

Cuarenta años
de investigación musical
en México a través del CENIDIM

*Yael Bitrán Goren
Luis Antonio Gómez
José Luis Navarro*
coordinadores



CUARENTA AÑOS
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL EN
MÉXICO A TRAVÉS
DEL CENIDIM

CIENTÍFICA

Yael Bitrán Goren
Luis Antonio Gómez
José Luis Navarro
Coordinadores

CUARENTA AÑOS
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL EN
MÉXICO A TRAVÉS
DEL CENIDIM

Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM [recurso electrónico] / coordinadores Yael Bitrán Goren, Luis Antonio Gómez, José Luis Navarro, México : Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2016.
1 CD-ROM.

1. Investigación musical – México I. Bitrán Goren, Yael (1965-) II. Gómez, Luis Antonio (1962-) III. Navarro, José Luis (1974-).

ISBN: 978-607-605-394-2

ML210.1

Proyecto beneficiario del PADID 2014

Primera edición, 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación
José Luis Navarro Solís / Cuidado de la edición
Fabián Guerrero Estrada / Corrección de estilo

D. R. © 2016 de la presente edición
**Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información Musical
"Carlos Chávez" (CENIDIM)**

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco, delegación
Miguel Hidalgo, 11560. Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de
esta edición son propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprometidos o la grabación, sin la previa autorización por
escrito de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN: 978-607-605-394-2

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
[i] INTRODUCCIÓN	13
RESIGNIFICAR DESDE EL PRESENTE: EL CENIDIM A 40 AÑOS DE SU FUNDACIÓN	15
<i>Yael Bitrán Goren</i> ^[i]	
LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN MÉXICO EN EL SIGLO XXI	23
<i>John Koegel</i> ^[i]	
[II] REFLEXIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN EL CENIDIM.....	41
PRIMEROS BOCETOS PARA UNA BIOGRAFÍA DEL CENIDIM	45
<i>Luis Jaime Cortez</i> ^[i]	
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN TRES DÉCADAS DE PERMANENCIA EN EL CENIDIM: PROYECTOS, METODOLOGÍA, PRODUCTOS	55
<i>Aurelio Tello</i> ^[i]	
LOS PERSONAJES O LOS MOMENTOS: ALGUNOS CRITERIOS DE INVESTIGACIÓN PREDOMINANTES EN LAS PRODUCCIONES DEL CENIDIM	65
<i>Eduardo Contreras Soto</i> ^[i]	

**LA COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN DEL CENIDIM:
SUEÑOS QUE SE VUELVEN IDEAS, QUE SE CONCRETAN EN PROYECTOS,
QUE SE MATERIALIZAN EN INVESTIGACIONES ¿QUE TRASCIENDEN...? 75**

José Luis Segura Maldonado ^(*)

**EL PANORAMA DE LA MÚSICA VIRREINAL DE AMÉRICA LATINA.
NOVIEMBRE DE 1980..... 91**

Karl Bellinghausen ^(*)

[II] BIOGRAFÍAS Y PERSONAJES 103

**JULIÁN CARRILLO A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE:
APORTES DEL CENIDIM SOBRE EL CREADOR DEL SONIDO 13..... 105**

José Luis Navarro ^(*)

MANUEL M. PONCE Y SU OTRO ARTE. LA LABOR PERIODÍSTICA 119

Beatriz Hernández ^(*)

**TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA MÚSICA CORAL
DE FEDERICO IBARRA..... 133**

Eugenio Delgado ^(*)

[III] CAMPOS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL 147

**LA ETNOMUSICOLOGÍA EN EL CENIDIM
A TRAVÉS DE LOS AÑOS: UNA BREVE REVISIÓN 149**

Rosa Virginia Sánchez ^(*)

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL PREHISPÁNICA 169

Luis Antonio Gómez ^(*)

**LOS APORTES DEL CENIDIM EN TORNO A LA ÓPERA EN MÉXICO DURANTE
EL SIGLO XIX. UNA VISIÓN RETROSPECTIVA A PARTIR DE HETEROFONÍA 199**

Áurea Maya ^(*)

**LOS DERECHOS DE AUTOR DE COMPOSITORES MEXICANOS: UNA EXPERIENCIA A
PARTIR DEL DANZÓN NO. 2 DE ARTURO MÁRQUEZ..... 215**

María Alejandra Juan Escamilla ^(*)

[IV] ENFOQUES CIENTÍFICOS Y NUEVAS HERRAMIENTAS
PARA LA INVESTIGACIÓN MUSICAL.....241

**PERSPECTIVA DE LA MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA
EN MÉXICO243**

Gabriela Pérez Acosta ^[*]

**EN BUSCA DE UNA BASE LÓGICO-EPISTÉMICA
PARA LA MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA EN MÉXICO253**

Gabriel Pareyón ^[*]

**EDICIÓN Y PUBLICACIÓN DE PARTITURAS,
UNA TAREA IMPRESCINDIBLE267**

Michel Hernández Lugo ^[*]

[V] ACERVOS DOCUMENTALES Y COLECCIONES:
PROPUESTAS DE CATALOGACIÓN Y DIFUSIÓN281

**LA ORGANIZACIÓN DE ARCHIVOS PRIVADOS DE MÚSICOS MEXICANOS
COMO UNA ESTRATEGIA DE INTERCAMBIO PARA LA PRESERVACIÓN
Y PROMOCIÓN DE LA INFORMACIÓN283**

Alejandro González Castillo ^[*]

**LA COLECCIÓN SÁNCHEZ GARZA: REFLEXIONES EN TORNO
A SUS VERTIENTES DE INVESTIGACIÓN Y SU PROYECCIÓN (1965-2015)299**

Bárbara Pérez Ruiz ^[*]

**LA COLECCIÓN DE MÚSICA FOLCLÓRICA Y EL ARCHIVO HISTÓRICO
DEL CENIDIM: CRITERIOS DE ORGANIZACIÓN Y RETOS.....323**

Liliana Toledo Guzmán ^[*]

**EL CATÁLOGO DEL ARCHIVO BAQUEIRO FÓSTER:
PROCESOS, LOGROS Y RESULTADOS OBTENIDOS.....341**

Herlinda Mendoza Castillo ^[*]

**LA COLECCIÓN DE GRABACIONES DEL CENIDIM: UN CAMINO
HACIA SU RECONOCIMIENTO COMO MEMORIA DEL MUNDO355**

Martín Audelo Chicharo ^[*]

**HISTORIA DE UNA PROPUESTA VIABLE: LA PRIMERA ETAPA
DEL MUSEO VIRTUAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CENIDIM363**

Lorena Díaz Núñez ¹

**EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL CUADRAGÉSIMO ANIVERSARIO
DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ"389**

Jimena Palacios Uribe ¹

**SEMINARIO MEXICANO DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA 2014:
RESEÑA DE UNA COLABORACIÓN INTERINSTITUCIONAL.....403**

Iracema de Andrade ¹

PRESENTACIÓN

Este libro constituye una reflexión colectiva realizada por investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), cuyo objetivo principal es pensar y analizar los aportes que se han realizado en el Centro, a 40 años de su fundación.

Se ha evaluado, por medio del diálogo y la colaboración entre investigadores, el “estado del arte” de las investigaciones desarrolladas en el Centro, con la finalidad de determinar sus logros y áreas de oportunidad, al ser el único centro nacional mexicano abocado específicamente a la investigación musical. En segunda instancia, es también una ocasión para pensar en la investigación musical en México en sus múltiples vertientes y en sus perspectivas a mediano y largo plazos.

Conjuntar en un solo texto los aportes realizados por el CENIDIM durante su historia era una misión difícil, tanto por el breve espacio con el que contamos, como por la complejidad de temas y metodologías expresadas en más de 40 años de trabajo. Por ende, este es un libro colectivo que aglutina, si no todo lo que se ha realizado en el CENIDIM, sí una muestra representativa de algunos proyectos relevantes y de sus principales líneas de trabajo. Así, para la realización de los textos, los académicos participantes nos dimos a la tarea de enriquecer nuestros trabajos con la retroalimentación generada a partir de la coyuntura del aniversario. El presente libro está dividido en cinco secciones colectivas: 1) reflexiones sobre la investigación en el CENIDIM, 2) biografías y personajes, 3) campos de investigación musical, 4) enfoques científicos y nuevas herramientas para la investigación musical, y 5) acervos documentales y colecciones: propuestas de catalogación y difusión; todo ello precedido por dos textos introductorios panorámicos.

Sólo nos queda agradecer a todos los que hicieron posible la realización de este libro: el equipo directivo y de apoyo del Centro, los académicos participantes y, no menos importante, al Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID) del Centro Nacional de las Artes, que financió este proyecto editorial.

*Yael Bitrán Goren
Luis Antonio Gómez
José Luis Navarro*



INTRODUCCIÓN

**RESIGNIFICAR DESDE EL PRESENTE:
EL CENIDIM A 40 AÑOS DE SU FUNDACIÓN**

Yael Bitrán Goren

LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN MÉXICO EN EL SIGLO XXI

John Koegel

RESIGNIFICAR DESDE EL PRESENTE: EL CENIDIM A 40 AÑOS DE SU FUNDACIÓN

Yael Bitrán Goren ^[•]

[•] Realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música, licenciatura en historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM —cuya tesis recibió los premios Clavijero y Maus—, maestría en historia latinoamericana en University of North Carolina en Chapel Hill, EEUU, y su doctorado en musicología en la Royal Holloway, University of London, Inglaterra. Es parte del consejo editorial de la revista mexicana de musicología *Heterofonía* desde 1996. Ha publicado artículos en revistas como *Heterofonía* y *Pauta* entre otras, así como capítulos en libros colectivos. Asimismo ha coordinado varios libros, artículos y capítulos de libros en México, Italia, España y EE.UU. Escribió el texto “La música en las casas en las primeras décadas del México independiente”, en ... *Y la música se volvió mexicana*, publicado en 2010. Fue coordinadora del comité mexicano del RILM (Répertoire Internationale de Littérature Musicale) entre 2000 y 2005. Es traductora especializada en música; tradujo entre otros el libro de Robert L. Parker: *Carlos Chávez: A Mexican-Day Orpheus* [El Orfeo contemporáneo de México] en 2002 y participó en el equipo de traductores que tradujo al español *The Oxford Companion to Music* [Diccionario Enciclopédico de Música] ambos para el Fondo de Cultura Económica. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, en el Conservatorio Nacional de Música y en la Facultad de Música de la UNAM (FaM). Ha presentado ponencias en diversos congresos de historia y musicología en Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, Italia y México. Investigadora titular “C” tiempo completo, a partir de agosto de 2014 es la directora del CENIDIM.

|

El CENIDIM acaba de cumplir 41 años. Ha llegado ciertamente a una edad madura. Ha quedado atrás el lejano año de 1974 cuando se decretó su creación:

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
“AÑO DE LA REPÚBLICA FEDERAL Y DEL SENADO”

Julio 1° de 1974
Oficio: No. 1041

Sra. María del Carmen Sordo Sodi
P r e s e n t e

Me es grato comunicar a usted que se ha constituido, con la colaboración de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), con el objetivo fundamental de fomentar la recopilación, conservación, estudio, análisis, difusión y aplicación de la Música de México, así como la adquisición de materiales necesarios para el estudio, análisis, aplicación y comparación de la música extranjera. En tal virtud manifiesto a usted que ha sido nombrada a partir de esta fecha, como Directora de dicho Centro, al cual se incorporará la actual Sección de Investigaciones Musicales con todo su personal, material, equipo y colecciones, bajo su atinada jefatura. Las necesidades adicionales, tanto de personal como de equipo y materiales, deberán exponerse por escrito a la Contraloría General a fin de que de inmediato empiece a funcionar este Centro.

El CENIDIM estará presidido por un Consejo Técnico integrado por el suscrito, el Director General del INBAL, el Director General de la Sociedad de Autores y Compositores de Música y el representante que él designe, el Dr. Carlos Robles Uribe, Contralor General del INBAL, el Mtro. Manuel Enríquez, Jefe del Departamento de Música del INBAL y usted en su carácter de Directora del Centro y fungiendo además como Secretaria Ejecutiva del Consejo Técnico, en-

cargada de citar a las asambleas ordinarias (cuando menos seis veces al año) y extraordinarias (cuando se juzgue necesario), de levantar las actas respectivas, etc. Al expresar a usted mi deseo para que las actividades del centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical se lleven a cabo en forma exitosa, aprovecho la oportunidad para reiterarle las seguridades de mi consideración más atenta y distinguida.

El Director General
Arq. Luis Ortiz Macedo.

Más lejano aún es el año de 1946 cuando, a iniciativa de Luis Sandi, se creó la Sección de Investigaciones Musicales en la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, dentro del Departamento de Música. Fue el 31 de diciembre de ese mismo año que el presidente Miguel Alemán creó al INBA. Una época de desarrollo, de creación de carreteras y vías férreas, de instituciones educativas, del reparto agrario, de un optimismo y fe en los destinos de un país que parecía, al fin, sacudirse el peso aplastante de décadas, y hasta siglos, de confrontaciones. Una época en que no sólo nació el insigne Instituto Nacional de Bellas Artes sino también la Orquesta Sinfónica Nacional. A raíz de la creación de la Sinfónica, Carlos Chávez dio sólido sustento a la idea del Estado como el motor cultural por definición:

Una Sinfónica Nacional es, por definición, una institución de Estado. Corresponde al reconocimiento particular, por parte de éste, de la necesidad de fomentar la alta música, dentro del reconocimiento general de la importancia nacional de los valores artísticos y culturales.

La circunstancia de que sea el Estado mismo el sostenedor y gobernador de una Sinfónica, presta a esta Institución ciertas características especiales, que la hacen diferir de una Sinfónica promovida y gobernada por una institución privada.

A la institución privada importa la música en un sentido universal; a la institución oficial, también, pero con un marcado acento en lo nacional.

Esto quiere decir que, mientras la institución privada tiene la misión fundamental de tocar toda la buena música del mejor modo posible, la institución

oficial debe, además, ver que eso mismo se cumpla al tiempo que se alienta y se perfecciona el talento de los mexicanos: profesores, directores y compositores.

[...] El Estado tiene teatros propios, tiene escuelas de arte, música, danza, teatro, etc.; tiene academias profesionales de danza y ópera; tiene, en fin, todo un sistema de organizaciones y elementos que, dada su misión educativa, tienen que funcionar en permanencia si han de cumplir bien su misión.

El Estado es, pues, el único que puede emprender la realización de proyectos artísticos de gran aliento y de desarrollo permanente, con el múltiple carácter de estudio, de experimentación, de educación del talento nacional, y de proyección cultural hacia el público.¹

Sustituya usted Sinfónica Nacional por Centro de Investigación Musical y verá que las nociones del principal estadista cultural que ha tenido este país siguen vigentes. El CENIDIM tiene prerrogativas y responsabilidades inalienables. No está de más recordarlo y hacerlo recordar en este cuadragésimo aniversario.

A raíz de los 40 años del CENIDIM nos sumergimos de modo natural y necesario en la historia de nuestro Centro: para hacer una exposición, para mostrar al Centro fuera, para este evento interno, y muchos otros “paras”, pero sobre todo en la búsqueda de significados y reflexiones que nos permitan conocernos para entendernos, conocernos para cambiar.

II

El historiador inglés Edward Carr (1892-1982) en su clásico texto *¿Qué es la historia?* (una serie de conferencias dictadas por él en la Universidad de Cambridge en 1961)² comparte nociones básicas del oficio de historiar:

- Historiar significa interpretar.
- El historiador efectúa necesariamente una comprensión imaginativa del pasado.

¹ Carlos Chávez, “La Sinfónica Nacional”, en *Nuestra Música. Revista Trimestral*, año V, 1950, pp. 111-2.

² Edward Hallet Carr, *¿Qué es la historia?*, Joaquín Romero Maura (trad.), Barcelona/México, Planeta-Seix Barral, 1984, 2ª reimp., Biblioteca Breve Ciencias Humanas, *passim*.

No debemos olvidar que sólo podemos comprender el pasado a través del cristal del presente y que el historiador y los hechos de la historia son mutuamente necesarios. Es la historia un proceso continuo de interacción entre el historiador y los hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado.

Desde un lugar hace más de medio siglo, Carr, historiador de simpatías socialistas y profundamente comprometido socialmente, nos recuerda que:

- La sociedad y el individuo son inseparables: son mutuamente necesarios y complementarios, no opuestos.

Y que la historia, en sus dos sentidos —la investigación llevada a cabo por el historiador y los hechos del pasado que estudia—, es un proceso social en el que participan los individuos en su calidad de seres sociales, y la supuesta antítesis entre la sociedad y el individuo no es sino un despropósito interpuesto en nuestro camino para confundirnos el pensamiento. **El proceso recíproco de interacción entre el historiador y sus hechos no es un diálogo entre individuos abstractos y aislados, sino entre la sociedad de hoy y la sociedad de ayer.**

III

Es en ese idealismo que Carlos Chávez llevó a los hechos en el que estriba, no sólo la genialidad de establecer un Instituto Nacional de Bellas Artes, si no la instauración a fuerza de lucha y discursos de un espacio para ese ente imaginario y a la vez tan necesario en el cual él y otros artistas e intelectuales de su época creyeron firmemente. Pero fue necesario imaginar y explorar un nuevo terreno, juntar las sinergias de muchas personas que, sustentadas en una fuerza social y dotadas de un liderazgo, abrieron ese espacio que se expandió en diversas direcciones del arte y la educación artística. Hoy, después de 60 años —si bien maltrecho y apaleado, y frecuentemente estrangulado por estrecheces presupuestales— éste sigue brillando con la iridiscencia de su irresistible poder creativo, con la fuerza que le otorga ser una respuesta a la necesidad de un pueblo y una sociedad mexicana ávida de arte y cultura. El Instituto sigue siendo un hecho social que se renueva día a día, desde los estudios de los creadores, las salas de concierto, las aulas y los auditorios de las escuelas de arte y, sí, también desde los centros de investigación que crean,

a su manera, productos que contribuyen al autoconocimiento pero que también señalan veredas posibles de acción y creación y que son un conocimiento socialmente útil en la medida en que interactúan con los artistas y la sociedad.

Es el CENIDIM herencia de ese pasado de ideales sociales, es presente desde el que miramos hacia atrás y hacia delante, es centro de creación de ideales que se concretan en proyectos. Es un lugar nuestro, de cada uno de los que estamos aquí, pero también de la nación. Es una responsabilidad y debe ser un sueño cumplido. Nos toca, a 40 años de la creación del CENIDIM, y a 60 del Instituto, darle nueva vida, resignificarlo desde el presente. Y recordar con Carr que “El proceso recíproco de interacción entre el historiador [o el musicólogo] y sus hechos no es un diálogo entre individuos abstractos y aislados, sino entre la sociedad de hoy y la sociedad de ayer”.³ Y, yo agregaría, un compromiso con la del mañana.

Refundemos pues al CENIDIM, démosle vigencia, comprometámonos con el privilegio de investigar lo nuestro y contribuir a la sociedad desde el lugar de la música, el que nos corresponde.

³ *Ibid.*, p. 119.

LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN MÉXICO EN EL SIGLO XXI

John Koegel ^[•]

[•] Profesor de musicología. Imparte cursos y lleva a cabo la investigación en temas musicales americanos, mexicanos y europeos, en particular el teatro musical y la ópera, y la música en el contexto de la inmigración. Su libro *Music in German Immigrant Theater: New York City, 1840-1940* (Universidad de Rochester Press, 2009) recibió el *Irving Lowens Book* de la *Society for American Music* en 2011, y fue finalista para el premio *Freedley* en 2010. Entre 2013 y 2014, Koegel fue beneficiario de una beca de investigación de un año otorgada por la *National Endowment for the Humanities* con lo que realizó su libro *Mexican Musical Theater in Los Angeles, 1910-1940*. En 2013 impartió la Cátedra Jesús C. Romero en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, en la Ciudad de México. Sus artículos y reseñas aparecen en revistas y diccionarios en los Estados Unidos, México, España y Gran Bretaña. Koegel es doctor en musicología por la Universidad Claremont.

Me honra y complace profundamente haber sido invitado a dar esta conferencia magistral, sobre la perspectiva que se tiene en el ámbito internacional, especialmente en los Estados Unidos, con respecto a la investigación sobre música mexicana. Agradezco a la Dirección del CENIDIM y a sus investigadores esta especial oportunidad para hablarles el día de hoy. Particularmente agradezco a Magaly Cruz y Gabriela Flores por ayudarme a traducir mi ponencia al español.

Resulta complicado para mí, como investigador extranjero, hablarles a ustedes que son expertos investigadores y escritores mexicanos, especializados en la música de su país, sobre el desarrollo académico en la música mexicana; especialmente porque admiro enormemente su trabajo académico. A muchos de ustedes los conozco desde hace algunos años y siempre me han acogido maravillosamente, cuestión que siempre he apreciado. A pesar de todos los años que he dedicado al estudio de la música mexicana, como extranjero jamás seré capaz de comprenderla de la misma manera en que lo hacen ustedes, que están inmersos en su misma cultura. Sin embargo, puede ser muy útil presentar una perspectiva externa sobre un tema que se conoce tan bien, ya que, desde afuera, una persona puede, a veces, aclarar y validar la importancia y el valor del mismo, para colocarlo en un contexto más amplio, desde un punto de vista distinto.

A manera de explicar por qué me dirijo a ustedes el día de hoy, quisiera empezar por darles un resumen de mi trabajo de investigación. He pasado los últimos 25 años estudiando diferentes facetas y formas de música mexicana. Mi tema de estudio es, principalmente, la música y la vida musical desde el siglo XVIII hasta el presente, particularmente música mexicana y vida musical en los Estados Unidos, áreas esenciales de mi especialización académica. He publicado numerosos artículos y reseñas, además de un libro sobre música y migración en los Estados Unidos, dentro de las comunidades germano-estadounidenses y mexicano-estadounidenses. Además de mi trabajo sobre música mexicana en los Estados Unidos, tengo otros intereses específicos de investigación dentro de la historia de la música mexicana como las primeras grabaciones de música mexicana, músicos extranjeros de visita en México, música mexicana popular y folclórica, ediciones musicales, música e intérpretes mexicanos para cine y música mexicana para teatro.

Mi plan de investigación actual contempla la publicación de una edición académica sobre música mexicana y mexicano-estadounidense del sur de California, entre los años de 1850 y 1930. Esta publicación, que formará parte de las ediciones

nacionales de la serie *Music of the United States of America*, está patrocinada por el *National Endowment for the Humanities* y la *American Musicological Society*. En el libro estarán contenidas mis transcripciones y el análisis que realicé más de 300 grabaciones históricas de México, de la comunidad mexicana en California, del folclore español y de canciones populares del sur de California, así como de piezas de salón para guitarra, voz y piano y canciones de la etapa mexicana de teatro en Los Ángeles, durante el siglo XIX. Mi edición musical mostrará la vitalidad de este repertorio, lo interesante que fue para la sociedad México-californiana de ese momento, así como su gran valor para ser interpretado y estudiado hoy en día. Se trata de música mexicana, pero dentro de un contexto estadounidense, por lo que debe analizarse desde un punto de vista bicultural.

Estoy escribiendo también un libro sobre la historia del teatro musical en la comunidad mexicana de Los Ángeles, de los años de 1910 a 1940, en el que cubro zarzuela, revista, vodevil, música para obras dramáticas, carpa y ópera. Es muy probable que sepan que el Condado de Los Ángeles cuenta con la mayor concentración de mexicanos y de patrimonio mexicano, después de la Ciudad de México. Después de la conquista de los pueblos indígenas locales, iniciada en 1769, la Alta California fue, primeramente, una provincia lejana y aislada de la Nueva España. Posteriormente, se convirtió en una lejana y aislada parte del México independiente. Con la anexión estadounidense de California en 1848, Los Ángeles poco a poco dejó de ser un pequeño pueblo mexicano para convertirse en una gran ciudad de predominio angloamericano. La Revolución mexicana de 1910, quizá a manera de reconquista, provocó la migración de decenas de miles de mexicanos hacia el norte y con ello, la reclamación del espacio físico perdido en 1848. Estos migrantes pertenecientes a la clase trabajadora y algunas élites, se trasladaron a lugares como Los Ángeles, California, y San Antonio, Texas. Desde la Revolución hasta el comienzo de la segunda Guerra Mundial, Los Ángeles tuvo la escena más activa y vibrante del teatro musical de habla hispana en los Estados Unidos. Mi libro será un documental, pero también un estudio interpretativo, por lo que he tenido que examinar todos los ejemplares existentes de los numerosos periódicos de Los Ángeles, que fueron publicados en español, durante ese periodo, así como los datos musicales y archivos pertinentes, incluyendo grabaciones y libretos teatrales. Intento mostrar que esta intensa tradición del teatro musical en Los Ángeles formó parte importante de los mundos del teatro de Estados Unidos

y de México. A pesar de que me resulta un poco intimidante hablarles el día de hoy, me presento ante ustedes como un académico dedicado al estudio formal de la música mexicana, y como un preparado musicólogo y profesor universitario.

El propósito de esta conferencia consta de varias partes. Lo más importante, sus organizadores desean:

- Reflexionar sobre los proyectos de los investigadores del CENIDIM y la organización como un todo, a través de sus 40 años de historia.
- Determinar los logros del CENIDIM, única organización nacional de investigación musical, así como sus áreas de oportunidad.
- Considerar futuros proyectos de investigación a corto y largo plazo que el CENIDIM pueda dirigir e investigar posibles colaboraciones con otras organizaciones académicas.

Mis comentarios de hoy apoyarán estas tres metas y les mostraré cómo pueden ampliarse para incluir el desarrollo académico de la música mexicana en general, más allá del CENIDIM, dentro y fuera de México.

A pesar de que se trata de un enorme y complejo territorio académico, me limitaré a tratar sólo algunos temas de importancia para, así, mantenerme dentro de mi límite de tiempo. Les mostraré cómo la investigación de la música mexicana que se está realizando actualmente, puede ampliarse hasta incluir nuevas áreas y métodos de investigación, especialmente, novedosos y utilísimos recursos digitales y de digitalización que ya se encuentran disponibles. Estos novedosos recursos, disponibles en línea, incluyen versiones digitalizadas de tempranas grabaciones de música popular mexicana, de salón y de banda de viento; música de salón del siglo XIX y de principios del XX, partituras de música popular, así como acceso a periódicos estadounidenses y mexicanos que informaron sobre la vida musical. Como los artículos de revista resultan ser el medio principal en el que los académicos difunden los resultados de sus investigaciones, independientemente de que lo hagan a través de monografías de extensiones bibliográficas, de ediciones musicales académicas o de las ahora, publicaciones exclusivas en internet, también publico reseñas y comentarios en foros académicos sobre música mexicana, dentro y fuera de México.

Primeras grabaciones de la música mexicana

Las grabaciones preservan la música del pasado para que permanezcan en el presente y el futuro, y su contenido musical, así como su importancia cultural y económica merece ser estudiada seriamente. Aunque creo que México todavía no cuenta con una infraestructura académica fuerte para estudiar las grabaciones, la música grabada sí cuenta con una historia ilustre, de gran importancia artística y comercial. El estudio de la historia de las grabaciones sonoras, en especial, de las de música grabada, ofrece una rica entrada al mundo sonoro del pasado. Los especialistas en grabaciones sonoras las investigan por su contenido musical, como el repertorio y el estilo de ejecución, así como su significado dentro del contexto de la historia social, cultural y económica. El estudio de las grabaciones sonoras involucra su clasificación a manera de discografías organizadas e incluye toda la información significativa sobre cada una, así como una profunda evaluación de los aspectos técnicos del proceso mismo de grabación. Para que las grabaciones antiguas nos sean de utilidad en la actualidad, es necesario que sean de fácil acceso. Afortunadamente, la era digital ha hecho de esto una realidad. Las colecciones digitalizadas de las primeras grabaciones sonoras acercan la música grabada al público en general, de una manera que nunca antes fue posible.

La primera grabación de música mexicana, una danza instrumental titulada *La media noche*, no fue hecha en México, sino en los Estados Unidos, por la *United States Marine Band*, a principios de la década de 1890. Esta práctica continuó durante toda esa década y hasta 1904, cuando las empresas U.S. Edison, Columbia y Victor visitaron México por primera vez, para realizar expediciones de grabación. Antes de la Revolución, estas empresas publicaron cientos de grabaciones de música mexicana en la Ciudad de México. Durante la Revolución, sus actividades de grabación en esta ciudad se redujeron o cesaron por completo, pero aumentaron en los Estados Unidos. Durante la Revolución mexicana intérpretes como *Miguel Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica* junto con cantantes como Mario Talavera y Ángel Esquivel viajaron a Camden, New Jersey, para grabar para la compañía *Victor*. Hasta donde sabemos, las ventas de música grabada y de equipos de grabación comenzaron en México alrededor de la década de 1890. Sin embargo, por alguna razón, no se fundaron empresas de grabación en este país, sino hasta 1920. La posición dominante de empresas estadounidenses como *Victor* y *Colum-*

bia en el mercado mexicano, pudo haber desalentado a los empresarios mexicanos, por lo que no se establecieron empresas discográficas sino hasta 1920. Sin duda, los programas musicales de radio generados a finales de los años veinte, como los transmitidos por la estación XEW “*la voz de América Latina*”, impulsaron la creación de una industria nacional de música grabada y estimularon el desarrollo de las publicaciones de partituras de música popular.

Entre 1890 y 1920, las grabaciones de música y músicos mexicanos, fueron hechas por empresas estadounidenses en México o en los centros de grabación de los Estados Unidos, como Nueva York; Camden, New Jersey; San Antonio y el Paso, Texas; y Los Ángeles, California. En la década de 1920, con el establecimiento de la *Mexican Peerless Company* y algunas otras pocas empresas mexicanas de grabación, una industria nacional comenzó a desarrollarse. Al mismo tiempo, en esa misma década y en las siguientes, al otro lado de la frontera con los Estados Unidos, los sellos *Victor* y *Columbia*, así como las nuevas compañías *Brunswick*, *Vocalion* y *Decca* sacaron a la venta en este país, en México y en Latinoamérica, decenas de miles de grabaciones de música popular mexicana, canciones y obras instrumentales.

El principal recurso para estudiar la salida de esta vasta producción de grabaciones mexicanas, la más grande de América Latina, producida por la más importante industria de grabaciones “étnicas” en los Estados Unidos, es la *Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Music* que se encuentra disponible en línea. En Los Ángeles, la Universidad de California (UCLA), la *Arhoolie Foundation* y la Fundación de Los Tigres del Norte, patrocinan este proyecto. Decenas de miles de grabaciones de música popular mexicana, latinoamericana y española están disponibles en internet de forma gratuita en el sitio de la *Frontera Collection*. Debido a restricciones generadas por cuestiones de derechos de autor, sólo están disponibles en línea 90 segundos de cada grabación. De cualquier manera, la grabación completa se encuentra en UCLA. Sin embargo, ya que estas grabaciones de 78 y 45 rpm (revoluciones por minuto) duraban, normalmente tres o cuatro minutos, uno puede escuchar casi un tercio o la mitad de la canción o pieza instrumental en internet. La *Frontera Collection* fue formada por Chris Strachwitz, el dueño de origen alemán de *Arhoolie Records*, y se encuentra ubicada en la zona de la bahía de San Francisco, en el norte de California. Algunas décadas atrás, Strachwitz compró estas decenas de miles de grabaciones de música popular

mexicana y latinoamericana a estaciones de radio y coleccionistas, en mercados de pulgas y otros lugares. Reunió, probablemente, la colección más grande de grabaciones históricas de música popular mexicana del mundo de hoy. La *Frontera Collection* debería ser de gran interés para los músicos y académicos mexicanos. Por ejemplo, algunas de las primeras grabaciones de la música de Agustín Lara se encuentran en esta colección. Grabaciones realizadas por muchos sellos mexicanos pequeños en California y Texas, que publicaron música popular para compradores locales mexicanos, también se encuentran aquí. Las marcas *Discos Taxco*, *Discos Azteca* y *Discos Imperial*, con sede en Los Ángeles, estuvieron especialmente activas en las décadas de 1940 y 1950, realizando grabaciones de música popular mexicana en los Estados Unidos y en el norte de México. Otras colecciones digitales de importancia en los Estados Unidos incluyen también grabaciones relacionadas con México. El *University of California at Santa Barbara's Cylinder Digitization Project* está muy bien organizado y es utilizado frecuentemente por usuarios de todo el mundo. Incluye algunas de las primeras grabaciones en cilindro de música mexicana de salón y de banda de viento. El *Syracuse University's Belfer Sound Archive* también ha digitalizado cilindros mexicanos antiguos. La *Library of Congress' National Jukebox* cuenta con muchas grabaciones de música popular mexicana, banda de viento y repertorio de música de salón. La Universidad de California en Santa Bárbara también patrocina la valiosa base de datos *Discography of American Historical Recordings*, que incluye información discográfica detallada sobre más de 100 000 grabaciones, muchas de ellas mexicanas, hechas en empresas americanas en Estados Unidos y México. Al utilizar las bases de datos de grabaciones digitales, uno puede estudiar con detenimiento la historia de la música mexicana, especialmente, de la canción popular, desde 1890 hasta 1950 y más allá. Estas fuentes digitales incluyen información importante que enriquece y aumenta el conocimiento que actualmente se tiene sobre el repertorio popular mexicano del siglo XIX y de principios del siglo XX, que aún no ha sido suficientemente estudiado, pero que lo vale.

La partitura

En los últimos años ha aumentado tremendamente la consulta de grabaciones históricas de música mexicana, a través de bases de datos y discografías digitales,

por lo que la consulta de partituras mexicanas editadas en los siglos XIX y XX, se ha incrementado gracias a la creación de colecciones digitales de partituras, patrocinadas en su mayoría por instituciones estadounidenses. Como argumenté en un artículo publicado en *Heterofonía* hace algunos años, se necesita un *Catálogo Colectivo Nacional* con partituras de música mexicana del siglo XIX y principios del XX, para que realmente seamos capaces de comprender la extensión y naturaleza de la vida musical mexicana y del repertorio de esa época. El uso de fuentes digitales de partituras de esa época, puede ayudarnos a catalogar y a comprender este repertorio. La musicología mexicana ha puesto un gran énfasis en el estudio de la época colonial y en los compositores mexicanos más importantes del siglo XX. En comparación, el repertorio del siglo XIX y la música popular de la décadas de 1920 a 1950 han sido ignorados. No podremos saber bien cómo fue creada, difundida e interpretada la música anterior al año de 1910 y a la Revolución mexicana, a menos que tengamos una idea más clara sobre qué música se estaba realmente publicando. En la época colonial en la Nueva España y durante el primer período del México independiente, la música circuló, principalmente, en forma de manuscrito, al menos hasta las décadas de 1830 y 1840. Después de esa época, se incrementó la aparición de partituras publicadas, ya fuera para uso amateur o profesional, debido a la creación de establecimientos comerciales en México, como casas editoras, tiendas de música o editoriales musicales. Necesitamos entender mejor estos avances para tener una imagen más clara de la vida musical. La única manera de hacerlo es logrando un cierto control bibliográfico sobre la música que fue publicada en México alrededor de las décadas de 1830 y 1840, así como al comienzo de la Revolución.

Esta meta se alcanzaría con la publicación de un *Catálogo Colectivo Nacional* de pies de imprenta sobre música. Las colecciones de partituras digitalizadas, como las que se encuentran en la *UCLA's Sheet Music Consortium*, nos ayudarían a lograr este esfuerzo. Tengo la esperanza de que, en un futuro cercano, un proyecto similar para la digitalización de partituras se lleve a cabo a nivel nacional en México. En ese proyecto se catalogarían importantes partituras y se podrían en línea copias digitales en alta resolución, como las que se resguardan en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Nacional de Música, de la UNAM, así como en muchas otras colecciones en México.

Periódicos históricos mexicanos digitalizados

La revolución digital ha ampliado, en gran medida, los alcances de la investigación musical. Sin embargo, el estudio de archivos con materiales musicales originales siempre será esencial para un verdadero investigador. En años recientes, tanto bibliotecas nacionales y universitarias de muchos países —México incluido—, como empresas comerciales se han dedicado a digitalizar tirajes completos de periódicos históricos. Para poder estudiar en los Estados Unidos la vida musical de México en el siglo XIX y principios del XX, así como en el *México de afuera*, es necesario examinar cuidadosamente la cobertura periodística musical de la época, de los músicos, los intérpretes, la audiencia y las composiciones. A veces, el estudio de los periódicos resulta un desafío, ya que tirajes completos han desaparecido, incluso de los diarios más importantes, es por esto que revisar a fondo ejemplares diarios, buscando información pertinente sobre el tema que se está investigando, compromete mucho tiempo. Los periódicos digitalizados facilitan nuestra búsqueda, a pesar de representar otro tipo de retos. Sin embargo, es necesario ser precavido y no asumir que todas las herramientas de búsqueda digitales nos revelarán la información deseada. Uno debe usar cuidadosamente las fuentes digitales e impresas, y aprender a interpretar lo publicado en esos periódicos, con la finalidad de dar el mejor uso a estas herramientas como fuentes de información sobre el pasado musical.

Uno de los más grandes proyectos de digitalización de periódicos, ahora suspendido, es el *Google Newspaper Archives*. Aunque Google ha detenido los trabajos de este importante proyecto, los diarios ya digitalizados aún se encuentran disponibles en internet, sin cargo alguno. Por ejemplo, y ventajosamente para mí, *La opinión*, el periódico en español de Los Ángeles, publicado de manera continua desde el 16 de septiembre de 1926, fue digitalizado por *Google News Archive*.

La Biblioteca Nacional de México patrocina una valiosísima base de datos de periódicos mexicanos digitales, que resulta esencial para quienes investigan los siglos XIX y XX. Asimismo, la Biblioteca Nacional de España patrocina una base de datos similar, en la que investigadores mexicanos pueden encontrar información sobre intérpretes y compositores que estuvieron activos en España. Las suscripciones a bases de datos como *Ancestry.com*, *Genealogybank.com* y *Newspaperarchive.com* incluyen búsquedas de copias digitales de periódicos de Estados Unidos y del

extranjero, muy útiles para quienes investigan música. Para aquellos que buscan información sobre músicos que visitaron México, Latinoamérica y España, las sobresalientes bases de datos de periódicos digitales de las bibliotecas nacionales de Australia, Singapur y Nueva Zelanda, ofrecen fáciles recursos de búsqueda. Para comprender la vida musical mexicana en California, uno puede entrar al excelente *California Newspaper Project*, de la Universidad de California, en Riverside, que está digitalizando los primeros periódicos publicados en ese estado. De igual modo, la base de datos histórica *Library of Congress' Chronicling America* incluye periódicos de todo el país. En resumen, hay increíbles fuentes de diarios digitales para los investigadores diligentes, aunque, una vez más, es necesario ser precavido para entender cómo funcionaban los primeros periódicos, así como el apropiado uso de las fuentes digitales e impresas. Al parecer es muy fácil encontrar miles de bits de información sobre nuestro tema de interés en periódicos digitales, pero es muy difícil lograr que todo haga sentido. Por lo tanto, es necesario tener preparación y precaución.

Investigación de música mexicana: artículos de prensa

Como saben, *Heterofonía*, publicada por el CENIDIM, es la revista académica más importante de México, en la que se publican investigaciones y hallazgos de alta calidad sobre todo tipo de música mexicana. Se ha editado desde 1968 y Esperanza Pulido fue su creadora. En sus primeros días, se publicaban artículos sobre diferentes temas, tanto mexicanos como extranjeros. Sin embargo, en décadas recientes se ha enfocado casi por completo en la música mexicana, publicando artículos desde perspectivas musicológicas y etnomusicológicas, aunque dominan las primeras.

Heterofonía ha pasado por distintas etapas. En un principio, fue una revista independiente que publicaba artículos, reseñas y anuncios sobre temas musicales diversos, no sólo sobre música mexicana. El atractivo formato de la revista fue consistente durante el periodo de 1968 a 1980. Durante su segunda etapa, iniciada en 1981, la revista fue patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música y continuó siendo editada por Pulido. Por alguna razón, se usaron tres tamaños y formatos diferentes, durante esta segunda etapa. En estos dos primeros periodos, Robert Stevenson contribuyó con la mayoría de los artículos académicos, que nor-

malmente eran muy cortos y trataban, sobre todo, de música de la Nueva España. Usualmente publicaba los mismos artículos en inglés en su propia revista, *Inter-American Music Review*.

En 1988, con la edición combinada de los números 98 y 99, *Heterofonía* cambió una vez más su formato y tamaño, y el patrocinio fue transferido del Conservatorio Nacional de Música, al INBA y al CENIDIM. El contenido de la revista se fortaleció, los artículos se volvieron más sustanciales y relevantes, y una gama más amplia de temas empezó a incluirse. La música mexicana se convirtió en el enfoque principal de la publicación. El cambio más reciente en su formato y tamaño, ocurrió en 1996, con la edición combinada de los números 114-115. Su atractivo formato y su alto nivel académico se mantienen hasta el día de hoy. *Heterofonía* es una revista arbitrada que circula dentro y fuera de México, aun cuando tener acceso a ella desde el extranjero, resulte difícil. La revista representa lo mejor de la academia musical mexicana, y los números más recientes muestran el gran desarrollo y avance que ha logrado en las últimas décadas. Este importante perfeccionamiento refleja el progreso logrado en la preparación de los investigadores musicales, de los últimos años en México. Todos ustedes están familiarizados con *Heterofonía* y con sus muchas contribuciones académicas a la música mexicana, especialmente porque muchos de los aquí presentes han publicado su trabajo en esta importante revista.

Según tengo entendido, el proceso de revisión de *Heterofonía* involucra evaluaciones internas realizadas por el comité editorial, así como externas, llevadas a cabo por revisores anónimos. Así debe de ser. De hecho, las evaluaciones anónimas son esenciales para el éxito y la buena reputación de una revista.

La mayoría de los colaboradores son mexicanos, naturalmente, y muchos están conectados con el CENIDIM. Sin embargo, la revista siempre ha acogido colaboraciones de académicos extranjeros. Creo que para *Heterofonía* ha sido importante no sólo enfatizar su orientación nacionalista a través de los temas y de los académicos a quienes publica, sino también esforzarse por incluir, de manera regular, perspectivas extranjeras sobre su fundamental misión de promover el conocimiento de cualquier tipo de música mexicana, y de ésta, a través de los siglos. En los Estados Unidos, por ejemplo, los jóvenes académicos están cada vez más interesados en estudiar diferentes aspectos de la música mexicana y latinoameri-

cana, y su trabajo, en caso de reunir los requerimientos de excelencia necesarios, puede ser publicado en *Heterofonía*.

Las convocatorias internacionales de colaboración distribuidas ampliamente de manera impresa o en línea a través de distintos servidores, pueden transformarse en artículos de alta calidad, dignos de ser publicados. Una mayor presencia en internet, daría mayor difusión a *Heterofonía*. Los artículos de la revista podrían indexarse más a menudo en *RILM*, la base internacional de datos de bibliografía musical, aunque sé que esto ya se ha hecho en el pasado. Reseñas de libros de música mexicana y latinoamericana publicadas en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, sumados a los libros publicados en México, resultarían de gran interés para los lectores mexicanos e internacionales. He notado que la *Revista de Musicología* publica regularmente reseñas de libros editados fuera de España en distintos idiomas. *Heterofonía* debería hacer lo mismo. Los editores suelen enviar gustosamente ejemplares gratuitos, si saben de antemano que sus libros serán reseñados. Ofrezco todas estas ideas en el entendimiento de que no todas mis sugerencias pueden ser implantadas, ya sea por cuestiones de tiempo o por restricciones financieras. Sin embargo, nuestro campo únicamente se verá beneficiado a través de una mayor participación internacional, en cuanto a la investigación y difusión de la música mexicana, y a partir de un mayor nivel de cooperación entre académicos. *Heterofonía* puede abrir el camino.

Los números atrasados de *Heterofonía*, en especial los primeros, son muy difíciles o prácticamente imposibles de conseguir en su versión impresa, por lo que sería una excelente idea digitalizarla y ponerla en línea a disposición de todos. Preferentemente, sugiero un acceso gratuito, sin necesidad de suscripción.

Las revistas *Historia mexicana* y *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* permiten el libre acceso a sus números atrasados en línea. Si no fuera posible hacer esto con *Heterofonía*, por lo menos deberían digitalizarse los números atrasados y ser puestos a disposición en JSTOR.

Hay mucho trabajo académico publicado en *Heterofonía* que verdaderamente merece ser difundido dentro y fuera de México. Copias digitales e impresas deben estar disponibles. Y verdaderamente espero que, en un futuro cercano, el tiraje completo de la revista pueda ser digitalizado y puesto a disposición de los lectores, a través de un PDF gratuito, en línea. No quiero decir que *Heterofonía* deba existir únicamente como formato digital, ya que las copias impresas son muy

valiosas y cuentan con una permanencia que no tienen las copias digitales, sino que ambos formatos deben ser considerados igualmente importantes. Para *Heterofonía* es sumamente relevante publicar artículos de alta calidad, que sean revisados por expertos de acuerdo con itinerarios regulares y en momentos oportunos; trabajos que estén bien editados e impresos de forma atractiva, para que lleguen al mayor número de lectores posible. Sin lectores, el trabajo académico no tendrá impacto.

Como nota aparte, me pregunto por qué México no tiene una asociación profesional de música, musicología, etnomusicología o de musicología y etnomusicología. Tal vez no deba formular esta pregunta. Otros países latinoamericanos, España y Portugal tienen sus propias asociaciones u organizaciones musicales nacionales, al igual que Canadá y Estados Unidos. Hasta donde sé, México no cuenta con una, desafortunadamente. Espero no estar siendo políticamente ingenuo. Sin embargo, en mi opinión, México puede y debe tener su propia organización nacional para la investigación musical. Tal vez, *Heterofonía*, patrocinada por el CENIDIM, pudiera servir como la publicación oficial de esa organización nacional de música.

Además de *Heterofonía*, muchas otras revistas publican textos académicos sobre música mexicana y latinoamericana, al igual que otras revistas de otros campos que también incluyen discusiones musicales, como *Historia mexicana*, publicada por El Colegio de México o los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Otras revistas musicales incluyen a la *Revista Musical Chilena*, la *Revista de Música Latinoamericana*, publicada por la *University of Texas Press*, y los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, publicados en España. El fallecido Robert Stevenson publicó su propia revista, *Inter-American Music Review*, para que sirviera como foro, principalmente, a su propia y prolífica producción editorial, entre 1978 y el año 2000. Pocos años antes de su muerte en 2012, Stevenson dedicó como *Festschrift* los últimos dos números de la *Inter-American Music Review* a su amigo y colega, el musicólogo español Ismael Fernández de la Cuesta. Brasil cuenta con la *Revista Brasileira de Música* y Argentina con la *Revista Argentina de Musicología*. Otras revistas que también promueven el conocimiento musical académico en América Latina, son las españolas *Anuario Musical* y *Revista de Musicología*. Gran Bretaña cuenta con la *Early Music* y con la *Journal of the Royal Musical Association*; *Journal of the Society for American Music*, *American Music*; y *Ethnomusicology*, tres revistas publicadas en Estados Unidos. Por lo tanto, hay muchas revistas

en las que los investigadores mexicanos pueden publicar sus mejores trabajos en español, inglés, portugués, entre otros idiomas.

En Estados Unidos, la revista líder de musicología es, indisputablemente, la *Journal of the American Musicological Society*, conocida como JAMS, y publicada por la *American Musicology Society*. JAMS también es considerada una de las revistas más importantes de música del mundo. Los musicólogos de Norteamérica aspiran a publicar sus trabajos en JAMS. La cobertura de temas musicales es amplia y su red de lectores, grande y de alcance internacional. En las últimas décadas ha estado más abierta que en el pasado, al surgimiento de nuevas áreas de investigación musicológica, incluyendo la música latinoamericana, que en las últimas décadas se ha desarrollado como campo aceptable para la investigación en los Estados Unidos. JAMS es una revista altamente selectiva, y sólo publica un pequeño porcentaje de presentaciones, mismas que pasan por distintos niveles de revisión.

En sus casi 70 años de historia, JAMS ha publicado cerca de una docena de artículos y reseñas sobre música latinoamericana, incluyendo algunos temas mexicanos, algunos de ellos escritos por Robert Stevenson. Los editores de JAMS no van en contra de los temas sobre América Latina. Sin embargo, aparentemente no reciben muchas colaboraciones de autores latinoamericanos o de autores que escriban sobre temas de América Latina. Tal vez, una de las razones por las que esto sucede es que, a diferencia de la *Revista de Música Latino Americana*, JAMS únicamente publica artículos en inglés. La mayoría de los académicos latinoamericanos, al menos los que residen en América Latina, España o Portugal, escriben en español o portugués y no en inglés.

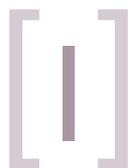
Ya que JAMS tiene una gran circulación, para ser una revista de musicología, sería muy bueno que los académicos latinoamericanos consideraran enviar sus mejores trabajos, para lograr una distribución internacional, tanto impresa como en línea. Los artículos siempre pueden ser traducidos al inglés del español o portugués, así como a otros idiomas para ser enviados a revistas internacionales como JAMS. Es importante para los académicos de México y Latinoamérica, que sus trabajos sean publicados dentro y fuera de sus países de origen. Sé que muchos investigadores mexicanos y del CENIDIM van a conferencias internacionales, especialmente a España, Europa y cualquier otra parte de América Latina, y con menos frecuencia a Estados Unidos y Canadá. También sé que publican sus trabajos en revistas españolas y latinoamericanas, lo cual es muy bueno. Sin embargo, publi-

car en revistas de habla inglesa también es importante y abre la puerta a mayores audiencias internacionales.

Aunque *JAMS* no había publicado muchos artículos sobre música mexicana, la situación cambió para bien el último año. Dos artículos recientes de *JAMS* están entre los estudios de música más importantes de México, jamás publicados en cualquier idioma o revista. El penetrante y bellamente escrito artículo de Leonora Saavedra, *El estilo polisémico de Carlos Chávez: construyendo lo nacional, buscando lo cosmopolita*, aparecido en el número de la primavera 2015, de *JAMS*, cambia radicalmente nuestra visión sobre Chávez y será una importante parte de su libro, editado en un futuro por la *Oxford University Press*. Es un estudio extremadamente importante. El impresionante estudio *La psalmodia christiana de Bernardino de Sahagún: un cancionero católico de la Nueva España del siglo XVI*, de Lorenzo Candelaria, publicado en *JAMS* en el otoño de 2014, muestra a detalle cómo es que Sahagún y otros misioneros católicos utilizaron la música en el proceso de evangelización de los mexicanos. El artículo de Candelaria será una importante parte de su libro sobre la música y el catolicismo mexicano, editado por la *University of Rochester*. Estos dos artículos no son sólo buenos y excepcionales estudios escritos por destacados musicólogos radicados en Estados Unidos, también hablan de la receptividad que tienen revistas americanas como *JAMS* para publicar los mejores trabajos sobre música mexicana. Debo mencionar también, por supuesto, que Leonora Saavedra es conocida por todos los aquí presentes, y tiene una larga relación con el CENIDIM, especialmente desde que ocupó la Dirección de este Centro. Es una investigadora mexicana que reside y trabaja en California.

Lorenzo Candelaria, ciudadano estadounidense, es de ascendencia mexicana y creció en la zona fronteriza de El Paso, Texas, a dónde regresó recientemente para dar clases. Coincidentemente, Candelaria enseña en la *University of Texas*, en El Paso, misma institución en la que el Dr. Robert Stevenson recibió su licenciatura en la década de 1930. Tenemos aquí a dos destacados musicólogos, con conexiones entre México y Estados Unidos, publicando trabajos absolutamente excepcionales sobre música mexicana en inglés, en la principal revista de música de Norteamérica, considerada por algunos como la revista más importante de musicología del mundo actual. Para mí, esto evidencia las posibilidades multiculturales y de idiomas que existen para la creación del mejor y más refrescante trabajo académico musical. Exhorto a los investigadores mexicanos a continuar

atrayendo la atención de la comunidad académica internacional con sus mejores trabajos, publicando no solamente en las buenas revistas nacionales como *Heterofonía*, sino también en publicaciones extranjeras editadas en español, inglés, portugués y otros idiomas, como los que mencioné anteriormente.



REFLEXIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN EL CENIDIM

APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA DEL CENIDIM

Luis Jaime Cortez

**LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN TRES DÉCADAS DE PERMANENCIA
EN EL CENIDIM: PROYECTOS, METODOLOGÍA, PRODUCTOS**

Aurelio Tello

**LOS PERSONAJES O LOS MOMENTOS: ALGUNOS CRITERIOS DE
INVESTIGACIÓN PREDOMINANTES EN LAS PRODUCCIONES DEL
CENIDIM**

Eduardo Contreras Soto

**LA COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN DEL CENIDIM: SUEÑOS QUE
SE VUELVEN IDEAS, QUE SE CONCRETAN EN PROYECTOS, QUE SE
MATERIALIZAN EN INVESTIGACIONES ¿QUE TRASCIENDEN...?**

José Luis Segura Maldonado

**EL PANORAMA DE MÚSICA VIRREINAL DE AMÉRICA LATINA.
NOVIEMBRE DE 1980**

Karl Bellinghausen

PRIMEROS BOCETOS PARA UNA BIOGRAFÍA DEL CENIDIM

Luis Jaime Cortez ^[•]

[•] Compositor, director y musicólogo. Realizó sus estudios musicales con Bonifacio Rojas y Gerhart Muench en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, Michoacán. Más tarde estudió en el Taller de composición del CENIDIM con Manuel Enríquez y Federico Ibarra, y con Mario Lavista en el Conservatorio Nacional de Música del INBA. Ha compuesto diversas obras instrumentales, vocales, de cámara y orquestales, y es autor de las óperas *La tentación de San Antonio* y *Luna*. Obtuvo la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y estudió la maestría en Filosofía en la Universidad Michoacana de San Nicolás. Es investigador del CENIDIM desde 1981, donde también tuvo los cargos de coordinador de investigación y director (1988-1994). Es autor de numerosos ensayos y artículos sobre música y literatura, y de tres libros: *Tabiques rotos* (CENIDIM, 1985), *Mario Lavista: textos en torno a su música* (CENIDIM, 1988 y 1990) y *Favor de no disparar sobre el pianista* (Conaculta, 2000). Ha publicado además numerosos textos musicales en publicaciones periódicas. Ha sido miembro, desde 1999, del Sistema Nacional de Creadores. Fue Secretario de Cultura de Michoacán (2004). Consolidó el prestigio del Conservatorio de las Rosas como una de las principales instituciones musicales de México. Fue pianista del Ensamble de las Rosas, que difundió ampliamente la música del siglo XX. Fundó *La Sinfonietta*, orquesta de cámara con la que ha grabado diversos discos. El último es una antología de canciones de Chucho Monge, con Francisco Araiza como solista.

Es un motivo de enorme felicidad para mí el poder participar en este importantísimo cuadragésimo cumpleaños del CENIDIM. Cuarenta años son ya la antesala del medio siglo, y me sorprende notoriamente que he sido testigo y participe de al menos siete de los ocho lustros involucrados. Cuando le conocí, el CENIDIM era una institución naciente, en la nostálgica calle de Liverpool, número 16, que hoy hospeda a la Fundación Octavio Paz, un destino sin duda noble para esa casa llena de recuerdos y sonoridades fantasmales.

Cuando empecé a escribir este texto, dudé entre la narrativa formal y exacta del historiador, o la otra, más personal, de la biografía, que da espacio para los personajes y las emociones. Opté por esta segunda vía, porque me parece que hay muchas historias que se perderán si no aparece algún testigo que las registre y acuñe. Y yo tuve la fortuna de ser un testigo, y en alguna medida, claro, también un actor.

Conocí el CENIDIM, crucé por vez primera su pesado portón de herrería, allá por el año de 1980. Todo olía a nuevo, en una casa notablemente vieja, pero majestuosa e imponente.

Pocos pasos después de la verja de entrada, había que subir una escalera con peldaños de mármol, y al terminar el ascenso aparecía un vestíbulo que tenía dos opciones de ruta. Una, a la izquierda, llevaba en un par de pasos al museo de instrumentos musicales, sin precedentes en México, donde había instrumentos que rápidamente despertaban abundantísimas fantasías sonoras, como el tepoztli con el que Carlos Chávez compuso su *Sinfonía India* (cómo había llegado hasta ahí, no era algo que fuera preguntable en el primer acceso).

La ruta de la derecha llevaba a una sala enorme, que más tarde albergaría la biblioteca del CENIDIM, cuando la donación de Jerónimo Baqueiro Foster inundó de libros el edificio.

Pero para encontrar gente trabajando, el visitante debía seguir su ascenso por una escalera imperial, que continuaba los peldaños de mármol en un diseño que no dejaba duda de que se trataba de una impresionante casa afrancesada de la época porfirista. Ahí nació oficialmente el CENIDIM.

Quizás habría que decir que en sentido estricto nació antes, en una oficina más bien inhóspita entre los laberintos y pasillos del Palacio de Bellas Artes, con el vago nombre de *Sección de Investigaciones Musicales*. Pero lo cierto es que el

CENIDIM se sintió como CENIDIM, olió a CENIDIM y se comportó como tal hasta que los espacios de Liverpool 16 le permitieron desplegar su naciente potencial.

Cosa que no habría ocurrido, según mi entender, sin el dinamismo furioso del primer personaje del Centro, en realidad el segundo director, pero generador de una energía vital que empujó al Centro a desplegar plenamente su potencial; el primer director en Liverpool 16, el responsable de escoger precisamente esa casa en renta para poner ahí esa cosa nueva, pletórica de conceptos innovadores y de audacias de modernidad. Me refiero, claro, al compositor Manuel Enríquez, al maestro Enríquez, como le decíamos, responsable también del nombre, extraordinariamente largo, del CENIDIM. Centro —decía cuando explicaba su razonamiento—, porque no es una escuela ni un instituto, sino otra cosa que se puede resolver con nuevas concepciones, y en el que es posible inventar. Un Centro puede ser lo que queramos. La ambigüedad de la palabra permite jugar con sus posibles contenidos. Luego viene la lista de actividades que lo definen: investigación, palabra que se traslada desde la *Sección de Investigaciones Musicales* del INBA; documentación, que mezclada con la investigación crea un universo de posibilidades adicionales. Ese nuevo centro, pues, también estará interesado en los acervos, en los documentos bibliográficos, hemerográficos, sonoros, instrumentales, en los objetos, pues, que tengan cualquier tipo de contacto aún indirecto con la música. Eso explica el naciente museo de instrumentos musicales, que no pudo crecer hasta ahora, y que en algún momento fue confinado al horizonte de una bodega. Fue así como al poco tiempo, además, llegó aquel aparato enorme, lleno de miles de cables y bocinas: el sintetizador Moog, trasladado del Conservatorio Nacional al CENIDIM porque en su paisaje anterior parecía sin sentido, y en la casa de Liverpool 16 parecía encontrar un sitio especial, en ese anexo moderno que quedaba hasta el fondo de la casa. Ya abundaré en ello, si me queda tiempo. Pero estábamos en el concepto de documentación, al que se agrega el de información. El tren está casi completo. Información, generación de mensajes, desarrollo de contenidos en torno a la música, pues es musical la palabra que sigue. El CENIDIM será una institución encargada no sólo de investigar y de atender lo que compete a los acervos, sino también un lugar de publicaciones, que es uno de los sentidos de la palabra información.

Faltaba solamente el nombre del santo patrono de la institución: Carlos Chávez. Él fue parte del nombre del CENIDIM por muchos años, hasta que alguien

se lo “voló” de donde debía estar, y Carlos Chávez desapareció de golpe. Yo no supe cuándo y cómo, pero el caso es que si se visitan las páginas web oficiales, Chávez ya no está. Lo cual, a mi juicio, es una pérdida, no sólo porque corrige arbitrariamente una decisión fundacional, sino porque con el gesto se pierde algo del entorno en que nació el Centro. Cuando adquirió su nombre, Carlos Chávez acababa de morir, uno de los más grandes personajes de la cultura mexicana del siglo XX, que tuvo pocos homenajes verdaderos. El ser parte del nombre del CENIDIM es uno de ellos. De modo que, pienso, el nombre de Carlos Chávez debería restituirse.

Manuel Enríquez lo puso ahí con esa sabiduría que pone en su sitio las cosas necesarias. Debo decir que en ese momento nadie pensaba en la rivalidad Chávez-Revueltas que luego las generaciones posteriores han reconstruido con fogosidad de guerra verdadera. No sé si eso tiene que ver con la desaparición del nombre de Chávez, o si fue simplemente algún funcionario del área de diseño al que se le olvidó una línea de texto.

La invocación del nombre de Chávez —y eso lo sabía muy bien Manuel Enríquez cuando lo puso en ese sitio—, era ampararse en un personaje que había hecho ejemplarmente como persona todo lo que el Centro debería hacer como institución.

De modo que rentar la casa y diseñar el nombre fueron las primeras decisiones de Manuel Enríquez. La siguiente fue adoptar la *Sección de Investigaciones Musicales* como parte del Centro, situación que ocurriría con la renuncia a un nombre más bien descolorido. Y con ello llegaron al CENIDIM los primeros personajes, los primeros investigadores: Federico Hernández Rincón, quien fuera compañero de investigaciones de José Raúl Hellmer, e Hiram Dordelly.

Con el nombre de Federico Hernández Rincón —con quien tuve la fortuna de convivir por más de una década—, se liga la historia del Centro con la fundación misma de la *Sección de Investigaciones Musicales*, fundada por Carlos Chávez en 1947, como una de las áreas necesarias del INBA. Es necesario escribir la historia de esas décadas que van del 47 a la fundación del CENIDIM, en las que muy brillantes investigadores aportaron trabajos todavía sin rescatar.

La *Sección de Investigaciones Musicales* se trasladó, pues, a Liverpool 16 con sus investigadores y cachivaches, con sus archivos en cajas de jabón Roma en las que siguieron guardadas por muchos años. La fusión entre una etapa y otra fue

tan plena, que muy pronto parecieron una misma cosa. Cuando tuve el honor de ser el director del CENIDIM, allá por 1988, empecé a revisar papeles que estaban entre los archiveros de mi oficina. Haciéndolo, me encontré un documento de más de mil cuartillas, atado con un lazo que se ajustaba al papel con unos nudos finos y expertos que parecían no haber sido desatados en décadas. El volumen era tan notorio, que su extravío, su traspapelo sólo se explica entre muchos otros montones de papeles similares. Las hojas estaban amarillentas, llenas de texto escrito con tipografía de una indudable máquina de escribir Remington de las que pesaban 25 kilos, ejemplarmente limpias, sin errores ni tachaduras. Desaté los nudos, con cierta fetichista voluptuosidad, quité la página en blanco que servía de cubierta, y me encontré un oficio que decía más o menos: “entrego a usted el resultado de mis investigaciones y aprecio el apoyo brindado para realizarlas” y varias cosas más de esa índole, dirigidas a un funcionario de nivel medio. La firma: Vicente T. Mendoza. El título: “El folklor musical de la región central de Puebla”. ¡De modo que me había topado con un original inédito de Vicente T. Mendoza, que estaba entre los archiveros que más de una década atrás habían llegado al CENIDIM desde el pasado de la *Sección de Investigaciones Musicales*! Por supuesto que en los meses siguientes me dediqué a su publicación, con un placer que pudo conducir a una edición, a mi juicio, muy hermosa.

El personaje de transición, digamos, entre las dos etapas, fue la maestra Carmen Sordo Sodi, directora que sin duda aportó muchas cosas importantes, como la renovación del interés por la investigación musical en el INBA, y el entusiasmo por crear un museo de instrumentos musicales que se quedó, lamentablemente, en un intento frustrado, que sin embargo todavía podría hoy tener continuidad. De hecho, la necesidad de nuevas instalaciones surgió precisamente de la idea de buscar un lugar apropiado para el museo de instrumentos. Es decir, ese museo sería lo más importante del nuevo Centro. Hay que decir que de los laberintos del Palacio de Bellas Artes, la *Sección de Investigaciones Musicales* se trasladó al edificio que más tarde sería el Museo de Cera, de modo que el traslado a Liverpool 16 fue sencillo, pues fue hecho, literalmente, desde la otra cuadra, Londres. El camino fue de Londres a Liverpool.

No conozco los detalles que consolidaron la transición administrativa de la gestión de Carmen Sordo Sodi a la de Manuel Enríquez, pero lo cierto es que Sordo Sodi no se apareció nunca por Liverpool 16, y al parecer guardó siempre una

especie de rencor por el modo en que pasaron las cosas. Vaya desde aquí nuestro reconocimiento a la maestra Carmen Sordo Sodi, una investigadora cuyo trabajo sería importante rescatar. Fue autora del primer gran catálogo de Carlos Chávez. De manera que entre la fundación oficial del Centro, bajo la dirección de Carmen Sordo Sodi, y la etapa de Liverpool 16, con Manuel Enríquez al frente, un hecho indudablemente importante fue la muerte de Chávez en 1978. Es entonces que el CENIDIM empezó a llevar su nombre, y es entonces que inició la etapa de más desarrollo de la institución.

Lo que quizá hasta ahora he insinuado sin decirlo con la claridad suficiente, es que la gestión de Manuel Enríquez fue en muchos sentidos una refundación del CENIDIM, una especie de culminación de ideas imaginadas en el pasado que llegaron hasta ahí para tener sentido pleno, y de nuevas posibilidades que se concretaron en un conjunto de proyectos paradigmáticos.

Manuel Enríquez, cuando le confiaron la dirección de ese nuevo proyecto, estaba en la cúspide de su carrera, con unos 50 años de vida. De hecho, era de los indudables competidores legítimos para la dirección general de Bellas Artes (hay que decir que en una época había que ser un gran artista para poder aspirar a la dirección del INBA). Manuel Enríquez llegó al CENIDIM en medio de un prestigio glamoroso que le otorgaba un arsenal de recursos para actuar.

Quizá deba detenerme un poco en la figura del maestro Enríquez. Para quienes le conocieron, tal vez será innecesario, pero me encuentro con frecuencia personas de distintas edades que no saben quién fue. Y no conozco ninguna semejanza que lo muestre como la persona volcánica que era, cosa que me ha empezado a motivar para escribir algo al respecto. Quizás las primeras líneas sean estas que aventuro para ustedes.

Manuel Enríquez transmitía con su presencia la idea de velocidad, uno en su presencia tenía la sensación de que el mundo marchaba con un ritmo frenético. Sus ojos claros tenían esa fuerza que luego encontré en Octavio Paz. Su autoridad tenía algo que ver con sus ojos. Su figura también transmitía autoridad de un modo un poco alarmante. Pero eso mismo hacía que las cosas a su alrededor ocurrieran. Si él decía que algo debía hacerse, se hacía. Con ese dinamismo nació el CENIDIM.

El proyecto se conformó con ideas que llegaron de diversas influencias, como es natural. Supongo que se sentó en su silla de director y tenía una sola cosa

clara: la importancia de la música contemporánea. Eso fue lo más importante para el nuevo CENIDIM. Éste debía ser un pasaporte para lo más moderno y vanguardista. Así que, como proyecto del Centro, fundó el *Foro Internacional de Música Nueva*, que tuvo bajo su dirección momentos realmente espectaculares, a través de los cuales fuimos estrictos contemporáneos de las búsquedas más radicales del orbe. Vinieron al festival muchos de los más importantes músicos especializados en la música nueva, que era como a Enríquez le gustaba definir la música de hoy. Música nueva, como nuevo tenía que ser todo alrededor.

Pero lo interesante del planteamiento del maestro Enríquez fue que no se perdió en sus propias obsesiones, no tuvo miedo de salirse de los territorios que mejor conocía, para internarse en otros que consideró igualmente importantes.

Fue así como creó también un pequeño festival dedicado a la música novohispana, y fue pequeño sencillamente porque no había muchas partituras ni muchos grupos capaces de interpretar la música. Pero el sello de la música novohispana fue un rasgo indudable del naciente CENIDIM. En este territorio su primer asesor, quien vino del Conservatorio Nacional, fue Felipe Ramírez.

Y en atención a la herencia de la *Sección de Investigaciones Musicales*, especializada por vocación fundacional en la música tradicional, Manuel Enríquez concedió una importancia extrema a la música indígena, tradicional, folklórica, con todos los matices del caso.

En este tema, su primer asesor fue Federico Hernández Rincón, quien tenía recursos sobrados para ello. A su lado Hirám Dordelly, y un poco más tarde, Guillermo Contreras.

Su idea de la música indígena —amparada en alguna medida por sus asesores, quienes sin embargo se quedaban a menudo con la boca abierta ante la radicalidad del maestro— consistía en que era una especie de música contemporánea tan plena de derechos y de sorpresas sonoras como la música de vanguardia.

De modo que concibió también un festival de música indígena, que fue cuestionado severamente por algunos antropólogos y por muchos etnólogos y etnomusicólogos pues, decían, se sacaba con ello a los músicos de su entorno, y por tanto la música perdía mucho de su sentido. Se dijo también que algo así contribuía a la aculturación, y cosas por el estilo. Pero mientras otros discutían, Manuel Enríquez con su equipo que lo seguía un tanto desconcertado, realizaron varios

festivales, que yo considero fuente de varias de las más notables experiencias musicales de mi vida.

Así como al festival de música nueva venían Kotonski o Globokar, al festival de música indígena venían los verdaderos maestros reverenciales de las distintas culturas musicales del país. Quizás una de las partes más importantes del festival ocurría no en los escenarios, sino en el proceso de preparación. En las invitaciones a los músicos, en su traslado, en su instalación en los hoteles, en las comidas con ellos.

De modo que así configurado, el CENIDIM tenía que ver por vez primera con el universo musical en su conjunto, concebido de la manera más universal y moderna.

Sólo faltaba —cosa que se agregó muy pronto— la tecnología. Ahí la gestión consistió en rescatar otro viejo proyecto de Chávez y su taller, rescatar un equipo Moog (que hoy vale una fortuna y probablemente está oxidado en alguna bodega), que parecía integrado a su ingeniero, Raúl Pavón, un maestro extraordinario, un fanático loco de la tecnología —antes de que la tecnología se volviera parte normal de nuestras vidas—. Raúl Pavón publicó en el CENIDIM el primer libro sobre música electroacústica, y dio numerosos cursos, e invitó a los compositores a producir sus obras ahí.

En ese escenario, solo faltaba la parte educativa, y el CENIDIM la resolvió de maneras ejemplares, aunque abandonadas en el camino. Primero, invitó a Federico Ibarra a dirigir un taller de composición que, otra vez, recordaba la estructura de trabajo del legendario taller de Carlos Chávez. El proyecto atendió a unas tres generaciones (cada una requería cuatro años de formación), y entre sus egresados se encuentran muy destacados compositores mexicanos.

Se trataba, claro, de no repetir lo que ya hacían las escuelas musicales del INBA. Se trataba de hacer algo más, algo distinto, innovador. Ese taller lo fue en múltiples sentidos.

Pero no bastaba. Se necesitaba un complemento. Y ese complemento apareció con la fundación del primer proyecto formal para realizar estudios de musicología. Ahí, la asesora de Enríquez era una joven musicóloga recién desempacada de Francia, poseedora de un dinamismo tan impetuoso como el de Enríquez. Me refiero, claro, a Leonora Saavedra.

Organizó una cátedra de musicología en una sala (luego sería la biblioteca) que daba un entorno principesco a las ideas. Invitó a una pléyade de maestros mexicanos y extranjeros. La actividad de los estudiantes era sumamente intensa. Ahí conocí, como estudiante, a Daniel Catán, a Julio Estrada, Mario Lavista y Juan Herrejón. A los grandes musicólogos cubanos Argeliers León, Victoria Eli, María Teresa Linares y Alberto Alen. Y a un español legendario: don Samuel Rubio. Y claro, a un compositor inspirador, y a la vez que creador, un gran teórico: Rodolfo Halffter. Durante sesiones larguísimas, que a él no parecían fatigarle, estudiamos a Schoenberg y Schumann, los cuartetos de Beethoven y los nocturnos de Chopin, y un buen número de distintas etapas de su propia música, desde lo más andaluz hasta lo más abstracto y modernista.

Debo decir que esas experiencias de estudio marcaron mi vida de manera definitiva, y me parece que lo mismo ocurrió con todos los que asistimos ahí. Me parece que fue un periodo de casi dos años. Leonora misma era una maestra exigentísima. Había clases de orquestación, organología, teoría serial, formas musicales, musicología histórica, filosofía de la música, y agreguen todas las otras que deseen, y seguramente no se equivocarán.

El proyecto no prosperó a largo plazo porque no fue posible regularizar los estudios oficialmente. De manera que fue un lugar que tuvo la única vocación de enseñar, y la realidad lo convirtió en un naufragio.

Por no abusar del tiempo que se me ha concedido en este coloquio no seguiré, pero este ejercicio me ha despertado el entusiasmo por escribir una historia que sería muy natural que yo mismo escribiera. Me gustaría recordar con detalle a José Antonio Alcaraz, a Esperanza Pulido (en algún momento logramos mantener activas tres revistas: una de ellas dedicada exclusivamente a la documentación), José Rafael Calva y tantos otros que no alcanzo siquiera a mencionar.

Pero me gustaría, para terminar, hacer dos reflexiones sobre el futuro del CENIDIM, a estas alturas de su todavía joven vida institucional.

Primero, que el modelo inicial que he mencionado, y que fue realidad por un corto periodo, podría tener hoy una posibilidad de renacimiento. Todavía no hay una carrera de musicología que supere en su definición académica y en su riqueza de maestros algo como lo que he referido. Y sería natural que algo así volviera a ocurrir en el CENIDIM.

Segundo, que al trasladarse de Liverpool 16 a su espacio actual, como si no cupieran, se perdieron varias cosas. Primero, el laboratorio de electroacústica. Luego, el taller de composición. Incluso la biblioteca. Y dejó de verse a la institución —quizás razonablemente por la falta de espacios—, como un lugar capaz de albergar acervos importantes, y sus colecciones no han crecido.

Quizás este aniversario debería motivarnos para recuperar un imaginario todavía vital.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN TRES DÉCADAS DE PERMANENCIA EN EL CENIDIM: PROYECTOS, METODOLOGÍA, PRODUCTOS

Aurelio Tello ¹

¹ Compositor, musicólogo y director coral. Nació en Perú en 1951, donde realizó estudios de piano, pedagogía musical, composición y dirección coral. Desde 1982 radica en México. Es director y fundador de la Capilla Virreinal de la Nueva España, grupo vocal e instrumental con el que ha realizado desde 1989 una intensa labor de difusión de la música virreinal de México y América Latina, a través de numerosos conciertos y grabaciones. Es investigador del CENIDIM desde 1982, donde también tuvo el cargo de subdirector y ha realizado diversos proyectos de investigación sobre la música virreinal y la música mexicana del siglo XX. Ha publicado varios volúmenes de la serie *Tesoro de la música polifónica en México*, con estudios y transcripciones de obras de compositores de las catedrales de Puebla y Oaxaca, en especial de Manuel de Sumaya y Gaspar Fernandes. En 1999 obtuvo el Premio de musicología Casa de las Américas de La Habana (Cuba), y en 2000 recibió el Premio a la Excelencia Académica del INBA por su labor musicológica.

La música en el centro de la musicología

Me integré al CENIDIM en febrero de 1982. Venía de haber tenido la fructífera experiencia de formar parte del Taller de musicología que en 1974 instituyó en el Conservatorio Nacional de Música del Perú el compositor y musicólogo chileno Fernando García, entonces exiliado en mi país después del golpe del dictador Augusto Pinochet. Estaba a la sazón por concluir mis estudios de Dirección Coral y la oportunidad de formar parte de un grupo de trabajo que pudiera dedicarse a tareas investigativas en el campo de la música despertó mi interés. También, la aparición en 1974 de dos libros cruciales para mis perspectivas de trabajo futuro que despertaron en mí un cúmulo de “Unanswered questions” para parafrasear a Charles Ives: la *Antología de la Música Colonial en América del Sur* de Samuel Claro Valdés y el que hizo Arndt von Gavel bajo el título de *Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú*.

El sostenido trabajo a lo largo de 1975, 1976 y parte de 1977 abarcó la lectura de textos capitales de nuestra musicología empezando por *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*, que publicó la OEA en 1960, un libro fresco entonces que me reveló un Perú musical desconocido para mí; el irremplazable estudio *El huayno en el Cusco* de Josafat Roel Pineda; el estudio sobre las antaras Nazca de Andrés Sas publicado en el *Boletín Latinoamericano de Música* que editaba Francisco Curt Lange y un novedoso “Informe sobre la Música en el Perú” que escribió para la Revista *Fanal* el compositor Enrique Pinilla. A esto se sumaron las clases en las que Fernando García nos dio una síntesis de los conceptos más generales de la musicología, desde Guido Adler hasta los trabajos de Eric Salzmán y Enrico Fubini. Y bajo su guía empezamos en 1976 un proyecto conjunto sobre una de las figuras más desconocidas de la música peruana del siglo XX: Alfonso de Silva, el precoz pianista y violinista y fugaz compositor que un día de crisis se marchó en 1921 a París buscando formarse e imponer su música. No tuvo la fortuna de otros músicos latinoamericanos en el París de los 20 y los 30: Heitor Villa-Lobos, Acario Cotapos, Manuel M. Ponce, José Rolón, y acabó tocando el violín en un café donde su mujer cantaba tangos y compartió sus miserias con César Vallejo. El poeta de Santiago de Chuco le dedicaría un dolido poema cuando De Silva murió en 1937. A mí me tocó realizar la bibliografía del trabajo y hacer los extractos de un libro que contiene las cartas que el músico le escribió

a su amigo Juan Mejía Baca, un importante editor peruano, y que éste publicó con el literario título de *110 cartas y una sola angustia*. Cuando en junio de 1977 Fernando García partió a Cuba y se terminó nuestro taller de musicología, yo me quedé con una cauda de preguntas no respondidas. ¿Qué teníamos que hacer para conocernos musicalmente a nosotros mismos? ¿Por qué en la gran Historia de la Música de la humanidad hay una cantidad enorme de páginas en blanco, de folios no escritos, en las que los actores musicales seríamos nosotros, que tendrían que ver con lo que nosotros componemos y sonamos, pero de lo que muy pocos han dado cuenta y testimonio? ¿Quién va a escribir esas páginas? ¿Por qué yo sabía todo de Chopin o de Beethoven o de Chaikovski y no de esos músicos que se me aparecieron como una revelación en los libros de música colonial a los cuales ya me referí —Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco o Roque Ceruti, para citar tres que vivieron en mi país entre los siglos XVII y XVIII—? ¿Qué hacía que cuatro décadas después de muerto, De Silva fuera un desconocido en su propio país? ¿Qué sabía yo de mis propios maestros —y me tocó formarme con tres de los más importantes compositores del Perú: Edgar Valcárcel, Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca—? En nuestras clases de musicología hablábamos de las varias tareas que deberíamos abordar: analizar la música para conocerla y saber de su identidad desde sus razones intrínsecas; hacer biografías de nuestros músicos, para conocerlos como hombres y como artistas; editar la música para que pudiera circular; hurgar en los archivos para adentrarnos en el pasado y vincularlo al presente, porque no somos pueblos sin historia, ni seres sin abuelos, ni hijos sin madre. De todo lo que me enseñó Fernando García, una inquietud guió mi actividad posterior: poner a la música en el centro de la atención, como lo recomendaba Guido Adler, pero a diferencia de éste, sin dejar en un segundo plano lo que se encuentra en torno o al lado de la música.

Cuando en noviembre de 1980 conocí en Lima a Manuel Enríquez y me habló del CENIDIM de México, de los festivales que acababan de efectuar —entre ellos el Panorama de la Música Virreinal y el Foro Internacional de Música Nueva—, de los cursos que habían dado musicólogos notables como el padre Samuel Rubio o Victoria Eli, de los proyectos que el centro iría a desarrollar en los años siguientes, vi la posibilidad de venir a este país a encontrar las respuestas a mis preguntas —Enríquez me había hablado de una maestría en musicología— y entonces, regresar al Perú a abrir brecha para la investigación. Llegué a México el

viernes 5 de febrero de 1982 y al CENIDIM el lunes 8 a las 8 de la mañana. Treinta y tres años después, todavía sigo haciéndome esas mismas preguntas a las que me referí líneas arriba y tratando de hallarles respuestas en mis trabajos, artículos y libros que a lo largo de tres décadas han visto la luz, la mayor parte como proyectos del CENIDIM.

Desde entonces he desarrollado diversas tareas de investigación que han tenido que ver con varios aspectos del trabajo musicológico: la catalogación, la elaboración de biografías, la transcripción musical, el análisis, la historiografía, las ediciones críticas, la publicación de artículos, la redacción de entradas de diccionarios, la organización de fuentes (bibliografías), de bancos de datos, etcétera.

En llegando, me puse a decantar los materiales con los cuales se alimentaba un Banco de datos referido a compositores mexicanos, que ya existía desde antes de fundarse el CENIDIM. Encontré catálogos de muchos compositores, pero de otros, sólo listas de obras. Procedí a eliminar una cantidad de fotocopias inútiles, que no enriquecían el conocimiento básico de la vida o de la obra del compositor, me puse a decantar las listas de obras de cada uno y a darle coherencia a la información que se disponía. Parte de estos materiales se perdieron en el terremoto de 1985. Pero de este trabajo derivó el libro *Salvador Contreras. Vida y Obra* que inauguró la serie de Estudios Musicológicos del CENIDIM y que como tal no ha tenido continuación, pero que trazó la ruta de libros posteriores sobre la obra de algunos compositores. Este trabajo me permitió ensayar cómo escribir una biografía. Me apoyé en una idea que ya había planteado el Dr. Robert Stevenson en su famosa conferencia de 1969 en la que dejó establecidos los criterios bajo los cuales se decide qué es historiable, qué constituye el meollo del trabajo de investigación y qué, inventando un neologismo, podríamos decir que es musicologizable. Aún contando con unas memorias escritas de puño y letra de Salvador Contreras y de una buena cantidad de información que recogí de diversas entrevistas, sólo consigné aquello que consideré válido para conocer al compositor, al hombre artista, al ser social y dejé de lado anécdotas de tipo doméstico. Escribí una biografía también a partir de la lectura de sus partituras, de lo que ellas me decían cuando vi que adoptaba ciertas técnicas de composición (el atonalismo, el serialismo dodecafónico) o se afiliaba con ciertas ideologías (el nacionalismo) o se inclinaba hacia cierta estética (el impresionismo). La partitura se convirtió en un documento para conocer al músico. Vertí la experiencia de escribir esta biografía en otros

proyectos similares: las biografías de los músicos novohispanos para el catálogo de la colección Sánchez Garza; la biografía cultural de Gaspar Fernández, cuando no tenía más datos que los que aventuró el doctor Stevenson, lo que Fernández había hecho en Puebla y que se registra en las actas capitulares, y sobre todo, su música: ella me reveló su filiación con la polifonía de transición entre el Renacimiento y el Barroco; ella me indicó cuán cercano estaba a lo que pasaba en la música española de su tiempo, en la de Francisco Guerrero, Alonso Lobo y Melchor Robledo; ella me aclaró que estaba frente al último compositor de impronta renacentista y el primero de filiación barroca en la Nueva España.

Para la segunda sección del libro de Contreras recurrí a entender el qué y el porqué de su música analizando el casi centenar de obras. Seguí una ruta cronológica y pude ver cómo, a través del tiempo, afinaba su lenguaje atonal, definía su técnica, escapaba del stravinskismo —y, en consecuencia, del nacionalismo— afiliándose a la técnica dodecafónica, para abandonarla después en favor de una síntesis muy ecléctica de técnica serial y sonoridad impresionista. El análisis musical me permitió saber quién era Contreras, el Contreras músico, y ese ejercicio me ayudó a encarar mis posteriores trabajos sobre la música colonial.

En 1983 visité la catedral de Oaxaca para realizar las primeras transcripciones de música colonial que me tocó hacer en el CENIDIM. La transcripción del villancico *Celebren, publiquen*, de Manuel de Sumaya y del *Magnificat* de Juan Mathías de los Reyes me enfrentó a varios problemas: el de no ser obras lo “suficientemente sinfónico-corales” según opinó el director que se hizo cargo de montarlas para su “estreno”. Ello me llevó a estudiar la capilla musical de Oaxaca entre 1745 y 1779, el periodo que cubre los magisterios de capilla de ambos maestros y de allí derivé que nuestros centros musicales disponían de conjuntos que ofrecían una particular tipología sonora. Cuando publiqué el libro *Villancicos y Cantadas de Manuel de Sumaya* añadí una introducción que daba cuenta de este aspecto —era un estudio sobre los integrantes de la capilla musical— y fundé luego un conjunto que tratara de reproducir el formato sonoro vigente en Oaxaca en el periodo mencionado. En esta misma época transcribí la *Misa a 8 voces* de Sumaya que se estrenó con Los solistas de México. Las persistentes falsas relaciones entre las voces, en una música que queriendo ser tonal no había dejado de ser modal, provocaron desconcierto en los directores —el de orquesta, pero sobre todo el de coro— y me acusaron de “no saber armonía”. En cuanto curso, charla, conferencia

u oportunidad he tenido a mi alcance, he insistido en aludir a ese rasgo peculiar de la música barroca iberoamericana como un elemento que marca una profunda diferencia con los paradigmas centroeuropeos. Cuando publiqué el libro de villancicos en 1994 y el de las misas en 1997, estaba cierto de que no podíamos hacer musicología en Latinoamérica sin romper algunos paradigmas venidos de la musicología centroeuropea, pero también de los marcos teóricos propios del mundo hispánico. Ni fray Pablo Nazarre, ni José de Torres, ni Antonio Eximeno hablaron de cómo la modalidad convivió con un intento de tonalidad —claro por sus rasgos de funcionalidad armónica— desde por lo menos la segunda mitad del XVII hasta la primera mitad del siglo siguiente, o para ubicarnos en la Nueva España, entre los sucesores de Gutiérrez de Padilla y López Capillas (a partir de 1664) y Manuel de Sumaya (quien murió en 1755).

Mis trabajos se orientaron hacia las ediciones críticas, en las que pudiera quedar evidente el tipo de decisiones que como musicólogo tomaba en relación con puntos clave de la transcripción: sustitución de notas equivocadas en el original, aplicación o sugerencia de alteraciones en los casos de *semitonía subintellecta*, resolución de cadencias donde se producía la relación mi-fa, aplicación del texto para una adecuada correspondencia prosódica, etc. sin las cuales es imposible entender el sentido de esta música. El fruto de mi trabajo lo vi reflejado cuando grupos como Chanticleer, el Cuarteto La Colombina, la Camerata de Caracas, la Compañía Musical de las Américas, el Ensemble Elyma, el coro De Profundis de Montevideo o Ars Longa de La Habana grabaron mis transcripciones. Creo que esta ha sido una línea de trabajo que le dio reconocimiento al CENIDIM como institución patrocinadora de los proyectos de investigación de la música colonial. Las viejas preguntas que me hacía en relación con nuestro patrimonio histórico-musical tuvieron algunas respuestas en mis publicaciones sobre la música colonial novohispana y con la certidumbre de que los papeles manuscritos algún día desaparecerán, las partituras impresas nos dejan la esperanza de que la música sea salvada de la pérdida, del deterioro y del olvido.

En este afán de trabajar en torno a los materiales patrimoniales, tuve un reto muy grande cuando en 1985 afronté la catalogación del acervo musical catedralicio de Oaxaca. Lo que encontré en 1983 fueron dos cajitas que contenían los papeles manuscritos, metidos en bolsas de plástico y en un revoltijo que hacía difícil su consulta. ¿Cómo garantizar que un ordenamiento pudiera preservar esos

materiales no sólo en mejores condiciones físicas, sino que su consulta y estudio pudiera estar al alcance de cualquier investigador? Planteé la necesidad de elaborar un catálogo. Y debo reconocer, ahora y con mi perenne gratitud, el apoyo que recibí de la entonces directora del centro, Leonora Saavedra, quien no sólo gestionó los viáticos para unas estancias en Oaxaca, sino que incluso llegó a acompañarme al archivo oaxaqueño cuando yo empezaba la elaboración de las fichas individuales por cada expediente, de la cual se obtuvo luego el catálogo. Por supuesto que no partí de cero. Fueron trabajos inspiradores para mi labor varios catálogos previos de acervos coloniales: el que Bernal Jiménez hizo del Colegio de las Rosas; el que Waldemar Axel Roldán y Carmen García Muñoz prepararon del de la catedral de Sucre; los que Thomas Stanford y Lincoln Spiess hicieron de las catedrales de México y Puebla, no publicados en ese entonces; el que elaboró el padre Vargas Ugarte del Seminario de San Antonio Abad del Cusco, el que publicó el padre Perdomo Escobar de la catedral de Bogotá y, por supuesto, el irremplazable *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* de Robert Stevenson, cuyo centenario de su nacimiento recordaremos en el 2016. Vi qué tenían y qué no tenían. Lo primero que advertí es que daban cuenta de un estado incipiente de los proyectos de catalogación en relación con nuestra música. Algunos no son más que listados con anotaciones complementarias; otros proponen un tipo de ficha catalográfica considerando ciertos campos obligatorios, pero no siempre acertados —como el de indicar tonalidad para la música del siglo XVII y considerar que cualquier pieza con un bemol está en *fa* mayor, cuando en realidad se trata de música en el quinto o sexto modos o en el dórico transportado—. Diseñé una ficha catalográfica que en la microfilmación precedió a cada expediente y de allí vacié el contenido a unas tablas que son las que aparecen en la publicación del CENIDIM de 1990. El catálogo también incluía índices alfabéticos de títulos e *incipit* literarios y un breve prontuario de compositores. Un aspecto novedoso lo constituyó la inclusión del *incipit* musical, porque creo que la identidad de una obra no está en su letra o en su título, sino en la idea musical, en el conjunto de notas con las que comienza una pieza. Este solo aspecto sirvió para establecer concordancias con música guardada en otros repositorios y así pude saber que, por ejemplo, un motete anónimo en Oaxaca era en realidad una obra de Tomás Luis de Victoria. En la actualidad, no hay proyecto catalográfico que no considere este campo de la ficha como indispensable. En la misma época (mediados de los años ochenta),

musicólogos españoles como el padre López Calo o Máximo Pajares Barón empezaban a incluir este campo en sus trabajos de catalogación. Era una necesidad de los tiempos que corrían en pro de tener la mayor y más precisa información de lo que contienen nuestros acervos históricos.

Cuando en 2003 planteamos la catalogación de la Colección Sánchez Garza, encaramos este proyecto como un trabajo no sólo de orden documental, sino como un genuino trabajo de musicología que abordara no sólo el fichado de las obras, sino que arrojara luces sobre todos los aspectos que rodean a tan valioso acervo. Estudiamos los manuscritos, los cotejamos con fuentes en otros repositorios de España, de México y de América Latina, leímos los papeles de música como documentos históricos que arrojan diversos niveles de información, incluyendo el de las monjas intérpretes o de aspectos de interpretación, el de los autores anónimos que no lo eran —cito el caso de José Marín de quien se guarda el tono humano *Así moriré* sin atribución de autor—, estudiamos documentos y fuentes de todo tipo para crear un diccionario de compositores apoyada en una ingente documentación que nos llevó a consultar actas capitulares, correspondencia, libros sacramentales —de bautizo, matrimonio o defunción— testamentos, recibos de pago, reconocimientos de servicios, publicaciones musicológicas de España, Portugal, México y del resto del continente (de Guatemala a Chile y Bolivia); hicimos una revisión historiográfica de todos los trabajos realizados en torno a la CSG, desde el histórico inventario de adquisición de 1967 hasta el último artículo que en el año 2009 alcanzó a publicarse en torno a esta colección. Fue un trabajo de gran alcance que sólo pudo ser posible por el aporte mancomunado de mis colegas Nelson Hurtado, Bárbara Pérez y Omar Morales Abril, los dos últimos aquí presentes. Creo que este trabajo sienta un precedente para futuros proyectos de investigación en torno a la catalogación de acervos. Y se reconozca o no, este ha sido un trabajo inspirador para los catálogos que se hicieron en el Seminario de San Antonio Abad del Cusco, en el convento de San Francisco de Chile, en la antigua misión jesuita de Moxos y en la catedral de Durango.

Cuando he tenido que colaborar en proyectos ajenos a nuestro centro —como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* o el *Diccionario Iberoamericano del Cine*, por ejemplo—, busqué hacer biografías concretas, que pusieran por delante el lado musical de nuestros músicos y una valoración intrínseca de su obra, para no caer en esa apreciación que, con su clásica ironía, decía

el doctor Stevenson: “en una entrada de diccionario, de un músico sólo cuenta cuando nació y cuando murió; todo lo demás es literatura”. Tratando de ser puntual, los proyectos de transcripción de música colonial sobre la música barroca del Perú, el manuscrito de San Bartolomé Yauतेpec o el reciente libro sobre la música de San Diego Metepec de Tlaxcala, conservan ese perfil de ediciones críticas, que sean útiles a los intérpretes. La reciente catalogación del acervo musical de la catedral de Puebla recoge la experiencia de los catálogos anteriores guardando similitudes, pero atendiendo a las diferencias específicas que ofrece cada acervo.

¿Que todo puede ser mejor? Sin duda. Hoy cuidaría mucho más la prosa con la que escribí el libro sobre Contreras, miraría con acuciosidad las fuentes secundarias, ahondaría en el conocimiento del entorno en tiempo y espacio, y ampliaría mi análisis de las obras a otras consideraciones teóricas que superen lo descriptivo. Hoy ya no resuelvo los continuos de las transcripciones coloniales, porque ahora ya contamos con continuistas que pueden hacer esa tarea con mayor libertad, imaginación y sentido de la improvisación, tan cara al Barroco, que lo que pueden darle mis resoluciones, que al final, no fueron sino simples propuestas de cómo acompañar estas músicas en una época en la que no teníamos clavecinistas, guitarristas o arpistas que pudieron hacerlo con pertinencia. Hoy entiendo que la música resiste múltiples acercamientos y lecturas y que su conocimiento se nutre de diversos aportes, pero también me reafirmo en la necesidad de hablar de la música, o de nuestra música, con sentido de pertinencia musicológica, con un discurso propio de la disciplina, con la mirada puesta en la música como centro, porque si la musicología no nos acerca a ella, no siento que cumpla sus objetivos.

Esto es un poco de lo que ha sucedido conmigo en algo más de tres décadas en el CENIDIM. Y aún tengo muchas dudas de que haya podido contestar las muchas preguntas que me sacaron un día de mi país. Quizá la musicología no sea sino la disciplina que nos convierte en cuestionadores profesionales. Pero mientras encuentro esas respuestas, mientras pongo mi grano de arena para escribir esas páginas en blanco a las que me referí líneas arriba y que están esperando aún ser escritas, seguiré en el compromiso de aportarle a nuestra música y a nuestro cuarentenario Centro mi más entusiasta empeño.

LOS PERSONAJES O LOS MOMENTOS: ALGUNOS CRITERIOS DE INVESTIGACIÓN PREDOMINANTES EN LAS PRODUCCIONES DEL CENIDIM

Eduardo Contreras Soto ^[•]

[•] Estudió teatro y letras clásicas en la UNAM. Ha dirigido lecturas dramatizadas de repertorio mexicano. Ha dirigido montajes como *La cena del rey Baltasar* de P. Calderón de la Barca (2000), *Pedro de Urdemalas* de M. de Cervantes Saavedra (2005), *Peer Gynt* de H. Ibsen (2009, con Gabriel Guerrero) y *Cortés y La Malinche* o *Los Argonautas* de S. Magaña (2014), entre otros. Realiza investigación musical, desde 1987, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del INBA, para el cual ha escrito los libros *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos* (1993), *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son* (2000), y *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla* (2012); así como diversos artículos especializados en su revista *Heterofonía*, de cuyo consejo de redacción es miembro. También ha publicado cuentos como *El conferenciante* (1995). Ha preparado ediciones de textos de F. de Soria (*La Genoveva*, 1999), de A. López Pinciano (*Tres epístolas de Filosofía antigua poética*, 2006), de P. Calderón de la Barca (*Céfalo y Pocris*, 2008), con L. M. Amador Flores, así como la antología *Teatro mexicano decimonónico* (2006). Ha sido catedrático en la UAEM (1989-1995, 1999-2000 y 2003-) y en el Centro Universitario de Teatro (CUT), de la UNAM (1994-2003).

Sólo llevamos 40 años, y para ciertos efectos parecen pocos. Tenemos un catálogo de más de 40 libros, más de 30 partituras y más de 20 grabaciones. Hemos publicado varias revistas, incluyendo una que agoniza tras varios años sin apoyo. Hemos organizado y participado en cualquier cantidad de actos académicos, del tipo de los coloquios y congresos, de las exposiciones y de los cursos, talleres y diplomados. Cada uno de nosotros los investigadores del CENIDIM, a título personal, ha extendido en su trayectoria personal propia la cobertura y el alcance de la trayectoria institucional del Centro al que pertenecemos. Y en todo este tiempo y este camino recorrido, hemos abordado el objeto central de nuestra labor: la música de México, desde los más diversos y variopintos puntos de vista, con las herramientas más disímolas; por consecuencia lógica, los resultados han tenido también formatos, perspectivas y enfoques de lo más surtido y variado. Si tratamos de plantear un recuento de algunos de los criterios que más han predominado en la realización de nuestras labores de investigación, no sólo podemos concluir en qué medida hemos formado una especie de escuela o corriente de opinión: también podemos preguntarnos si los criterios empleados satisfacen las necesidades de conocimiento que hoy tenemos sobre el tema central que le sigue dando sentido y existencia a nuestro Centro.

Ya la naturaleza misma del CENIDIM ha tenido cambios de fondo en su concepto. En los primeros años, bajo la gestión de Carmen Sordo y sobre todo con Manuel Enríquez, convivieron un perfil de espacio de recopilación y reflexión académica histórica sobre nuestras músicas, con un perfil de experimentación estética, en torno de la creación musical de aquel momento. Por ende, en esos años el Centro tenía lo mismo una población de jóvenes compositores que un núcleo de profesores con experiencia docente y académica, cada uno emprendiendo las labores de los dos perfiles coexistentes. Creo que la gestión de Leonora Saavedra impulsó el predominio del perfil académico historicista sobre el experimental estético, y los directores que vinieron después consolidaron dicho predominio, motivados también por las políticas institucionales del INBA, sobre todo cuando su Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA) unificó políticas y criterios entre todas las escuelas y los centros de investigación. El apoyo especial que se recibió en 1994 de parte de un Programa de Apoyo a la Música, administrado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, devino en un incremento sustancial de las publicaciones del CENIDIM, el cual se ve reflejado en

el primer catálogo de sus publicaciones, impreso a fines de ese mismo 1994. Con estos elementos en juego, se fue decidiendo sobre la marcha el tipo de investigaciones que los miembros del Centro nos proponíamos realizar, y los productos que tales investigaciones fueron generando.

Lo primero que se generó, casi como una división espontánea, fue la separación entre lo que solemos llamar música de concierto o clásica, y música popular, y dentro de ésta, la generada en las tradiciones rurales mestizas e indígenas aparte de la generada en los ámbitos urbanos. Para cada gran campo de estas músicas se aplicaron distintos criterios, como lo reflejan las publicaciones, tanto de libros como de partituras y grabaciones. Al imponerse en el Centro el perfil de investigación académico historicista, se fue generando una especie de mapa de la información que se consideraba básica, esencial, para el conocimiento de la música de concierto mexicana, desde lo más antiguo que fuera posible documentar hasta el tiempo presente. Herederos como somos de diversas corrientes de pensamiento sobre la historia de la cultura mexicana en general, y del arte y la música en particular, los intereses de estudio en los inicios del CENIDIM parecían enfocarse en la historia de la música de concierto mexicana como el proceso de creación de una identidad propia, característica y definible, desde el surgimiento de una producción importada o imitada de la música europea hasta la creación de una música con características originales en la primera mitad del siglo XX. A grandes rasgos, ese era el discurso de la cultura oficial, expresado lo mismo en los manuales de historia de la música de aquel periodo —como el de Miguel Galindo, como el *Panorama de la música mexicana* de Otto Mayer-Serra, como las historias de Gabriel Saldívar o de Gerónimo Baqueiro Fóster— que podemos ver en los programas de trabajo musical impulsados por Carlos Chávez desde la Orquesta Sinfónica de México, el Conservatorio Nacional o el Departamento de Bellas Artes de la SEP, antecedente directo del INBA.

Sin embargo, aun dentro de este discurso oficial que privilegiaba la producción musical de la época de Chávez y sus seguidores, hubo espacio para indagar más periodos musicales, y valorarlos. La música del periodo virreinal fue surgiendo lentamente de sus acervos cerrados al escrutinio público, y una ignorancia que combinaba el mero desconocimiento de esta música con su desprecio jacobinamente prejuiciado se fue transformando en una revelación de verdadero interés, creciente en la medida que iba apareciendo la singular calidad de estas músicas. Sólo en la segunda mitad del siglo XX, a una distancia de mejor perspectiva del

Porfiriato que los hijos de la Revolución, se ha ido revalorando también el repertorio musical del siglo XIX en sus diversas formas, géneros y estilos. Por ende, en el momento de la creación del CENIDIM había la suficiente buena disposición como para diseñar un mapa de intereses de estudio que abarcara por igual todas las épocas en la historia de nuestra música de concierto o de formatos equivalentes. Claro, lo que hacía falta era investigadores en número suficiente como para ponerse a estudiar cada periodo a fondo.

Digamos que, a grandes rasgos, el CENIDIM ha ido cubriendo este mapa histórico. Lo armamos en cuatro grandes regiones: la música de la época virreinal, lo cual agrupa muy diversas formas y estilos durante 300 años; la música del siglo XIX, desde la Independencia hasta la Revolución de 1910; la música de la primera mitad del siglo XX, la cual sigue siendo para mucha gente, académica o no, la música de concierto mexicana más fácil de identificar, y la música de la segunda mitad del siglo XX, que en la práctica real se funde con lo que se está produciendo ya bien entrados en el siglo XXI. Cada periodo fue generando su manera peculiar de abordaje, de acuerdo con la información disponible y con la formación y los intereses de quienes abordaban cada caso específico.

Las primeras investigaciones que dieron frutos en el CENIDIM, en materia de la música de concierto y afines a ésta, se dedicaron a autores del siglo XX y a ciertos momentos de la música virreinal. Era lógicamente el resultado de las personas específicas que en ese momento laboraban en el Centro, y de sus intereses particulares. Pero, si bien el criterio para estudiar a autores individuales del siglo XX se ha mantenido muy definido durante ya 30 años, y tal criterio se extendió en cierto momento a los compositores del siglo XIX, el criterio para estudiar la música virreinal sí manifestó un cambio notorio. Para este caso en particular, el punto de partida era el legendario tomo I del *Tesoro de la Música Polifónica en México*, editado por Jesús Bal y Gay en 1952. Como dicho tomo contenía obras musicales que provenían de un acervo común —el ex Convento del Carmen, en el Distrito Federal—, el criterio que parecía señalarse era el de estudiar y publicar obras del periodo virreinal de acuerdo con sus acervos de origen, y así se procedió al retomar esta serie de partituras en 1981: el tomo II contenía partituras de la Colección Sánchez Garza —hoy resguardada en el CENIDIM—, y los tomos III y IV estaban integrados por música de la catedral de Oaxaca. Sin embargo, a partir del tomo V en 1993, el criterio de los tomos del *Tesoro* se modificó en un aspecto

significativo, al dedicar —sin renunciar del todo a la ubicación por acervo— tomos individualizados por compositor, equiparándose así con los criterios de los otros periodos de estudio.

La suma de estas investigaciones se ha condensado en una especie de lista de compositores estudiados a fondo, con su música editada y, en la mayoría de los casos, con la elaboración de sus catálogos de obra. Del periodo virreinal, han merecido tal atención individual Hernando Franco, Gaspar Fernández, Francisco López Capillas y Manuel de Sumaya, y está en camino de recibir el mismo tratamiento Antonio de Salazar; entre los decimonónicos, los atendidos son Clemente Aguirre, Cenobio Paniagua, Melesio Morales, Felipe Villanueva y Ricardo Castro, y viene también en camino Manuel Ygnacio Ferrer. Como era de suponerse, mayor es el número de autores del siglo XX atendidos, en especial de la primera mitad: José Rolón, Manuel María Ponce, Candelario Huízar, Eduardo Hernández Moncada, Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter, Blas Galindo, Miguel Bernal Jiménez, Salvador Contreras y Salvador Moreno; de la segunda mitad del siglo, Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras y Mario Lavista; y también hay trabajo en camino en este siglo, con José Pablo Moncayo. Es decir, si incluimos los compositores con investigación en curso o pendiente de publicar, tenemos cinco virreinales + seis decimonónicos + 14 vigésimos = 25 compositores atendidos en detalle en algún momento de la historia del CENIDIM. Y a ellos podríamos sumarles otros autores a los que se les ha dedicado algún trabajo específico en algún momento de la historia del Centro, como Joseph de Torres, Mariano Elízaga, Manuel Antonio del Corral, Tomás León, Ángela Peralta, Julián Carrillo o Carlos Chávez, entre los más señalados.

¿Significa este rápido recuento que debemos sentirnos satisfechos porque hemos cubierto la cuota de conocimientos básicos sobre nuestra música de concierto a través de 25 compositores? No, desde luego. Más allá de conferencias, menciones ocasionales en los cursos o talleres impartidos, o en artículos de *Heterofonía*, lo cierto es que no nos hemos dedicado con el mismo ahínco a compositores tan relevantes en nuestra historia como Juan Gutiérrez de Padilla, Fabián Pérez Ximeno, Juan Mathías, Ignacio Jerusalem, Aniceto Ortega, Luis Baca, Guadalupe Olmedo, Ernesto Elorduy, Gustavo E. Campa, Rafael J. Tello, José Pomar, Antonio Gomezanda, Juan León Mariscal, Daniel Ayala, Paulino Paredes, Carlos Jiménez

nez Mabarak, Alicia Urreta y un muy largo etcétera. Pero aunque nos dedicáramos en serio a ello los próximos 40 años, ¿eso sería suficiente y, peor aún, lo correcto?

La facilidad con que puede responderse a una pregunta así esconde el enfoque desde el cual reflexionamos sobre nuestra música. La selección de determinados compositores como los dignos de una investigación del CENIDIM es, al fin y al cabo, una elección, una toma de partido, como ya se ha señalado. Los autores investigados contaban con algún tipo de reconocimiento en términos históricos y estéticos, y desde luego, su música estaba disponible o cabía la posibilidad de volverla disponible. Pero ahora hay más música disponible de todos los periodos de nuestra historia, como nunca antes la había habido.

Podríamos seguir enfilando nuestras herramientas en la recopilación, documentación, el estudio y la eventual publicación y promoción de los compositores pendientes, sumándolos a los ya estudiados —que no por ello son ahora mejor conocidos ni reconocidos, necesariamente—. Pero al hacerlo, no podemos dejar de advertir que ya no escuchamos igual a todos nuestros autores juntos, así como no lo pudieron hacer nuestros antecesores, en especial nuestros maestros, los que nos enseñaron lo que ellos conocían y nos hicieron escucharlo a su manera. Los melómanos del pasado podían estar interesados en ciertas obras del repertorio que hoy interesan menos o nada, a cambio del interés por obras soslayadas o descubiertas tardíamente. El valor específico de tal o cual compositor se ha modificado al ser confrontada su música con la de más contemporáneos suyos, y al manifestarse las preferencias de cada época, por superficiales que puedan ser. Oír a Blas Galindo de manera aislada, como un autor que gozó de favores oficiales y fuerte difusión pública en cierta época, es muy distinto de escucharlo junto a los otros tres de su legendario grupo —Ayala, Contreras, y sobre todo Moncayo—, y más si agregamos a la audición histórica a Bernal Jiménez, a Jiménez Mabarak, a Salvador Moreno y, últimamente, a Paulino Paredes, lo cual era imposible de hacer hace apenas 20 años. Y así podríamos armar regiones sonoras de diversos periodos y estilos con diversos personajes. En suma, seguir estudiando a los compositores genera, sobre todo, que el enriquecimiento de todo el territorio musical redefine los valores y significados de cada región musical en especial.

Empero, estos valores y significados siguen rigiéndose por el criterio del estudio individualista, y lo que seguimos pensando es la suma de creaciones individuales. Es verdad que, en ciertos artículos de revistas o de trabajos colectivos, se ha

tratado de contemplar el panorama musical en conjunto para tratar de identificar lo común, lo general, lo que surge precisamente de escuchar a todos los autores posibles entre sí. De esta actitud tendría que surgir la lectura panorámica que orientara y guiara al público en general por los caminos de nuestras músicas, como suelen hacerlo los manuales o tratados de historia que se han realizado a lo largo de un siglo. Este es uno de los pendientes más claros de nuestra labor individualizada: con toda la información que el CENIDIM ha generado y manejado a lo largo de su trayectoria, ya podría escribir una historia de las músicas en México que revisara, actualizara y cuestionara el estado de conocimiento de sus antecesoras, y en verdad no hemos puesto manos a la obra, con todo lo necesario que sabemos que sería.

Porque allí podríamos confrontar los dos criterios a que me vengo refiriendo. El estudio de la música virreinal, como se ha abordado en nuestro Centro, ilustra el camino opuesto al de los genios individuales que heredamos del Romanticismo: un código de convenciones, estructuras y fórmulas de uso común ha sido el sustrato de la vida de los músicos, por lo menos, del Renacimiento y el Barroco en todo Occidente, y todo ese andamiaje ideológico y estético no ha impedido el surgimiento de personajes con voces tan únicas y definidas como Monteverdi, Gesualdo, Byrd, Vivaldi o Bach, por citar algunos casos cualesquiera. Así inventamos nuestra música virreinal, dicho sea con todo cariño: en México, en Puebla, en Oaxaca, en Durango y en tantos lugares más, del virreinato y las capitánías, un día se empezaron a desempolvar kilos y kilos de papeles viejos; se copiaron y editaron selecciones de los primeros que estuvieron disponibles; sonaron por vez primera en tres siglos o más, y los investigadores comenzaron a ponerles significados y valores a eso que empezaba a sonar de nuevo, aunque todavía de modo bastante panorámico y general. En fin, para no hacer más largo el cuento, desde Gabriel Saldívar, Jesús Bal y Gay, Samuel Claro Valdés y Robert Stevenson hasta Aurelio Tello y Juan Manuel Lara, y hoy Bárbara Pérez, Nelson Hurtado u Omar Morales Abril, entre tantos, el enfoque ha permitido ya no hablar solamente de acervos catedralicios, sino de individuos específicos: hoy ya no representan lo mismo para nosotros Fabián Ximeno que Francisco López Capillas o Juan Gutiérrez de Padilla o Juan García de Céspedes, por volver a citar ejemplos arbitrarios. Importa el individuo que surge de entre la convención, la fórmula y la estructura.

Tenemos un presente atractivo y un reto en ello: los árboles de los siglos XIX y XX nos obligan a repensar de nuevo su bosque, pero los bosques de los siglos XVI, XVII y XVIII han empezado a permitirnos que veamos árboles. Creo que no podemos renunciar a un criterio en detrimento del otro, porque se trata de ejes en perpetua encrucijada cuyas esquinas nos ilustran en un sentido o en el otro. Detenernos demasiado en el individuo puede hacernos perder perspectiva histórica; contemplar grandes panoramas sin entrar a fondo nos aleja de verdaderas experiencias estéticas. Y no podemos olvidar nunca que todos los momentos de la ya larga historia de nuestras músicas representan también los momentos de las músicas populares, que son siempre más difíciles de documentar y estudiar, aunque parezcan —engañosamente— de análisis más accesible. Nuestro reto está en el cruce de la historia y la historiografía contra la estética, y no tengo mejor pregunta qué hacerme y hacerles hoy, 40 años después.

LA COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN DEL CENIDIM: SUEÑOS QUE SE VUELVEN IDEAS, QUE SE CONCRETAN EN PROYECTOS, QUE SE MATERIALIZAN EN INVESTIGACIONES ¿QUE TRASCIENDEN...?

José Luis Segura Maldonado 

 Licenciado Instrumentista en Guitarra por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se graduó con Mención Honorífica. Posteriormente concluyó los estudios de la maestría en musicología en la misma institución y realizó un curso de posgrado, también de musicología, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Conservatorio "Reina Sofía" en Madrid, España.

Ha ofrecido recitales en salas de concierto a lo largo de toda la República mexicana, así como en varios países de Europa, América Latina y el Caribe; como solista y como parte del Nova Musica Guitar Duo y del Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México. Ha participado como solista de la Orquesta de Cámara de la Facultad de Música de la UNAM, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, la Orquesta Juvenil "Carlos Chávez", la Orquesta Filarmónica de Querétaro y la Orchestra Giovanile del Veneto Sesta in Re.

Tiene tres producciones discográficas en su haber: "...a cinco" y "Sones y Danzones de Buena Madera", con el Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México; y "XXV Cuadros Mágicos de Julio César Oliva", como invitado de la Fundación Cultural de la Guitarra de Sinaloa A.C. Ha realizado grabaciones y presentaciones en vivo para diversas estaciones de radio y televisión nacionales e internacionales.

Ha dictado conferencias e impartido cursos en diversos foros académicos y universidades de México, España y Bolivia, acerca de la música para guitarra en el siglo XVIII, específicamente la que se conserva en los documentos musicales de la colección Sutro de California. Actualmente se desempeña como profesor de diversas materias en la Facultad de Música de la UNAM y como Coordinador de Investigación en el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical (CENIDIM) "Carlos Chávez" del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Introducción

Desde su creación hace poco más de 40 años, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” ha tenido como misión fomentar, articular y regular las investigaciones de un heterogéneo grupo de académicos, acerca de la música de México. En ese sentido, puedo decir por experiencia propia que la Coordinación de Investigación de este Centro, ha sido y es un espacio privilegiado para conocer los pormenores de todos estos trabajos, a partir de los cuales se ha dado a conocer, por ejemplo, repertorio que había quedado relegado a las estanterías de diversos repositorios; también se han podido llenar vacíos, precisar datos y reinterpretar la información que se tiene de los personajes que configuran el espacio sonoro mexicano en su contexto iberoamericano.

Es desde esta posición como coordinador y en el marco de este coloquio (que de suyo me parece un espacio muy importante para abonar a la revitalización del CENIDIM que propone la administración vigente), que me permitiré hacer una revisión panorámica del trabajo realizado por los investigadores adscritos a la coordinación, así como una breve reflexión acerca del mismo, con el fin de proponer algunas ideas que puedan ayudar a cumplir de mejor manera nuestra misión como centro de investigación nacional.

Debo decir que ha sido difícil organizar mis ideas para escribir un texto que no tenga que ver con la guitarra de seis órdenes en el siglo XVIII o con Adolph Suttro, incluso con Leo Brouwer y su llamada “nueva simplicidad”. Y es que hace ya mucho tiempo que no escribía un texto académico que no tuviera que ver directamente con mis intereses personales de investigación. Sin embargo, esto me ha permitido hacer mi primera reflexión: ¿por qué investigamos lo que investigamos? ¿Qué postura debe asumir el musicólogo ante el objeto de su estudio? Más aún, ¿es el bagaje del investigador el que define sus temas? ¿O son estos mismos temas los que van delineando el perfil del académico...?

De los investigadores...

Desde que la musicología se consolidó como una disciplina digamos, formal, se ha discutido mucho acerca de las características que deben tener todos aquellos que

se dedican a la investigación musical. Así, algunos teóricos como Kerman, Raynor, Kivy y sobre todo los que pertenecen a las nuevas generaciones, han propuesto perfiles muy amplios que concuerdan con la diversidad de enfoques y la naturaleza interdisciplinaria que supone la musicología actual. No obstante, la discusión se ha mantenido hasta nuestros días...

En el medio musical académico actual, concretamente en nuestro país, se sigue discutiendo si para ser reconocido como investigador es esencial contar con un doctorado, o la claridad de pensamiento y el conocimiento profundo sobre un tema son suficiente dispensa; si el musicólogo debe ser un intérprete musical consagrado, o basta con que pueda hacer una audición concienzuda de la música de su interés; si tiene que ser devoto de los documentos que resguarda un archivo, casi al punto de la clausura conventual, o debe encontrar todo lo que busca en el trabajo de campo, etcétera. Pues bien, volviendo a mi experiencia en el CENIDIM, puedo decir, aunque sea una verdad de perogrullo, que no existen fórmulas, más bien el éxito radica en el trabajo dedicado y en el compromiso con la música.

En alguna ocasión, el musicólogo chileno Alfonso Padilla me dijo que un investigador debe sentir tanto amor por el tema que trabaja como para convivir con él por cuatro o cinco años (a veces más), pero vivir ese amor tan desapasionadamente como para no perder la objetividad a la hora de conducir su trabajo y sobre todo, en el momento de presentar sus conclusiones.

Desde luego, hay otros personajes que a la hora de definir el perfil de aquel que puede hacerse llamar musicólogo, hacen un descarado “autorretrato hablado”, pero de manera general, podemos decir que para llevar a buen puerto una investigación sobre música basta con tener intuición, así como una capacidad de reflexión profunda, de crítica y autocrítica, además de un gran interés y pasión por el o los temas estudiados; todo esto complementado con herramientas que le permitan interpretar las diversas fuentes de información, tan heterogéneas a veces, a las que tendrá acceso y que deberá consultar. Y que conste que no digo de manera irónica que con eso basta...

Sólo me permitiría añadir una característica que si bien no es esencial para llevar a cabo un proyecto, sí es muy importante para desenvolverse en el medio académico: la capacidad de hacer trabajo colegiado. El trabajo en equipo, ya sea con académicos de disciplinas afines e incluso con especialistas de otras no tan cercanas, pero que aportan desde su campo a la musicología, permite ampliar la

perspectiva y los alcances que puede tener una investigación; además, claro está, de la retroalimentación que se obtiene de compartir los avances de investigación con colegas. No creo equivocarme al decir que esto queda demostrado con el trabajo realizado en el CENIDIM en años recientes, pero de eso me ocuparé a continuación.

De los proyectos...

Para el caso específico de la Coordinación de Investigación del CENIDIM, me voy a referir a las investigaciones registradas y llevadas a cabo de 1995 a 2014, es decir, los 20 años que el Centro ha estado alojado en la torre de investigación del Centro Nacional de las Artes (véase tabla anexa). Cabe aclarar que esta información se basa exclusivamente en la presentación de datos duros que obviamente no pueden ser tomados a pie juntillas, sino que deben contextualizarse para poder interpretarlos adecuadamente.

En los últimos 20 años, se han consignado 91 proyectos de investigación, de los cuales 78 fueron concluidos, dos están en proceso, dos en receso, cuatro quedaron inconclusos y cinco no fueron registrados. Del total de estas investigaciones, dos se refieren a la época prehispánica, 10 estudian la música virreinal, 27 se abocan al siglo XIX y 52 se sitúan en el siglo XX.

Por otra parte, en lo tocante al enfoque general de dichos proyectos, 10 se basan en el análisis musical de repertorio, 10 son estudios biográficos de compositores, dos tienen una naturaleza didáctica, 35 son trabajos de tipo documental, 17 proponen la edición crítica y/o práctica de música, cinco trabajos son de carácter etnográfico, 10 tienen un enfoque puramente histórico y dos más bien historiográfico. Sobra decir que muchas de las investigaciones tienen más de un enfoque; sin embargo, aquí se menciona el que predomina en cada caso.

Aproximadamente la tercera parte de estos proyectos (26) fue publicada, ya sea como libro, partitura o artículo de fondo en alguna revista especializada. Este dato es uno de los más relevantes si miramos hacia el futuro del CENIDIM, pues no se puede dejar de señalar que esta es una de las asignaturas pendientes para el Centro (aun cuando la precaria producción de publicaciones depende de más de una instancia), especialmente en la revisión de los procesos editoriales con el fin de hacerlos más eficientes, así como en la búsqueda de presupuestos para la

publicación, no sólo de los libros, partituras y discos, sino de la revista *Heterofonía*, que debiera volver a ser el órgano editorial principal del Centro y puerta de salida de los trabajos de su comunidad académica.

Pero como ya había adelantado, todos estos datos deben ser analizados desde varias perspectivas porque, por ejemplo, el hecho de que las investigaciones de música o autores del siglo XX representan más de la mitad del total, no significa que los investigadores de otros temas no vayan al mismo ritmo, sino que más bien, se trata de estudios muy acotados, enfocados en un solo personaje y a veces hasta en una sola obra, lo cual hace que no tomen demasiado tiempo, al menos administrativamente hablando.

¿Y entonces...?

Desde mi punto de vista, los estudios sobre música virreinal han encontrado una de sus principales fortalezas en el hecho de que lo que se privilegia en estas investigaciones es el repertorio, el entorno en el que fue elaborado y el ámbito para el que fue concebido y no así la figura del compositor, que ha tenido mucho más protagonismo en estudios de música más reciente. Es más, me parece de lo más saludable que en la mayoría de los casos, se dedica el mismo interés y el mismo esfuerzo a indagar sobre toda la música y los músicos que aparecen en los documentos que conforman un fondo documental, ya sea de origen catedralicio, conventual, misionarial y hasta secular, sin anteponer juicios de valor acerca de la calidad de la música.

Obviamente, esta forma de hacer investigación deriva en proyectos de largo aliento, organizados y realizados en varias etapas, pero que nos dan información muy valiosa que va desde los datos financieros que derivaron en la composición del repertorio, pasando por la circulación del mismo hasta llegar al repositorio donde se encuentra y culminando con la transcripción y edición de la música para su estudio y ejecución.

En el caso del siglo XIX, ya se vislumbra un panorama parecido, puesto que en los últimos años, se ha dado un cambio paradigmático que ha logrado situar a la música de esta época en su contexto social, ya sea en las tertulias, teatros o en cualquier espacio en que se ejecutaba este repertorio. Asimismo, se ha dado mayor importancia al estudio de las fuentes de información que recogen no sólo el qué y el cuándo, sino también el cómo se hacía esta música, con lo cual, el trabajo

documental en fuentes hemerográficas como periódicos y suplementos musicales, se ha vuelto indispensable sin dejar de lado, por supuesto, el análisis musical (estructural, armónico y literario si es el caso).

En el caso de las investigaciones sobre música del siglo XX, no puedo dejar de expresar mi opinión personal, siempre desde lo que me ha tocado ver en la Coordinación, y es que la elaboración de trabajos tan aislados y dedicados a poner al autor como figura central, ha devenido en la creación de una “rotonda de los hombres ilustres”, es decir, un panteón muy bien decorado, limpio, con un padrón muy selecto, pero cementerio al fin.

No quiero con esto menospreciar dichos trabajos, al contrario, muchos de ellos se han convertido en obras de referencia que se citan constantemente en otros trabajos o han sentado bases para la elaboración de nuevas investigaciones. Sin embargo, la necesidad (a veces, necesidad) de subir a lo más alto del podio al compositor en turno las vuelve estériles, incluso intrascendentes. No olvidemos que Carrillo es Carrillo porque Chávez, que Moncayo porque Pomar, que Ibarra porque Lavista y Lavista porque Estrada. Pero estas cadenas de asociación se pueden hacer y rehacer con tantos otros compositores, de la música académica y de la popular, hasta el infinito, porque la música del México moderno es un universo que está develándose poco a poco, al menos en el medio académico.

Conclusiones

Si bien he podido hacer este brevísimo recuento de información, aderezado con algunos comentarios y opiniones sobre el trabajo de la coordinación de investigación del CENIDIM, hay un asunto que vale la pena retomar y es que la, vamos a decir, modesta producción editorial de nuestro Centro, encuentra un muro que por momentos se antoja insalvable en el poco interés por la cultura que manifiestan los altos funcionarios de los gobiernos más recientes en nuestro país. Sí, esa es una realidad innegable y en materia hacendaria quizá tenemos muy poco que hacer.

Sin embargo, no creo que por eso los investigadores deban conformarse y esperar como Serrat a Penélope, como Beckett a Godot o como aquel coronel macondino al correo... Más bien, pienso que el académico verdaderamente comprometido con su proyecto debe encontrar la manera de que su trabajo llegue lo más lejos posible: por ejemplo, no dejando sus libros olvidados a la voluntad de

las autoridades del Instituto, sino buscando posibles coeditores, quizá de la iniciativa privada, porque el conocimiento que no se comparte se va anquilosando y se pudre en uno mismo, pero aquel que se transmite desinteresadamente, crece, ennoblece y es germen de nuevo conocimiento.

Hablando de compartir, también es importante que el investigador asuma un papel en la sociedad y que tenga claro que los frutos de su trabajo no sólo deben manifestarse en libros escritos con una erudición que sólo pueden comprender los tres colegas que de hecho están citados en la bibliografía, sino que es necesario generar productos de divulgación (conferencias, conciertos, talleres, etcétera) que puedan llegar a un público más amplio, aquel del que siempre decimos que no se acerca a la música “de concierto”, “cultura”, “académica” o cualquier otro de sus apelativos, sin entender que la distancia entre ese público y nosotros es la misma y que los primeros pasos para ese acercamiento podrían venir desde nuestro trabajo.

En ese sentido, no está de más señalar que la creación de espacios y organización de este tipo de actividades, es una responsabilidad compartida con los funcionarios y directivos del Centro y de las instituciones culturales del país, sólo para que no se olvide ese otro compromiso...

De los 40 años del CENIDIM que estamos celebrando con este coloquio, he tenido la gran fortuna de trabajar en el Centro cuatro de ellos. En este tiempo, he conocido a gente que hoy tiene un valor muy especial para mí, he entablado nuevas amistades y reforzado otras tantas, además de trabajar de cerca con personas que admiraba desde que era estudiante de música. En el trabajo cotidiano he aprendido mucho, tanto de lo que concierne a la investigación musical, cuanto de lo que toca a la gestión y un poco a mi pesar, a la burocracia. De todos mis compañeros he aprendido algo, sí de lo que se debe, pero también de lo que no se debe hacer en nuestro medio académico musical.

Espero de verdad que los esfuerzos que realizamos por la música de México se conviertan en una voz potente que cante y haga eco, y que podamos tener en el plazo más corto una investigación musical mexicana menos utópica y cada vez más cercana a la realidad de los próximos 40 y más años que vienen para el CENIDIM.

Proyectos de investigación del CENIDIM 1995-2014 (20 años en el Cenart)					
Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
Manuel Enríquez (1926-1994)	José Antonio Alcaraz Martínez	octubre de 1995- junio de 1998	Concluido	Siglo XX	Biográfico
La ópera en México de 1830 a 1870: <i>Reynaldo y Elina</i> de Manuel Covarrubias	Joel Almazán Orihuela	julio de 1997- julio de 1998	Concluido	Siglo XIX	Histórico
Estudios analíticos sobre la música instrumental de México (1850- 1950): análisis comparativo de obras selectas para piano de Tomás León y Ricardo Castro	Joel Almazán Orihuela	septiembre de 2000- febrero de 2001	Concluido	Siglo XIX	Analítico
El género de la danza en la obra para piano de Ernesto Elorduy (1853-1913), Felipe Villanueva (1862-1893) y Ricardo Castro (1864-1907): estudio analítico sobre los recursos compositivos como base para la explicación estética del estilo musical	Joel Almazán Orihuela	enero de 2002- diciembre de 2003	Concluido	Siglo XIX	Analítico
El género de la danza en la obra para piano de Ernesto Elorduy (1853-1913): estudio analítico de los recursos compositivos	Joel Almazán Orihuela	abril de 2004- septiembre de 2005	Concluido	Siglo XIX	Analítico
Elaboración de dos artículos de fondo para la revista <i>Heterofonía</i> : "Propuesta de método de análisis musical rítmico" y "El lenguaje armónico en la obra de Ricardo Castro"	Joel Almazán Orihuela	marzo de 2007- julio de 2007	Concluido	Siglo XIX	Analítico
Estudio analítico de tres ciclos para voz y piano de Gustavo E. Campa (1863-1934)	Joel Almazán Orihuela	febrero de 2012- junio de 2013	Concluido	Siglo XIX	Analítico
El verso orquestal en México	Karl Bellinghausen Zinzer	abril de 1995- diciembre de 1999	Concluido	Siglo XIX	Histórico
El verso orquestal en México. Catálogo de los versos existentes en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, el Archivo de Música de la Catedral de México y el Archivo de Música de la Catedral de Puebla	Karl Bellinghausen Zinzer	mayo de 2002- marzo de 2004	Concluido	Siglo XIX	Documental

Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
<i>Simphonie für grosses Orchester</i> de Leopold Langwára	Karl Bellinghausen Zinzer	marzo de 2014- julio de 2015	En proceso	Siglo XIX	Edición de música
Incorporación del CENIDIM al proyecto internacional de documentación musical RILM (<i>Répertoire International de Litterature Musicale</i>). Un primer paso en la vinculación del Centro con proyectos de documentación musical internacionales	Yael Bitrán Goren	septiembre de 2000- febrero de 2001	Concluido	Siglo XX	Documental
Músicos visitantes en México en la década de 1840. Las giras de William Vincent Wallas, Maximilian Brohrer, Heri Vieuxtemps, Anna Bishop, Charles Bochsa, Franz Coenen y Henri Hertz	Yael Bitrán Goren	octubre de 2007- junio de 2012	Concluido	Siglo XIX	Histórico
Eduardo Mata: fuentes documentales	Gloria Carmona González	1995-octubre de 1997	Concluido	Siglo XX	Documental
Hemerografía para una historia de las formaciones orquestales en México (1902-1928)	Gloria Carmona González	abril de 2001- agosto de 2002	Inconcluso	Siglo XX	Documental
De la Orquesta Sinfónica de México a la Orquesta Sinfónica Nacional (1935-1937). Ensayo para el libro de los 70 años de música en el Palacio de Bellas Artes.	Gloria Carmona González	septiembre de 2003-noviembre de 2003	No registrado	Siglo XX	Histórico
Edición crítica de los artículos periodísticos del músico mexicano Ricardo Castro (1864-1907)	Gloria Carmona González	julio de 2005- julio de 2006	Concluido	Siglo XIX	Documental
Vals Capricho. Vida y obra de Ricardo Castro (1864-1907). Etapa 1ª. Vida	Gloria Carmona González	octubre de 2007- octubre de 2009	Concluido	Siglo XIX	Biográfico
Carlos Chávez: Catálogo de manuscritos musicales 1910-1978	Gloria Carmona González	febrero de 2012- diciembre de 2012	Concluido	Siglo XX	Documental
Antología Histórica de la Música en México (Siglo XIX)	Fernando Carrasco Vázquez	octubre de 2008	No registrado	Siglo XIX	Edición de música

Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
Epistolario de Adolfo Salazar	Consuelo Carredano Fernández	enero de 1995-septiembre de 1999	Concluido	Siglo XX	Documental
Índices de la revista <i>Pauta</i> (1 al 80)	Consuelo Carredano Fernández	julio de 1996-julio de 1997	Concluido	Siglo XX	Documental
Hemerografía de Adolfo Salazar. Primera parte (1914-1928)	Consuelo Carredano Fernández	septiembre de 2002-septiembre de 2004	Concluido	Siglo XX	Documental
Banco de información sobre el jazz mexicano	Geraldine Célérier Eguiluz	abril de 1995-diciembre de 1999	Concluido	Siglo XX	Documental
Guía inventario del Fondo del jazz en México del CENIDIM	Géraldine Célérier Eguiluz	abril de 2001-diciembre de 2003	Concluido	Siglo XX	Documental
El sonido de los noventa. Fonografía del jazz mexicano (1990-1999). Fuentes sonoras de la Colección del jazz en México del CENIDIM (CJMC)	Géraldine Célérier Eguiluz	abril de 2003-diciembre de 2004	Concluido	Siglo XX	Documental
Método de ejecución de la guitarra de golpe	Juan Guillermo Contreras Arias	1995-septiembre de 2002	Concluido	Siglo XX	Didáctico
CD/DVD La música en México del movimiento de Independencia al de Revolución. Fonograma e interactivo complementarios	Juan Guillermo Contreras Arias	febrero de 2008-junio de 2010	No registrado	Siglo XX	Didáctico
Centenario de Silvestre Revueltas: dos textos y un ciclo de conferencias	Eduardo Contreras Soto	marzo de 1999-diciembre de 1999	Concluido	Siglo XX	Biográfico
Silvestre Revueltas en escena y en pantalla	Eduardo Contreras Soto	octubre de 2000-diciembre de 2002	Concluido	Siglo XX	Documental
Los compositores y el Palacio de Bellas Artes. Ensayo para el libro conmemorativo sobre los 70 años de música en el Palacio de Bellas Artes	Eduardo Contreras Soto	diciembre 2002-mayo de 2003	No registrado	Siglo XX	Documental
Las grabaciones de la música de concierto mexicana. Primera parte: Los orígenes de las grabaciones mexicanas de concierto (1900-1950)	Eduardo Contreras Soto	mayo de 2004-diciembre de 2009	Concluido	Siglo XX	Documental

Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
Las grabaciones de la música de concierto mexicana. Segunda parte: Los primeros proyectos de grabaciones comerciales y registros testimoniales (1950-1975)	Eduardo Contreras Soto	febrero de 2008-diciembre de 2008	Concluido	Siglo XX	Documental
Las grabaciones de la música de concierto mexicana. Tercera parte: Las grabaciones mexicanas de concierto como un mundo industrial (1975-2000)	Eduardo Contreras Soto	enero de 2009-diciembre de 2009	Concluido	Siglo XX	Documental
José Pablo Moncayo: Catálogo de Obra	Eduardo Contreras Soto	junio de 2012-septiembre de 2013	Concluido	Siglo XX	Documental
José Pablo Moncayo: Antología de textos críticos	Eduardo Contreras Soto	junio 2012-septiembre 2013	Concluido	Siglo XX	Histórico y analítico
Fuentes históricas de la guitarra en México, siglos XVI-XIX. Estudio historiográfico	Antonio Corona Alcalde	junio de 2000-septiembre de 2001	Concluido	Virreinal	Historiográfico
Silvestre Revueltas	Luis Jaime Cortez Méndez	1995-diciembre de 1998	Concluido	Siglo XX	Biográfico
Silvestre Revueltas para músicos: los cuadernos de Sebastián Rossi	Luis Jaime Cortez Méndez	enero de 2000-septiembre de 2001	Concluido	Siglo XX	Analítico
Edición de la obra musical de Miguel Bernal Jiménez: <i>Concertino para órgano y orquesta</i>	Luis Jaime Cortez Méndez	junio de 2008-julio de 2009	Concluido	Siglo XX	Edición de música
Edición de la obra musical de Miguel Bernal Jiménez: <i>Sinfonía México</i>	Luis Jaime Cortez Méndez	marzo de 2011-diciembre de 2011.	Concluido	Siglo XX	Edición de música
Edición de la obra musical de Miguel Bernal Jiménez: <i>El Chueco</i>	Luis Jaime Cortez Méndez	abril de 2013-diciembre de 2013	Concluido	Siglo XX	Edición de música
Edición crítica del <i>Cuarteto N° 1</i> de Cenobio Paniagua	Eugenio Delgado Parra	marzo de 2001-marzo de 2003	Concluido	Siglo XIX	Edición de música
La ópera <i>Únicamente la verdad. La auténtica historia de "Camelia la Tejana"</i> de Gabriela Ortiz: Interpretación crítica a partir del análisis integral de la obra	Eugenio Delgado Parra	junio de 2013-marzo de 2015	En receso	Siglo XX	Analítico

Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
Presencias de Bernal Jiménez en <i>Schola Cantorum</i>	Lorena Díaz Núñez	junio de 1995-1997	Inconcluso	Siglo XX	Histórico
Memorias del Foro Nacional sobre Música Mexicana: Revisión y corrección	Lorena Díaz Núñez	agosto de 2007-agosto de 2009	Concluido	Siglo XX	Documental
Las huellas de Miguel Bernal Jiménez en España (1947-1948). I.Acopio de fuentes	Lorena Díaz Núñez	abril de 2012-diciembre 2013	Concluido	Siglo XX	Documental
Chocolate a la española: Miguel Bernal Jiménez en Madrid, 1947-1948	Lorena Díaz Núñez	octubre de 2014-octubre de 2016	En proceso	Siglo XX	Histórico
Cancionero del Cuarteto Cocolense	Hiram Dordelly Núñez	octubre de 1997-junio de 1998	Concluido	Siglo XX	Etnográfico
Antología de <i>Pirekuas</i>	Hiram Dordelly Núñez	julio de 2005-diciembre de 2007	Concluido	Siglo XX	Etnográfico
El registro gráfico de los instrumentos musicales, el canto y la danza en el anverso del <i>Códice Vindobonensis</i>	Luis Antonio Gómez Gómez	julio de 2001-septiembre de 2003	Concluido	Prehispánico	Documental
El análisis de la iconografía musical del <i>Códice Borgia</i>	Luis Antonio Gómez Gómez	julio de 2007-abril de 2010	Concluido	Prehispánico	Documental
Fonografía mexicana de la canción para niños (en el acervo del CENIDIM y la Colección Gullco)	Julio Gullco Itzcovich	octubre de 2001-diciembre de 2002	Concluido	Siglo XX	Documental
Cancionero de Cri-Cri. Transcripción de la obra de Francisco Gabilondo Soler	Julio Gullco Itzcovich	abril de 2005-septiembre de 2005	Concluido	Siglo XX	Edición de música
Cancionero de Cri-Cri. Audiotranscripción musical de las canciones para niños grabadas por Francisco Gabilondo Soler	Julio Gullco Itzcovich	septiembre de 2007-marzo de 2014	Concluido	Siglo XX	Edición de música
Calendario Huízar. Ensayo biográfico	Micaela Huízar Luna	septiembre de 2004-septiembre de 2005	Concluido	Siglo XX	Biográfico
Organización, conservación e inventario del Archivo histórico del CENIDIM	Enrique Jiménez López	mayo de 2002-marzo de 2004	Concluido	Siglo XX	Documental

Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
La música de fusión en México. Urbanización de lo tradicional en grabaciones fonográficas, 1970-2006 (primera parte)	Enrique Jiménez López	abril de 2007-marzo de 2009	Concluido	Siglo XX	Documental
Aproximación analítica a la música para piano de Ricardo Castro: exploración de sus elementos constructivos	Elena Kopylova Tulubayeva	octubre 2012-marzo 2014	Concluido	Siglo XIX	Analítico
La música vocal polifónica novohispana: obras de Francisco López Capillas, vol. III	Juan Manuel Lara Cárdenas	1996-1998	Concluido	Virreinal	Edición de música
La música vocal polifónica novohispana: obras de Francisco López Capillas, vol. IV	Juan Manuel Lara Cárdenas	2000-2002	Concluido	Virreinal	Edición de música
Officium Defunorum Novohispánicum	Juan Manuel Lara Cárdenas	febrero de 2008-septiembre 2008	Concluido	Virreinal	Edición de música
Rafael Adame y el primer concierto para guitarra	Alejandro Madrid González	octubre de 1997-octubre de 1998	Concluido	Siglo XX	Histórico
Análisis musical de las obras de compositores mexicanos I: Revueltas, Ortiz y Soto Millán	Arturo Márquez Navarro	abril de 1996-diciembre de 1997	Concluido	Siglo XX	Analítico
El archivo musical Zevallos Paniagua: organización, clasificación e inventario	Áurea Maya Alcántara y Eugenio Delgado Parra	julio de 1996-febrero de 1999	Concluido	Siglo XIX	Documental
Antonio de María y Campos (1836-1903). Un compositor mexicano de zarzuelas	Áurea Maya Alcántara	febrero de 2000-marzo de 2003	Concluido	Siglo XIX	Biográfico
El álbum de recortes periodísticos de Antonio de María y Campos	Áurea Maya Alcántara	julio de 2002-diciembre de 2003	Concluido	Siglo XIX	Documental
Antología de textos sobre Melesio Morales (1838-1908)	Áurea Maya Alcántara	enero de 2007-diciembre de 2007	Concluido	Siglo XIX	Documental
Inventario y catalogación del Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música	Áurea Maya Alcántara	octubre de 2007-marzo de 2011	Concluido	Siglos XIX y XX	Documental
Tres empresarios de ópera en el México del siglo XIX: Filippo Galli, Amilcare Roncari y Cenobio Paniagua	Áurea Maya Alcántara	octubre de 2012-junio de 2014	Concluido	Siglo XIX	Histórico

Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
Manuel Antonio del Corral: andante con variaciones	Ricardo Miranda Pérez	1997	Concluido	Siglo XIX	Edición de música
Ernesto Elorduy. Estudio musicológico y fuentes documentales (1ª parte)	Ricardo Miranda Pérez	enero de 2007-septiembre de 2008	Concluido	Siglo XIX	Biográfico y documental
Escritos musicales de Manuel M. Ponce: recopilación y edición	Ricardo Miranda Pérez	abril de 2013-diciembre de 2014	En receso	Siglo XX	Documental
Antología Histórica de la Música en México (Época Virreinal)	Omar Morales Abril	octubre de 2008	No registrado	Virreinal	Edición de música
Presencia de música novohispana en la catedral de Guatemala, siglo XVI-XVIII. Estudio y transcripción	Omar Morales Abril	mayo de 2010-junio 2012	Concluido	Virreinal	Edición de música
La industria de las "músicas del mundo" en México	Ana María Ochoa Gautier	diciembre de 2001-agosto de 2002	Concluido	Siglo XX	Etnográfico
Clemente Aguirre	Gabriel Pareyón Morales	septiembre de 1995-1996	Concluido	Siglo XIX	Biográfico
Benigno de la Torre (1856-1913). Vida y obra musical	Gabriel Pareyón Morales	abril de 1996-marzo de 1997	Concluido	Siglo XIX	Biográfico
Bibliohemerografía del siglo XX sobre música mexicana del siglo XIX	Gabriel Pareyón Morales	abril de 1997-1998	Inconcluso	Siglos XIX y XX	Historiográfico
Índices de la revista <i>Carnet musical</i> (primera época, 1945-1966)	Gabriel Pareyón Morales	julio de 2000-marzo de 2001	Concluido	Siglo XX	Documental
Benigno de la Torre (1854-1912): estudio biográfico y musicológico, y edición crítica de partituras para piano	Gabriel Pareyón Morales	febrero de 2012-abril de 2012	Concluido	Siglo XIX	Biográfico y edición de música
Transcripción y edición crítica de la obra de Antonio de Salazar (c. 1650-1715) I. Música en latín	Bárbara Pérez Ruiz	agosto de 2010-agosto de 2012	Concluido	Virreinal	Edición de música
Los Libros de Coro del Museo Nacional del Virreinato. Digitalización y elaboración de índices generales de contenido litúrgico-literario-musical	Bárbara Pérez Ruiz, Omar Morales Abril	abril de 2013-septiembre de 2014	Concluido	Virreinal	Documental

Proyecto	Responsable	Fechas de inicio y conclusión	Estado	Tema	Enfoque
Canciones de amor y juegos infantiles: edición facsimilar de la Colección de cantos populares recopilados por F. Pichardo (ca. 1905)	José Antonio Robles Cahero	abril de 2008-diciembre de 2009	Concluido	Siglo XX	Edición de música
Diccionario electrónico de la música mexicana. Prueba piloto-20 compositores	Xochiquetzal Ruiz Ortiz	mayo de 2002-diciembre de 2002	Concluido	Siglo XX	Biográfico
"Repertorio y políticas musicales". Ensayo para el libro sobre 70 años de música en el Palacio de Bellas Artes	Xochiquetzal Ruiz Ortiz	marzo de 2003-diciembre de 2003	Concluido	Siglo XX	Histórico
Temas histórico-analíticos en la música	Leonora Saavedra Moctezuma	julio de 1996-1998	Inconcluso	Siglo XX	Analítico
La lírica popular de la huasteca. Un estudio acerca de los rasgos propios de la poesía cantada en los huapangos huastecos	Rosa Virginia Sánchez García	agosto de 2000-agosto de 2001	Concluido	Siglo XX	Etnográfico
Función ritual de la danza teének El rey colorado	Rosa Virginia Sánchez García	octubre de 2007-octubre de 2009	Concluido	Siglo XX	Etnográfico
La canción mexicana a través de la producción cinematográfica nacional en la Época de oro. Catálogo de canciones	Rosa Virginia Sánchez García	marzo de 2014-diciembre de 2014	Concluido	Siglo XX	Documental
Obras polifónicas en latín de Manuel de Sumaya	Aurelio Tello Malpartida	octubre de 1997-diciembre de 1999	Concluido	Virreinal	Edición de música
Catálogo de la Colección "Jesús Sánchez Garza"	Aurelio Tello Malpartida, Bárbara Pérez Ruiz, Nelson Hurtado Yanez y Omar Morales Abril	febrero de 2008-agosto de 2008	Concluido	Virreinal	Documental

EL PANORAMA DE LA MÚSICA VIRREINAL DE AMÉRICA LATINA. NOVIEMBRE DE 1980

Karl Bellinghausen ^[•]

[•] Musicólogo e Investigador. Inició su formación musical a los nueve años de edad con el maestro Guillermo Flores Méndez. Más tarde realizó la carrera de piano en la ENM de la UNAM y en el CNM, bajo la guía de Salvador Jiménez. Llevó cursos de composición con Rodolfo Halffter y de musicología con Samuel Rubio. Es profesor del CNM y en el Conservatorio de Toluca. Asimismo, es investigador titular del CENIDIM, donde ha publicado diversos libros y artículos sobre música mexicana de los siglos XIX y XX.

Entre el 3 y 7 de noviembre de 1980, el CENIDIM organizó una serie de tres conferencias y cinco conciertos dedicados a una exploración de lo que se conocía en ese tiempo sobre la música del periodo virreinal de América Latina. Fue un trabajo bastante complicado, dado que no se tenía a la mano casi ninguna partitura. Durante meses, un equipo reducido trabajó para conseguir y generar ese material, así como contactar a los investigadores y músicos que colaboraron en los conciertos. Esta ponencia tratará de contar esa historia, la extraordinaria respuesta del público y se hará una reflexión respecto al potencial que un evento de esta naturaleza tendría tras 35 años de ampliación del conocimiento, así como la fascinación que ha despertado en otros países fuera de la región.

Para mí es bastante interesante y estremecedor hacer un ejercicio de reflexión sobre el legado del CENIDIM desde su fundación hasta hoy. Lo primero que me viene a la mente es un hecho personalísimo, cuyo significado no sé si sea bueno o malo, pero es de enorme impacto: Ingresé al CENIDIM en 1978, es decir, soy el decano del Centro, lo que me sitúa oficialmente como viejo, por lo tanto, es interesante para mí la reflexión de lo que he logrado, lo que he hecho y lo que he dejado pasar.

Ingresé al CENIDIM deslumbrado por la música colonial, particularmente la de Sumaya. En esos años sólo había dos grabaciones de difícil acceso, una de la UNAM y otra de la Universidad de California. Estaba centellado por los trabajos de Robert Stevenson, mismos que, sin cegarme, siguen siendo una luz para mí. Otro personaje que me impresionó enormemente fue Francisco Curt Lange, Panchito, con quien tuve el privilegio de entablar una afectuosa amistad a partir de su visita a México para un encuentro de educación musical organizado por el CENIDIM y la OEA en 1979. En esa ocasión también conocí personalmente a Alfred Lemon, Isabel Aretz, Felipe Ramón y Rivera, José Perdomo Escobar, quien falleciera al año siguiente, Gerard Behage y otros tantos ilustres y maravillosos latinoamericanistas. Latinoamérica es una nación enorme y dispersa, cálida y caliente, hermanos que emociona ver juntos, sobre todo porque hay una visión común, aunque se tengan diferencias en interpretación.

Ese fue el concepto que Curt Lange sembró entre los sudamericanos y uno que otro mexicano. Querámoslo o no, tenemos un pasado común que ha determinado en buena medida nuestro destino, nuestro presente y nuestro futuro. Nuestra música tiene un montón de puntos de contacto: la contradanza, la habanera,

el tango... La música de nuestro periodo virreinal nos muestra un vínculo más que evidente, lo que manifiesta nuestra cercanía y parentesco.

El CENIDIM de hoy es un potencial reflejo de ese latinoamericanismo, entre nosotros figura un número significativo de colegas nacidos en otros países latinoamericanos: Argentina, Chile, Guatemala, Perú y Venezuela (en estricto orden alfabético), sin contar a la natural mayoría de mexicanos. Curt Lange habría visto este Centro como un enclave bolivariano musical donde el latinoamericanismo tendría un claro sentido.

Las ediciones del *Boletín Latinoamericano de Música* de los años treinta y cuarenta, de Curt Lange peregrinaron por todo el continente para ser publicadas en Colombia, Argentina, Uruguay y Estados Unidos. México, engolosinado por el Nacionalismo Revolucionario, presentó una mayor resistencia para integrarse, de tal suerte que el tomo del *Boletín* dedicado a México fue impreso en Estados Unidos, con la inclusión de algunos textos de música americana.

Debo confesar que hay cierto egoísmo en las motivaciones personales para la investigación musical: **escuchar música rara**. Es como explorar en una jungla musical y vivir esas sorpresas. Ello me llevó a considerar que la musicología histórica, la que reconstruye el pasado musical, convierte al musicólogo en una especie de cómplice del compositor histórico por cometer una obra de arte y, como tal, se merece parte del botín: escucharla.

Así, pues, quise ser cómplice y obtener mi parte de ese botín, sin importar compartirlo, pues eso no me quita nada. Quería el botín de la música colonial. Para entonces yo era un chamaco lleno de ideas raras y era difícil que alguien me entendiera. En el Conservatorio muchos me veían como un lunático que pensaba que podíamos tener algo aparte de Bach. Afortunadamente a Yolanda Moreno le gustaban las ideas raras, así que gestionó ante Manuel Enríquez mi idea de hacer una temporada dedicada a la música virreinal latinoamericana, algo así como un Festival, pero tanto a Yolanda como a mí no nos gustaba el término Festival, era demasiado trillado y, por lo mismo, banal. El libro de Otto Mayer Serra nos dio un término más adecuado: PANORAMA, y así se quedó: Panorama de la Música Virreinal en América Latina. Quisimos también ponerle “primer panorama”, pero eso no nos garantizaba la aparición de un segundo.

Desgraciadamente, en aquellos años América Latina no se encontraba en su mejor momento, pues había demasiados gorilatos que sólo veían moros con

tranchete, y pensaban que era entendible reunir un público sólo para ver fútbol. Las relaciones con México eran fluidas siempre y cuando se tratara de petróleo o eventos culturales al más puro estilo de Raúl Velasco.

México, después de todo, se encontraba en una situación privilegiada: vivíamos el boom petrolero y éramos el país latinoamericano que llevaba más tiempo sin dictadura militar (de partido es otra cosa). De hecho, para los refugiados políticos de Sudamérica en México era sumamente extraño ver la camioneta del partido comunista pasear por todos lados. En Chile, por ejemplo, hubiera motivado una acción radical e inmediata con una sanción ejemplar.

Esa sensación de paranoia gubernamental de algunos gobiernos la pudimos constatar en un par de ocasiones, primero, cuando fui “basculeado” por el personal de seguridad brasileño, por supuesto que en la embajada de Brasil, sólo porque buscaba una partitura de Minas Gerais. Esto nos hizo actuar de manera directa, contactarnos vía telefónica y por correo “postal” (para diferenciar del electrónico) con los investigadores sudamericanos y brincarnos los medios oficiales. Todos respondían y algunos mandaron música o nos dieron referencias de quiénes las tenían en México. Semanas después se “apersonó” un funcionario de la embajada de Argentina para preguntar qué tanto andábamos averiguando y cuáles eran nuestras intenciones. Los mexicanos no entendemos la tragedia que Sudamérica vivió en esos años.

El trabajo era intenso y Yolanda buscaba agrandar el equipo, así que me preguntó por José Antonio Robles, pues quería integrarlo. Este episodio que mejor lo cuente José Antonio. Así se hizo un divertido y comprometido equipo para el “PANORAMA”. Planeamos cinco conciertos con la siguiente temática:

- Música profana.
- Música coral mexicana.
- Música coral latinoamericana.
- Arias y villancicos para voz con ensamble.
- Coros y orquesta.

Las partituras empleadas fueron transcripciones y restituciones de Steven Barwick, Felipe Ramírez, Alfred Lemon, Alice Ray, Carmen García Muñoz, Pablo Hernández Balguer, Robert Stevenson, Gabriel Saldívar, Jesús Bal y Gay, Miguel Bernal Jiménez y Francisco Curt Lange.



Figura 1. Portada del programa *Panorama de Música Virreinal de América Latina*.

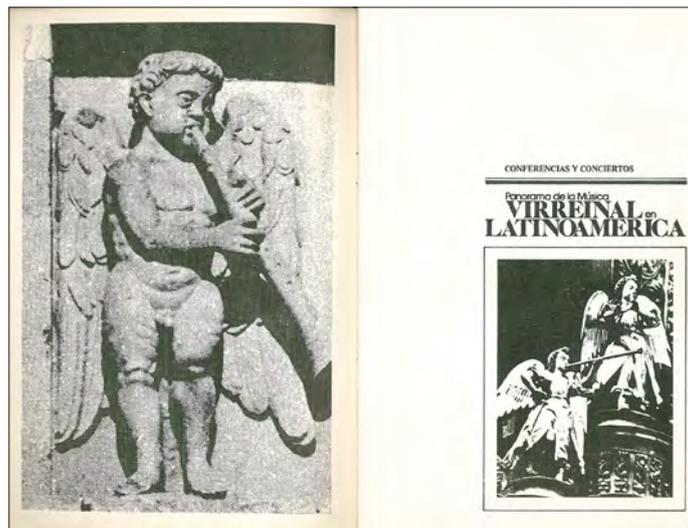


Figura 2. Portadilla del programa *Panorama de Música Virreinal de América Latina*.

Estos conciertos habrían de ilustrarse, además, con tres conferencias y un folleto cuyas notas de programa realizamos entre los miembros del equipo: José Antonio Robles, Clara Meierovich, Ma. de los Ángeles Chapa, Juan José Escorza y un servidor. En esas notas se presentaba información bastante reveladora, aunque actualmente pueden ser superadas por mucho.

Hoy, después de haberlas leído, no me queda la menor duda de que Yolanda Moreno le hizo una cirugía mayor. Gracias Yolanda, donde quiera que estés.

Como sea, el *Panorama de Música Virreinal de América Latina* fue el resultado de un trabajo en equipo carente de protagonismos con el egoísta objetivo de obtener nuestro botín. Ello permitió presentar un evento novedoso y auténtico que llamó poderosamente la atención. Cuando todos quieren ser el mesías y nadie quiere ser apóstol lo único que queda son los profetastros.

Todas las actividades se llenaron de un público entusiasta que encontró respuestas: entre ese público había unas muchachas que tenían un grupo de música antigua llamado *Témpore*. El párroco de la Profesa, por su parte, cooperó bastante, al grado de que en el sermón de sus misas lo anunciaba y canceló la última misa del primer viernes de noviembre para dar cabida al último y más complicado de los conciertos.

CONFERENCIAS	CONCIERTOS	PRESENTACION
<p>Martes 4 a las 18:00 Conferencia de Karl Bellinghausen en el Claustro de la Pinacoteca Virreinal</p> <p>Miércoles 5 a las 18:00 hrs. Conferencia de Alfred Lemmon en el Claustro de la Pinacoteca Virreinal</p> <p>Viernes 7 a las 18:00 hrs. Conferencia de Robert Stevenson en el Claustro de la Pinacoteca Virreinal</p>	<p>Lunes 3 a las 20:30 hrs. Concierto de música profana en la Capilla del Instituto Helénico.</p> <p>Martes 4 a las 20:30 hrs. Concierto de música del Coro de Cámara de Bellas Artes en la Pinacoteca Virreinal.</p> <p>Miércoles 5 a las 20:30 hrs. Concierto de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y solistas en la Pinacoteca Virreinal.</p> <p>Jueves 6 a las 20:30 hrs. Concierto del Coro de Cámara de Bellas Artes en la Iglesia de la Profesa.</p> <p>Viernes 7 a las 20:30 hrs. Concierto del Coro de la Universidad Veracruzana y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes en la Iglesia de la Profesa.</p>	<p>El Panorama de la Música Virreinal en Latinoamérica que presenta el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical a mi cargo, es un testimonio de la vitalidad, pluralidad y riqueza de nuestro común pasado cultural, tan injusta como irremisiblemente olvidado.</p> <p>Manuel Enriquez</p> <p>La música de Minas Gerais, tanto como la de Catedral de Lima o un villancico mexicano del siglo XVI expresan, a más de un sistema y una función, particulares concepciones sonoras. Desgraciadamente, por acatar los puntos de vista de nuestras historias olvidadas e ideologizadas, esa música ha dejado de ser nuestra. Su posibilidad de existencia se halla separada por un corte (la Independencia) que la dejó fuera de nuestra práctica discursiva.</p> <p>Resta por lo tanto un segundo paso para tratar el panorama completo de tres siglos de vida musical. El conocimiento de ese pasado deberá sobrepasar la admiración muda a esos textos silenciosos que se conservan tan sólo como documentos preñados o testimonios de una identidad recién adquirida. La imprescindible audición de esas partituras, algunas tan penosamente reconstruidas como las de Minas Gerais, será la demostración concreta del valor de estas obras mediante la intransferible experiencia de su pura belleza sonora.</p> <p>Yolanda Moreno Rivas</p>

Centro Nacional "Carlos Chávez" CENIDIM		MUSICA PROFANA																															
<p>Panorama de la Música VIRREINAL en LATINOAMERICA</p> <p>Conciertos y conferencias</p> <p>Del 3 al 7 de noviembre de 1980</p> <p>Obras mexicanas, guatemaltecas, brasileñas, peruanas, cubanas, argentinas, ecuatorianas, chilenas, panameñas, bolivianas, correspondientes a los Virreinos y Capitanías Generales de Iberoamérica durante los siglos XVI, XVII y XVIII.</p> <p>CORO DE CAMARA DE BELLAS ARTES ORQUESTA DE CAMARA DE BELLAS ARTES CORO DEL INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA</p> <p>Directores: José Guadalupe Flores Jorge Medina Rafael Montero</p> <p>Solistas: Flavio Beerna Jan Dobrzewski Marion van Harreveld Osvelia Hernández Guadalupe Millán Juan José Encorza</p> <p>Conferencistas: Karl Bellinghausen Alfred Lemmon Robert Stevenson</p> <p>Pinacoteca Virreinal, Instituto Helénico e Iglesia de la Profesa.</p> <p>Con la colaboración del Instituto Helénico y la Universidad Veracruzana.</p>		<p>Lunes 3 a las 20:30 hrs. en la Capilla del Instituto Helénico.</p> <p>Obras para clave</p> <table border="0"> <tr> <td>Polca</td> <td>Soto Carrillo México (ca. 1790)</td> </tr> <tr> <td>Minueto</td> <td>José Manuel Aldana México (1750-1810)</td> </tr> <tr> <td>Andante con Variaciones</td> <td>Manuel Corral México (fl. 1815).</td> </tr> <tr> <td>Gavota</td> <td>Domenico Zipoli (1) Argentina (1688-1726).</td> </tr> <tr> <td>Pastoral</td> <td>Domenico Zipoli</td> </tr> <tr> <td>Sonata para violín y clave</td> <td>Domenico Zipoli</td> </tr> </table> <p>TABLATURAS PARA GUITARRA</p> <p>Obras para guitarra barroca</p> <table border="0"> <tr> <td>Villano, Chaconas, Polkas, Zarabandas y Danza del Acha.</td> <td>Lucas Ruiz de Ribayaz (2) Perú (siglo XVII)</td> </tr> <tr> <td>Pasacalle Selecto y Valona de Voca Negra.</td> <td>Anónimos (3)</td> </tr> <tr> <td>Sonata: Preludio - Largo - Giga</td> <td>Samuel Trent (3)</td> </tr> <tr> <td>La Bretaigne, Da Borbon y la Guastala.</td> <td>Santiago de Murcia (3)</td> </tr> <tr> <td>Finsternberg y Minuete</td> <td>Santiago de Murcia (3) (4)</td> </tr> <tr> <td>Sarao o bayleto del retiro, Al vende retamar, Baylad caracoles, Chambeza, Zangarilla, Zarambeques o moelas, Cumbees.</td> <td>Anónimos (4)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>Clavocin</td> <td>Marion van Harreveld</td> </tr> <tr> <td>Violín</td> <td>Jan Dobrzewski</td> </tr> <tr> <td>Guitarra barroca</td> <td>Juan José Encorza</td> </tr> </table> <p>(1) Zipoli escribió estas obras en el continente Europeo. (2) De Luz y norte musical para caminar por las calles de la guitarra española, Madrid, 1677. (3) Del Manuscrito 1540 de la Biblioteca Nacional de México. Aproximadamente 1720. (4) Manuscrito procedente de Guanajuato facilitado por el Dr. Gabriel Salmívar. Aproximadamente 1730.</p>		Polca	Soto Carrillo México (ca. 1790)	Minueto	José Manuel Aldana México (1750-1810)	Andante con Variaciones	Manuel Corral México (fl. 1815).	Gavota	Domenico Zipoli (1) Argentina (1688-1726).	Pastoral	Domenico Zipoli	Sonata para violín y clave	Domenico Zipoli	Villano, Chaconas, Polkas, Zarabandas y Danza del Acha.	Lucas Ruiz de Ribayaz (2) Perú (siglo XVII)	Pasacalle Selecto y Valona de Voca Negra.	Anónimos (3)	Sonata: Preludio - Largo - Giga	Samuel Trent (3)	La Bretaigne, Da Borbon y la Guastala.	Santiago de Murcia (3)	Finsternberg y Minuete	Santiago de Murcia (3) (4)	Sarao o bayleto del retiro, Al vende retamar, Baylad caracoles, Chambeza, Zangarilla, Zarambeques o moelas, Cumbees.	Anónimos (4)	Clavocin	Marion van Harreveld	Violín	Jan Dobrzewski	Guitarra barroca	Juan José Encorza
Polca	Soto Carrillo México (ca. 1790)																																
Minueto	José Manuel Aldana México (1750-1810)																																
Andante con Variaciones	Manuel Corral México (fl. 1815).																																
Gavota	Domenico Zipoli (1) Argentina (1688-1726).																																
Pastoral	Domenico Zipoli																																
Sonata para violín y clave	Domenico Zipoli																																
Villano, Chaconas, Polkas, Zarabandas y Danza del Acha.	Lucas Ruiz de Ribayaz (2) Perú (siglo XVII)																																
Pasacalle Selecto y Valona de Voca Negra.	Anónimos (3)																																
Sonata: Preludio - Largo - Giga	Samuel Trent (3)																																
La Bretaigne, Da Borbon y la Guastala.	Santiago de Murcia (3)																																
Finsternberg y Minuete	Santiago de Murcia (3) (4)																																
Sarao o bayleto del retiro, Al vende retamar, Baylad caracoles, Chambeza, Zangarilla, Zarambeques o moelas, Cumbees.	Anónimos (4)																																
Clavocin	Marion van Harreveld																																
Violín	Jan Dobrzewski																																
Guitarra barroca	Juan José Encorza																																

Figura 3a. Interiores del programa *Panorama de Música Virreinal de América Latina*.

<p>Martes 4 a las 18:00 hrs. en la Pinacoteca Virreinal.</p> <p>RESEÑA HISTORICA DE LA MUSICA VIRREINAL MEXICANA Conferencia de Karl Bellinghausen.</p> <hr/> <p>Martes 4 a las 20:30 hrs. en la Pinacoteca Virreinal.</p> <p>MUSICA CORAL LATINOAMERICANA</p> <p>Magnificat Quarti Toni Gutierre Fernández Hidalgo Charcas, Argentina, Bogotá y Alto Perú. (ca. 1553-1620).</p> <p>Misa Juan de Lienas México (fl. 1640).</p> <p>Villancicos</p> <p>Hanacpach Cuscicuinin Juan Pérez Bocanegra Perú (1631)</p> <p>Duam Tumñ Vill puche Dios (Tres himnos en el idioma de los Indios Aravaques).</p> <p>Venterrillo Travieso Anónimo Chile</p> <p>Los Cofia desde la Estieya Manuel Blanco Escudor (fl. 1680-1692).</p> <p>Aquí, aquí Valentones de Nombre Juan de Arzujo</p> <p>Zagalajos Venid y Notad Juan de Arzujo</p> <p>Fuego, Fuego que Juan de Dios se abrasa. Antonio Durán de la Mota. Bolivia (fl. 1712-1733).</p> <p>Cuatro Plumajes Airosos Tomás de Torrejón y Velasco. Perú (1644-1728)</p> <p>CORO DE CAMARA DE BELLAS ARTES Director: Rufino Montero</p> <p>6</p>	<p>Miércoles 5 a las 18:00 hrs. en la Pinacoteca Virreinal.</p> <p>LA MUSICA EN GUATEMALA DURANTE EL SIGLO XVIII Conferencia de Alfred Lemmon</p> <hr/> <p>Miércoles 5 a las 20:30 hrs. en la Pinacoteca Virreinal.</p> <p>SOLISTAS Y CONJUNTOS</p> <p>Respirad o Mortales Esteban Salas (Cantada a solo para soprano, alto y tenor). La Habana y Santiago de Cuba (ca. 1725-1803)</p> <p>Los Bronceos se Enternezcan Esteban Salas (Villancico a dúo para soprano y contralto).</p> <p>Ya que el Sol Misterioso José Orejón y Aparicio (Cantada a solo del S. Sacramento para soprano) Lima (1705-1765)</p> <p>Sinfonía en re mayor Antonio Sarrier (fines del siglo XVIII).</p> <p>A Cantar un Billancico Roque Ceruti (Saynete a dúo para soprano y tenor). Lima, Trujillo (1685-1760)</p> <p>A Granada Zagales Corred Flores (Para contralto, clavicín y cello) Argentina, Bolivia (f. 1722).</p> <p>Oy Sube Arrebatada Manuel de Samaya (Cantata para tenor). México (c. 1682-1756).</p> <p>Soprano Guadalupe Millán Tenor Flavio Becerra Contralto Osbelia Hernández Clavicín Felipe Ramírez Ramírez</p> <p>ORQUESTA DE CAMARA DE BELLAS ARTES Director: José Guadalupe Flores</p> <p>7</p>
<p>Jueves 6 a las 20:30 hrs. en la Iglesia de la Profesa.</p> <p>MUSICA CORAL MEXICANA</p> <p>Plegaria en Nahuatl a la Virgen Don Fernando Franco México (fl. 1599).</p> <p>Peccantem me quotidie Hermandad Franco Guatemala y Méx. (ca. 1532-1585).</p> <p>Coenantivus autem Illis Juan de Lienas México (siglo XVI)</p> <p>Magnificat López Capillas Puebla y México (ca. 1605-1673).</p> <p>Treycantimo Choquillya Gaspar Fernández Puebla (1585-1629).</p> <p>Elegit eum Dominus (Motete a 5 para la entrada del Virrey). Gaspar Fernández</p> <p>Digan Digan quien vto tal Antonio de Salazar Puebla y México (1650- ca. 1715).</p> <p>Un Ciego que con trabajo Canta Hermoso Amor que forxas tus Flechas Antonio de Salazar. Juan García de Zéspedes. Puebla (1619-1678).</p> <p>Los que fueren de buen gusto (Xicara) Francisco de Vidales Puebla (1630-1702)</p> <p>Villancico a San Ildelfonso Manuel de Samaya México y Oaxaca (1785 ca. 1756).</p> <p>Comitadmo esta la noche (guaracha) Juan García de Zéspedes.</p> <p>CORO DE CAMARA DE BELLAS ARTES Director: Rufino Montero. Organó: Felipe Ramírez R.</p> <p>8</p>	<p>Viernes 7 a las 18:00 hrs. en la Pinacoteca Virreinal</p> <p>PROYECTOS PRIMORDIALES PARA LA INVESTIGACION MUSICOLOGICA EN MEXICO Conferencia de Robert Stevenson</p> <hr/> <p>Viernes 7 a las 20:30 hrs.</p> <p>CORO Y ORQUESTA</p> <p>Salve Hernando Franco (1532-1585)</p> <p>Las Escryyas se ríen Juan Gutiérrez de Padilla (Juego de cañas a 3 y 6 para doble coro). Puebla, México (? - 1664)</p> <p>Obertura en re mayor Antonio Rodil Morelia, México (Siglo XVIII).</p> <p>Levanten Pendones Joseph Coll (Música para las ceremonias de Coronación de Carlos III). Guatemala (Siglo XVIII).</p> <p>Misa No. 1 en Mib. Joaquín Emérico Lobo de Mesquita Minas Gerais, Brasil (Siglo XVIII)</p> <p>CORO DEL INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA. Director: Jorge Medina Organó: Felipe Ramírez Ramírez</p> <p>ORQUESTA DE CAMARA DE BELLAS ARTES Director: José Guadalupe Flores</p> <p>9</p>

Figura 3b. Interiores del programa *Panorama de Música Virreinal de América Latina*.

¿Cómo trabajamos?

En primer lugar conseguimos todas las partituras posibles, unas 300, lo cual era una cantidad considerable para esos años. Las conseguimos por medio de consultas en bibliotecas de México: la del Conservatorio en ese ramo tiene poco que ofrecer; la de la hoy Facultad de Música está más dotada; Gabriel Saldívar hijo cooperó y sobre todo la del CENIDIM. Así mismo, por los medios de esos años conseguimos material de Sudamérica y EE.UU., que nos fue enviado vía marítima y aérea (no recuerdo si también nos llegó algo por fax). Aquí nuevamente Stevenson y Curt Lange fueron los más entusiastas colaboradores. Guillermo Gretzer de Argentina nos contactó con varios investigadores de su país.

Algunos de estos materiales carecían de partichelas, además de que estaban en fotocopias bastante defectuosas, de tal suerte que tuvimos que sacar las materiales orquestales a mano. José Antonio se reveló como un excelente copista. Como dato curioso comento que estos materiales forman parte del acervo del CENIDIM y están en la biblioteca central del CNA pero, debido a que son “manuscritos”, están catalogados como Fondos Especiales.

También fueron necesarias bastantes sesiones con los directores y solistas para aclarar algunas dudas, ya que para ellos todo eso era más novedoso que para nosotros. Sin embargo, la gran experiencia de todos y el entusiasmo que les causaba abordar una aventura inusual, hizo que todo se resolviera y que los conciertos se realizaran de manera brillante. Tanto el público como la crítica se mostraron muy complacidos y nosotros no cabíamos en nuestro gozo.

Respecto a los criterios de interpretación de esos años en México, merece la pena anotar que estábamos demasiado influidos por dos estilos contradictorios y abordados de manera radical: el estilo heredero del Romanticismo y el historicismo a ultranza. Hoy estos conciertos se presentarían de un modo enteramente distinto.

Pero, ¿a qué viene esta historia?

En nuestro tiempo, el concepto de cultura y arte está siendo removido, de hecho su significado y alcances han cambiado. Parece que todo lo que era importante en tiempos del “Estado de bienestar” es obsoleto en los tiempos del “neoliberalismo”

que, montado en una pretendida “globalización”, pretende hacer tabula rasa y construir una cultura única en la que el entretenimiento es la premisa mayor. No sé cómo replantear la música en términos culturales, pero me queda claro que no es lo mismo un buen espagueti que una Maruchan.

Hoy México está nuevamente alejado de América Latina, si antes lo fue por estar engolosinado en su nacionalismo, hoy lo está por su abyecta cercanía con los capitales. Por eso es que la cultura es un activo muy poco valorado para nuestro gobierno y para un sector amplio de quienes tienen el poder de decisión, y eso se refleja en el lugar que ocupa en la política exterior mexicana: el día 7 de julio, Yañeth Aguilar publicó en *El Universal* una interesante investigación sobre el papel que tiene la cultura para el Estado mexicano en su política exterior:

México cuenta con sólo 46 agregados culturales en todo el mundo, y de ellos sólo cuatro son del sector cultura, todos los demás son políticos o tecnócratas.

México cuenta con 11 centros culturales en el exterior; Brasil tiene 21; Alemania, sólo del Instituto Goethe, tiene 160 —aparte están los colegios y otras asociaciones—; Francia tiene 1 000, y China más de 2 000.

El presupuesto cultural de la SRE es del 1%.

Para los políticos, cultura es igual que turismo, por lo que no salen de los mayas y Frida. Por ello, han desarrollado sólo una estrategia de marketing.

El *Panorama de Música Virreinal de América Latina* fue un evento que llamó la atención entre los músicos latinoamericanos, lo cual demostró la fuerza del vínculo cultural entre nosotros. Hoy, realizar un *Segundo Panorama de Música Virreinal de América* deberá ser más ilustrativo, toda vez que contamos con una información y entendimiento musical infinitamente mayor que hace 35 años. América Latina, aunque económicamente se encuentra en dificultades, está en condiciones más libres, además de que la música virreinal es ya de interés en Europa.

Creo sinceramente que sería una ocasión de reposicionar a México entre los países del sur del Usumacinta, además de que contribuiríamos a un mejor entendimiento entre los pueblos latinoamericanos, por ejemplo Colombia y Venezuela.

Rancho de San Jorge, 8 de julio de 2015.



BIOGRAFÍAS Y PERSONAJES

**JULIÁN CARRILLO A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE. APORTES
DEL CENIDIM SOBRE EL CREADOR DEL SONIDO 13**

José Luis Navarro

MANUEL M. PONCE Y SU OTRO ARTE. LA LABOR PERIODÍSTICA

Beatriz Hernández

TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA MÚSICA CORAL DE FEDERICO IBARRA

Eugenio Delgado

JULIÁN CARRILLO A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE: APORTES DEL CENIDIM SOBRE EL CREADOR DEL SONIDO 13

José Luis Navarro 

 Doctor en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido becario del Fonca, el Conacyt, la UNAM y otras dependencias para el desarrollo de varios proyectos artísticos y de investigación. En el año 2001 obtuvo el tercer lugar en el Concurso Nacional de Guitarra de Taxco, en 2002 el primer lugar en el Concurso de Música de Cámara de la ENM-UNAM y el premio único en el Concurso de Ensamblés de Guitarra organizado por el Centro Cultural Helénico. Se ha presentado como concertista en México, EE.UU, Suecia y Alemania. Ha publicado artículos de investigación y se ha presentado como conferenciante en México y España. Actualmente se desempeña como subdirector del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" y como docente en la FaM-UNAM. A la fecha cuenta con cuatro fonogramas.

Introducción

El 9 de septiembre de 2015 se celebrará el 50 aniversario luctuoso de Julián Carrillo Trujillo (28 de enero de 1875 - 9 de septiembre de 1965), violinista, director de orquesta, gestor, pedagogo musical y compositor. Es uno de los más importantes creadores mexicanos, así como un pionero en explorar con el microtonalismo a nivel teórico y en la praxis musical. Estas indagaciones lo ayudaron a crear lo que llamó la *teoría del sonido 13*.

Lo expuesto motiva la presente ponencia en la que haré un recuento analítico y comparativo de los aportes realizados en el CENIDIM, en torno a la obra del músico de Ahualulco. Otro propósito indirecto es notar un breve rasgo histórico sobre el tipo de musicología que han desarrollado algunos de los investigadores en el periodo de 1975 a 2015 a razón de los primeros 40 años del único centro nacional de investigación musical en México.

Ponemos iniciar nuestra exposición señalando que, de manera general, nuestro Centro ha difundido la obra de este artista a través de la publicación de un libro (en 1984); la inclusión de siete artículos de investigación en la revista *Heterofonía* (1975, 1993, 1995, 2000 y 2003); la organización una mesa redonda (2006) y al menos una conferencia (2011), y con la realización, en 2013, del *Seminario Julián Carrillo*. A futuro, se proyecta la publicación de un artículo más en *Heterofonía*, y la realización de un homenaje, en octubre de este 2015, en el Palacio de Bellas Artes.

Describiré, de manera cronológica, algunos de los puntos más relevantes de los textos, dividiendo la exposición en publicaciones y proyectos de difusión en dos partes: antes y después del año 2000.

Publicaciones entre 1975 y 1995

En 1975, el CENIDIM apenas contaba con un año de fundación, y aunque la revista *Heterofonía* no pertenecía todavía al Centro, contemplaremos un artículo de José Antonio Alcaraz publicado en esta fuente como producto propio, una vez que la revista se suma como nuestro Órgano y Alcaraz se convertiría, con los años, en uno de los investigadores pilares. Así, en el número 43 de la revista se incluye el texto

titulado “A propósito de Julián Carrillo”, escrito a razón del centenario del ilustre compositor.¹

Este material es muy significativo, ya que por primera vez escribe sobre Carrillo un teórico no contemporáneo. En cuanto a su análisis, Alcaraz enunciará tres importantes aspectos para el estudio ulterior de la obra de Carrillo: el debate sobre posicionar o no a Carrillo dentro la élite de los compositores mexicanos de música escolástica; la relevancia o no de las propuestas teóricas y metodológicas enmarcadas en el sistema del *Sonido 13*, y la crucifixión o la redención *post mortem* ante los implacables juicios del medio musical a las ideas estéticas de conquista y liberación sonora del potosino.

Alcaraz parte de situar a Carrillo en el mismo plano de importancia que a José Rolón, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas y, por añadidura, lo coloca a la altura de los máximos creadores mexicanos pre y posrevolucionarios.

En otro de los apuntes realizados, Alcaraz juzga cuatro obras musicales de Julián Carrillo: *Horizontes* y “el bellissimo” *Preludio a Colón*, obras a las que coloca en un plano superior pues “[...] el compositor supo manipular los materiales microtonales más allá de un mero aspecto mecánico [...]”; en cambio, al *Concierto para piano en tercios de tono y Orquesta* y a la *Sinfonía Atonal* las juzga como obras “[...] de una ingenuidad desarmante [...]”. Lo interesante para nosotros es que, a raíz de este comentario, Alcaraz etiqueta a Carrillo como un compositor de inspiración desigual, idea que se seguirá repitiendo por musicólogos e intérpretes que, en algunos casos, ni siquiera han escuchado más de dos obras, mucho menos han interpretado alguna de sus piezas musicales.

Finalmente, además de una insólita retractación, que Alcaraz realiza al final del escrito por haber demeritado la obra de Carrillo, plasma una de las ideas que será retomada por José Rafael Calva: el supuesto de que Julián Carrillo no llevó a su máximo esplendor la teoría del *Sonido 13*.²

¹ José Antonio Alcaraz, “A propósito de Julián Carrillo”, en *Heterofonía*, 43, julio-agosto 1975, pp. 20-23.

² *Idem*.

En 1984, el CENIDIM publicó el libro *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, de José Rafael Calva.³ Este ensayo de 62 páginas constituye una aproximación más completa al personaje, por medio del desarrollo de tres tópicos: un acercamiento a su biografía —que irá ampliando a lo largo del texto de la mano de los temas expuestos—; una explicación, aunque superficial, de la teoría del *Sonido 13*, y una descripción, al parecer aleatoria, de algunas de sus obras musicales.

Uno de los aportes insoslayables de este texto es que, hasta ese entonces, representó la fuente de “segunda mano” con mayor información sobre la obra musical de Carrillo, resultando un material útil para introducirnos de manera general y breve a la obra del compositor de Aqualulco. Sin embargo, algunos de los problemas son la poca profundidad en la descripción de sus tópicos, así como la incapacidad del autor para analizar críticamente y en su caso clarificar, matizar o redefinir las propuestas del sistema carrilleano.

Por ejemplo, en una de las tantas afirmaciones criticables de este libro, Calva escribió “[...] El hecho de que un músico haya nacido en el seno de una familia sin antecedentes musicales y en un contexto sociocultural periférico en el México de ese tiempo, ilustra en gran medida esta personalidad solitaria y recogida en sí misma [...]”.⁴ Hoy sabemos que Julián Carrillo interactuó con muchos músicos e intelectuales mexicanos y extranjeros, un ejemplo de ello fueron los famosos “Grupos 13” con los que realizó diversos recitales con sus obras al menos en México, Cuba y los Estados Unidos de Norteamérica. Otro dato que contradice a Calva es la relación, bien conocida, de Carrillo con músicos tan relevantes como Stokowski o Marie, por mencionar algunos. Otra errata obvia en el texto de Calva es que Carrillo haya inventado nuevos instrumentos musicales, pero Julián Carrillo nunca hizo tal cosa, en todo caso, lo que realizó fue una adaptación de pianos, arpas, guitarras, cornos, violonchelos, etcétera, a fin de que dichos artefactos pudieran emitir sonidos microtonales, o en todo caso, posibilitarlos para alcanzar sonoridades distintas a las tradicionales como escalas por tonos completos. En todo caso, esta afirmación es discutible.

³ José Rafael Calva, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, México, Sociedad de autores y compositores de México/CENIDIM, 1984.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

Por otra parte, Calva es el primero en proponer una taxonomía para el estudio de la obra de Carrillo; así, divide su obra musical en tres periodos: “Periodo estudiantil” de 1895 a 1898; “Periodo romántico” de 1898 a 1922, y “Periodo *Sonido 13*” de 1922 a 1965. Además, presenta una clasificación de la música compuesta a partir de la técnica empleada; aunque una característica notable es que las categorías que propone no son consecutivas cronológicamente hablando. Un elemento que completaría este texto sería un catálogo de obras, en cambio, Calva incluye un listado de piezas con algunos comentarios apoyados en descripciones superficiales. Aunque el problema en este apartado son una serie de imprecisiones en los cuadros catalográficos. A continuación menciono tan sólo algunos ejemplos.

En la página 55, Calva menciona la existencia de la *Sonata para guitarra en cuartos de tono* sin especificar su fecha exacta, en cambio, señala que es una pieza que corresponde a su “segundo periodo microtonal”, es decir, de 1949 a 1965. Cabe señalar que, de acuerdo al manuscrito, la obra es de 1929, por lo cual, correspondería al “primer periodo microtonal” propuesto por Calva. Asimismo, menciona varias de las obras de cámara, pero no especifica su instrumentación. En este apartado, el autor retoma la idea alcaraziana referente a los altibajos en cuanto a la calidad de la obra de Carrillo. Aunque el supuesto más relevante de Alcaraz que retoma Calva, es la persistencia en ver en Carrillo a un autor que no explotó al máximo sus teorías en la práctica.⁵

Una visión más global que completa los aportes de Alcaraz y Calva, se plasma en el artículo “Siete fragmentos sobre Carrillo” de Roman Brotbeck publicado en 1991 en el número 108 de *Heterofonía*.⁶

En este trabajo, que es un extracto equivalente a unas cinco cuartillas de su tesis doctoral, Brodbeck ofrece datos objetivos sobre las propuestas teóricas y metodológicas del compositor, además de plantear, desde una perspectiva internacional, un corolario acerca de la figura de Carrillo, principalmente en el plano europeo. Brodbeck enfatiza el hecho de que al compositor se le ha juzgado por una serie de afirmaciones desafiantes en sus textos, y no desde una valoración objetiva y crítica de sus trabajos. Por su parte, el autor del artículo señala que la “locura” es

⁵ *Idem.*

⁶ Roman Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, en *Heterofonía*, 108, enero-junio 1993, pp. 15-18.

necesaria para romper con las inercias del canon teórico y estético o más aún por el discurso impuesto desde la ideología oficial. Al respecto, “un componente de locura es inminente en un proyecto futurista que intente cambiar todas las estructuras musicales del mundo”⁷ dice Brodbeck.

Otro aspecto interesante en el artículo es que Roman Brodbeck señala claramente, y no entre líneas, lo que considera valioso o no, en las propuestas del compositor potosino. Sobre dicho aspecto, Brodbeck valora las innovaciones en los instrumentos musicales y el resultado sonoro de sus composiciones englobadas en el sistema *Sonido 13*, posicionando estas propuestas como aportes originales y únicos en el mundo. Por otra parte, demerita los planteamientos teóricos carrilleanos que se aplicarían, tanto para la creación como para la formación de una nueva generación de músicos en el mundo.⁸

En 1995, José Antonio Alcaraz era ya uno de los investigadores icónicos del CENIDIM. Ese año realizó para *Heterofonía* el texto “Julián Carrillo y el Sonido 13”,⁹ aunque en su discurso, Alcaraz no aportará ninguna idea nueva al texto que publicara 20 años atrás, tampoco a los aportes de Calva y Brodbeck. En cambio, desarrolla algunas ideas expuestas anteriormente. Una imagen en la que profundiza es en aquella que determina el empleo de microtonos en las músicas de muchas culturas desde tiempos ancestrales, aunque Carrillo es uno de los primeros compositores en emplearla en el ámbito de la música “conservatoriana”. Otra persistencia de Alcaraz es su afán en redimir al compositor potosino, otra vez entre líneas, sobre las aseveraciones altivas, desafiantes, provocadoras y juiciosas indirectas al sistema musical en vigor, pero directas a músicos icónicos en Occidente como Bach o Beethoven.

Específicamente, Alcaraz se refiere a la fuerte crítica que hiciera Carrillo al temperamento de la escala diatónica que llamara “sistema impuro”, iniciado por Bach y pervertido aún más por todos los compositores que hoy forman parte del “canon musical”.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ José Antonio Alcaraz, “Julián Carrillo y el Sonido 13”, en *Heterofonía*, 113, julio-diciembre 1995, pp. 30-34.

Otro discurso obstinado en Alcaraz, discurre en llevar las obras de Carrillo de la genialidad a la ingenuidad absoluta, colocando en un pedestal obras como *Preludio a Colón*, *Horizontes* y la *Misa a San Juan XXIII*, y satanizando muchas de sus cerca de 130 obras.

Publicaciones y proyectos de difusión a partir del año 2000

En el siglo XXI, un evento político llenó de nuevas expectativas a nuestro país: la salida del partido oficial de la presidencia de la República —después de un absolutismo de siete décadas a través de la llamada dictadura perfecta— y la llegada de un partido de oposición por vez primera en la historia de nuestra nación independiente y democrática. Alejandro L. Madrid comenta en su reciente libro *In Search of Julian Carrillo and Sonido 13*¹⁰ que ésta era la ocasión idónea para hacer un cambio de paradigma estético en el campo de las artes y aprovechar con ello la búsqueda de nuevos íconos, superando la herencia del discurso oficial heredado por el chavismo o lo que se interpreta igual, el legado del PRI.

Correcto o no el supuesto de Madrid, en el año 2000 inician una serie de actividades, no concertadas, en torno a la difusión y por ende en la revaloración de la obra de Julián Carrillo: Omar Hernández Hidalgo comienza la realización del Catálogo de obras de Carrillo; se programa por primera vez en un foro oficial una obra de Carrillo, específicamente se estrenó la *Sonata para guitarra en cuartos de tono* de 1929 en el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, la revista *Resonancia* publica un ensayo breve sobre la música para guitarra de Carrillo y se publican dos artículos de fondo en el número 123 de la revista *Heterofonía*. Veamos los trabajos publicados en *Heterofonía*.

Una aproximación mucho más detallada y profunda al fenómeno carrilleano se ofrece en el texto “Introducción crítica al ‘Sonido 13’ de Julián Carrillo” escrito por Luca Conti.¹¹ En este artículo, el autor deja claro que Carrillo tenía el propósito de “enriquecer, purificar y simplificar la música” con la modificación de

¹⁰ Alejandro L. Madrid, *In Search of Julian Carrillo and Sonido 13*, Oxford University Press, 2015.

¹¹ Luca Conti, “Introducción crítica al ‘Sonido 13’ de Julián Carrillo”, en *Heterofonía*, 123, julio-diciembre 2000, pp. 75-88.

un sistema paralelo al tradicional y, a partir de esas premisas, genera lo que llamó “la revolución del *Sonido 13*”.

En el resto del texto, Luca Conti explicará detalladamente cada una de las soluciones que propone Carrillo para “enriquecer, purificar y simplificar” el sistema musical en uso. Conti deja claro que a pesar de que Carrillo propone, al nivel teórico, un sinfín de escalas a partir de la división de la octava, nunca aplica la inmensa mayoría de éstas en el terreno compositivo.

Conti explica que el sistema de escritura desarrollado en el marco de la teoría del *Sonido 13* surge a partir de que el compositor criticó fuertemente el “método tradicional” por el exceso de signos para representar los sonidos del sistema musical occidental. Después de este razonamiento, Carrillo recurrió a los números para darle una nueva representación a las distintas alturas sonoras gestadas en el sistema musical temperado. Con este fundamento, desarrolló varias nomenclaturas numéricas para representar la música que escribió en tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.

Finalmente, para explicar la purificación de la música, Julián Carrillo propuso una ley de rectificación del nodo, que llamó “la nueva ley del nodo” misma que enuncia lo siguiente: “El nodo es un punto muerto en una longitud vibrante, y por esto le resta longitud, lo que causa un aumento de las vibraciones en el armónico 2 y muy probablemente en todos los otros”.¹²

Por otra parte, en su artículo “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez”,¹³ Alejandro Madrid compara dos generaciones de música consecutivas, que representan visiones distintas del camino que había de seguir para la edificación del constructo “música mexicana” después de la Revolución mexicana, es decir, del rechazo de los paradigmas regentes inmediatos. Para develar los rasgos de estos autores, Madrid se centra en la exploración dialéctica de las ideas de Carrillo y Chávez y liga cada uno de estos supuestos a elementos musicales integrados en las obras *Preludio a Colón* de Carrillo y *Energía* de Chávez. Así, apoyado en el contraste entre los elementos compositivos en una obra musical y las concepciones teóricas plasmadas por los sujetos

¹² *Idem.*

¹³ Alejandro L. Madrid, “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, en *Heterofonía*, 123, julio-diciembre 2000, pp. 89-110.

de su estudio, Madrid delinea lo que para él serían las dos principales tendencias para definir la identidad de la música mexicana posrevolucionaria. Un ejercicio audaz y osado, pero también parcial de la música mexicana posrevolucionaria, pues Madrid relega a otro importantísimo autor como lo fue Silvestre Revueltas.¹⁴

En el segundo artículo publicado por Luca Conti titulado “*Preludio a Colón, Tepepan y Horizontes: proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo*”,¹⁵ el autor tiene un propósito: demostrar la hipótesis de que Carrillo compuso música microtonal en diversas etapas de su vida, motivado por razones diferentes: en sus primeras obras “[...] tenía que demostrar [...] que era posible escribir música microtonal y que también era posible ejecutarla correctamente; los nuevos recursos de esta música nueva permitían la realización de obras agradables al público [...]”. Por otra parte, en una etapa posterior, Carrillo escribió otras obras microtonales para indagar sobre el alcance de su metodología compositiva. Para demostrar su dicho, Conti realiza un análisis musical descriptivo de tres obras: *Preludio a Colón* y *Tepepan*, que fueron algunas de las primeras obras microtonales, y *Horizontes*, una obra tardía más ambiciosa.

Además, Conti inicia una idea nueva sobre la obra de Carrillo, imagen que desarrollará Ricardo Miranda más adelante: caracterizar la obra del *Sonido 13* cargada de una ideología adversa a la tradición pero que, dentro de la creación de una estructura que permitiera el empleo armónico de sonidos extratonales, necesitó de ingredientes tradicionales pues “[...] existía el riesgo de la incomprensión total, el desastre del proyecto [...]”. Por intentar evadir ese peligro, Carrillo, en el desarrollo armónico de sus composiciones, se desplegó “[...] más artesanal y mucho más vinculado a la tradición, al estudioso y admirador de Beethoven, Wagner y Debussy. Demasiado vinculado a la tradición, porque los microtonos, por lo menos en la experiencia de esos escuchas, no tenían historia”.¹⁶

En el último artículo publicado en *Heterofonía* sobre Julián Carrillo, Ricardo Miranda hace una crítica implacable a muchas de las ideas expuestas en los ma-

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Luca Conti, “Preludio a Colón, Tepepan, y Horizontes: proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo”, en *Heterofonía*, 128, enero-junio 2003, pp. 9-32.

¹⁶ *Idem.*

teriales publicados principalmente por el CENIDIM acerca del músico de Aqualulco. Afirmando, con el apoyo otra vez del análisis musical, que más que un compositor vanguardista y futurista, Carrillo nunca abandonó sus ideales románticos, tesis que como ya lo señalamos fue iniciada por Luca Conti. Para demostrar sus afirmaciones, Miranda privilegia la forma de la sustancia sonora creada y aplicada por Carrillo en sus composiciones microtonales, y ni hablar de las obras en las cuales empleó los elementos sonoros tradicionales.

Sobre los proyectos de difusión realizados por el CENIDIM, sabemos que se conjuntó una mesa redonda en 2006, convocada por la violonchelista Jimena Giménez Cacho en la que participaron los compositores Julio Estrada, Salvador Rodríguez y Jorge Córdova, y en 2011 una conferencia ofrecida por el director de orquesta Miguel Salmón del Real. Lamentablemente, desconocemos las ideas expuestas por los participantes de dichos eventos.

Por su parte, en 2013 se desarrolló —por iniciativa del que escribe— el *Seminario Julián Carrillo*, cuyo propósito fue “promover la obra del compositor potosino” a través del desarrollo de cinco temas: el problema instrumental en la obra de Carrillo; la revisión historiográfica; la teoría y el análisis musical de su obra; los aspectos filosóficos, y la influencia de sus ideas en otros autores. Sin embargo, a pesar de que el evento tuvo una concurrencia nutrida de más de 40 participantes presenciales y por videoconferencia en otros estados de la República, se canceló por falta de interés y apoyo del director en turno.

Conclusión

Hemos visto en este texto los aportes teóricos de y sobre uno de los músicos más relevantes en la historia de México. Falta mencionar la agenda pendiente, la intervención inmediata del archivo del músico potosino por expertos en la documentación musical: fumigar el archivo, proteger los documentos en guardas de primer, segundo y tercer nivel, así como los instrumentos musicales y resguardarlos en espacios con las condiciones ambientales propicias, asimismo la catalogación y digitalización de los materiales y la edificación de una plataforma digital para su consulta por músicos y académicos de todo el mundo; el establecimiento de un proyecto editorial serio que implique la edición crítica de las obras y finalmente la

realización de más proyectos de difusión permanente de las obras de Julián Carrillo, tareas que encomiendo al recientemente creado Centro Julián Carrillo.

Sin embargo, otro hecho que observé con la realización de este ejercicio, es que más allá de determinar cuáles son los juicios que merecen una mejor valoración o que si los musicólogos del pasado fueron superados por los contemporáneos, me parece más relevante hacer notar el desarrollo que ha tenido la investigación musical en México, a través de las propuestas hechas por investigadores mexicanos y extranjeros en algunas plataformas del CENIDIM. Así, cabe señalar que el Centro ha venido creciendo, paralelamente al desarrollo de la investigación musical en el mundo. En el presente texto se ha visto cómo la musicología ha ido desde una prosa sustentada en la palabra del escritor a otra en la que es fundamental mostrar evidencias para emitir una reflexión.

Ello es digno de recordar a 41 años de distancia de historia del CENIDIM.

Bibliografía

Alcaraz, José Antonio, “A propósito de Julián Carrillo”, en *Heterofonía*, 43, julio-agosto 1975, pp. 20-23.

_____, “Julián Carrillo y el Sonido 13”, en *Heterofonía*, 113, julio-diciembre 1995, pp. 30-34.

Brotbeck, Roman, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, en *Heterofonía*, 108, enero-junio 1993, pp. 15-18.

Calva, José Rafael, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de moisés*, México, Sociedad de Autores y Compositores de México/CENIDIM, 1984.

Conti, Luca, “Introducción crítica al “Sonido 13” de Julián Carrillo”, en *Heterofonía*, 123, julio-diciembre 2000, pp. 75-88.

_____, “*Preludio a Colón, Tepepan y Horizontes*: proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo”, en *Heterofonía*, 128, enero-junio 2003, pp. 9-32.

Madrid, Alejandro L., “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de ätropro según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, en *Heterofonía*, 123, julio-diciembre 2000, pp. 89-110.

_____, *In Search of Julian Carrillo and Sonido 13*, Oxford University Press, 2015.

Miranda, Ricardo, “Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo”, en *Heterofonía*, 129, julio-diciembre 2003, pp. 67-80.

MANUEL M. PONCE Y SU OTRO ARTE. LA LABOR PERIODÍSTICA

Beatriz Hernández ^[•]

[•] Investigadora documentalista. Estudió la licenciatura en Bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Obtuvo la Maestría en Bibliotecología y Ciencias de la Información en la UNAM. Colaboró en la edición del *Diccionario de danza escénica mexicana* y en la Investigación iconográfica *Nuestra Música*, editado por Planeta. Es miembro de la Coordinación de Documentación del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) desde 1990, donde ha participado en diversos proyectos y actividades de documentación musical. Participó en el proyecto *Abstract de Heterofonía*, herramienta de consulta sobre los artículos en la revista (1968-1998). Fue miembro en la investigación *Antología 70 años de música en el Palacio de Bellas Artes: antología de crónicas y críticas (1934-2004)*. Realizó la investigación documental sobre *Hemerografía comentada sobre música en México: El Universal Ilustrado y Revistas de revistas*, participó en el proyecto *Inventario del Fondo reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música*. Ha participado entre otras actividades: en el Congreso Internacional de Musicología, 200 años de música en América Latina y el Caribe, en la Reunión Satelital Bibliografía y redes de información sobre las artes en América Latina y el Caribe: una perspectiva reciente, en el Museo Franz Mayer (2011). Obtuvo el premio Raúl Guerrero al mejor producto de difusión del patrimonio musical correspondiente al área de Investigación y Difusión del Patrimonio Musical otorgado por el INAH por el trabajo colectivo “... y la música se volvió mexicana” (2011). Estuvo a cargo de la Coordinación de Documentación del CENIDIM (marzo 2010–enero 2012). Actualmente se encuentra colaborando en el proyecto *Escritos musicales Manuel M. Ponce: recopilación y edición*.

¿Podemos percibir la música mexicana a través de la información en la prensa y no a través de los sonidos? Para entender ese significado, ni estilos ni obras pueden aislarse de su contexto histórico ya que en cada época los artistas responden a un pensamiento.

Hacia finales del siglo XIX, la prensa musical respondió —a través de los escritos de intérpretes y compositores— al pensamiento de aquella época, la cual tuvo una intensa actividad. Un ejemplo de ello fue la cantante de ópera italiana Fanny Natali de Testa,¹ quien tuvo una producción abundante ejerciendo el periodismo musical con el seudónimo de *Titania*. Sus colaboraciones aparecieron en *Violetas de Anáhuac*, *El Diario del Hogar*, *La Patria Ilustrada* y *El Nacional*. Otro ejemplo es el intérprete Pablo de Bengardi,² bajo profundo de origen italiano quien llegó en 1892 con el elenco de la Compañía Italiana de Napoleón Sieni; ya radicado en la Ciudad de México, empleó su conocimiento operístico en la crítica, publicando en los periódicos *El Tiempo* y *El Universal*.

Otro caso es el del crítico musical, Alfredo Bablot (Burdeos - Cd. de México, 1892), uno de los más brillantes y refinados cronista de ópera que tuvo el siglo XIX. En el periódico que dirigió, *El Federalista*, publicó sus escritos en la sección dominical “Crónicas Musicales”, mostrando la vida musical de un amplio periodo. Manuel Gutiérrez Nájera³ habló de él sobre su gusto por las letras latinas, sus aportes al periodismo mexicano y cómo, a pesar de haber llegado a México sin hablar una pizca de español, muy pronto pudo escribir en castellano con soltura; cabe resaltar que Bablot fue además amigo cercano de Justo Sierra y Manuel Altamirano.

Sin embargo, a decir de Gloria Carmona, el compositor Melesio Morales (1838-1908) fue el primer músico que cumplió con todas las cualidades requeridas para convertirse en el primer profesional de la crítica musical objetiva o “científica”. Conocedor de oficio,⁴ sus 97 artículos registrados en la investigación de Áurea

¹ Fanny Natali de Testa (Irlanda ¿?-Cd. México, 24 marzo 1891). Véase Clementina Díaz y de Ovando, *Invitación al baile, arte espectáculo y rito en la sociedad mexicana*, México, UNAM, 2006, p. 21.

² Gloria Carmona, “Impresiones musicales”, en *Heterofonía*, núm. 136-137, 2007, p. 90.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

Maya,⁵ editada por el CENIDIM, fueron publicados en diversos diarios de la Ciudad de México, mismos que dan veracidad de su dedicación a la labor periodística.

Si bien los esfuerzos de los músicos al incursionar en la crítica musical vieron sus frutos, lamentablemente pocos se interesaban en el género de manera constante, lo que dio lugar a la participación de grandes novelistas como Ignacio Altamirano, quien comentó los eventos musicales en algunos de los más importantes periódicos: *El Monitor Republicano*, *El siglo XIX* y *El Semanario Ilustrado*, además fundó ocho de las más sobresalientes revistas literarias, entre ellas: *La Tribuna*, *El Federalista*, *El Renacimiento* y *La República* y *El Correo de México*. Así mismo, Gutiérrez Nájera, poeta-periodista, a decir de Yolanda Bache,⁶ abrió el campo de reflexión sobre los diferentes elementos que intervenían en el buen éxito o en el fracaso de una puesta. Julio Jiménez Rueda lo considera como el creador de la crónica como género literario. Sobresalió con sus notas sobre teatro, sociales, humorísticas, entre otras.

La nueva generación en el periodismo musical en el siglo XX

Hacia el siglo XX, los discípulos de Melesio Morales, Gustavo E. Campa (1863-1934) y Ricardo Castro (1864-1907), incursionaron en la profesión, superando a su maestro. Un ejemplo de ello y de todos conocido, es el caso de Campa, admirador de Wagner, a quien le dedicó una serie de artículos, los cuales fueron impugnados por Melesio Morales, quedando Campa como el triunfador del enfrentamiento ante la opinión pública. Poco después, el llamado “grupo de los seis” entró al Conservatorio, quedando Ricardo Castro como director, Carlos Meneses como catedrático de piano y Gustavo E. Campa ocupó la cátedra de composición que antes instruía su maestro Melesio Morales. Campa, como director de la *Gaceta Musical* desde 1898 hasta 1914, publicó y expuso en ella todas sus inquietudes e

⁵ Áurea Maya, *Melesio Morales (1838-1908): labor periodística*, México, CENIDIM, 1994, p. XVI.

⁶ Yolanda Bache, *Manuel Gutiérrez Nájera: crónicas y artículos sobre teatro*, México, Centro Virtual Cervantes, 1995, p. 93.

ideas. *Criticas musicales*⁷ y *Escritos y composiciones musicales*⁸ son libros en los que compiló lo que dedicó a la apreciación musical.

Por otro lado, la labor periodística de Ricardo Castro fue constante, a pesar de su corta vida, publicó en *El arte musical*, *El imparcial* y *El entreacto* (1900-1906). Sus escritos enviados desde Europa tienen registro entre 1903-1905, los temas: música de cámara, las mujeres pianistas, crónica de la ópera en París. En cada entrega menciona que sus últimas composiciones han sido publicadas en las mejores casas editoriales de Berlín, París y Bruselas. Sus escritos no han sido recuperados; un trabajo de Gloria Carmona al respecto espera ser publicado.

El caso de Manuel M. Ponce: su otro arte

En este marco, y conforme aumentaron las publicaciones y expresiones musicales, se presenta el caso del compositor Manuel M. Ponce (1882-1948), quien destaca por su múltiples participaciones en diversos diarios de circulación nacional, así como por la abundante cantidad de escritos. Cada una de sus columnas fue única, definida y de valor discursivo. Sus escritos en prensa abarcaron todo tipo de temas sobre la música y los músicos, análisis de obras, autores y corrientes de la música en todo el mundo.

Ahora bien, recordemos que Castro había muerto en 1907, quedando el Conservatorio bajo la dirección de Campa. La Revolución mexicana vino a realizar un reacomodo en las instituciones y es en este contexto que Ponce comienza su labor periodística. Incursionó en dos ejes: las crónicas, reseñas y artículos.

La opinión del crítico: sus crónicas y reseñas

Sus primeras reseñas datan de principios del siglo XX, en específico a partir del 1 de diciembre de 1909,⁹ fecha en que publicó en la revista *Música* un comentario sobre la interpretación del barítono Alfonso García Abella, así como el estreno de

⁷ París, librería Paul Ollendorff, 1911.

⁸ México, Imprenta Munguía, 1917.

⁹ Revista *Música*, núm. 3, 1 dic. 1909, p. 45.

la *Misa en mi bemol* de Delfina Mancera y del *Ave María (a 4 partes)* de Gustavo E. Campa, cuyo programa estuvo bajo la dirección de Joaquín M. Beristáin. Para el maestro Ponce, la obra de Campa ameritó ser una obra llena de frescura y sinceridad. En ese mismo año, en su labor como compositor realizaba varias canciones *Aleluya*, *Nocturno Febril* ambas con letra de Luis G. Urbina y *Toi* con letra de J. Thenard.

Ponce comentaba sus reseñas generalmente en tres entregas, es decir, anunciaba la temporada o concierto, reseñaba el evento donde incluía sus conocimientos sobre las piezas a ejecutar y sus autores —en ocasiones ofrecía un contexto histórico— y, finalmente, en algunos casos una evaluación del evento. Divulgaron sus reseñas los periódicos *El Universal* en su secciones “*Música y músicos*”, “*Crónicas musicales*” y “*El Heraldo de Cuba*”, las tres revistas editadas por la *Revista Musical de México*, *Cultura Musical* y *Gaceta musical*, además de *México Moderno* y *Música*. Las presentaciones de Intérpretes y compositores fueron motivo de sus escritos, ejemplo de ellos María Carreras, Arturo Rubinstein, Alexander Brailowsky, Alfredo Mirovitch, Rubén Montiel, entre otros, además de reseñar las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México.

Particularmente los años veinte fueron muy productivos; publicó 78 reseñas, casi en su totalidad en *El Universal*. Aquella década vivió en la Ciudad de México y París, compuso dos de sus principales obras *Chapultepec*, poema sinfónico, primera versión (1921) y *Diferencias sobre ‘La Folía’ de España y Fuga* (1929).

En 1942 publicó su última reseña en *El Universal* con la nota *Tardes musicales* donde habló de Huberman, “el gran señor del violín”, de la sinfonía de la libertad, del *Don Juan* de Strauss, además de unas arias de Mozart y sobre la intérprete Alma Gomezanda.

La letra de hierro: sus artículos

El rigor metódico de sus escritos ha sido motivo para acudir a ellos, además por ser una de las voces más relevantes.

En 1910, cuando Ponce contaba con 28 años, y a la par de sus reseñas, podríamos decir que publicó su primer ensayo en la revista *Música*,¹⁰ un estudio

¹⁰ *Música*, 1 abr. 1910, p. 151.

sobre la forma musical de la ópera de Richard Wagner *Tristán e Isolda* (1857-1859). Es interesante que en sus inicios como crítico musical seleccionara *Tristán e Isolda*, pues es considerada por los estudiosos como el comienzo del fin de la armonía convencional y la tonalidad, además consideran que establece la base para la dirección de la música clásica en el siglo XX.

Sus artículos versaron sobre cuatro ámbitos: el análisis musical sobre grandes compositores —tema que destaca de sobre manera—, sobre el folclor, la historia de la música y la educación musical.

Su mayor producción fue durante los años cuarenta, 32 ensayos son testigo de ello. La mayoría de ellos publicados en sus revistas *Revista musical de México* y *Gaceta musical*, en menor medida, pero no de menos importancia en *México moderno*, *Música*, *Revista de revistas*, *Orientación musical* y *El Reproductor Michoacano*. Respecto a los diarios, *El Universal* se dio a la tarea de publicar sus escritos principalmente, aunque *Excélsior*, *Novedades* y *La Prensa* los publicaba de manera esporádica. Los diarios y revistas extranjeras también dan cuenta de su actividad periodística: *El Heraldo de Cuba*, *La Reforma Social* de Cuba, *El Debate* de Montevideo, *Vea* de Chile, *El Plata* de Montevideo, entre otros.

En los años cuarenta, su estancia fue la Ciudad de México, donde estaría hasta los últimos días de su vida (24 de abril de 1948). A principio de esa década compuso *Ferial*, estrenada por la Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez (1940), y el *Concierto del Sur para guitarra y pequeña orquesta* (1941).

Panorama sobre lo escrito de Manuel M. Ponce

El panorama sobre los libros biográficos de Manuel M. Ponce tiene dos ámbitos editoriales: los institucionales: dos títulos publicados bajo Conaculta y Fonapas, y los particulares, con cuatro títulos registrados hasta el momento.

De las instituciones, en 1982 Fonapas publicó *Centenario Manuel M. Ponce, 1882-1992*. Su autora, Carmen Sordo Sodi, una de las funcionarias fundadoras del CENIDIM. En este libro, el lector encontrará una antología de artículos sobre Ponce para conmemorar el centenario de su nacimiento. La publicación incluye textos de Esperanza Pulido, José Antonio Alcaraz, Ramón López Velarde y Carlos Pellicer, entre otros.

En 1998, 16 años después, Conaculta editó *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra* de Ricardo Miranda, investigador del CENIDIM. Este libro tiene un discurso entre dos aspectos: el estudio biográfico con un riguroso esquema académico, y el análisis musical. Incluye una antología de textos sobre Ponce, catálogo, discografía y una extensa biblio-hemerografía. Lo serio y acucioso del estudio ha sido motivo de su recurrente cita.

De las iniciativas particulares, tenemos cuatro casos.

- En 1992, el Instituto Cultural de Aguascalientes publicó *El triunfo sobre una estrella. Anecdotario de Manuel M. Ponce*. Su autor, Tarsicio Herrera Zapién, ofrece un texto biográfico donde narra a manera de pasajes las vivencias del compositor.
- Hacia 1997, la editorial Edamex publicó *Manuel M. Ponce y la guitarra*, biografía escrita de forma sencilla sin mayores pretensiones académicas, basada en la relación de Ponce con el guitarrista Andrés Segovia. Su autora es Corazón Otero.
- El tercero, publicado en el 2003 por el Instituto de Cultura Duranguense, es *Ponce, genio de México, vida y época*, cuyos autores son Emilio Díaz Cervantes y Dolly R. de Díaz. El texto aporta diversos aspectos personales y de trabajo desde un aspecto anecdótico. Fue documentado a partir de cinco cajas con documentos varios del legado otorgado al pianista Carlos Vázquez Sánchez, alumno de Ponce.
- Finalmente, en 2004, Praeger Publishers publicó *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* de Jorge Barrón Corvera. Obra con referencias cruzadas que incluye apartados sobre su obra, bibliografía y hemerografía. Todos los registros incluyen un resumen a la referencia. El último capítulo reproduce el diario del compositor durante una gira realizada en 1941 en Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile.

Con la abundante documentación que existe sobre Manuel M. Ponce, se puede considerar que aún no se ha agotado el tema sobre la vida y obra del compositor, y que existe la posibilidad de editar más sobre él.

Por otra parte, en el panorama de las revistas de carácter académico, dos publican las investigaciones respecto a la vida y obra de Manuel M. Ponce: *Heterofonía* y *Pauta*.

El CENIDIM, a través de la revista *Heterofonía*, su sitio académico, se ha dedicado a publicar los estudios sobre la trayectoria y aportes de Manuel M. Ponce.

En los 47 años de la publicación, 29 artículos se han divulgado (véase tabla 1), de ellos nueve articulistas del CENIDIM han participado, 16 externos y dos son de la editorial de la revista. Los temas estudiados: biográfico, obra, folclor, nacionalismo y discografía. Un dato interesante que se observa respecto a las citas de los artículos publicados, es lo recurrente sobre los mismos artículos de Manuel M. Ponce publicadas en sus propias revistas —las cuales están disponibles en ediciones facimilares por el CENIDIM—, y el libro de Ricardo Miranda, editado por Conaculta.

Tabla 1. Artículos publicados en *Heterofonía* de 1965 a 2010 acerca de la trayectoria y aportaciones de Manuel M. Ponce.

Autor	Título	Fecha
	Acta de nacimiento de Manuel M. Ponce	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), p. 4
Almazán Orihuela, Joel	Integración temática en el <i>Concierto para piano</i> de Manuel M. Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 118-136
Barrón Corvera, Jorge	Manuel M. Ponce: romántico, moderno, ¿y la transición?	Vols. 28-29, núms. 111-112 (jul. 1994-jun. 1995), pp. 18-26
Barrón Corvera, Jorge	Música de cámara para instrumentos de arco de Manuel M. Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 74-85
Caballero, Cristian	La fecha cierta del nacimiento de Manuel M. Ponce	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), p. 5
Campos, Rubén M.	Manuel M. Ponce	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), pp. 6-7
Contreras Soto, Eduardo	Fonografía de Manuel María Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.- dic. 1998), pp. 137-213
Contreras Soto, Eduardo	Ponce, de fiesta: vivo y vigente	Vol. 33, núms. 120-121, 3ª época (ene.-dic. 1999), pp. 160-162
Contreras Soto, Eduardo	Siete puertas para entrar a Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 266-272
Díaz Pérez, Clara	Presencia de Manuel M. Ponce en la cultura musical cubana	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998) pp. 24-40

Dale, Mark (Tr. del inglés de Eduardo Contreras Soto)	Mi querido Manuel: la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 86-105
Frisch, Uwe	El <i>Concierto para violín y orquesta</i> de Manuel M. Ponce	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982) pp. 22-23
Le Vahr, Maurice.	Estampa fugaz	Vol. 6, núm. 34 (ene.-feb. 1974) pp. 9-11
López, Raymond (Tr. Esperanza Pulido)	Manuel M. Ponce visto por un profesor norteamericano de ascendencia mexicana	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), pp. 30-35
Madrid, Alejandro L.	De México, concierto para Andrés Segovia: una visita al <i>Concierto del sur</i> de Manuel M. Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 106-117
Mello, Paolo	Hacia una nueva lista de las obras de Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 231-236
Mello, Paolo	Manuel M. Ponce, músico polifacético	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), pp. 24-30
Miranda, Ricardo	D'un cahier d'esquisses: Manuel M. Ponce en París, 1925-1933	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 52-73
Pérez Monfort, Ricardo	Entre nacionalismo', 'regionalismo' y 'universalidad': Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920-1921	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998), pp. 41-51
	Premio Manuel M. Ponce	Vol. 7, núm. 38 (sep.-oct. 1974), p. 1
Pulido, Esperanza	Diversos aspectos del nacionalismo de Manuel M. Ponce	Vol. 18, núm. 90 (jul.-sep. 1985), pp. 43-51
Pulido, Esperanza	Nacimiento de la Asociación Musical Manuel M. Ponce	Vol. 11, núm. 62 (sep.-oct. 1978,) pp. 10-12
Ponce, Manuel M.	Estudios sobre la música mexicana	Vol 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), pp. 7-9
Raygada, Carlos	Manuel M. Ponce	Vol. 5, núm. 30 (mayo-jun. 1973), pp. 19-24
Salazar, Gonzalo	El otro Ponce	Vol. 31, núms. 118-119 (ene.-dic. 1998) pp. 219-222
Saavedra, Leonora	Manuel M. Ponce y la canción mexicana	
Sordo Sodi, Carmen	La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), pp. 36-39
Stevenson, Robert (Tr. Esperanza Pulido)	Un homenaje a Manuel M. Ponce en su centenario	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), pp. 10-13
Vázquez, Carlos	Manuel M. Ponce y el piano	Vol. 15, núm. 79 (oct.-dic. 1982), pp. 14-21

Por otro lado, la revista *Pauta* ha publicado dos artículos sobre Ponce, con la autoría de Jorge Barrón y Jeffrey B. y cuatro artículos de Manuel M. Ponce que en su momento fueron publicados en *México moderno*, *Nuevos escritos musicales* y *El Universal* (véase tabla 2).

La labor periodística del compositor fue una constante a lo largo de toda su obra. Sin embargo, han sido poco divulgados y estudiados a profundidad a no ser por unas cuantas citas que se repiten de forma constante.

Tabla 2. Artículos publicados en la revista *Pauta* de 1982-2008 acerca de la trayectoria y aportes de Manuel M. Ponce.

Autor	Título	Fecha
Jeffrey, B.	Los preludios para guitarra de Manuel M. Ponce	Vol. 1, núm. 2 (abr.-jun. 1982), pp. 51-56
Barrón Corvera, Jorge	Trascendencia de Manuel M. Ponce a través de su discografía	Vol. 27, núm. 106 (abr.-jun. 2008), pp. 84-94
Ponce, Manuel M.	A propósito de <i>Lé tombeau</i> de Debussy	"México moderno" (1921). <i>Pauta</i> , (abr.-jun. 1982), pp. 57-60
Ponce, Manuel M.	El suplicio de un artista	"México moderno" (1921). <i>Pauta</i> , (abr.-jun. 1982), pp. 61-64
Ponce, Manuel M.	Notas sobre Tata Vasco	"El Universal" (1941). <i>Pauta</i> , (abr.-jun. 1982), pp. 57-59
Ponce, Manuel M.	Sobre educación musical	"Nuevos escritos musicales". <i>Pauta</i> , (oct.-dic. 1998), pp. 36-43

Conclusiones

Advertimos que los primeros esbozos de valoración musical nacieron en México a mediados del siglo XIX en las expresiones y comentarios de los intérpretes y compositores. A ellos debemos las diversas fuentes de que se sirve el estudioso sobre la música mexicana para la disertación en lo poco estudiado por la historiografía musical.

En este sentido, el pensamiento y las circunstancias artísticas e intelectuales escritas por Manuel M. Ponce no han sido reunidas en una sola edición hasta la fecha. La recopilación y edición de sus textos reviste al momento actual un paso

inevitable que permitirá extraer conclusiones y conocimientos valiosos e inéditos acerca de la música y la trayectoria de este compositor tan importante.

El CENIDIM, como institución rectora de la investigación musical en México, tiene entre sus objetivos rescatar, registrar y difundir la música mexicana, es decir, documentar la historia de la música, es por ello que uno de sus pendientes es el proyecto sobre los *Escritos musicales de Manuel M. Ponce: recopilación y edición*, como un camino que busca dar el debido reconocimiento al otro arte de Manuel M. Ponce.

Bibliografía

Bache, Yolanda, *Manuel Gutiérrez Nájera: crónicas y artículos sobre teatro*, México, Centro Virtual Cervantes, 1995.

Barrón Corvera, Jorge, *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography*, EE.UU, Barrón Corvera, 2004.

Carmona, Gloria, “Impresiones musicales”, en *Heterofonía*, núm. 136-137, 2007, pp. 87-95.

Díaz Cervantes, Emilio y Dolly R. de Díaz, *Ponce, genio de México, vida y época*, México, Instituto de Cultura Duranguense, 2003, 2 vol.

Herrera Zapién, Tarsicio, *El triunfo sobre una estrella. Anecdotario de Manuel M. Ponce*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992.

Maya, Áurea, *Melesio Morales (1838-1908): labor periodística*, México, CENIDIM, 1994.

Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*, México, Conaculta, 1998.

Música, 1 de abril de 1910.

Música, núm. 3, 1 dic. 1909.

Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra*, México, Edamex, 1997.

Sordo Sodi, Carmen, *Centenario Manuel M. Ponce, 1882-1992*, México, Fonapas, 1982.

TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA MÚSICA CORAL DE FEDERICO IBARRA

Eugenio Delgado ^[•]

[•] Musicólogo, compositor y pianista. Entre 1975 y 1979 estudió composición, piano y dirección coral en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, Michoacán. De 1980 a 1984 fue becario del Taller de composición del CENIDIM bajo la dirección de Federico Ibarra y Manuel Enríquez. En 1996 terminó la licenciatura en Composición musical en la Escuela Superior de Música del INBA. Ha sido profesor en la Escuela Ollin Yoliztli y el Conservatorio de las Rosas. Ha publicado artículos e impartido cursos y conferencias sobre la música mexicana de los siglos XIX y XX. Realizó con Áurea Maya la restitución de dos óperas mexicanas del siglo XIX: *Ildegonda* de Melesio Morales y *Pietro D'Abano* de Cenobio Paniagua, con quien también es coautor del *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua* (CENIDIM, 2001). Desde 1985 es investigador del CENIDIM, fue responsable de la Coordinación de Investigación y ocupó la dirección del Centro en el periodo 2006-2011.

Al acercarse a la producción de compositores actuales, los escuchas contemporáneos disponen de algunas ventajas sobre quienes juzgan creaciones del pasado. Mientras éstos se aproximan a la música según criterios establecidos en el curso de la historia, aquéllos lo hacen con oídos nuevos, sin más discernimiento que la propia sensibilidad o competencia musical. Ciertamente, la falta de criterios vinculantes puede ser un obstáculo para la crítica, pero las creaciones contemporáneas auténticas no adolecen de esta carencia; lo que sucede es que todavía no se han formulado los criterios interpretativos de manera abierta y explícita, ni gozan por tanto de amplio consenso. En realidad, la inminencia en la determinación de las reglas del juego es una ventaja para el crítico, pues gracias a ella su comprensión se ve transportada a ese momento privilegiado en que todo está todavía por decirse, sin que ello le impida tener viva intuición de la obra. Esta circunstancia le impulsa a escuchar de manera atenta y a hacer un uso responsable de la capacidad de juicio, pues con toda seguridad el público someterá a examen sus aseveraciones antes de aceptarlas o rechazarlas como válidas. Esta presentación intenta realizar un acercamiento a una de las parcelas más interesantes y fecundas, aunque poco conocidas, en la obra de uno de los principales compositores mexicanos actuales.

“Música coral de Federico Ibarra...” La frase evoca mundos sonoros inagotables en quien ha tratado de representarse alguna vez este ámbito de sonoridades. Diferentes perspectivas se ofrecen al intentar traducir esta impresión en enunciados concretos. La nuestra se orienta a clarificar la posición que ocupa en el conjunto de su obra, en lo que respecta a estilo de composición.

La presente exposición sobre la música coral de Federico Ibarra en el contexto de este Coloquio precisa algunos comentarios previos. En primer lugar, su vinculación con la historia de nuestro centro. Federico Ibarra fue director del Taller de Composición “Carlos Chávez” del CENIDIM de 1975 a 1986. Durante este periodo, sus enseñanzas se orientaban al conocimiento de las técnicas y estilos de la música del siglo XX, incluyendo la música mexicana, latinoamericana y norteamericana. Aunque el proyecto del Taller de Composición del CENIDIM fue abandonado después, el legado académico de Federico Ibarra continuó vigente, pues su labor ejerció un influjo determinante en la formación de muchos músicos e investigadores que permanecen activos hasta el día de hoy.

Por otra parte, Federico Ibarra fue una de las primeras figuras de relieve que mantuvieron un compromiso decidido en favor de la difusión de la música

mexicana. Sus actuaciones como intérprete contribuyeron a transformar el paisaje musical de México, en una época en que la música nacional era desdeñada en nuestro país. Federico Ibarra es un ejemplo de cómo el CENIDIM, a través del carisma de algunos de sus miembros, ha contribuido en la configuración de la música en México, rebasando el ámbito propiamente académico y encaminándose en dirección de la creación e interpretación artísticas.

La presente ponencia, empero, no se articula en función de la figura de Federico Ibarra educador, ni en torno a su presencia como catalizador del medio musical de México. Su propósito es contribuir en la comprensión de la obra de este compositor, aportando algunos elementos para la consideración crítica de su producción coral.

|

Nacido en 1946, Federico Ibarra inició su catálogo en la segunda mitad de la década de los años sesenta, surgiendo de manera paralela al estruendo de las revueltas estudiantiles que irrumpieron en México, así como en diversas metrópolis europeas, asiáticas y americanas. Los jóvenes se manifestaban en contra del *statu quo*, reclamando libertades que la sociedad, las instituciones y el Estado querían suprimir, negándose a perpetuar un orden de cosas en el que no creían y les impedía la realización de sus anhelos. No es casualidad que el estilo de Ibarra, como el de otros compositores de su generación, se orientara hacia las corrientes de vanguardia, que a la sazón se difundían por todo el orbe. Caracterizadas por una actitud de ruptura frente a la tradición y un lenguaje musical basado en el atonalismo, el azar y el indeterminismo, estas corrientes eran testimonio de la determinación de dirigirse hacia lo nuevo, asumiendo los riesgos que tal designio conlleva.

Además de esta disposición hacia lo inexplorado, Federico Ibarra heredó de los años sesenta su peculiar avidez de realidad. En versos del poeta cubano Herberto Padilla, el credo al que nos referimos se anuncia con las siguientes palabras: *Di la verdad. / Di al menos tu verdad. / Y después / deja que cualquier cosa ocurra.* La música de Federico Ibarra es veraz y no hace concesiones, no se distingue por la preocupación de ataviarse a la moda: la vanguardia fue, en él, sinónimo de originalidad creativa.

Corolario de esta actitud ibarreana, es el hecho de que su instinto creativo no quedó confinado a la vanguardia. Así, al lado de obras *avant-garde*, generalmente de gran envergadura, coexisten desde un principio piezas sencillas, ya gozosas o doloridas, serias o festivas, que recrean formas y contenidos de larga tradición. Así, junto a los *Tres preludios monocromáticos* (1964), para piano a cuatro manos, o la *Primera cantata* (1967), por ejemplo, encontramos piezas como *La ermita* (1965), para voz y piano, en sistema modal, o la *Galopa de la mosca trapecista* (1969), para clavecín, divertida obra bitonal que nos ofrece una visión archipersonal de esta técnica de composición. Si en su obra vanguardista el compositor no capitula al éxito de las modas, en la de corte tradicional no se entrega al escolasticismo. Como trataremos de mostrar más adelante, en ambos casos observa una actitud genuinamente artística.

Ahora bien, ¿cómo entender esta alternancia entre escritura tradicional y vanguardista? Nos limitaremos a ofrecer dos hipótesis. En primer lugar, escribir música hoy, utilizando recursos que cierta postura estética considera anacrónicos, representa una actitud hacia el *statu quo* tan desafiante como la adopción de la vanguardia. Aquí se manifiesta nuevamente, de distinta manera, la autonomía del compositor, su confianza en el propio juicio estético. Dar cabida a formas de expresión opuestas, incluso aparentemente incompatibles, en el ámbito de la creación personal da además un mentís a la importancia excesiva que se concede frecuentemente a los sistemas de composición. El compositor parece decirnos: en el fondo, no son los recursos utilizados lo que importa, sino la impronta artística que se quiere comunicar. La segunda interpretación que ofrecemos de la coexistencia de lenguajes contrapuestos en la obra de Federico Ibarra se relaciona con la idea de comunicación. Expuesta brevemente, puede formularse diciendo que los recursos expresivos de la vanguardia fueron insuficientes para plasmar (dar salida a) la pluralidad de formas y matices que alojaba el mundo vital del compositor.

La vida creativa de Federico Ibarra continuaría su marcha a través de décadas, afirmándose en medio de las transformaciones que se sucedieron en último cuarto del siglo XX, decantándose en diversas formas y géneros musicales, erigiéndose en uno de los catálogos más amplios, consistentes y variados de la música de México. Con el tiempo, estas dos vertientes de su obra comenzarían a mezclarse, combinándose en obras cuya clasificación en tendencias resulta ociosa. En el ínterin, el impulso inicial de los jóvenes del 68 colapsaría por causa de la represión, la

incomprensión o la indulgencia. No es el caso de Federico Ibarra, quien persistió fiel a su enseña de libertad, lo mismo en su vida que en su obra.

II

La primera distinción significativa al considerar el conjunto de la producción de Federico Ibarra es la relativa a los géneros vocal e instrumental. Algunos creadores priorizan la música instrumental, confinando la vocal a un segundo plano; otros, a la inversa, se abocan a la escritura vocal, desplazando la instrumental a una posición más modesta. Una característica importante del catálogo de nuestro compositor es que atiende por igual ambos géneros. Además, desde sus primeras obras se estableció una productiva simbiosis entre ellos. Rasgos típicos de la escritura instrumental de Ibarra, como son la corrección idiomática, la contundencia expresiva, la riqueza tímbrica y colorística, la persistencia de motivos, ritmos y procedimientos formales, se perciben también en sus obras vocales. Menos ostensible, pero no menos real, es el influjo de sus obras vocales sobre las instrumentales. Se hace patente en su concepción retórica del discurso sonoro, con sus prisas y sus pausas, sus vacilaciones y arrebatos, su organización estratégica de clímax y desenlaces. Tal concepción de la música procede de una expresividad que alcanza su mayor relieve en la música de género vocal.

La correlación entre vocal e instrumental en el conjunto de la obra de Federico Ibarra explica en parte uno de los rasgos más característicos de su música para coro: su riqueza técnica y estilística. Ésta se hace patente tanto en las obras corales a capela como en las que incluyen acompañamiento instrumental, las sencillas como las de gran envergadura, las de carácter lírico como las de índole narrativa o dramática.

Otro aspecto a considerar en la música de coro de Federico Ibarra es el relativo a la diferencia entre canto solista y canto coral. Como su nombre lo indica, el canto solista es interpretado por un solo ejecutante, mientras que el canto coral se realiza colectivamente, en grupos de cantantes que entonan al unísono sus partes. A estos tipos básicos de canto corresponden sendas formas de expresión. El canto a solo es el medio de la expresión individual por antonomasia: la exaltación amorosa y la imprecación, la meditación y el fervor religioso, la alegría y el duelo, el placer y el dolor encuentran campo abierto en este tipo de canto. El canto coral,

en cambio, está vinculado a las gestas históricas, la celebración ritual, la exaltación patriótica, así como el juego y la fiesta.

Finalmente, hay que agregar que la obra coral de Federico Ibarra utiliza técnicas y recursos estilísticos provenientes de las diferentes épocas de la música vocal. Además de los elementos *avant-garde* que aparecen en sus obras vanguardistas, las piezas para coro más tradicionales recuperan de manera especial, aunque no privativa, el estilo madrigalista de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Federico Ibarra es uno de los pocos compositores actuales que han abarcado toda la gama de posibilidades que ofrece la escritura vocal.¹ Una rápida ojeada a su catálogo permite constatarlo: 12 canciones (o ciclos de canciones) para voz y piano (o conjuntos instrumentales), 14 obras corales (incluyendo siete cantatas y el tríptico ya mencionado), ocho óperas y un oratorio. Ahora bien, entre las distintas especies de composición dentro del género vocal sucede algo similar a lo que ocurría con la interpenetración entre los géneros vocal e instrumental en el conjunto de su obra. También aquí se da un intercambio benéfico entre especies, de suerte que, sin perder su individualidad, se ven enriquecidas con elementos de otras especies vocales. Tal es el caso de las composiciones para coro de Federico Ibarra. Al escucharlas, el oyente se percata de que el interés por la voz y su peculiar expresividad ha sido llevado hasta sus últimas consecuencias, al punto de que tiene la impresión de estar ante composiciones vocales absolutas, en el sentido de que en ellas se despliega toda la cantabilidad que permite la voz humana como instrumento músico.

III

Menos conocida que otras parcelas de la fecundidad ibarreana, la música coral es en cambio una vía opulenta. Su despliegue comporta dos grandes vertientes: la pieza coral y la cantata.² A cada una de ellas corresponden, *grosso modo*, sen-

¹ Sin embargo, la música coral cuenta con antecesores notables en la música de México, entre ellos Blas Galindo (1910–1993) y Miguel Bernal Jiménez (1910–1956), sin mencionar a los grandes maestros novohispanos.

² Al parecer, la razón para clasificar las cantatas como obras vocales es de orden práctico. Mientras que las piezas instrumentales del tipo de sinfonías, sonatas y conciertos eran interpretadas

das fases creativas. La primera comprende un periodo de seis años, entre 1967 y 1973, durante los cuales el compositor escribe casi la totalidad de sus cantatas: la *Cantata I “Paseo sin pie”*, de 1967, con textos de Carlos Pellicer y el propio Federico Ibarra; la *Cantata II “Nocturno sueño”*, de 1969, sobre un poema de Xavier Villaurrutia; la *Cantata III “Nocturno de la estatua”*, también de 1969, sobre otro poema de Xavier Villaurrutia; la *Cantata IV “Dadá”*, de 1971, sobre poemas de Tristán Tzara; la *Cantata V “De la naturaleza corporal”*, de 1971, sin texto alguno (utilizando sólo sonidos vocales abstractos y ruidos corporales); la *Cantata VI “Del unicornio”*, de 1972, con textos de Baudelaire y Verlaine; finalmente, la *Cantata VII “Nocturno muerto”*, de 1973, sobre poemas de José Ramón Enríquez y Xavier Villaurrutia. La única obra coral de género distinto compuesta en este periodo, a medio camino entre las siete cantatas mencionadas, es el *Villancico VI “Juguete”*, de 1970, sobre un poema de Sor Juana Inés de la Cruz, que anticipa de diversas maneras la producción coral posterior.

La segunda etapa creativa abarca de 1980 a 2006, y comprende la mayoría de sus obras dentro del género de la pieza o canción coral: “*A una dama que iba cubierta*”, de 1980, sobre un poema de Gómez Manrique; *Romancillo*, de 1980, sobre un poema de Luis de Góngora; *Tres cantos*, de 1996, sobre poemas de Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Carlos Pellicer; “*Margarita, está linda la mar*”, de 1998, sobre un texto de Rubén Darío; *Serranilla*, de 2006, con poesía del Marqués de Santillana. Dentro de esta segunda fase, Federico Ibarra escribió además, entre 1986 y 1987, el importante ciclo de tres cantatas: “*Loa para la ciudad que espera*”, sobre textos de José Ramón Enríquez, obra que corona su producción dentro del género de la cantata hasta el día de hoy.

En cuanto al estilo de composición, las cantatas de Federico Ibarra corresponden a la vertiente vanguardista. En general, son composiciones de grandes dimensiones que incorporan la presencia de narradores, cantantes solistas y pasajes de música instrumental de variada importancia, utilizando estructuras formales complejas que comprenden varios movimientos. Como sucede en otras de sus

por agrupaciones musicales más o menos estables como la orquesta, el cuarteto de cuerdas o el quinteto de alientos, las únicas agrupaciones musicales que podían hacerse cargo de la ejecución de cantatas eran los coros, con la incorporación extraordinaria de cantantes solistas, narradores o instrumentos musicales, cuando la obra en cuestión lo requería.

composiciones *avant-garde*, el lenguaje musical se orienta hacia la opción que inauguró por aquel entonces la música de Krzysztof Penderecki (1933), cuyo *Treno a las víctimas de Hiroshima*, compuesto en 1960, significó una conmoción en el terreno de la música de vanguardia, proponiendo una alternativa diferente frente a los rigores del serialismo integral.

Las piezas corales, en cambio, son de corte más bien tradicional, caracterizándose por un estilo de composición rico y variado, versátil y adecuado a las situaciones que se plantean. Encontramos composiciones para coro con y sin acompañamiento, pasajes monódicos y polifónicos, texturas polifónicas homofónicas y de polifonía entrelazada, libre o imitativa. En ocasiones irrumpe la voz solista, destacándose sobre partes corales acompañantes. El autor hace gala de un exquisito gusto literario en la elección de los textos puestos en música, seleccionando ejemplos verdaderamente notables de autores del Siglo de Oro, por una parte, y de la fase modernista de la literatura latinoamericana, por la otra.

La excelencia de los textos utilizados, así como la manera de verterlos en música, hace que la de las canciones corales, aunque en general piezas breves o incluso miniaturas, sean comparables a joyas cuyo valor no depende de sus breves dimensiones. Tal es el caso, por ejemplo, de “*Margarita, está linda la mar*”, para coro de niños y acompañamiento de piano, en la que el hábil manejo de la forma de canción redimensiona el sentido del bellísimo romance de Rubén Darío, dedicado a su pequeña musa, la infanta Margarita Debayle. La primera sección (A) presenta a los protagonistas de la historia en su entorno regio, poniendo en música dos estrofas del poema que hacen la descripción del rey *que tenía / un palacio de diamantes, / una tienda hecha del día / y un rebaño de elefantes...* y su hija... *una gentil princesita, / tan bonita, / Margarita, / tan bonita como tú...*

La sección (B) despliega en cuatro estrofas del inicio de la historia, desde el momento en que... *sin permiso del papá... se va... la niña bella, / bajo el cielo y sobre el mar, / a cortar la blanca estrella / que la hacía suspirar...* La música presenta un contraste significativo, desenvolviéndose en ágiles melodías, frente a la magnificencia solemne de la sección (A).

La sección (A') narra en una sola estrofa el regreso a casa: *Cuando estuvo ya de vuelta / de los parques del Señor, / se miraba toda envuelta / en un dulce resplandor...* La música retorna simbólicamente al majestuoso tema inicial.

En las dos primeras estrofas de la sección (B') irrumpe el conflicto: *Y el rey dijo: "¿Qué te has hecho? / Te he buscado y no te hallé; / y ¿qué tienes en el pecho, / que encendido se te ve?"*... La fluidez melódica característica de la sección (B) se transforma en vertiginoso diálogo, ofreciendo al compositor la ocasión de hacer gala de su extraordinario oficio operístico. Los cambios introducidos son mínimos, consistentes en ligeras modificaciones de tempo, carácter y registro vocal, expresando, no obstante, de manera eficaz y a cabalidad, la riqueza de la situación dramática. Las intervenciones de ambos personajes se vierten en un mismo motivo melódico, sólo que los parlamentos del padre, enérgicos y sentenciosos, se ajustan a un compás de 3/8, con indicación "Poco pesante", y tienden hacia el registro grave de la voz, que omite el acompañamiento del piano, dejando el canto del coro a capella; mientras que los de la hija, graciosos y tiernos, prevalecen en el compás original de 6/8, con indicación "A tempo", manteniéndose en los registros medio y agudo, y reincorporando el acompañamiento de piano.

La siguiente estrofa de la sección (B') presenta el punto climático de la historia. El padre, en tono sentencioso y mediante los elementos musicales descritos en el párrafo anterior, reprende a su hija y le ordena: "...*vuelve al cielo, y lo robado / vas ahora a devolver...*" Las dos últimas estrofas, siempre en el ámbito de los materiales musicales característicos de la sección (B'), muestran en primer término el pesar de la hija, quien *se entristece / por su dulce flor de luz...* y dan paso a la resolución del conflicto con la aparición del *Buen Jesús*, quien se dirige al rey y lo serena con las siguientes palabras: "*En mis campiñas / esa rosa le ofrecí: / son mis flores de las niñas / que al soñar piensan en mí...*"

Las dos últimas estrofas puestas en música constituyen la sección (C) que, junto con la coda, concluyen la pieza. La primera de esas estrofas se refiere al rey, quien "*Viste... ropas brillantes / y... hace desfilar / cuatrocientos elefantes / a la orilla de la mar...*", mientras que la segunda estrofa muestra la alegría de la princesa, quien *ya tiene el prendedor / en que lucen, con la estrella, / verso, perla, pluma y flor.*

Pieza de aproximadamente seis minutos de duración, contiene en su interior, no obstante, los tres momentos típicos de un drama musical completo, con sus características secciones de presentación, desarrollo y resolución. Constituye, por tanto, una actualización peculiar de la forma de canción, en el sentido de que sobrepone a ella la estructura ternaria del drama, constituyéndola en imagen en miniatura del típico drama lírico en tres actos.

Dado que no todas las estrofas del poema de Rubén Darío fueron incluidas en la canción coral de Federico Ibarra, vale la pena tratar de inferir las razones que motivaron su omisión: ¿fueron excluidas de manera arbitraria o respondiendo a un sentido?

La primera estrofa del poema, de carácter introductorio, fue omitida. Dicha estrofa está representada en la canción por un pasaje musical del piano que hace precisamente las veces de introducción, volviendo innecesario un preámbulo literario. Dirigiéndonos al otro extremo del poema, tampoco se incluyen la última estrofa de Darío. En vez de ella, aparece una coda, que basada en el material musical de la sección (C), incluye un ágil pasaje contrapuntístico tarareado que extiende la alegría del desenlace por un momento más, para volver luego al material de la introducción, que restablece la quietud de la situación inicial, pero en la que ahora se suma, sobre la parte de piano, una espléndida progresión melódica en terceras paralelas, en compás de 6/8, cantada por el coro con boca cerrada. Las funciones de introducción y conclusión están pues perfectamente logradas en la pieza. Claramente, las estrofas inicial y final de Darío recrean la práctica trovadoresca de iniciar una historia con un saludo al público y terminarlo con una despedida. Sin embargo, aunque en el poema de Darío este recurso estilístico tiene sentido como recreación de géneros literarios tradicionales, en este caso el romance, en el caso de un género musical como la canción coral tal recurso no tiene cabida.

Más interesante es el caso de las dos siguientes estrofas del poema, también excluidas en la canción de Ibarra:

Y el rey clama: “¿No te he dicho
que el azul no hay que tocar?
¡Qué locura! ¡Qué capricho!
El Señor se va a enojar.”

Y dice ella: “No hubo intento;
yo me fui no sé por qué;
por las olas y en el viento
fui a la estrella y la corté.”

En estas estrofas se habla del significado filosófico del conflicto entre el rey y la pequeña princesa: el límite y lo ilimitado, *peras* y *apeiron* reinterpretados en clave cristiana como *timorem dei*. Pero la música tiene otros medios para representar estos contenidos, que definitivamente se encuentran plasmados en la canción mediante el carácter de la música y a través de los parlamentos y acciones de los personajes de la historia.

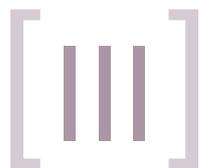
Nos hemos detenido en esta canción para mostrar la riqueza que comportan las piezas corales de Federico Ibarra de impronta tradicional: una lectura en profundidad de los textos puestos en música, la conjunción de una vasta experiencia creativa, que enriquece su expresión con la mezcla de géneros y especies, formas y estilos. La canción coral evocada utiliza un lenguaje modal, pletórico de imágenes y símbolos que el escucha de la obra puede descubrir por él mismo, gracias a la claridad de intención con que son concebidos.

Mucho habría que decir respecto a las demás canciones corales de Ibarra en relación con la forma musical y su relación con los textos empleados. En el caso de “Serranilla”, pequeña pieza coral a dos voces iguales y a capela, centrémonos rápidamente en la compenetración de lo vocal y lo instrumental, aludida más arriba. En esta pieza sencilla, de no más de cuatro minutos de duración, encontramos: *a)* variedad de texturas —polifonía entrelazada, voz melódica principal y voces acompañantes, canto en terceras paralelas y al unísono—; *b)* diversos estilos vocales —canto silábico y canto melismático, por grados conjuntos, por saltos y con arpegios—; *c)* tratamiento quasi-virtuosístico de las voces afín a la escritura instrumental; *d)* diversos colores vocales —múltiples registros vocales, tarareo con la sílaba “la”, canto con la boca cerrada.

Comentarios similares a los anteriores podrían hacerse de “A una dama que iba cubierta”, para coro mixto a cuatro voces, donde predomina un estilo homofónico; *Romancillo*, para coro mixto a capella, donde las voces se mueven simultáneamente, en ritmo lento, expresando la dolorosa pérdida que se narra en el poema de Luis de Góngora, y los *Tres cantos*, en donde los versos de Villaurrutia, Gorostiza y Pellicer otean en imaginativos giros melódicos y repercuten en vigorosos acentos rítmicos.

IV

A manera de conclusión, reiteraremos la importancia de la música coral de Federico Ibarra en el conjunto de su obra. Esta vertiente de su producción irrumpe desde las primeras etapas creativas, con su típica consistencia formal e imaginativa escrita, desde donde se continúa, en sucesivas floraciones, hasta fechas recientes, acompañando el despliegue de su obra en toda su extensión y profundidad. Como el astrolabio que calcula en un momento dado la altura y ubicación relativa de los astros para deducir la posición y hora en que nos encontramos, la música coral de Ibarra refleja en un microcosmos las distintas etapas por las que atraviesa su vida creativa: tal es la monta de esta circunscripción territorial. La producción coral de Federico Ibarra es, sin lugar a dudas, expresión vigorosa y variada, cúmulo de hallazgos y matices expresivos, obra digna de la pluma de uno de los más destacados compositores mexicanos del último tercio del siglo XX y comienzos del XXI.



CAMPOS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

**LA ETNOMUSICOLOGÍA EN EL CENIDIM A TRAVÉS DE LOS AÑOS:
UNA BREVE REVISIÓN**

Rosa Virginia Sánchez

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL PREHISPÁNICA

Luis Antonio Gómez

**LOS APORTES DEL CENIDIM EN TORNO A LA ÓPERA EN MÉXICO
DURANTE EL SIGLO XIX. UNA VISIÓN RETROSPECTIVA A PARTIR DE
HETEROFONÍA**

Áurea Maya

**LOS DERECHOS DE AUTOR DE COMPOSITORES MEXICANOS: UNA
EXPERIENCIA A PARTIR DEL DANZÓN NO. 2 DE ARTURO MÁRQUEZ**

María Alejandra Juan Escamilla

LA ETNOMUSICOLOGÍA EN EL CENIDIM A TRAVÉS DE LOS AÑOS: UNA BREVE REVISIÓN

Rosa Virginia Sánchez ^[•]

[•] Investigadora e intérprete de música tradicional mexicana. Estudió el propedéutico en etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, es pasante de la carrera de Etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y es licenciada en Educación Musical por parte del Centro Morelense de las Artes. Desde 1985 y hasta la fecha es investigadora en el área de etnomusicología del CENIDIM (INBA), donde además desempeñó el cargo de Coordinadora del Área de Investigación (1989-1992). Asimismo, de 1989 a 1994 fue miembro del Consejo Editorial de la revista *Heterofonía*, que publica el mismo Centro. Su interés se ha centrado en la música de la zona huasteca, especialmente en la lírica de los huapangos de esta región, cuyo principal producto es su libro: *Antología poética del son huasteco tradicional* (2009). Actualmente realiza un proyecto sobre la canción popular en el cine mexicano y prepara el ensayo *Las canciones de Agustín Lara: una lectura entre líneas* para la Universidad Veracruzana. Ha participado en diversos encuentros y seminarios nacionales e internacionales. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre sus investigaciones en revistas especializadas y de divulgación, entre ellas, *Pauta*, *Heterofonía* y *Acta Poética*. Desde 2003, es miembro del Comité de Redacción de la *Revista de Literaturas Populares*, que dirige la doctora Margit Frenk (FFyL de la UNAM). Desde 2005 y hasta la fecha, imparte clases de etnomusicología y música popular mexicana en la licenciatura en Música del Centro Morelense de las Artes. En el 2001 se le otorgó el Premio al Desempeño Académico en Investigación, 3er lugar, del INBA y en el 2002 fue gerente de la radiodifusora XHIMER Opus 94 del Instituto Mexicano de la Radio.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, del INBA, es hoy en día una institución especializada, ampliamente reconocida dentro de la esfera de la investigación musical a nivel nacional, e incluso internacional. Su creación, en 1974, obedeció a la necesidad de rescatar, registrar, preservar, estudiar, documentar y difundir el patrimonio musical de México, acciones contenidas en las tres grandes áreas que determinan su razón de ser y funcionamiento: la investigación, la documentación y la difusión.

Con esa meta, a partir de entonces, el Centro fue creciendo de manera paulatina y ha logrado, a lo largo de cuatro décadas, reunir un gran número de especialistas dedicados a la indagación de los diferentes aspectos que el gran campo musical significa. El trabajo de este cuerpo de investigadores ha generado, por tanto, productos de muy diversa índole, que van desde productos documentales —catálogos de obras, antología de textos que versan sobre ciertos compositores, fonografías, índices y bases de datos—, hasta estudios históricos sobre géneros musicales, compositores e intérpretes, transcripciones de música colonial y de tradición oral, edición crítica de obras, análisis musicales, material pedagógico, clasificación de instrumentos musicales y trabajos orientados a la interpretación de diversos fenómenos musicales.

En sus años de existencia, el CENIDIM ha dado prioridad a una u otra de las tres áreas de trabajo que lo conforman¹ pero, sin lugar a dudas, el área de investigación ha jugado un papel relevante. Dos rasgos que han caracterizado el quehacer profesional del Centro dentro del área específica de la investigación, son la apertura y la pluralidad. Apertura, en cuanto a los diferentes tipos de música que se estudian, y pluralidad, en relación con los muy diversos enfoques desde los que los diferentes eventos musicales son abordados. Así, conviven en nuestro Centro, investigaciones que constituyen cuando menos ocho líneas de investigación diferente.² La etnomusicología es una de ellas.

¹ Recordemos, por ejemplo, que durante el periodo entre 1978 y 1985, cuando el músico y compositor Manuel Enríquez tenía a su cargo la dirección del Centro, las tareas principales se centraban en la difusión, a través de dos eventos musicales anuales: el *Festival de música y danzas autóctonas* (1979-1983) y el *Foro Internacional de Música Nueva* (1979-1984) —en el CENIDIM; posteriormente, a través de la Dirección de Música del INBA.

² Las líneas de investigación que en mayor o menor medida se han trabajado en el Centro son: 1) Documentación musical; 2) Musicología histórica; 3) Transcripción musical; 4) Edición crítica

En términos generales, la etnomusicología es una rama de la musicología orientada al estudio de la música tradicional, también denominada folclórica o incluso popular. Cualquiera de estos términos tiene sus bemoles para describir adecuadamente la música a la que hace referencia, debido en parte a que tanto la música a estudiar, como los criterios y fines de su estudio difieren de una escuela a otra, de un país a otro y de un continente a otro, como respuesta a diferentes realidades y momentos históricos particulares. Además, en tiempos más recientes, el campo de estudio de la etnomusicología ha tendido a ampliarse considerablemente, de manera que aquellas definiciones primarias han tenido forzosamente que adecuarse a eventos musicales que antes no se contemplaban, así como enfrentar nuevos cuestionamientos.³ No siendo este el espacio para discutir la pertinencia de uno u otro de estos calificativos, en estas líneas daremos preferencia al término “tradicional”.

En el contexto latinoamericano, y mexicano en particular, las primeras aproximaciones a la música tradicional se hicieron desde los planteamientos del folclore, denominando así a la ciencia destinada particularmente a la recolección, almacenamiento, clasificación y descripción de los materiales folclóricos (entre los principales, la música), con la idea de salvaguardar canciones, bailes, mitos, leyen-

de obras musicales; 5) Análisis musical; 6) Etnomusicología; 7) Pedagogía musical, y 8) Música e interdisciplina.

³ Esto puede observarse con tan sólo revisar los tres principales momentos que dieron lugar a la creación de este campo de estudio como ciencia. La etnomusicología —primero llamada musicología comparada— constituía parte de la musicología sistemática, contraparte de la musicología histórica, según la propuesta original del austriaco Guido Adler, publicada en su artículo “Alcances, método y objetivos de la musicología”, en 1885. Esta subrama de la ciencia musicológica, tuvo como fin primero la recolección, análisis y comprensión de las músicas de las culturas “exóticas”, es decir, no occidentales, desde una perspectiva diacrónica-evolutiva, impulsada por la escuela alemana, que se centraba en el estudio del sonido mismo. Más adelante, en las primeras décadas del siglo xx, incluiría, además, al folclore musical campesino que se cultivaba en los propios países europeos (esto, debido especialmente al trabajo de los músicos húngaros Béla Bartok y Zoltán Kodaly, quienes buscaban establecer los tipos originarios de los diversos cantos populares, a partir de una orientación sincrónica-comparativa). En aquel entonces, llegó a considerarse también el estudio de la música culta oriental. Por su parte, las primeras investigaciones etnomusicológicas de la escuela norteamericana se preocuparon por el estudio de la música de los pueblos indígenas en su propio territorio, apoyándose en teorías y métodos de la Antropología (véanse los textos de Aurora Oliva, 2000; Helen Myers, 1992:20 y Bruno Nettl, 1992: 115-6).

das, cuentos, juegos infantiles, vestimenta, instrumentos musicales, artes culinarias, artes manuales, etc., ante el inminente riesgo de su extinción: “Poco a poco el Folklore como ciencia ha sabido determinar sus objetivos, su campo de estudio, sus aportes y sus relaciones con otras ciencias. Sobre todo, se ha comprendido la necesidad y urgencia de recolectar los materiales folklóricos antes de que la humanidad con su avance científico arrase con su tradición” (Mendoza, 1956: 10).

De esta manera, la investigación etnomusicológica en México de los años veinte a ochenta dirigió su atención de manera casi exclusiva a la música de tradición oral, aquella que se produce y reproduce en las numerosísimas comunidades indígenas del país, así como también a aquella otra que tiene lugar en pueblos, rancherías y pequeñas ciudades de la provincia, donde la población es básicamente mestiza o afromestiza.

Las diversas músicas (porque son muchas) que han sido objeto del estudio etnomusicológico, en contraposición con las manifestaciones de la música aún llamada culta, académica o de concierto, tienen todavía en común el poseer un carácter colectivo y, a la vez, anónimo, y esta ausencia de autor reconocido permite, en términos generales, que un conjunto amplio de intérpretes se apropien de sus cantos, melodías y bailes con la autoridad suficiente para modificarlos al gusto personal de manera continua; aunque con mesura, claro, ateniéndose a las normas que rigen la estética y funcionalidad de las diversas colectividades.⁴ Estas manifestaciones tradicionales son un fuerte elemento de identidad, casi tan importante como la lengua, por lo que se heredan, generación tras generación, a través de la transmisión oral. Salvo excepciones, no se trata, pues, de música escrita, como tampoco se rige por un aprendizaje escolarizado.

Otro rasgo característico de las músicas tradicionales reside en que no existe la aspiración —al menos no como un fin fundamental— por lograr un producto estético, dando más bien un lugar predominante a su función dentro de las sociedades particulares en que éstas tienen lugar. En ese mismo tenor, tampoco existe una separación, al estilo occidental, entre emisor-receptor, es decir, entre

⁴ Al respecto, Mercedes Díaz Roig opinaba que “la transmisión [oral] no es de ninguna manera automática ni estática, y tiene dos aspectos fundamentales que la caracterizan: la conservación y la variación. Una y otra son inseparables, y la tensión entre ambas y su adecuado equilibrio son la esencia de lo tradicional. Ambas facultades permiten al saber tradicional perdurar en el tiempo por su doble cara, vieja y nueva, semejante y distinta, familiar y sorprendente” (1976: 2).

intérpretes y espectadores. Todos participan, de una u otra manera, y todos los individuos de las colectividades determinadas entienden esa música como algo propio que los distingue de “los otros”. Su objetivo, pues, está relacionado más bien con algún tipo de función, que puede ser ritual, ya sea de carácter agrícola o con fines curativos (esto, entre los habitantes de las más de 60 etnias que existen en nuestro país), como también puede responder a la función de congregar a los pobladores de lugares específicos, con motivo de la celebración de algún evento del ciclo de vida (nacimientos, bodas, cumpleaños y fallecimientos), actividades en las que tiene lugar el intercambio de bienes, con lo que se reafirman las relaciones comunitarias y el sentido de pertenencia e identidad entre los integrantes de grupos culturales específicos.

En el CENIDIM, la etnomusicología —como ya se mencionó— forma parte de las diversas líneas de investigación, y ha estado presente, de manera especial, desde sus inicios. Esto se explica, en gran medida, por los materiales y preceptos heredados de la institución antecesora inmediata. Como se sabe, el CENIDIM se originó a partir de la Sección de Investigaciones Musicales que, a iniciativa del maestro Carlos Chávez, se fundó en 1947 como un apéndice del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes.⁵ La misión de este Departamento era la de investigar, promover y difundir la música mexicana, y se centró desde el principio en dos ramas principales: la música tradicional y la música colonial.

Desde su fundación, la Sección de Investigaciones Musicales se abocó a la tarea de recolectar la música tradicional con miras a abarcar todo el territorio mexicano. Así, en septiembre de 1947, uno de los grandes pioneros del trabajo de campo en México, José Raúl Hellmer, inicia sus investigaciones en la zona náhuatl de Morelos. Por otra parte, para los directivos de la Sección, la recopilación de materiales musicales constituía sólo el primer peldaño en la ardua tarea de estudiar y divulgar nuestra historia y cultura musical. Como parte del proyecto de difusión, en 1952 se llevó a cabo la publicación de dos obras, hoy fundamentales de la musicología mexicana: *El Folklore de San Pedro Piedra Gorda*, del reconocido estudioso Vicente T. Mendoza, y el *Tesoro de la Música Polifónica*, el cual reúne la serie de partituras contenidas en el archivo del Convento del Carmen, y cuya transcripción

⁵ Chávez desempeñó la jefatura de este Departamento de marzo de 1933 a mayo de 1934.

y estudio se deben a Jesús Bal y Gay, musicólogo español, y primer director de la Sección de Investigaciones Musicales.

Más adelante, Baltasar Samper, sucesor de Bal y Gay en la jefatura de la Sección, decidió publicar en 1962 y 1964 los trabajos de campo sobre música tradicional, realizados por Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón por cuenta de la SEP entre 1931 y 1938, por considerarlos de gran interés en sí mismos, y en virtud de su utilidad dentro del vasto programa de *recopilación del repertorio folklórico mexicano* que se pretendía: publicaciones consideradas hasta la fecha de un valor incuestionable. Asimismo, se proyectaba realizar una larga serie de discos con el material de campo recogido bajo el nombre *Folklore mexicano*. Sin embargo, la colección sólo editó dos volúmenes LP en coedición con Discos Musart en la década de los sesenta: el primero, con ejemplos musicales tanto indígenas como mestizos, y el segundo, intitulado “Primera antología del son jarocho”. Tendrían que pasar casi 30 años para que el proyecto fuese retomado, en 1990, a iniciativa de Luis Jaime Cortez, director del Centro en ese momento.

Al momento de la creación formal del CENIDIM, en 1974, con la maestra Carmen Sordo Sodi a la cabeza, tanto los materiales existentes antes del establecimiento de la Sección de Investigaciones Musicales, como los generados por ella, pasan a formar parte del acervo documental de nuestro naciente Centro, dotándolo de un material etnomusical privilegiado que se conservaba hasta hace poco tiempo entre los archivos reservados fuera del alcance de los investigadores debido a la fragilidad de sus soportes. Podemos anotar, entre otros: fichas de trabajo, diarios de campo, fotografías, transcripciones musicales y grabaciones musicales en discos de acetato y cintas magnetofónicas de carrete abierto. Una buena parte de estos documentos son productos de campo del ya mencionado recolector José Raúl Hellmer, quien realizó grabaciones en los estados de Morelos, Michoacán, Estado de México, Puebla y Veracruz. A lo anterior, debe agregarse la Colección de Henrietta Yurchenko, que contiene ejemplos de música indígena de diversos grupos étnicos, registrados durante los años cuarenta. Todo este valioso material es el que, en mi opinión, sustenta una de las dos orientaciones iniciales del CENIDIM de aquella época: la música tradicional.

Cuatro años más tarde, en 1978, el compositor Manuel Enríquez asumió la dirección del Centro. Durante esos años se privilegió la labor de la difusión musical, y sus actividades se centraban en la organización de dos eventos anuales

principales; uno de ellos fue *El festival de música y danzas autóctonas*, el que a través de sus cinco emisiones (1979-1983) tuvo como fin poner al alcance del público ciudadano diversos géneros de música indígena y mestiza de diferentes regiones de nuestro país. Un producto de estos festivales fue la edición, en 1984, del disco LP, bajo el mismo nombre.⁶

A partir de su creación, y durante los siguientes 11 años, la investigación etnomusicológica del Centro respondía de manera general a las premisas generales del folclor, explicadas más arriba. Acorde a ese pensamiento, prevalecía la preocupación fundamental de salvaguardar las manifestaciones musicales de transmisión oral que corrían el riesgo de perderse, debido, principalmente, a la propagación cada vez mayor de la música comercial generada en las grandes urbes —especialmente en la capital mexicana— hacia todos los rincones de la provincia mexicana.

Esta actitud de rescate y conservación —heredada del pensamiento nacionalista posrevolucionario— imperaba no sólo en el área etnomusicológica del CENIDIM de aquella época. Otras instituciones análogas y contemporáneas al INBA se regían, de igual manera, por estos mismos criterios. Entre estas instituciones mencionamos: el Instituto Nacional Indigenista (INI),⁷ el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH, 1939), el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fondan, 1972-1985)⁸ y la Dirección General de Culturales Populares (DGCP) del Conaculta, a partir de 1985. Me refiero a estas otras entidades públicas como “análogas”, en el sentido de ser espacios destinados también a la documentación, investigación y difusión de las manifestaciones tradicionales de nuestro país, pero, a diferencia del CENIDIM, la música tradicional fue (o es, en el caso de las instituciones aún existentes) sólo uno de los muchos campos de estudio de los cuales se han ocupado, orientados más bien a la cultura tradicio-

⁶ El otro evento anual, también de gran importancia, fue el *Foro de Música Nueva*, cuya organización corrió a cargo del CENIDIM durante seis años (1979-1984); posteriormente, fue la Dirección de Música del INBA la que tomó en sus manos su realización por 10 años más (1985-1994).

⁷ El INI se fundó en 1948 y desapareció en 2003; hoy se conoce como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

⁸ Hoy desaparecido, este fideicomiso (fundado por órdenes del presidente Luis Echeverría Álvarez) editó en formatos LP y casete numerosos ejemplares de danzas y bailes tradicionales, que posteriormente fueron reeditados por la CBS (en los años setenta) y Discos Pentagrama (en los años ochenta).

nal mexicana en su sentido más amplio, considerando, además, elementos como la lengua, la literatura, las artes manuales, la vestimenta, la cocina, la religión, etc. La música y las danzas tradicionales, no obstante, han tenido un lugar privilegiado en las instituciones mencionadas, y desde muy pronto se abocaron en cuerpo y alma al registro y difusión de eventos de este tipo. Prueba de ello, es la publicación de numerosísimos libros, folletos, monografías y, de manera especial, la edición de diferentes colecciones de fonogramas —discos LP o casetes, primero, y en formato digital, después.⁹

Aunque inmersa en el pensamiento folclorista de la época, la labor etnomusicológica del CENIDIM se apartó de esta línea de trabajo de recolección que venían realizando estas otras instituciones señaladas. En primer lugar, por no contar con los recursos materiales y humanos necesarios para el desarrollo de esa tarea, más bien titánica. En segundo lugar, el Centro, en realidad, ya contaba con una cuantiosa colección de materiales musicales folclóricos, y lo que entonces procedía hacer era buscar diversas estrategias para la difusión de este tipo de música. Acorde a su espíritu innovador y osado, el maestro Manuel Enríquez pensó que una salida apropiada era la de trasladar a los intérpretes de esas músicas tradicionales al escenario y, por esta vía, darlas a conocer al gran público de la capital de manera directa. Tal estrategia fue realmente exitosa: un público realmente cuantioso acudía a las funciones de los *Festivales de Música y Danzas Autóctonas*. Cabe mencionar que en aquellos años, la difusión de la música tradicional, indígena y mestiza, más allá de su ámbito de origen, era prácticamente inexistente. De manera general, a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, lo que se conocía era a través de dos fuentes principales: la serie de grabaciones del INAH, ya mencionada, y el trabajo interpretativo del afamado grupo musical Los Folkloristas. No obstante, la primera fuente sólo mostraba el ámbito sonoro (no

⁹ Sobresalen entre estas colecciones la serie *Testimonio musical de México*, proyecto de la Fonoteca del INAH, que inició la antropóloga Irene Vázquez en 1964, y que ahora cuenta con 60 números editados; la serie elaborada por el INI, que reunió en la publicación denominada *50 años de música y danza tradicional indígena* (2002) una selección significativa de grabaciones realizadas en los encuentros homónimos, organizados por esta institución (ahora en formato digital entre las publicaciones del CDI), y los fonogramas editados por el Fonadan, disponibles para su consulta en el Centro de Información y Documentación: “Alberto Beltrán”, ubicado en el interior del Museo Nacional de Culturas Populares (Sosa, 2015).

se veían ni músicos, ni vestimenta, instrumentos musicales o pasos de danza); en cuanto a los conciertos de Los Folkloristas, lo que escuchábamos y veíamos era a fin de cuentas una aproximación, una reinterpretación —eso sí, muy cuidadosa y profesional— de esas otras músicas.

A pesar de lo novedoso que resultaba poder apreciar en vivo algunos ejemplos de música y danza tradicionales, la realización de los *Festivales de Música y Danzas Autóctonas*, promovidos por el CENIDIM, fue muy polémica: debido al pensamiento paternalista promovido por antropólogos y etnomusicólogos de la época, y con apoyo en los criterios de las instituciones ya vistas, existía una fuerte oposición a que los eventos musicales y danzarios fueran extraídos de sus correspondientes áreas geoculturales; esta resistencia se basaba en la preocupación de que estas acciones atentaran contra la esencia y propósitos genuinos de las músicas tradicionales, transgrediendo su orden natural y violentando la cotidianidad de los propios músicos regionales.

Buena parte de estos hechos me tocó vivir a mi llegada al CENIDIM en 1981, época en que me encontraba estudiando el propedéutico en etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Con muy pocos años de edad y con toda la inexperiencia del mundo sobre mi espalda, yo sólo sabía una cosa: que me gustaba cantar y tocar música tradicional mexicana y que en esos momentos yo veía como única opción profesional ingresar a la carrera de etnomusicología, que según la hoy Facultad de Música prometía se abriría al año siguiente. Por azares del destino, en marzo del año referido, fui a dar a las puertas del CENIDIM, que se situaba en una casa elegantísima de la colonia Juárez, en la calle de Liverpool. Yo, que por mi parte me había enterado poco antes de que estaba libre una plaza de trabajo, iba acompañando a mi padre, quien tenía algunos asuntos que tratar ahí. Para sorpresa mía, el mismo Manuel Enríquez, con quien me entrevisté en persona, accedió de inmediato a que ocupara dicho puesto. Fue de esa manera que entré al CENIDIM, inicialmente a la Biblioteca, donde aprendí mis primeras nociones sobre clasificación y catalogación de documentos impresos. Así comenzó mi historia en el que se convertiría mi lugar de trabajo profesional a partir de entonces.

Por aquel tiempo, se encontraban trabajando en el área de etnomusicología cuatro investigadores: los maestros Federico Hernández Rincón —compañero durante varios años de Hellmer en la Sección de Investigaciones Musicales—, Hiram Dordelly, Guillermo Contreras y Fernando Nava. Todos ellos, pertenecientes

a distintas generaciones y con enfoques muy diferentes, desarrollaban investigaciones que, en conjunto, abarcaban la transcripción musical, la organología, la curación de instrumentos y la creación de material didáctico, a partir de melodías tradicionales. No había entonces, todavía, una intención de hacer algún tipo de interpretación del fenómeno musical.

En 1985, cuando yo ya había ingresado a la carrera de Etnología en la ENAH (debido a que la creación de la carrera de etnomusicología no se dio sino hasta varios años más tarde), tuvo lugar un evento que, a mi parecer, cambió profundamente el rumbo del Centro, así como también mi función en el mismo: la entrada de Leonora Saavedra como directora, quien a partir de su formación profesional tomó acciones encaminadas a puntualizar y formalizar las diferentes etapas del proceso de investigación musical. Fue hasta esos momentos que comenzaron a elaborarse proyectos de investigación formales, se establecieron algunas academias, se constituyeron consejos editoriales encargados de dictaminar los productos terminados, se crearon espacios de intercambio académico y, de lo más relevante: se obtuvo la homologación de las plazas de investigación. Cabe mencionar que fue ella, Leonora Saavedra, quien me invitó a formar parte del área de investigación. En este periodo se crearon dos órganos de difusión impresa del propio Centro: el *Boletín del CENIDIM* y la revista *Bibliomúsica. Revista de documentación musical*.¹⁰

A partir de ese momento, el CENIDIM dio los primeros pasos que lo llevarían a constituirse como un verdadero Centro especializado en la investigación de la música mexicana en todas sus facetas (cultura, popular, escrita, de tradición oral, del pasado, del presente, etc.). La etnomúsica, en este nuevo contexto, no fue más el objetivo central, ni mucho menos la razón de ser del CENIDIM, apartándose rotundamente de los principios establecidos por la Sección de Investigaciones Musicales. Por el contrario, los nuevos investigadores que paulatinamente fueron ingresando al Centro, se han inclinado más por la musicología histórica, el análisis musical o la edición crítica de obras. También creció considerablemente el área dedicada a la música colonial y, pese a que el área de etnomusicología se vio enriquecida con la incorporación de Julio Gullco y su proyecto de música infantil,

¹⁰ Hay que señalar que a partir de 1988 y hasta la fecha, la revista *Heterofonía*, fundada en 1968 por Esperanza Pulido y patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música de 1980 a 1987, ha sido la revista oficial del CENIDIM.

con el trabajo de Geraldine Celerier en torno al jazz en México, así como con los productos de investigación iconográfica de Luis Antonio Gómez sobre música prehispánica —que dieron continuidad a un tema abandonado desde la partida del maestro Luis Antonio Guzmán de nuestro Centro—, en la balanza, la investigación etnomusicológica ha perdido mucho terreno. Además, no hay que perder de vista que desde hace ya muchos, muchos años no sólo no se han contratado etnomusicólogos dentro del cuerpo de investigadores del CENIDIM, sino que además varios de los que inicialmente poblaron esta área, hace tiempo que dejaron de trabajar aquí, siendo hoy en día, sólo dos los investigadores que nos dedicamos al estudio de la música tradicional.

Y sin embargo, a pesar de lo anterior, el CENIDIM ha dejado ya muestras tangibles de varios de los diversos temas que abarca el análisis etnomusicológico, así como de diversas formas de abordar estas numerosas músicas que —ahora se entiende— no se ven más como eventos musicales en riesgo de extinción, sino como manifestaciones que participan de un continuo proceso de transformación. Además de los ya mencionados *Festivales de Música y Danzas Autóctonas*, nuestro Centro ha producido una considerable cantidad de publicaciones en este campo. Menciono varias:

Grabaciones

- *Festival de música y danzas autóctonas*, LP, grabaciones provenientes de los festivales homónimos realizados por el CENIDIM, 1984.
- *La música tradicional en Michoacán*, grabaciones de campo de José Raúl Hellmer, varios intérpretes, CD, ADD (Serie folklore mexicano, vol. III).
- *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*, grabaciones de campo de Juan Guillermo Contreras, CD, ADD (Serie folklore mexicano, vol. IV).
- *Conjunto de arpa grande de la región de Occidente*, grabaciones de campo de Juan Guillermo Contreras, varios intérpretes, CD, ADD (Serie folklore mexicano, vol. V).
- *Confites y canelones. Música mexicana de Navidad*, grabaciones de campo de José Raúl Hellmer, Federico Hernández, *et al.*, Varios intérpretes, CD, ADD (Serie folklore mexicano, vol. VI).

- *El zopilote y otros huapangos poblanos. Grabaciones de José Raúl Hellmer.* Coedición con el Gobierno del Estado de Puebla y la Secretaría de Cultura de Puebla, 2010.

Libros

- *Folklore de la región central de Puebla*, 1991, Vicente T. Mendoza y Virginia R. de Mendoza.
- *Sones para violín. Material didáctico para la enseñanza de la primera a la cuarta posiciones*, 1995, Federico Hernández Rincón e Hiram Dordelly (investigación y audiotranscripción); asesoría técnica Arón Bitrán, 1ª ed., 1986.
- *Cancionero del Cuarteto Coculense. Sones abajeños*, 2004, Hiram Dordelly (selección, audiotranscripción y notas).
- *Antología poética del son huasteco tradicional*, 2009, Rosa Virginia Sánchez.

Ediciones facsimilares

- *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, 1991, Rubén M. Campos, 1ª ed., 1928.
- *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar. Obra integrada con 85 composiciones para piano, cuyas melodías están intactas*, 1995, Rubén M. Campos, 1ª ed., 1930.

Artículos y ensayos en publicaciones periódicas

Existen diversos artículos publicados tanto en órganos internos del CENIDIM como externos. Recordemos, por ejemplo, el núm. 7 de *Bibliomúsica* (enero-abril, 1994), dedicado íntegramente a temas de la música tradicional, que incluye textos contemporáneos de Vicente T. Mendoza, Henrietta Yurchenco, así como aportaciones de Gabriel Moedano, Roberto Panzera, Rosa Virginia Sánchez, Guillermo Contreras, Thomas Stanford, Hiram Dordelly; su contenido versa sobre catálogos, colecciones y discografías del CENIDIM, así como también incluye el interesante artículo

“Fuentes y documentos para la investigación etnomusicológica”, de Alejandro A. González.

La revista *Heterofonía* ha acogido también diversos estudios sobre temas etnomusicológicos; sobresale el número 102-103 (1990), por ser monográfico, cuyo título nos revela su contenido: *En torno a la música popular*. Esta publicación llama la atención por ser la primera en integrar un estudio sobre un género de música popular urbana (probablemente de ahí su título), “La evolución del bolero urbano en Agustín Lara”, de Adela Pineda, al lado de temas y autores dedicados hasta entonces exclusivamente a géneros tradicionales, lo que denota una apertura dentro del Centro, acorde a los avances que para entonces ya eran evidentes en términos generales en el campo de estudio de la etnomusicología.

En la actualidad, están en marcha proyectos de diversa índole que atañen al área de la etnomusicología. Se continúa con el catálogo de música infantil, está próximo a salir a la luz un catálogo virtual interactivo de instrumentos musicales —el primero en su tipo en México—, dará inicio en breve la segunda parte del proyecto “La canción mexicana a través de la producción cinematográfica nacional en la época de oro. Catálogo de canciones. Segunda etapa (1942-1949)”, y Luis Antonio Gómez prosigue con sus indagaciones acerca de la música prehispánica a partir de las imágenes extraídas de códices.

Por otra parte, los profundos avances que se han producido dentro del Área de Documentación, en cuanto al resguardo, ordenamiento y catalogación de los documentos escritos y sonoros que integran nuestros diversos archivos, colecciones y fondos, abre las puertas a nuevas posibilidades de estudio, gracias a la posibilidad real de acceder a una documentación rica y variada, que debido a la fragilidad de su soporte original, o a la anterior falta de organización, han permanecido dormidos por largos años. Entre estos archivos relacionados con música tradicional, vale la pena mencionar:

- La Colección de Instrumentos Musicales.
- El fondo sonoro, constituido por grabaciones históricas de Henrietta Yurchenco, José Raúl Hellmer, Gerónimo Baqueiro Fóster, Jesús Bal y Gay, Raúl Guerrero, entre otros.
- El Archivo Histórico del CENIDIM.
- El Archivo Federico Hernández Rincón.

A partir de los productos arriba enlistados, así como de los valiosos acervos que forman parte de nuestros archivos documentales, se pueden visualizar algunas líneas de trabajo en esta gran área musical. Por mencionar algunas:

- Estudios organológicos.
- Transcripciones musicales (que pueden derivar en métodos para la interpretación de instrumentos utilizados en la música tradicional).
- La elaboración de monografías sobre eventos musicales de regiones o localidades particulares.¹¹
- Estudios sobre la lírica de géneros musicales tradicionales o populares urbanos.
- Elaboración de cancioneros.
- Fonografías.
- Bases de datos de música tradicional diversa.
- Catálogo de danzas indígenas.
- Elaboración de métodos para la interpretación de instrumentos regionales.
- Análisis musicales.
- Estudios analíticos con fines interpretativos de los eventos musicales.

A partir del sucinto panorama escrito en estas líneas, puede observarse a grandes rasgos el papel que ha tenido la Etnomusicológica en el CENIDIM, el rumbo que ha seguido a través de los años y las ricas posibilidades de trabajo que se vislumbran hacia el futuro. Así también, se observa un dramático descenso en su trayectoria. Es encomiable, pues, que el área de etnomusicología se vea enriquecida próximamente con el ingreso de nuevos investigadores con este perfil, porque es un hecho que hay gente preparada en el campo, especialmente a partir del egreso de ya varias generaciones de estudiantes de la Facultad de Música de la UNAM (que ahora incluye incluso estudios de posgrado), los que ciertamente están dotados de conocimientos más actualizados y completos.¹² De otra manera, habría que

¹¹ Estudios similares a los realizados sobre la música de arpa grande de Michoacán y la Danza del Rey Colorado, interpretada entre los grupos indígenas tének de la región huasteca.

¹² A principios de los años ochenta del siglo pasado, no existía la carrera de etnomusicología en México (como tampoco de musicología), por lo que hay que reconocer que varios de los

preguntarse si el área de la etnomusicología en el CENIDIM ha sido un asunto fortuito, una consecuencia accidental por ser, simplemente, heredera de los materiales y fines perseguidos por los directivos de la antigua Sección de Investigaciones Musicales, objetivos que no forman parte ya de los presupuestos de la moderna etnomusicología. Queda abierto este tema para la reflexión.

Algunas consideraciones finales, a partir de puntos abordados en el Coloquio

El principio de libertad de investigación en el CENIDIM

La apertura y pluralidad que caracterizan el quehacer musicológico en el CENIDIM, mencionadas más arriba, se deben a una premisa fundamental que ha regido siempre en el Centro: *la libertad de investigación*, entendida ésta como la facultad que tienen todos y cada uno de los investigadores de elegir sus temas de estudio, así como las metodologías, técnicas y enfoques que habrán de emplearse en el desarrollo de los respectivos proyectos de investigación.

Esto, sobra decir, deviene en un aprovechamiento óptimo que parte de los intereses y capacidades profesionales *particulares* de cada uno de los investigadores del Centro; claro, no sin pasar por el ineludible tamiz del Consejo Académico en curso, que observa que estos intereses no se riñan con los ámbitos temáticos y metodológicos generales que son interés del CENIDIM. Este es, según mi opinión, uno de los rasgos más importantes que enriquecen y dan una personalidad única al CENIDIM, por lo que debería seguir respetándose.

Lo anterior otorga un matiz especial en el campo de la etnomusicología, ya que, a diferencia de la labor exhaustiva de recolección, organización y divulgación de las diversas expresiones de música tradicional —de innegable importancia y que llevan a cabo otras instituciones, como ya se dijo—, el etnomusicólogo del CENIDIM, acorde al perfil especializado del Centro, enriquecerá el conocimiento

investigadores del CENIDIM de la vieja guardia se “han hecho sobre la marcha”, aprendiendo de los retos que les representaba cada nueva investigación, a partir de estudios profesionales de carreras relacionadas, como la Etnología, la Lingüística, la Historia, la Sociología, la composición musical, la Historia del arte, etcétera.

de estas músicas de tradición oral, a través de investigaciones más enfocadas a la interpretación de los fenómenos musicales, entre otras cosas.

La planeación de proyectos colectivos e interdisciplinarios

Esta postura de libertad de investigación no debería reñirse con la realización de trabajos colectivos (por aquello de evitar caer en el “individualismo”), y sería deseable fomentar proyectos que se realicen en colaboración las áreas de Investigación y Documentación, ya que los documentos, no sólo son el punto de partida de múltiples investigaciones, sino que, después de lo explicado más arriba acerca los avances hechos en esa área, se vuelve casi un deber “dar vida” a todo ese material de campo que ha permanecido inerte ya por demasiados años.

Partiendo de la necesidad y utilidad de los proyectos colectivos, considero conveniente, si no es que urgente, fomentar reuniones periódicas con los especialistas en documentación, para establecer prioridades, formular proyectos y definir estrategias de salida de esas ricas fuentes de información primarias.

Búsqueda de salidas alternativas de difusión de los productos de las investigaciones en el CENIDIM

Debido a la austeridad financiera que atraviesa nuestro país hoy en día, especialmente en el ámbito cultural, es necesario pensar en otras salidas a nuestros productos finales. Esto debiera tenerse en cuenta desde el momento en que se planea un nuevo proyecto de investigación. Si bien es una realidad que hay productos que sólo pueden transmitirse mediante publicaciones en papel, también es cierto que la actual tecnología nos permite pensar en otro tipo de productos o adecuar nuestras investigaciones para que logren su salida al público por otros medios, como podrían ser:

- Discos compactos musicales.
- Libros digitales.
- Ciclos de conferencias.
- Discos compactos interactivos.
- Programas de radio.
- Publicación de ensayos y artículos en publicaciones periódicas dentro y fuera del CENIDIM.
- Bases de datos.

Bibliografía

- Catálogo de publicaciones 2011*. Dirección General de Culturas Populares, PDF, tomado de Internet el 26 de septiembre de 2015: http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/cp/pdf/libros/Catalogo_DGCP_2011.pdf
- Catálogo de publicaciones*. Librería México Indígena, PDF, tomado de Internet el 26 de septiembre de 2015: http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/cdi_catalogo_publicaciones_2009.pdf
- Díaz Roig, Mercedes, 1976, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México.
- Mendoza, Vicente T., 1956, “Visión general del Folklore”, en *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*, México, Sociedad Folklórica de México, pp. 9-29.
- Myers, Helen, 1992, “Etnomusicología”, en Francisco Cruces *et al.* (ed.), 2001, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 19-39.
- Nettl, Bruno, 1992, “Últimas tendencias en etnomusicología”, en Francisco Cruces *et al.* (ed.), 2001, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 115-154.
- Oliva, Aurora, 2000, “Introducción a la etnomusicología”, PDF, en Internet: <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articulos/Introduccion%20a%20la%20etnomusicologia-Aurora%20Oliva.pdf>
- Página WEB del CENIDIM, en Internet: <http://www.cenidim.bellasartes.gob.mx/>

Sosa, Carlos Emilio, 2015, “El FONADAN, una larga vida dedicada a la investigación de nuestra música y danza tradicional (1972 - 1985)”. Blog “El rincón histórico de Carlos Emilio”: <http://carlosemilio89.blogspot.mx/2015/02/el-fonadan-una-larga-vida-dedicada-la.html>

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL PREHISPÁNICA

Luis Antonio Gómez ^[•]

[•] Es doctorante en Estudios Mesoamericanos en la UNAM. Redacta su tesis doctoral sobre la iconografía musical en los códices del Grupo Borgia. Es Maestro en Bibliotecología con mención honorífica por la UNAM. Obtuvo el Primer Lugar del concurso del Colegio Nacional de Bibliotecarios a la mejor tesis de Licenciatura. Estudió piano en la Escuela de Iniciación Artística núm. 1 del INBA. Ha tomado cursos de etnomusicología con Gonzalo Camacho, Steven Loza, Gerard Béhague y Ana María Ochoa. Estudió nahuatl con Librado Silva Galeana y asiste al Seminario de Cultura Nahuatl de Miguel León-Portilla.

La música prehispánica no sobrevivió a la conquista española. Con base en las Crónicas de soldados y frailes españoles e indígenas convertidos al cristianismo, se han escrito diversas obras que abordan su historia y generalmente la de la cultura *nahuatl*. En algunas de éstas, los textos se ilustran con imágenes mesoamericanas que no fueron correctamente interpretadas o identificadas. Además de su revisión crítica y corrección, el gran *corpus* de documentos mesoamericanos, aún sin estudiar, puede contener mucha iconografía musical todavía desconocida para los investigadores musicales. De ahí se deriva la necesidad de delimitar el campo de estudio de la iconografía musical. Conocer su ámbito temporal y geográfico, así como las culturas, los estilos, los documentos, los sistemas de registro gráfico, los instrumentos musicales, el canto y la danza, que se desarrollaron desde los primeros vestigios humanos hasta 1521 d.C. en el continente americano. Y conocer las investigaciones llevadas a cabo en el CENIDIM sobre esta materia, que contribuyen al desarrollo del conocimiento más amplio y más profundo de la historia de la música prehispánica.

La palabra iconografía proviene del griego *eikon*, que significa “imagen”, y *graphos*, “escritura”. En su acepción general se refiere a la descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos. Panofsky, en sus estudios de iconología de 1939, definió la iconografía simplemente como la rama de la historia del arte que se ocupa del tema o el significado de las obras de arte,¹ en contraposición a su forma. De ahí, la iconografía musical, es entonces, la rama de la historia de la música que se ocupa del análisis y la interpretación de los temas musicales en las obras de arte.² Consta de tres niveles: el pre-iconográfico, que describe los elementos gráficos que componen la imagen; el iconográfico, que los identifica, y el iconológico, que explica su significado. En el mundo hay diversas iconografías como la cristiana, la clásica grecolatina, y las variadas iconografías prehispánicas, producidas por los pueblos originarios de América. Durante miles de años, sus pobladores fueron grupos nómadas de cazadores-recolectores que supieron explotar con eficacia distintos ecosistemas. A la

¹ Entendemos el arte (del latín *ars*) como el concepto que engloba todas las creaciones realizadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario, mediante recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

² *The new Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan, 1980, v. 9, p. 11.

larga, la combinación de las prácticas culturales propias de algunos de esos grupos con las características específicas de ciertas regiones, propició las condiciones para la adopción de la agricultura como medio principal de subsistencia, y con ello la definición de dos de las áreas del México antiguo: Mesoamérica y Aridoamérica. En la primera habitaron sociedades sedentarias agrícolas que, a lo largo de miles de años, fueron actores de uno de los desarrollos más originales y vigorosos de la antigüedad. Con ellas convivieron grupos, ubicados en Aridoamérica, que durante toda la época prehispánica conservaron su carácter nómada y fueron capaces de enfrentar con éxito las duras condiciones ambientales del norte de México. A partir del primer siglo de nuestra era, parte de la región aridoamericana fue ocupada por pueblos sedentarios relacionados con la zona de Oasisamérica, la que abarcaba parte del suroeste de Estados Unidos y del norte de México.

Las culturas de Mesoamérica³ se caracterizaban por la creencia de que la apariencia es la esencia de todo, y que los procesos de la vida pueden ser controlados por medio de exhibiciones artísticas dramáticas. La mayoría de los centros arquitectónicos fueron trazados donde podían dominar las procesiones y representaciones dramático-religiosas, al ritmo de la música, el canto y la danza, con pirámides, plataformas de danza y canchas de juego de pelota como focos principales. Los dramas rituales llenos de atmósferas musicales representados en estos marcos eran diferentes en el tiempo y en el espacio, pero generalmente trataban un tema básico: la interpretación de que la naturaleza consiste en ciclos alternos de vida y muerte, creación y destrucción, a diferencia de nuestra actitud de preservación histórica. Existía la preocupación por los actores humanos y las deidades, porque hay abundantes representaciones antropomorfas en el arte.⁴

³ El término “Mesoamérica” fue acuñado por Paul Kirchhoff en 1943, tomando en cuenta la situación etnográfica prevaeciente en la época del descubrimiento. El límite norte es la línea formada por los ríos Lerma y Sinaloa. Y el límite sur —según Willey y Haberlan— la línea entre la desembocadura del río Motagua y el golfo de Nicoya, en Costa Rica. Wolfgang Haberlan, *Culturas de América indígena: Mesoamérica y América Central*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 10. Véase también Paul Kirchhoff, “Mesoamérica”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 19, mayo-agosto, 2000, pp. 15-32. <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1031>

⁴ Esther Pasztory, “El arte”, en *Historia antigua de México: aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, México, Conaculta/INAH/UNAM/Porrúa, 2001, pp. 315-370.

En este contexto, la iconografía musical⁵ prehispánica comprende la búsqueda y estudio de registros desde la Etapa Lítica (30000-7000 a.C.) que es el periodo más antiguo de México. Se divide en cuatro periodos: Arqueolítico (30000-9500 a.C.), Cenolítico Inferior (9500-7000 a.C.), Cenolítico Superior (7000-2500 a.C.) y Protoneolítico (5000 a 2500 a.C.). En este periodo que se traslapa en parte con el Cenolítico Superior, tuvo lugar el cultivo de las plantas. Y con ello, la vida sedentaria condujo hasta 1521 d.C. el desarrollo de las culturas mesoamericanas y la aparición de manifestaciones iconográficas musicales. El arte rupestre contiene imágenes de danza y de animales que connotan un contexto musical. Por ejemplo, en La Pintada, Sonora, se encuentra la representación de escenas de danza de individuos con astas de venado, de animales (ciervos) que en posición vertical parecen bailar y por la presencia de individuos tocados de astas y plumas en las cacerías y que posiblemente hacen referencia a las máscaras, disfraces o tocados utilizados en estas prácticas. La representación de tortugas marinas y tortugas antropomorfas en Casimiro, La Palma, La Pintada y la Serpiente, posiblemente está relacionada con el sacrificio de este animal, en las ceremonias solsticiales de los zuñis de Nuevo México, en las cuales el objetivo de las oraciones pronunciadas y de las danzas ejecutadas parece ser procurar lluvia para las mieses. En La Proveedora, Sonora, se localizan cuatro figuras antropomorfas. Tres que parecen inmobilizadas en postura de danza, de las cuales dos tienen cabeza de contorno marcado.

En el Horizonte Preclásico (1200 a.C.-200 d.C.) el área de estudio de la iconográfica musical, abarca las aldeas y pequeños señoríos, que probablemente fabricaban artes de materiales perecederos, que no sobreviven en un clima tropical, así como la alfarería y la cerámica. En este periodo, la mayoría de los señoríos compartían algunas características con el realismo, la presencia física y lo monumental del arte olmeca. Por ejemplo, en la cueva de Cacahuaziziqui, Guerrero, se aprecian pinturas rupestres de dos grandes personajes en este estilo. Una pecu-

⁵ Entendemos lo “musical” dentro del ámbito del *cuicatl* o canto, es decir, la música (instrumentos musicales), el canto y la danza, que se ejecutaban dramáticamente en la cultura *nahuatl* prehispánica. Esto lo han explicado Ángel María Garibay (*Historia de la literatura náhuatl, primera parte, etapa autónoma: de C. 1430 a 1521*), México, Porrúa, 1987, pp. 79-85), Miguel León-Portilla (“Cuicatl y tlahtolli: las formas de expresión en náhuatl”, en *Estudios de cultura náhuatl*, México, vol. 16, p. 54) y Patrick Johansson (*La palabra de los aztecas*, México, Trillas, 1993, p. 162). Y por extensión lo aplicamos a todo el mundo precolombino.

liaridad es la presencia de vírgulas de la palabra, que por estar florecidas, se han interpretado como una plegaria o canto. De El Arbolillo, Zacatenco, se conocen instrumentos musicales, tales como sonajas y silbatos, estos últimos son relativamente abundantes.⁶ Y en el sur de la Ciudad de México se encuentra Cuicuilco, el “lugar donde se hacen cantos y danzas” (800 a.C. a 400 d.C.).⁷ A la caída del estilo olmeca, surgen tradiciones independientes y muchos estilos que cuentan con las volutas características y con las máscaras denominadas “Izapa”. Ya no son tridimensionales en general sino de relieve bidimensional. Muestran la necesidad de comunicar información por medio del ambiente narrativo de los espacios de los acontecimientos. La acción e interacción de figuras humanas o sobrenaturales en escenas dramáticas. El vestido y la insignia de pies a cabeza. Y los glifos añaden el espacio temporal y especifican el nombre o lugar de origen del personaje. Por ejemplo, en Oaxaca el monumento los Danzantes de Monte Albán que conmemora a las víctimas de la guerra.

En el Horizonte Clásico (200-900 d.C.) la investigación iconográfica musical debe considerar que los estilos artísticos funcionaban como escudos de identidad. Las fronteras culturales, políticas, religiosas y artísticas, y la separación entre las ciudades-Estado mayas (Tikal, Uaxactún, Copán, Quiriguá, Palenque, Yaxchilán, Piedras Negras, Altar de Sacrificios, etc.), en Oaxaca Monte Albán, en Veracruz El Tajín, en Puebla Cholula y Teotihuacan en la cuenca de México, parecen haber sido tan grandes como las relaciones que se establecían por medio del intercambio, la guerra, el ritual y los casamientos entre la élite. Cada una de estas áreas tenía un estilo artístico y arquitectónico propio. Los estilos, derivados de las tradiciones de Izapa y olmeca del Preclásico, son naturalistas y curvilíneos y de los cuales el maya es el más importante. Su tema tiende a la glorificación de gobernantes dinásticos, la conquista y la humillación de los prisioneros. Por tanto es un arte político e histórico asociado a fechas y textos en varias formas de jeroglíficos. Por ejemplo, el conjunto instrumental de 11 músicos compuesto por:

⁶ Luis Antonio Gómez, “La documentación de la iconografía musical prehispánica”, en *Revista Digital Universitaria*, vol. 7, núm. 2, 10 de febrero, 2006. http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/feb_art10.pdf

⁷ Javier López Camacho y Carlos Córdoba Fernández, “Cuicuilco”, en *Arqueología Mexicana*, Especial núm. 33, 2000, p. 20.

dos ejecutantes de aerófonos a modo de trompetas, tres ejecutantes de caparazón de *kayab* (tortuga) con cuernos de venado al parecer, un ejecutante de *zacatán* (tambor), y cinco ejecutantes de sonajas mayas, pintados en la parte baja de los muros del cuarto 1, de la Estructura 1 de Bonampak (790 d.C.), como parte de la presentación ritual de un niño heredero del Señor Chaan-muan acompañado de su séquito. En el cuarto 2 se encuentra un ejecutante de aerófono a modo de trompeta. Ahí se muestra una escena de guerra, con prisioneros para el sacrificio sentados ante el mismo Señor, a los que les son arrancadas la uñas de los dedos de las manos. Y en el cuarto 3 se pintó un ejecutante de sonajas mayas, cuatro ejecutantes de aerófonos a modo de trompeta y diez danzantes, en una pirámide de ocho niveles, durante el sacrificio de otros cautivos. Allí vuelve a aparecer el pequeño heredero jalándose el meñique como muestra de su primer sangrado público y cerrando el ciclo.

En Teotihuacan, las abstracciones angulosas de la pintura mural, revelan tanto al dios como al esclavo y dentro de los diversos estratos de la jerarquía social, muestra que abundan los músicos. En los murales de Tepantitla y Tetitla se encuentra la Gran Diosa de la vegetación y la fertilidad precursora de Xochiquetzal, la diosa de la música y la danza *nahuatl*. El caracol se presenta como un instrumento de sonido florido, como en el Conjunto de los Jaguares, donde una serie de felinos soplan uno de estos objetos, del que surge una voluta. Por toda la ciudad, la vírgula de la palabra está colocada frente a los rostros de personajes, ya sean antropomorfos, animales u objetos, casi siempre a la altura de la boca o del hocico, de donde parece surgir e indicar la emisión de sonido que lleva a preguntarnos si se trata de plegarias, discursos, cantos o simplemente música. Los sacerdotes ricamente ataviados cantan, danzan o caminan empuñando una sonaja. En las procesiones, los personajes con ricos atuendos caminan, ofrendan y elevan plegarias o cantos que se integran en una sola acción que posibilita la comunicación con los dioses. En Atetelco se ubican un coyote y un jaguar de cuyos hocicos sale un elemento trilobular y una vírgula. En el tablero, aparecen dentro de rombos, personajes con pectorales de caracol con vírgula de sonido. Además, es importante señalar el estudio iconográfico musical de las culturas del Epiclásico o Clásico tardío (650-1000 d.C) como los purépechas (tarascos), cultura chalchihuites, culturas de la cuenca de México, huastecos, totonacos, cultura del Tajín, cultura mezcala, mixtecos y zapotecos.

En el Horizonte Posclásico (900-1521 d.C.) la iconografía musical atiende a un estilo ampliamente difundido desde Sinaloa hasta Yucatán. De los estilos del Clásico se derivó un proceso de fusión ecléctica, decayendo en un estilo panamericano a pequeña escala que es conocido como Mixteca-Puebla. Se originó, entre otros factores, por el comercio de los mercaderes o *pochtecah* en el área de Veracruz, Oaxaca y Puebla y, al igual que el estilo de Izapa, es la colección de un grupo de estilos relacionados. Se caracteriza por pequeñas obras como códices, cerámica, orfebrería, madera labrada, mosaico de turquesa, arte plumario y artes lapidarias. Está vinculado con pequeños centros y reinos que disponen de recursos para las artes suntuarias, pero no tienen para obras mayores de arquitectura o escultura. Produjo un sistema de símbolos más homogéneo y uniforme aparte de los sistemas del Clásico. El disco solar y la orilla de agua aparecen frecuentemente en las pinturas murales, los códices y la cerámica. Los dioses del calendario ritual de las culturas corresponden unas con otras más que en épocas anteriores. El arte es una lengua franca y ya no como una barrera entre los pueblos. Los *naandeye* o libros mixtecos, muestran en sus escrituras pintadas representaciones de instrumentos musicales. Por ejemplo, el Río del Tambor y la Cintas fundado por la Señora 10 Lagarto y el Señor 2 Agua, pintado en la página 25 del *Códice Nuttall* de contenido genealógico. Ahí el *ñuu* (tambor en *mixteco*), *huehuetl* o membranófono de un cuero, está pintado sobre las olas del río y determina su nombre. Es rojo, mide 11 mm de ancho por 17 mm de alto, la cámara es globular. En el canto presenta una membrana amarilla, con figuras redondas que indican que se trata de piel de *ocelotl*, sujeta con una *mecatl* o cuerda blanca. En el centro de la cámara hay una cruz blanca (signo gráfico de la imagen horizontal del universo, que exhibe al centro a Xiuhtecuhtli “Dios del fuego” y en los cuatro rumbos a los ocho Señores de la noche, en la página 1 del *Códice Fejérváry-Mayer*). Abajo de la cámara se encuentra una franja gruesa horizontal amarilla de piel de *ocelotl*, con una cuerda blanca en la orilla inferior. Tiene dos patas que dibujan ligeramente una base piramidal. Están separadas por un calado, que traza en cada una, escalones de la greca escalonada.⁸

⁸ Luis Antonio Gómez, “Lectura del topónimo mixteco prehispánico denominado Río del Huéhuetl-pierna de Piedra”, en *Discurso Visual*, Adenda del núm. 7 (septiembre-diciembre), 2006. <http://discursovisual.net/dvweb07/addenda/addenda7.pdf>.

Otro ejemplo, es Teponaztlan⁹ o Ñuu Qhu (Lugar del Teponaztle),¹⁰ conquistado por el Señor mixteco 8 Venado, Garra de Jaguar, en una expedición de guerra el día 7 Zopilote, año 7 Caña (1071 d.C.), plasmado en la página 43 del reverso del mismo códice. Las líneas que trazan sus contornos son negras. Está compuesto por tres elementos: tablero, *qhu* y *mitl* (dardo). Mide 4.9 cm de ancho por 3.1 cm de alto. El tablero representa un palacio o ciudad o señorío y está formado con motivos de greca escalonada color azul, rojo, blanco, café oscuro, rojo oscuro y café. El signo del *qhu* (idiófono de percusión, xilófono de lengüeta) rojo, jade y café con dos *olmaitl* (baquetas), funciona como determinante del nombre ese lugar. Y el *mitl* encajado significa que fue conquistado.

Un ejemplo más del estilo Mixteca-Puebla, es la figura zooantropomorfa con los brazos abiertos, metida hasta la cintura en una olla de pulque, que empuña dos *ayacachtli* (sonajas, idiófonos de sacudimiento), situada en la página 23 del *Códice Borgia* de contenido mántico religioso. Las *ayacachtli* fueron interpretadas como “flores” de 1904 a 2009 por diferentes estudiosos. Sin embargo, por medio de la comparación con la *ayacachtli* que empuña Xochiquétzal, en la página 60 del mismo documento pintado, se puede ver con claridad que están compuestas por el mango, receptáculo con cápsula y receptáculo con flor.¹¹ Miden aproximadamente 1 cm de ancho por 3.4 cm de alto.

En el Posclásico, el arte monumental pertenece a las sociedades con pretensiones imperiales que buscan mostrar su poder. Tula buscó hacer esto a la caída de Teotihuacan. Su estilo es tan ecléctico como el de Xochicalco, Cacaxtla y Chichén Itzá y está relacionado con ellos de una forma todavía no muy clara. La arquitectura maya concibió un edificio dedicado a la enseñanza de la danza. Por ejemplo, el Popolna, es un edificio del Posclásico tardío localizado en San Gerva-

⁹ Gómez, 10 de febrero 2006, p. 4-xx.

¹⁰ Manuel Álvaro Hermann Lejarazu, “Códice Nuttall lado 1: la vida de 8 Venado: estudio introductorio e interpretación de láminas”, en *Arqueología Mexicana*, Edición especial códices, núm. 23, diciembre 2006, p. 18.

¹¹ Luis Antonio Gómez, “Dos ayacachtli (sonajas) empuñadas por una figura zooantropomorfa metida en una olla de pulque”, en *Anais 13th International RIdIM Conference & 1o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical “Enhancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends”*, julio 20-22, 2011 (disco compacto), 2008.

sio, Cozumel, en donde los consejeros de los altos nobles se reunían con el Señor gobernante y donde las danzas eran conservadas y enseñadas para ejecutarse. El arte mexica imperial también es ecléctico y tiene influencia de los estilos del pasado, con un nuevo y dinámico resurgimiento en la combinación del naturalismo y el surrealismo. Cuenta con piezas que entre sus diferentes significados, tienen un significado musical. Tal es el caso de la escultura de Xochipilli, Dios de las flores, del amor, de la poesía, de la danza, de la música y el canto. Su iconografía es semejante a Ixtlilton, dios de la tinta de escribir y se relaciona con Cintéotl, dios del Maíz y el Sol. Procede de Tlalmanalco y se ubica en el Museo Nacional de Antropología.

En 1978 se descubrió la Ofrenda 78, dedicada al dios Macuilxochitl-Xochipilli en su advocación de Sol matinal. Es un depósito ritual localizado en el Templo Rojo Sur del recinto ceremonial de Tenochtitlan —construido alrededor de 1500 d.C.—, que contenía al momento de su hallazgo una gran cantidad de pigmento rojo de hematita, probablemente para simbolizar la sangre de los sacrificados que fertiliza la tierra y al Tamoanchan, el lugar de donde provenía Xochipilli. La característica principal de esta ofrenda son las réplicas en miniatura de instrumentos musicales que fueron hallados, entre otras cosas, con tres cuchillos monumentales de aproximadamente un metro, que tienen en la faz la representación del rostro de este dios solar. Así, en la muestra figuran piezas como minúsculos tambores, flautas, sonajas, mangos de abanico, ollas-tambor y cascabeles de cobre, entre otros instrumentos que se plasmaron en los códices durante fiestas y bailes nahuas. Los cuchillos de sacrificio presentan los atavíos del dios Macuilxochitl-Xochipilli: una mano de color impresa alrededor de sus labios. Su faz está pintada de rojo fino, usa un gorro de plumas finas y tiene cresta de pájaro. En la espalda porta su abanico, con la bandera solar con remate de quetzal. Crónicas novohispanas relatan que los nahuas saludaban, todos los días, al astro matinal con una plegaria y música.¹²

Las culturas prehispánicas crearon una gran diversidad de tipos de documentos con diferentes soportes físicos y varios tipos de sistemas de registro. El estudio de la iconografía musical conlleva la lectura y revisión de las escrituras

¹² Instituto Nacional de Antropología e Historia, “Museo del Templo Mayor: exhiben la alegría y esperanza de los mexicas en su culto al sol del amanecer” (9 de agosto 2015). http://www.inah.gob.mx/images/boletines/pdf/article/534/2015_202.pdf

mesoamericanas plasmadas en este *corpus* documental que comprende: el altar, cartucho, códice, concha, colgante, collar, columna, escalera, dije, edificio, escudo, escultura exenta, estela, figurilla, hueso, espina, instrumento musical, jamba y dintel, juego de pelota, lápida, marcador, molcajete, olla, orejera, panel, pectoral, pendiente, pintura mural, pintura rupestre, pirámide, plataforma de danza, plato, plaza de danza, sangrador, trono, urna, uso, vasija, vaso y zona arqueológica. Algunos están elaborados en más de un soporte físico: papel de fibra vegetal, piel de animal, piedra, barro, hueso, oro, cobre, madera, entre otros.¹³ El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) tiene bajo su resguardo un total de 187 zonas abiertas al público en todo el país, los 365 días del año.¹⁴

Durante mucho tiempo se tuvo la idea de que los pueblos mesoamericanos no conocieron la escritura. Los cronistas dejaron asentado que no la tenían. Ellos fueron los primeros en imponer esa idea a los vencidos. Entre otras causas, sus móviles de dominación determinaron no otorgarle ese estatus a sus sistemas de registro. Sin embargo, ante el fracaso de la evangelización, producido por la creencia de que los dominados, mediante la guerra, abrazarían incondicionalmente la fe cristiana, se vieron obligados a conocer y documentar la religión y el mundo mesoamericano, para imponer el español. Así, los cronistas describieron que los indígenas tenían un sistema de: figuras, caracteres, imágenes, pinturas, letras, escritura y caracteres abreviados; que si bien no constituían una escritura, les permitía a su modo: notar, contar, comunicar, entender, enseñar, memorizar, conservar y escribir; para registrar: cualquier cosa, el tiempo, hazañas, historias, las cosas de sus mayores, lugares, nombres de los dioses, ceremonias, sacrificios y victorias.¹⁵

¹³ Maricela Ayala Falcón, “La escritura, el calendario y la numeración”, en *Historia antigua de México, Volumen IV: aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, México, UNAM/Porrúa/ Conaculta, 2014, pp. 145-187.

¹⁴ Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Red de zonas arqueológicas*, (2015, marzo, 30). <http://www.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas>.

¹⁵ Carlos Martínez Marín, “El registro de la historia”, en Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coords.), *Temas mesoamericanos*, México, INAH, CNCA, 1996, pp. 408-409. Cita las obras de: Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias*, Madrid, Espasa Calpe, 1941; Motolinía (Toribio de Benavente), *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1969; Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1979; Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Editorial Pedro Robredo, 1938; Gerónimo de Mendieta,

Si bien la cultura dominante le negó el estatus de escritura a los sistemas de registro de las culturas dominadas, en la actualidad algunos académicos sostienen que algunos sí lo son y se basan en la imagen. Entre ellos se encuentran Caso,¹⁶ Nowotny,¹⁷ Galarza,¹⁸ Marcus,¹⁹ Ayala Falcón y el equipo formado por Anders, Jansen y Pérez Jiménez. Marcus apunta que los cuatro principales sistemas de escritura mesoamericana (zapoteca, maya, mixteca y azteca) fueron sistemas heterogéneos —parcialmente pictográficos, ideográficos y fonéticos—. Ayala Falcón distingue tres sistemas de registro, uno que sí contiene signos gráficos (como las escrituras zapoteca y maya) y que incluiría la escritura mixteca (comprendiendo el estilo nuiñe y los códices de este grupo), las inscripciones de Xochicalco y la mexicana (incluyendo códices y monumentos). Y dos más que no constituyen sistemas de escritura pero que son susceptibles de estudio iconográfico musical. Los pictogramas pueden ser utilizados de diversas maneras como *significantes* para referir a un *significado* o sea que tienen diferentes modos de significación: 1) El modo representativo o icónico, en que el signo es simplemente un dibujo reducido y esquemático del significado, por ejemplo: un *teponaztli* representa un *teponaztli*; un *huehuetl* (tambor) significa el mismo *huehuetl*. 2) El modo indicativo, en que el dibujo de determinado objeto se refiere a una acción u otro contexto en que ese

Historia eclesiástica indiana, México, editor Salvador Chávez Hayhoe, 1975; José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962; Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, México, Porrúa, 1969; Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975; Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción de la parte septentrional del polo ártico de América*, México, Archivo General de la Nación (Publicaciones XXV y XXVI), 1934.

¹⁶ Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, v.1, p. 11 y 12.

¹⁷ Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina A. Pérez Jiménez, *Origen e historia de los reyes mixtecos: libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 34.

¹⁸ Joaquín Galarza, *Tlacuiloa, escribir pintando: algunas reflexiones sobre la escritura azteca: glosario de elementos para una teoría*, México, Tava, 1996, p. 10.

¹⁹ Joyce Marcus, “Los orígenes de la escritura mesoamericana”, en *Ciencia y desarrollo*, núm. 24, enero- febrero, México, 1979, p. 39.

objeto desempeña una función, por ejemplo: la voluta puede referir la acción de hablar o cantar. 3) El modo simbólico, en el que la relación entre significante y significado es metafórica, por ejemplo: los cascabeles como elementos del tocado de un personaje pueden significar los cascabeles mismos, pero en sentido metafórico “oro”. 4) El modo literalmente glífico, en el que el significado es una unidad del habla, una palabra, que se usa en nombre de personas y lugares y puede funcionar como logograma, escritura fonética y determinante semántico. En la manera de logograma el significante expresa el nombre de lo que se dibuja en la lengua en cuestión. Puede ser icónico, indicativo o simbólico. Su valor fonético y semántico van juntos, por ejemplo: un *teponaztli* escrito sobre un tablero (que representa un topónimo) se leerá como Lugar del *Teponaztli*.

En la manera de escritura fonética, el significante es el dibujo de un objeto o ser, pero expresa únicamente su valor fonético, es decir, el nombre de lo dibujado sin incluir su valor semántico, por ejemplo: según del Paso y Troncoso, en la parte baja de la página 4 del *Códice Borbónico* podemos identificar a la “tortuga de oro, emblema de los instrumentos músicos” colgando del *mecatli* o cordel trenzado de color blanco y rojo, distintivo de los músicos y entre cuyas puntas se distingue una flor. Anders, Jansen y Reyes García concuerdan con del Paso y Troncoso, puesto que a su juicio la tortuga está asociada con las actividades musicales, ya que su caparazón se usa como instrumento de percusión. Aunque antes de exponer este argumento, sostienen que esta imagen dice “Se cuelga papel, se cuelga el adorno del *ayoxochitl*”, es decir, que se trata de escritura fonética, porque no expresa su valor semántico: *ayotl* = tortuga y *xochitl* = flor, sino *ayoxochitl* = flor de calabaza. En la manera de determinante semántico, el elemento glífico no se lee, sino que solamente sirve para indicar la categoría de otro glifo. Una casa o un monte se agregan a un topónimo para hacer explícito que se trata de un lugar. También se pueden agregar elementos heráldicos, como el águila con la serpiente que está sobre el glifo de Tenochtitlan.²⁰

Del análisis documental de los Códices Mixtecos prehispánicos: *Vindobonensis*, *Nuttall*, *Bodley*, *Selden* y *Colombino-Becker I*; el *Códice Borgia*, el *Códice Fejérváry-Mayer*, y un vaso maya, se derivó la clasificación de ocho modos de signi-

²⁰ Luis Antonio Gómez, *El libro de música mexicana a través de los Cantares Mexicanos*, México, Colegio Nacional de Bibliotecarios, Información Científica Internacional, 2001, pp. 116-117.

ficación de los instrumentos musicales como: ejecutado(a)(s); determinante(s) de topónimo; determinante(s) de antropónimo; atributo o atavío; ofrenda u objeto ritual; elemento(s) de un objeto, y elemento(s) de una escena.²¹ Entre estos se encuentran instrumentos como el *chicahuaztli*, idiófono que suena con un golpe indirecto de sacudimiento, descrito como “palo de sonajas”. Simbolizaba el rayo solar que fecundaba la tierra y era atributo de dioses como Xipe Totec, el de la fertilidad de la tierra, los del maíz, la muerte, el viento, la vida y los de la lluvia; de la diosa de las aguas que corren, la medicina y el maíz tierno.

El *teponaztli* es un idiófono de golpe directo, hecho de un tronco de madera ahuecado, con dos lengüetas en la parte superior que forman una H en sentido longitudinal. Se tocaba con dos baquetas con punta de hule llamadas *olmaitl*. Los mayas lo nombraron *tunkul*; los mixtecos, *qhu*; los zapotecas, *nicàche*; los otomíes, *nobiuy*, y los tarascos, *cuiringua*. Se tocaba en los honores que hacían los viejos, cantando y bailando, a los guerreros principales muertos en la guerra o capturados para el sacrificio. Marcaba el son de muchos cantos y danzas de la comunidad. Daba el nombre a una clase de cantos llamados *teponazcuicatl*, “canto al son del *teponaztli*”. En los *naandeye*, el *qhu* acompaña la danza en el casamiento de un gobernante y determina el nombre de un pueblo, el Lugar del Qhu.

La *ayotl* es un idiófono de golpe directo, hecho de concha de tortuga, que se tocaba con cuernos de venado. Se creía que los pueblos originarios habían venido del Oriente sobre conchas de tortugas. En su interior habitaba Macuilxóchitl. Tenía relación con los nacimientos, la tierra y la fertilidad. Los mayas la llamaron *kayab*. En los *naandeye* es atributo de un sacerdote-nahual, del señor 8 Venado y forma parte de un conjunto instrumental.

Los *coyolli* u *oyohualli* (cascabeles y campanillas) son idiófonos de golpe indirecto de sacudimiento. En sartal eran atributos de dioses que los portaban en los tobillos, como los de la guerra, de la fertilidad, de los mercaderes, del pulque, de los otomíes, del Viejo del fuego, de “aquél por quien vivimos”, y de la diosa de los mantenimientos, entre otros. Caracterizaban a Coyolxauhquí, “la del afeitado facial de cascabeles”, al modo antiguo. En la poesía cantada, la palabra *Oyohualtéuhtl*

²¹ Luis Antonio Gómez, “Research Methodology of Music Iconography in Mixtec Pre-Hispanic codices”, en *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, vol. XXXI, núm. 1-2 (Spring-Fall), 2006, pp. 95-104.

significa “el dios de los cascabeles” y se refiere a Huitzilopochtli. El sonido de los *oyohualli* era una metáfora del campo de batalla, en donde “se tiende el polvo entre los cascabeles”. En singular aludía al poeta cantor y al sabio como *incoyoltototl*, “el pájaro cascabel” que ofrece flores y cantos. En los *naandeye* el signo del *coyolli* significa además oro, es ofrenda y determina el nombre de objetos, ornamentos, lugares y personas.

La *ayacachtli* es un idiófono de golpe indirecto de sacudimiento, constituido por un recipiente esférico, con orificios y provisto de un mango. Los mixtecos la llamaron *doco*. Es un atributo de Huehuecoyotl. Los *oyohualli* y las *ayacachtli* se tocaban a manera de diálogo, durante las reuniones de los poetas en la enramada. En los *naandeye* la *doco* determina el nombre de dos lugares. Junto con el teponaztli acompaña el canto ceremonial al bulto mortuario del fundador de una dinastía.

El *omichicahuaztli* es un idiófono de hueso, generalmente de fémur, con estrías paralelas talladas perpendicularmente, que producen sonido al rasparlas con una concha del género oliva. Estaba vinculado al mundo de los muertos. En un contexto fúnebre se entonaban cantos mortuarios a los dioses, a las hazañas de los difuntos, a los deudos, y de lamentación. En un *naandeye* el señor 9 Viento Quetzalcoatl lo raspa con un hueso y canta, en un ritual mortuario, durante el cual se ingieren hongos.

El *huehuetl* es un membranófono de golpe directo. Tiene forma tubular cilíndrica con fondo abierto y una membrana de piel arriba. Es el instrumento más común de Mesoamérica. Los mayas lo nombraron *zacatán*, y los mixtecos, *ñuu*. La fundación de ciudades se iniciaba con cantos y tambores. El *huehuetl* dirigía las operaciones militares. En los funerales, lo tañían los parientes de los guerreros principales muertos en combate o destinados al sacrificio, para acompañar los cantos y bailes de las mujeres. La expresión *in huehuetl in ayacachtli*, “el tambor y la sonaja”, era uno de los símbolos de la poesía cantada o del acompañamiento del canto. Dice un canto que *ipalnemohuani*, “aquel que da la vida”, los menea ante los príncipes, quienes dejaron escritos sus cantos en los *cuicamatl*, “libros de cantos”, que despliegan junto a los tambores. Otro canto dice que los gobernantes descendían de Tamoanchan a tocar su florido *huehuetl* y florida *ayacachtli*, entre los poetas. En los *naandeye*, el *ñuu* determina el nombre de lugares, se lleva cargado en una procesión y se toca en ceremonias luctuosas.

La palabra *tlapitzalli*, “flauta o flautas”, es el nombre genérico aplicable a los aerófonos. La flauta es una subclase cuyo mecanismo sonoro se basa en aire oscilante generado por el choque de una columna de aire dirigida contra un filo. Los mixtecos la llamaron *cutu*. En Mesoamérica se utilizaron *tlapitzalli* de tubo recto, transversas, globulares (ocarinas y silbatos), globulares múltiples, flautas de pan, flautas dobles, triples y cuádruples. Las de Tezcatlipoca, tipo *piccolo* hechas de barro, producen casi una octava de sonidos fundamentales con sus escalas e incluso escalas microtonales. En la fiesta de *toxcatl*, “sequedad o falta de agua” dedicada a este dios, sacrificaban a un joven bien dispuesto a ello y reverenciado por todos como su imagen. La *tlapitzalli* y el *omichicahuaztli* tienen connotaciones fálicas en muchas culturas. En los *naandeye*, la *cutu* determina el nombre de una persona y un lugar.

El *tecciztli* es un aerófono clasificado como trompeta de caracol con orificio de sople distal. Los mixtecos lo llamaron *yee*. Era símbolo del mar, atributo de Quetzalcoatl, Tepeyolotl y Macuilxochitl-Xochipilli, así como de la matriz de donde nació Tecciztecatl, divinidad masculina lunar. Estaba asociado con sacerdotes, gobernantes y guerreros. Se tañía en batallas, ceremonias, fiestas y sacrificios. En la poesía cantada es metáfora del sexo femenino. En los *naandeye* aparece como atributo de 9 Viento Quetzalcoatl, y de un sacerdote-nahual. Se tocaba en la fundación de ciudades, en el nacimiento de gobernantes, tomas de poder y determinaba el nombre de lugares y personas. En suma, los instrumentos musicales aparecen en contextos tales como la fundación de ciudades, investidura de gobernantes, nombre de pueblos y personas, fiestas y sacrificios, la guerra, honrar a los muertos, ofrendas, atavíos y escenas palaciegas.²² Por ejemplo, el citado vaso maya estilo códice de 13.4 cm de altura, 12 cm de diámetro y 34.1 cm de circunferencia,²³ que muestra una escena de contornos negros con cinco personajes en una habitación con techo (ocre) y cortinas de piel de *balam* enrolladas sobre sí mismas. Al centro un bebé en una cuna bípode con el glifo del nacimiento arriba. A la derecha dos personajes ricamente ataviados sentados sobre una plataforma baja y un texto

²² Luis Antonio Gómez, “Los instrumentos musicales prehispánicos: clasificación general y significado”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 94, 2008.

²³ Justin Kerr, *Maya vase data: an archive of rollout photographs created for Justin Kerr* [base de datos] Kerr Number: 1645, added 1998. <http://research.mayavase.com/>

vertical en signos glíficos. Hacia la izquierda, dos personajes masculinos sentados en el suelo. Uno observando al bebé y otro durmiendo. A la izquierda sobre una plataforma más alta, hay una *kayab* apoyada sobre las lengüetas de percusión, y un *zacamán* con membrana de piel de *balam* u *ocelotl*.

En Mesoamérica, la música generalmente acompañaba el canto y la danza. El signo del canto se representa tanto con la voluta de la palabra como con la voluta con flores, tal y como lo apuntamos anteriormente al referirnos a la iconografía musical de Teotihuacan. El registro gráfico de la danza individual o en conjunto connota la música que la acompaña. Por ejemplo, el personaje denominado *teyollocuani* (comedor de corazones) por Selser, y Mictlantecuhli comiendo corazones por Anders, Jansen y Reyes García, localizado en la página 23 del *Códice Borgia* de estilo Mixteca-Puebla. Nosotros pensamos que además este personaje se encuentra danzando. Esto se puede apreciar, mediante la comparación con los personajes que se encuentran en los dos cuadros de la izquierda. Ahí podemos observar que la disposición de su cuerpo indica que caminan al tiempo que muestran sus atributos. La orientación que tienen hacia la derecha también indica el sentido en que se deben de leer, es decir, de izquierda a derecha. Signos importantes son los *maxtlatl* [taparrabos] que portan. Los extremos caen por gravedad entre sus piernas y por detrás de las piernas. En cambio, el *teyollocuani* o Mictlantecuhli presenta el cuerpo en movimiento. Los brazos abiertos hacia arriba. Una pierna semiflexionada posada sobre un plano imaginario y la otra casi estirada hacia delante sin posarse en el plano imaginario. Y la disposición del extremo delantero de su *maxtlatl* en sentido horizontal, como si flotara es producto del giro dancístico del personaje.²⁴

De especial interés para la iconografía musical prehispánica es el estudio de las deidades de la música y la danza. Por ejemplo, en la cultura *náhuatl*, Macuixochitl-Xochipilli (5 flor, Príncipe de la flor). Tiene los siguientes atributos como Macuixochitl:

Alrededor de sus labios, tiene impresa una mano de color, / su rostro pintado de rojo fino, / su gorro de plumas finas, / su cresta de pájaro. / En las espaldas lleva

²⁴ Luis Antonio Gómez, “La iconografía musical prehispánica de Puebla”, en *La historia de la música en Puebla*, México, Conaculta, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, Sección de Música, 2010, p. 180.

su abanico, / sobre él está colocada la bandera solar, con remate de quetzal. / Su paño de orilla roja con que ciñe sus caderas. / Sus campanillas, sus sandalias con el signo del sol. / Su escudo rojo con el signo solar. / Su bastón con un corazón y remate de quetzal lleva en una mano.²⁵

Y los correspondientes atavíos como Xochipilli:

Está teñido de rojo claro, / lleva su afeitado facial figurando llanto, / su gorra con penacho de plumas de pájaro rojo. / Tiene su bezote de piedras preciosas, / su collar de piedras verdes. / Sus tiras de papel puestas sobre el pecho. / su ropaje de orilla roja con que ciñe sus caderas. / Sus campanillas, sus sandalias con flores. / Su escudo con la insignia solar en mosaico de turquesas, / de un lado lleva un bastón con remate de corazón y penacho de quetzal.²⁶

Su pareja Xochiquetzal, que mencionamos anteriormente, es descrita como:

una muger moza, con una coleta de hombre cercenada por la frente y por junto á los hombros: tenía unos zarcillos de oro, y en las narices un joyel de oro colgado que le caya sobre la boca: tenía en la cabeza una guirnalda de cuero colorado tejida una trenza de la cual á los lados salían unos plumajes redondos muy galanos verdes á manera de cuernos tenía una camisa azul, muy labrada de flores tegidas, y plumería con unas nahuas de muchos colores: en ambas manos tenía dos rosas labradas de plumas, con muchas estampitas de oro como piujantes por todas ellas y tenía los brazos abiertos, como mujer que bailaba.²⁷

Huehucoyotl (Coyote Viejo) también era venerado por los *hñā hñu* (los mexicas los designaban *otomí*). Se representó entre otros documentos en códi-

²⁵ Miguel León-Portilla, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, 2a ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1992, p. 145.

²⁶ *Ibid.*, p. 149.

²⁷ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, México, Conaculta, t. II, 2002, p. 156.

ces, como por ejemplo, danzando, cantando y ejecutando una *ayacachtli* frente a Macuilxochitl que sentado toca un *huehuetl* y canta, en la página 4 del *Códice Borbónico* de escritura *nahuatl* prehispánica.

Además de estos dioses, Tezcatlipoca, el Sol y Quetzalcoatl, son los dioses creadores de la música, el canto y la danza, y son objeto de estudio de la iconografía siempre que se encuentren en un contexto musical. Dos relatos míticos dan cuenta de esto. En uno Tezcatlipoca envía a su devoto a la casa del Sol. Mendieta escribe al respecto:

[Cuando los dioses se sacrificaron allá en Teotihuacan], dejaron cada uno de ellos la ropa que traía a los devotos que tenía, en memoria de su devoción y amistad. Y estos devotos servidores de los dichos dioses muertos envolvían estas mantas en ciertos palos, y haciendo una muesca o agujero en el palo, le ponían por corazón unas pedrezuelas verdes y cuero de culebra y tigre. A este envoltorio decían Tlaquimilolli, y cada uno de ponía el nombre de aquel demonio que le había dado la manta. Éste era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia... Los hombres devotos de estos dioses muertos a quien por memoria habían dejado sus mantas, dizque andaban tristes y pensativos cada uno con su manta a cuestras, buscando y mirando si podrían ver a sus dioses o si se les aparecían. Dicen que el devoto de Tezcatlipoca perseverando en ésta devoción, llegó a la costa del mar donde se le apareció el dios en tres maneras o figuras, y le llamó y dijo: “Ven acá fulano, pues eres tan gran amigo, quiero que vayas a la casa del sol y traigas de allá cantores e instrumentos para que me hagas fiesta. Para esto llamarás a la ballena, a la sirena y a la tortuga, que se hagan puente por donde pises”. Hecho el dicho puente, y dándole un cantar que fuese diciendo, entendiéndole el sol, aviso a su gente y criados que no le respondiesen al canto, porque a los que lo respondiesen los había de llevar consigo. Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndoles meliflúo [dulce] el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal que llaman huéhuatl y con el teponaztli. De aquí dicen que comenzaron a hacer fiestas y bailes a sus dioses.²⁸

²⁸ Walter Krickeberg, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 31.

En otro, Tezcatlipoca crea y envía al dios Ehécatl (Quetzalcoatl bajo su forma de viento). Olmos lo refiere así:

172. Dicen también que este mismo dios creó el aire, el cual apareció en figura negra con una gran espina toda sangrante, en signo de sacrificio.

173. A este dijo el dios Tezcatlipuca: Viento, vete a través del mar a la casa del sol, el cual tiene muchos músicos y trompeteros consigo, que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo.

174. Y, una vez llegado a la orilla del agua, apellidarás a mis criados Acapachtli (= tv. Acatapachtli), que es “tortuga”, y a Acihuatl, que es “mitad mujer, mitad pez”, y a Atlicipactli, que es la “ballena” y dirás a todos que hagan un puente a fin de que tú puedas pasar y me traerás de la casa del sol los músicos con sus instrumentos para hacerme honra.

175. Y esto dicho, se fue sin ser más visto.

176. Entonces, el dios del aire se fue a la orilla del agua y apellidó sus nombres, y vinieron incontinentemente e hicieron un puente, por el que él pasó.

177. Al cual viendo venir el sol, dijo a sus músicos: “Eh aquí al miserable. Nadie le responda, pues el que le respondiese, irá con él.”

178. Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde.

179. A donde habiendo llegado al dios del aire, los llamó cantando, al cual respondió en seguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música, que es la que ellos usan ahora en sus danzas en honor de los dioses, como nosotros hacemos con los órganos.²⁹

Con base en todo lo expuesto podemos decir que la iconografía musical prehispánica es la rama de la historia de la música que se ocupa del análisis y la interpretación de la representación visual de los temas musicales,³⁰ de los estilos y los signos gráficos de los instrumentos musicales, el canto, la danza y los dioses corres-

²⁹ “Historia de México (*Histoire du Mexique*)”, trad. de Ramón Rosales Munguía, *Teogonía e historia de los mexicanos: tres opúsculos del siglo XVI*, 6a. ed., México, Porrúa, 2005, p. 111.

³⁰ *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 745.

pondientes, contenidos en las diferentes formas de las escrituras mesoamericanas, registradas en los diferentes tipos de documentos precolombinos, relacionándolos con las fuentes literarias y con la manera en que éstos se han expresado desde los más antiguos vestigios humanos en la Etapa Lítica 30 000 a.C. hasta 1521 d.C. en el continente americano.

La descripción e interpretación de imágenes musicales prehispánicas ha recibido poca atención de los investigadores musicales. La revisión crítica de algunos de los trabajos que han publicado sobre la música prehispánica de 1928 a 1997 comprueba este argumento.³¹ En estos trabajos aducen imágenes musicales, tomadas de códices, pintura mural, inscripciones en piedra, cerámica e instrumentos musicales, para ilustrar sus textos históricos u organológicos. Sin embargo, fueron extraídas del contexto original y los errores de copia, identificación, interpretación, localización, y su cita en publicaciones posteriores, ponen de relieve llevar a cabo su corrección y actualización.

La investigación del periodo prehispánico relativa a documentos que pudieran denominarse como bibliográficos musicales pintados apareció en el 2001, con la publicación de *El libro de música mexicana a través de los Cantares Mexicanos*. El tema de este libro es la búsqueda de un objeto perdido, de un documento que

³¹ Luis Antonio Gómez, “Revisión crítica de iconografía musical prehispánica publicada por investigadores musicales de 1934 a 1997”, en *Discanto: ensayos de investigación musical, Tomo II*, editores Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá, Xalapa, Ver., Universidad de Veracruz, 2008, pp. 11-31. Cita a Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, ed. facsimilar, México, SEP, 1928; Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana*, ed. facsimilar, Colima, El Dragón, 1933, t. I.; Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934; Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1955 y *Canto, danza y música precortesianos*, México, FCE/INAH, 1961; Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956; Pablo Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana*, México, FCE, 1970; Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México, Porrúa, 1970; Robert Stevenson, *Music in aztec & inca territory*, Berkeley, University of California, 1976; Roberto Rivera y R., *Los instrumentos musicales mayas*, México, SEP/INAH, 1980; Jas Reuter, *Los instrumentos musicales en México*, México, Fondo Nacional para el Fomento de la Artesanías, Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1982; Julio Estrada, *La música de México: t.1. periodo prehispánico*, México, UNAM, 1984; Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México: música*, México, SEP/INAH/Planeta, 1988; Angel Agustín Pimentel Díaz, “La música y los instrumentos musicales antiguos”, en *Historia del arte de Oaxaca: I. Arte prehispánico*, Oaxaca, Gobierno del Estado, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.

bien puede ser calificado como tesoro histórico, el *cuicámatl*, el libro de cantos de los mexicas y por extensión de los pueblos nahuas prehispánicos. Mediante su lectura se puede conocer su origen, la contextura del papel, el aspecto exterior, el proceso de elaboración, las características de su escritura pintada, el escribir del *tlacuilo*, el componer del *cuicapicque* (forjador de cantos), visualizar la *cuicacalli* (casa del canto), la *amoxcalli* (casa de libros), y los jóvenes y sabios que entonaban los cantos divinos en el *calmécac*. Expone por una parte los elementos que lo hagan equiparable con el libro de coro y el cancionero de la España y Europa de los siglos XV y XVI, y por la otra reconocer la creación de este tipo de documentos como una expresión inherente al hombre de éstas y otras latitudes del planeta.³²

En 2002 se publicó *La naturaleza de la bibliología musical prehispánica*,³³ que presenta la delimitación del campo estudio de los escritos musicales pintados, desde el periodo Clásico hasta el siglo XVI en todas sus modalidades, cualquiera que sea su soporte, el *ámatl* (papel), el tule y posiblemente la piedra y la madera, cualquiera que sea su forma además de la de biombo, cualesquiera que sean las características de su *tlacuillo* (escritura pintada) para la transmisión del canto del hombre mesoamericano, las técnicas para elaborarlos, las relaciones del *cuicapicque* (compositor), *cuicamatini* (sabio conocedor de los cantos), *cuicani* (cantor), autores del *cuicatl* (canto) con los estudiantes lectores (receptores), y las *amoxcaltin* (bibliotecas), lugares en donde se acopiaban, escribían pintando, organizaban y se tenían a disposición de los usuarios bajo la administración de los *tlatinime amoxoaque* (sabios poseedores de libros).

En 2006 se publicó *La documentación de la iconografía musical prehispánica*, que apunta los factores que determinan el diseño y las características de métodos de análisis documental, para la recopilación y el tratamiento continuo y sistemático de la información musical registrada en los diferentes tipos de documentos prehispánicos, de forma que permitan su almacenamiento, recuperación, utilización y transmisión, como una etapa indispensable para la integración de un

³² Ascensión Hernández de León-Portilla, “Prólogo”, Luis Antonio Gómez, *El libro de música mexicana a través de los Cantares Mexicanos*, op. cit.

³³ Luis Antonio Gómez, “La naturaleza de la bibliología musical prehispánica”, XXXI *Jornadas Mexicanas de Biblioteconomía: memoria 31 de mayo, 1 y 2 junio del 2000*, Querétaro, Qro., México, AMBAC, Información Científica Internacional, 2002, pp. 27-33.

método de análisis documental, que haga posible el desarrollo de la iconografía musical prehispánica.

En este año se llevó a cabo en el CENIDIM la investigación *La iconografía musical en los Códices Mixtecos: una propuesta metodológica para su análisis documental*;³⁴ en 2010, *El análisis documental de la iconografía musical en el Códice Borgia*, y en 2014, *El análisis documental de la iconografía musical en el Códice Fejérváry-Mayer*. Producto de estas investigaciones se configuró un estudio compuesto con elementos bibliotecológicos, documentales, musicológicos e históricos mesoamericanos, que se justifica a partir del examen de cinco factores: 1) El análisis documental musical en México; 2) Los investigadores musicales y el estudio de los códices prehispánicos; 3) Los estudiosos de los códices prehispánicos y el estudio de sus aspectos musicales; 4) La bibliología musical prehispánica, y 5) La lectura de los textos de los pueblos prehispánicos. La metodología se construyó con base en la idea de Beatriz de la Fuente que dice que en el estudio del arte precolombino, “es el objeto artístico el que permanece, el que indica, sugiere, orienta, define y exige las posibles y distintas maneras de comprenderlo”.³⁵ Inició con la observación directa de la iconografía de los códices, por medio de interpretaciones académicas, que derivó en la identificación y el arreglo de imágenes por diferentes dotaciones de instrumentos y su combinación con el canto y la danza. Después se tomaron y enlazaron elementos teóricos del análisis documental, las escrituras mesoamericanas, la clasificación organológica de los instrumentos musicales prehispánicos, y la descripción histórica del canto, la danza y los dioses correspondientes. De todo esto, se formuló la definición conceptual del documento iconográfico músico dancístico componente (*dimdaco*), como la parte componente de la escritura mesoamericana, de los documentos iconográficos prehispánicos, que contiene signos gráficos de instrumentos musicales y/o el canto y/o la danza y/o *Macuilxochitl-Xochipilli* y/o *Xochiquetzal* y/o *Huehuecoyotl* y/o *Tezcatlipoca* y/o *Quetzalcoatl* (siempre que estos dos últimos aparezcan en un contexto musical)

³⁴ Luis Antonio Gómez, “Research Methodology of Music Iconography in Mixtec Pre-Hispanic codices”, en *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, vol. XXXI, núm. 1-2 (Spring-Fall), 2006, pp. 95-104.

³⁵ *La pintura mural prehispánica en México: I Teotihuacán: tomo I catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), México, UNAM, 1995, p. xviii.

y/o alguno de sus atributos. Conforman una unidad documental y es susceptible de análisis documental. Contempla los siguientes segmentos de descripción con sus correspondientes elementos de análisis.

Se fundó un sistema de reglas que establece un orden en la descripción del *dimdaco*, que comprende estos elementos de análisis, con el objetivo de hacerla homogénea y sistemática, al organizar los integrantes característicos que constituyen su tipología. Esta tipología conforma un sistema de enunciados lingüísticos, que sirven de referencia para identificar las posibles partes que pueden aparecer o componer un *dimdaco*. Asimismo, la tipología —de acuerdo con Jansen— distingue las posibles relaciones entre lo que está pintado o escrito (el significante) y el mensaje que se quiere comunicar (el significado). En otras palabras: se trata de explorar cuáles son los diferentes significados que una imagen o signo gráfico puede tener y cuáles son las diferentes formas en que una información se puede expresar.

Tabla 1. Segmentos de descripción y elementos de análisis.

Segmento	Elemento(s)
Clasificación	Clasificación
Título	Título del <i>dimdaco</i>
Elemento de enlace	Localización
Identificación del documento contenedor y la ubicación	Título del documento y ubicación
Datos contextuales de la ubicación	Cultura Periodo Soporte Forma Sentido de lectura general Contenido Sección Subsección Sentido de lectura específico y ubicación
Descripción	Dimensiones Color Descripción formal Descripción musical y dancística Interpretación
Indización	Descriptorios referenciales Descriptorios no referenciales
Fuente de análisis	Fuente

En 2006 se publicó *Lectura del topónimo mixteco prehispánico denominado Río del Huéhuetl-pierna de Piedra*, localizado en la pág. 25 del *Códice Nuttall*. Analiza sus signos gráficos y explora la posible correlación que tiene el año de su fundación y el *huehuetl* rojo (específicamente la cruz blanca que presenta en la cámara), con la región del Oriente de la rueda de los años, el espacio horizontal del universo y tres relatos míticos de fuentes relativas a la cultura *nahuatl*. Asimismo, indaga el posible significado adivinatorio de los nombres calendáricos de la pareja fundadora de este señorío, de acuerdo con el *tonalpohualli* o calendario adivinatorio.

En 2008 se publicó *Los instrumentos musicales prehispánicos: clasificación general y significado*. Agrupa y describe los idiófonos, membranófonos y aerófonos mesoamericanos, de acuerdo con el orden de la clasificación organológica de los instrumentos musicales prehispánicos. Su denominación en *nahuatl*, maya, mixteco y purépecha. Indica su simbolismo, representación en códices, descripción en crónicas y mitos. Y su uso en las fiestas y su referencia en la poesía cantada.

En 2010 se publicó *La iconografía musical prehispánica de Puebla*. Expone el probable origen de los códices del Grupo Borgia ubicado en el estado de Puebla. La propuesta de una nueva lectura de una imagen musical en la página 23 del *Códice Borgia*: el *teyollocuani* “comedor de corazones” que danza. Y las *Dos ayacachtli* (sonajas) empuñadas por una figura zoológico-morfa metida en una olla de pulque, ubicadas en la página 23 del mismo código estilo Mixteca-Puebla, publicadas en el 2011, que ya anotamos anteriormente.

Bibliografía

- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina A. Pérez Jiménez, *Origen e historia de los reyes mixtecos: libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Ayala Falcón, Maricela, “La escritura, el calendario y la numeración”, en *Historia antigua de México, Volumen IV: aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), México, Conaculta/INAH/UNAM/Porrúa, 2001, pp. 145-187.
- Camacho López, Javier y Carlos Córdoba Fernández, “Cuicuilco”, en *Arqueología Mexicana*, Especial núm. 33, 2000, núm. 33, pp. 20-25.
- Caso, Alfonso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, v.1.
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, México, Conaculta, 2002, t. II.
- Galarza, Joaquín, *Tlacuiloa, escribir pintando: algunas reflexiones sobre la escritura azteca: glosario de elementos para una teoría*, México, Tava, 1996.
- Gómez, Luis Antonio, “La documentación de la iconografía musical prehispánica”, en *Revista Digital Universitaria*, vol. 7, núm. 2, 10 de febrero, 2006. http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/feb_art10.pdf
- _____, “Dos *ayacachtli* (sonajas) empuñadas por una figura zooantropomorfa metida en una olla de pulque”, en *Anais 13th International*

RIdIM Conference & 1o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical “Enhancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends”, July 20-22, 2011, pp. 130-139 (disco compacto).

_____, “Lectura del topónimo mixteco prehispánico denominado Río del Huéhuatl-pierna de Piedra”, en *Discurso Visual*, Adenda del núm. 7 (septiembre-diciembre), 2006. <http://discursovisual.net/dvweb07/addenda/addenda7.pdf>.

_____, “La iconografía musical prehispánica de Puebla”, en *La historia de la música en Puebla*, México, Conaculta/Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Sección de Música, 2010, pp. 173-182.

_____, “Los instrumentos musicales prehispánicos: clasificación general y significado”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 94, 2008, pp. 38-46.

_____, *El libro de música mexicana a través de los Cantares Mexicanos*, México, Colegio Nacional de Bibliotecarios, Información Científica Internacional, 2001.

_____, “Revisión crítica de iconografía musical prehispánica publicada por investigadores musicales de 1934 a 1997”, en *Discanto: ensayos de investigación musical, Tomo II*, Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá (eds.), Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008, pp. 11-31.

Haberlan, Wolfgang, *Culturas de América indígena: Mesoamérica y América Central*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974. <http://discursovisual.net/dvweb07/addenda/addenda7.pdf>.

Hermann Lejarazu, Manuel Álvaro, “Códice Nuttall lado 1: la vida de 8 Venado: estudio introductorio e interpretación de láminas”, en *Ar-*

queología Mexicana, edición especial códices, núm. 23, diciembre 2006.

Hernández de León-Portilla, Ascensión, “Prólogo”, en Luis Antonio Gómez, *El libro de música mexicana a través de los Cantares Mexicanos*, México, Colegio Nacional de Bibliotecarios, Información Científica Internacional, 2001, pp. 9-19.

“Historia de México (Histoire du Mechique)”, Ramón Rosales Munguía (trad.), en *Teogonía e historia de los mexicanos: tres opúsculos del siglo XVI*, 6a. ed., México, Porrúa, 2005.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, “Museo del Templo Mayor: exhiben la alegría y esperanza de los mexicas en su culto al sol del amanecer”, (9 de agosto 2015), en http://www.inah.gob.mx/images/boletines/pdf/article/534/2015_202.pdf

_____, *Red de zonas arqueológicas*, (30 de marzo 2015), en <http://www.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas>

Kerr, Justin, *Maya vase data: an archive of rollout photographs created for Justin Kerr* [base de datos], en <http://research.mayavase.com/>

Kirchhoff, Paul, “Mesoamérica”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 19, mayo-agosto, 2000, pp. 15-32.

Krickeberg, Walter, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, 267 pp.

León-Portilla, Miguel, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, 2a ed., México, UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas, 1992.

Marcus, Joyce, “Los orígenes de la escritura mesoamericana”, en *Ciencia y desarrollo*, México, núm. 24, enero- febrero, 1979.

Martínez Marín, Carlos, “El registro de la historia”, en *Temas mesoamericanos*, Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coords.), México, INAH/CNCA, 1996, pp. 397-425.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, Macmillan, 1980.

Pasztory, Esther, “El arte”, en *Historia antigua de México, Volumen IV: aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), México, Conaculta/INAH/UNAM/Porrúa, 2001, pp. 315-370.

La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacán: Tomo I Catálogo, Beatriz de la Fuente (coord.), México, UNAM, 1995.

LOS APORTES DEL CENIDIM EN TORNO A LA ÓPERA EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX. UNA VISIÓN RETROSPECTIVA A PARTIR DE *HETEROFONÍA*

Áurea Maya ^[•]

[•] Cursó la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (1985-1989), la maestría en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la maestría en Educación por la Universidad Interamericana para el Desarrollo (UNID). Es doctoranda en Historia del Arte por la FFyL de la UNAM. Además, realizó estudios de canto en la ENM de la UNAM. Se ha especializado tanto en la catalogación de archivos musicales como en la investigación de la historia de la música mexicana, principalmente de la ópera y la zarzuela del siglo XIX. Desde 1991 es investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). Editó el libro *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística* (CENIDIM, 1994). Realizó, en coautoría con Eugenio Delgado, la restitución de la ópera *Ildegonda* de Melesio Morales (puesta en escena en el Teatro de las Artes en noviembre de 1994) y el *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua: Obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua* (CENIDIM, 2002). Ha trabajado sobre la vida y obra del compositor de zarzuelas Antonio de María y Campos (1836-1903) y terminó el ordenamiento e inventario del Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Ha escrito diversos ensayos sobre su área de investigación en revistas como *Heterofonía*, *Pauta* y *Discanto*, así como para libros colectivos del Conaculta y del FCE.

En 1974, cuando el CENIDIM fue fundado, la investigación sobre la ópera en México durante el siglo XIX se remitía a unas cuantas fuentes. Sin duda, la principal era la *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari,¹ obra que hoy es un clásico aunque debemos tomarla con ciertas reservas por la información sesgada que presenta en relación con, primero, los “amigos o no tan amigos” del autor, después con sus filiaciones políticas e ideológicas; un ejemplo de ello es Antonio de María y Campos, músico veracruzano que compuso varias zarzuelas y se presentó en los teatros con cierto éxito: su nombre no aparece mencionado ni una sola vez; en este sentido, resulta que existe un álbum de cerca de 300 recortes periodísticos que muestran su prolija actividad. ¿Olvido de Olavarría? ¿no encontró ninguna información sobre él? ¿No leyó esos periódicos en específico? ¿No apreciaba su trabajo y por lo tanto no lo mencionó? Dejemos las posibles respuestas abiertas, pero como esta ponencia es sobre ópera y no zarzuela, mencionaré otro ejemplo. Antes, debo aclarar que la intención no es descalificar al célebre historiador del teatro sino caracterizar la problemática que enfrentamos cuando la usamos como fuente histórica. Sin duda, es imprescindible su utilización. Sin embargo, en pleno siglo XXI, debemos realizar ajustes a esa visión decimonónica. Va el ejemplo, en la página 274 cuando habla de las actividades teatrales en 1831 señala: “Así las cosas, el público se regocijó al dársele noticia de que ya habíase embarcado la Compañía de ópera contratada por el señor don Cayetano Paris, trayendo a su frente a Filippo Galli”.²

Hasta ahí no habría ningún problema historiográfico. Un tal señor Paris contrató una compañía cuya voz principal fue un cantante, pero después de dar algunos datos biográficos del bajo italiano, apunta: “en los días 24 y 25 de julio [1831] la Compañía de Galli dio dos conciertos”.³ Y ahí surge el aprieto pues siempre al dirigirse a este grupo de cantantes los menciona como “la compañía de Galli”, cosa que es equivocado hacerlo. Y este error se repite en el resto de los libros de historia

¹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*. Primera edición: 1880-1884 en *El Nacional*. Segunda edición: México, imprenta La Europea, 1895. Tercera edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961: México, Editorial Porrúa, 1961. 5 vols. La última edición es la que ha sido fuente de consulta para la investigación musical.

² Olavarría, *op. cit.*, p. 274.

³ *Ibid.*, p. 275.

de la música del periodo que conocemos hasta ahora. Haciendo un poco más de indagaciones, que van más allá de Olavarría y subsecuentes, sabemos que la compañía de Galli no fue de Galli, pues él sólo fue un miembro más de la empresa de ópera. En realidad fue la “Compañía del Teatro Principal”, proyecto financiado por el gobierno del vicepresidente Anastasio Bustamante bajo la iniciativa de Lucas Alamán. Esta compañía actuó, primero bajo el subsidio del gobierno y luego del Ayuntamiento de la ciudad, desde 1831 hasta 1838; después de múltiples problemas económicos fue desintegrada para dar paso a la llegada de compañías italianas ahora sí como proyectos de particulares con autorización de los distintos gobiernos mexicanos.⁴ Libros posteriores afirman: “Mayor fortuna tuvo la compañía de ópera de Filippo Galli (1783-1853), la primera gran compañía italiana que vino a México en 1831 para quedarse hasta 1837”.⁵

Esta afirmación de Gloria Carmona, que ella misma apunta se basó en Olavarría y brinda una visión completamente equivocada de lo que es la historia de la ópera en México. Incluso debo decir que yo también no quedo muy bien parada en cuanto a la utilización de la misma información. En 2013 publiqué: “La llegada de la primera gran compañía de ópera italiana bajo el apoyo del gobierno se dio hasta el año siguiente [1831] con la empresa del cantante italiano Filippo Galli [...que] se presentó de manera constante hasta 1837”.⁶

Digamos que no hay tanta incorrección pero no queda claro la contundencia de que fue formada y financiada a iniciativa del gobierno mexicano hasta 1838 y no 1837 como suele señalarlo la historiografía musical. Dejemos descansar a Olavarría, sin dejar de hacer hincapié en que durante la primera mitad del siglo XX, la mayor parte de la información que apareció sobre ópera decimonónica, tuvo su fuente principal en el historiador español.

Obras posteriores como *Los mexicanos autores de óperas* (1910) de Luis Castillo Ledón, *El arte musical en México* de Alba Herrera y Ogazón (1917, ree-

⁴ Estas afirmaciones son parte de mi tesis doctoral que sobre la producción de ópera italiana en la primera mitad del siglo XIX, estoy por sustentar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

⁵ Gloria Carmona, *La música de México. Historia. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1910)*, Julio Estrada (ed.), México, UNAM, 1984, pp. 24-25.

⁶ Áurea Maya, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), México, Conaculta, 2013. Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), tomo IV, p. 82.

dición facsimilar por CENIDIM en 1992), *Historia del teatro Principal* de Manuel Mañón (1932, reedición facsimilar por Conaculta, INBA y CITRU en 2009), el *Panorama de la música mexicana* de Otto Mayer Serra (1941, reedición facsimilar por CENIDIM en 1992) y *Music in Mexico* (1952) de Robert Stevenson, no aportan nuevos elementos. Cabe destacar los artículos del Dr. Jesús C. Romero (1893-1958) que bajo la misma línea ahondaron en varios temas pero que ante la falta de referencias bibliográficas precisas se vuelven un problema para el historiador actual pues no es posible documentar o ahondar en la información brindada.⁷

En los años sesenta del siglo XX aparecieron varias obras que vinieron a complementar el horizonte hasta ese momento, siempre con énfasis en la investigación hemerográfica: *El teatro en México* de Luis Reyes de la Maza (con sus varios volúmenes editados por la UNAM entre 1957 y 1969), *Historia de la música en el México Independiente* (1964) de Gerónimo Baqueiro Fóster y *Trayectoria de la música mexicana* (1970) de Uwe Frisch. Merece ser destacada la obra de Reyes de la Maza por dedicarse a reunir un sinnúmero de crónicas y reseñas de las representaciones teatrales. Sin embargo, algunas se publicaron de forma parcial y otras sin los datos hemerográficos completos, por lo que es de suma dificultad encontrar la fuente original.

A decir de Ricardo Miranda, en un texto de 1999, estas obras:

Se han ocupado de ampliar la información histórica disponible desde hace casi un siglo y, de manera simultánea, han emprendido cada uno un resumen de la cuantiosa información disponible. Estos resúmenes coinciden, desde luego, en señalar los aspectos más importantes del fenómeno: la composición de óperas por parte de autores mexicanos, la llegada a México de obras y autores europeos importantes y la fortuna crítica seguida por cada una de esas obras.⁸

⁷ Para estudiar a mayor profundidad algunos de estos autores, véanse, “Historiografía y discurso sobre la música en publicaciones académicas mexicanas de 1917 a 1941”, de Luisa Vilar, *Heterofonía*, núm. 130-131 (enero-diciembre, 2004), “Mujeres musicólogas de México”, por Leonora Saavedra, *Heterofonía*, núm. 123 (junio-diciembre, 2000) y Robert Stevenson, “Aportación del Dr. Jesús C. Romero a la musicología mexicana”, *Heterofonía*, núm. 114-115 (enero-diciembre, 1996).

⁸ Ricardo Miranda, “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910), en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 1999, p. 143.

Y ahonda,

Los trabajos sobre ópera mexicana emprendidos durante los últimos cincuenta años —escritos por Gerónimo Baqueiro, Ramón Pulido o Gloria Carmona—, repiten dicho esquema, limitándose a resumir lo indagado por autores como Olavarría o Reyes de la Maza, amén de realizar algunas precisiones o aportaciones documentales de menor importancia.⁹

Debo decir que de todos los mencionados por el investigador del CENIDIM, quiero rescatar la obra de Carmona, también investigadora de nuestro Centro, que si bien entra en la caracterización de “resumen”, se trata de una afortunada síntesis que brinda una objetiva visión global del siglo —aún con errores como el de Galli antes mencionado— pero que remite a referencias biblio-hemerográficas precisas, una novedad con respecto a todas las obras anteriores.

Bajo esta perspectiva historiográfica, es que el CENIDIM se funda en 1974, diez años antes de la obra de Carmona y entonces, cabe la pregunta, ¿hubo cambios sustanciales a partir de la conformación de un grupo de investigadores dedicados a estudiar la ópera durante el siglo XIX mexicano? Revisemos solamente la revista *Heterofonía*, para adentrarnos en este aspecto.

De los primeros 97 números que conformaron la revista —considerada como la primera época y como órgano del Conservatorio Nacional de Música—, solamente siete números incluyeron artículos donde se mencionan, a manera de breve “resumen”, algunos datos sobre representaciones operísticas; nada novedoso en el panorama historiográfico.¹⁰

⁹ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰ Nos referimos a los artículos “Aspectos del nacionalismo musical mexicano”, de Pablo Castellanos (núm. 2, septiembre, 1968), “La Peralta en Barcelona”, de Salvador Moreno (núm. 5, marzo, 1969), “Jaime Nunó después de 1854”, de Robert Stevenson (núm. 58, enero-febrero, 1978), “El nacionalismo musical mexicano : Silvestre Revueltas y otros compositores”, de Armando Montiel Olvera (núm. 72, enero-marzo, 1981), “Historia del Conservatorio Nacional de Música”, de Jesús C. Romero (núm. 74-75, julio-diciembre, 1981), “La mujer mexicana en la música”, de Esperanza Pulido (núm. 78, julio-septiembre, 1982) y “El nacimiento del Conservatorio”, de Luis Sandi (núm. 93, abril-junio, 1986).

La segunda época de *Heterofonía* abarcó ocho años, ahora bajo la guía del CENIDIM; del número doble 98-99 (enero-diciembre de 1988) al 113 (julio-diciembre de 1995): 16 números publicados. En el primer volumen de esta nueva etapa, apareció como parte de notas y reseñas, un texto sumamente interesante titulado “La región más olvidada de la Biblioteca del Conservatorio”, de Karl Bellinghausen, investigador de nuestro Centro, quien advirtió sobre el valioso fondo de partituras de óperas que existía en ese acervo y que no era consultado ni por músicos ni investigadores (figura 1).¹¹ Considero que fue la primera vez que alguien hizo hincapié en la importancia de esta colección. En los 15 números restantes (varios de ellos, dobles) destaca el número 107 (julio-diciembre, 1992), un monográfico dedicado por entero al siglo XIX y ahí un artículo que realizó un análisis musical del prelude de *Anita*, última ópera de Melesio Morales.¹² El mismo 107 incluyó dos artículos periodísticos de Melesio sobre la composición de sus dramas líricos (figura 2). De esta segunda época, además de los textos sobre la biblioteca del Conservatorio y la ópera *Anita*, aparecieron otros dos artículos que, de forma muy breve, mencionan algunos aspectos de las representaciones operísticas de este periodo. Por tanto, en la segunda época de nuestra revista, el siglo XIX se llevó una nota, un ensayo, dos artículos periodísticos de la época y dos breves menciones sobre ópera.¹³ El resto de los textos trata sobre música novohispana y siglo XX.

Para los inicios de la década de 1990, la concepción que se tenía de las óperas mexicanas del XIX provenía de las mismas fuentes: Olavarría, Mayer Serra, Romero o Carmona, por citar unos cuantos. Algunos insistían en descalificarla y reducirla tanto como composición (imitación deficiente del estilo italiano) o como espectáculo (simple divertimento de la gente).

¹¹ Karl Bellinghausen, “La región más olvidada de la Biblioteca del Conservatorio”, *Heterofonía* núm. 98-99, enero-diciembre, 1988, pp. 72-73.

¹² Nos referimos a “Una aproximación a Anita : última ópera de Melesio Morales”, de Áurea Maya y Eugenio Delgado, *Heterofonía*, núm. 107 (julio-diciembre, 1992), pp. 25-31.

¹³ Nos referimos a “El jarabe”, de Juan José Escorza, *Heterofonía*, núm. 100-101 (enero-diciembre 1989) que menciona la ópera *Los gemelos* de Manuel Corral y “México Independiente”, de Esperanza Pulido, *Heterofonía*, núm. 104-105 (enero-diciembre, 1991) con una breve revisión del periodo haciendo énfasis en la figura de Ángela Peralta.

Karl Bellinghausen

La región más olvidada de la Biblioteca del Conservatorio

Los Archivos Históricos de México se distinguen por su diversidad de ramas; pocos son los que contienen documentos de una especialidad en particular, y de ser así, son en su mayoría de dimensiones relativamente reducidas. Sin embargo, los archivos musicales de las catedrales novohispanas nos han sorprendido por lo extenso y versátil de su contenido, así como por su calidad artística, aspectos que han sido suficientemente comentados aunque no se hayan agotado sus posibilidades de investigación.

Este acervo reconocido, más no suficientemente conocido, forma parte importante de la Biblioteca "Candelario Huizar" del Conservatorio, la misma por la que hemos desfilado generaciones de maestros y estudiantes que consultamos cada año el mismo material, olvidándonos de otras posibilidades que se encuentran allí, al alcance de la mano.

Ciertamente, este archivo musical es muy variado. En él hay partituras cuyo valor artístico es



Dedicatoria del Romero y retrato de su autor, Méteo Menales.

El Conservatorio Nacional de Música tiene en su haber el acervo bibliográfico y documental de música más grande e importante de México, si no es que de toda Latinoamérica. En él se puede hacer un buen seguimiento de la música mexicana, sobre todo de la del siglo XIX y principios del XX. Además, en algunos casos este acervo puede proporcionar a la música europea datos importantes, ediciones raras, e inclusive, obras desconocidas de compositores como Beethoven, Haydn, Mozart y Lizst!¹

casi nulo, pero que tienen algún interés histórico; sin embargo, también contiene muchas obras de una gran calidad artística que en algunos casos llega a la genialidad. En total, este acervo posee música mexicana de los siglos XIX y XX en una cantidad suficiente como para programar durante varios meses los conciertos y óperas de esta

de una cantata de Beethoven que era desconocida por los especialistas, tanto en México como en Europa, obra que después fue interpretada por el Coro y la Orquesta del Conservatorio Nacional en el Teatro de Bellas Artes.

¹ En 1977 fue encontrada e interpretada una edición

Figura 1. Primera página del artículo de Karl Bellinghausen. *Heterofonía*, núm. 98-99 (1998).

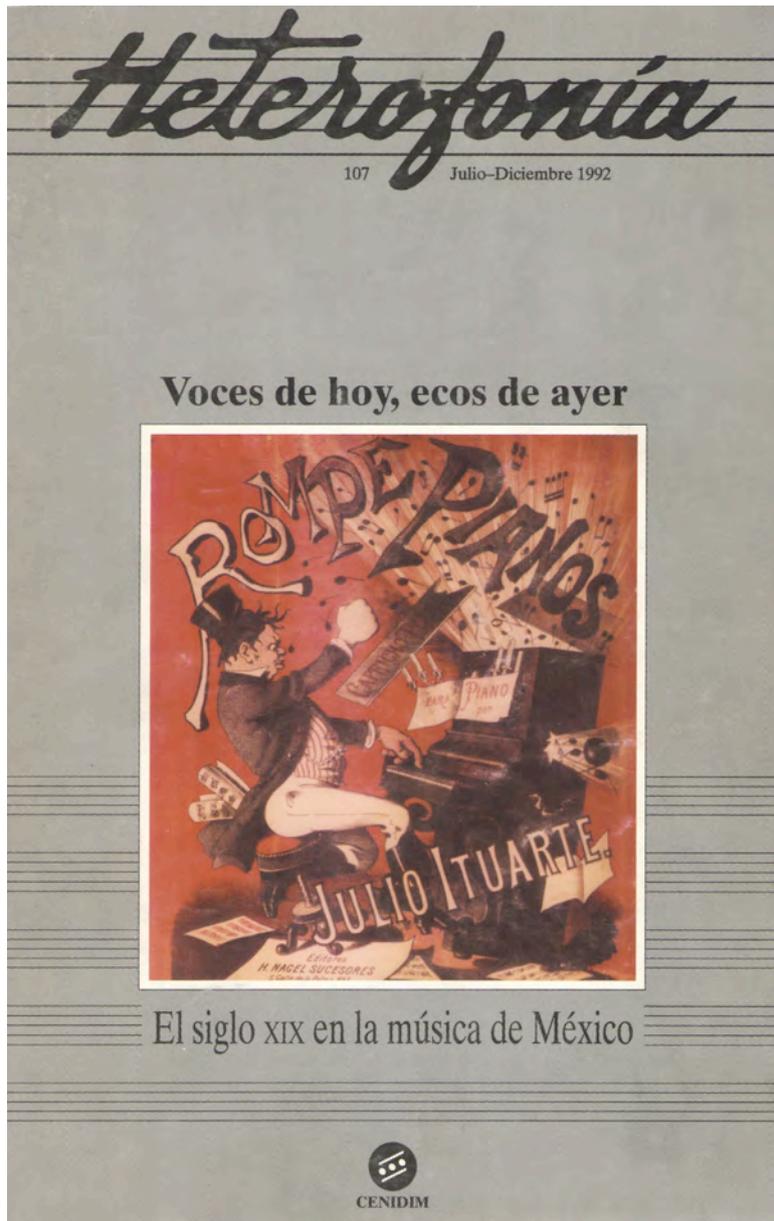


Figura 2. Portada de *Heterofonía*, núm. 107 (1992).

De la música, se había escuchado muy poco. *Atzimba* que se había puesto en escena en 1952 en Bellas Artes pero de la que ya nadie se acordaba; una grabación en disco LP de la “Marcha y danza tlaxcaltecas” de *Guatimotzin* (1872) de Aniceto Ortega, con la orquesta de cámara de la Escuela Nacional Preparatoria¹⁴ y en 1987, la conocida presentación de *Anita* en versión para canto y piano, por alumnos del Conservatorio bajo el impulso de Bellinghausen; tal vez un aria o dos en algún concierto del que poco se recuerda (o al menos, yo recuerdo). Nada más. Sin embargo, en 1994, con motivo de la inauguración del Centro Nacional de las Artes, se dio un hecho inédito para la historia de la ópera mexicana, la representación escénica de una obra del XIX: *Ildegonda* de Melesio Morales y sobre todo su grabación en disco compacto.¹⁵ Recuerdo que José Antonio Alcaraz, también investigador del CENIDIM, le preguntó a Eugenio Delgado si en la restitución le había dado una “ayudadita” al compositor. Precisamente esa era la impresión que se tenía de la ópera decimonónica: obras sin mucha novedad. Y entonces, la lucha por la ópera fue de tres: Bellinghausen, Maya y Delgado [Por cierto, aquí no puedo dejar de decir que creo que solamente quedo yo, porque uno emigró a virreinal y el otro al XX; al menos en este libro].

Casi al mismo tiempo, llegó la tercera época de *Heterofonía* y con ello un refrescante aire renovador bajo el impulso de otros investigadores. Esta época suma 30 números (del 114 al 143, que recién vio la luz en julio de 2015). De estos 21 volúmenes publicados (por los números dobles), solamente uno podemos considerarlo monográfico pues todo fue dedicado al XIX (el número 140, de enero-junio de 2009 por cierto coordinado por Yael Bitrán, directora de nuestro Centro). En los 20 volúmenes restantes, encontramos 25 artículos o notas sobre el periodo; de ellos, 13 abordan de forma directa la ópera.¹⁶ Un gran avance con respecto a las épocas anteriores, insuficiente para tener una visión más completa de todo el siglo.

¹⁴ En el disco “México romántico”, Uberto Zanolli, director. Orquesta de Cámara de la ENP, número de serie, MA722, L.P., 1988.

¹⁵ *Ildegonda* de Melesio Morales. Violeta Dávalos, Raúl Hernández y Ricardo Santín, Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, Fernando Lozano, director, CNCA, 1994, S/N (2 discos compactos).

¹⁶ A saber, 1. “El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento”, de Eugenio Delgado y Áurea Maya y 2. “La ópera Reynaldo y Elena”, de Joel Almazán (núm. 114-115, enero-diciembre, 1996), 3. “Melesio Morales: un recuento

Si bien ha habido interesantes proyectos que lograron concretarse, como *Anita* de Morales (en un proyecto de Miranda y Bellinghausen en el Conservatorio de 2014), *Zulema* de Elórduy (rescatada por Armando Gómez Rivas en 2013), *Atzimba* de Ricardo Castro (en una versión impulsada por Delgado y realizada por Arturo Márquez, quien completó el segundo acto faltante, en 2014) o *Guatimotzin* de Aniceto Ortega (con los Solistas Ensamble del INBA y apoyada por Juan José Escorza, en 2015, —por cierto, todos en algún momento, relacionados con el CENIDIM—), éstos no han logrado cristalizarse en grabaciones y mucho menos en la edición de las partituras.¹⁷

Sin duda, hemos crecido como Centro pero queda mucho por hacer. El trabajo de edición musical y su grabación está por realizarse junto con una revisión de la historia en torno a la ópera. Explorar nuevas fuentes, sobre todo archivos como el AGN, Notarías, el Ayuntamiento y los propios acervos de partituras; dejar atrás los “resúmenes” para construir nuevos enfoques además del análisis de la música misma; por ejemplo, la importancia de las representaciones operísticas como parte de un proyecto cultural de nación que se fue conformando durante todo el siglo donde la élite se sirvió del teatro lírico para mostrar un México civilizado a los ojos

histórico”, de Verónica Zárate (núm. 126, enero-junio, 2002), 4. “La recepción musical de las óperas de Rossini en la Ciudad de México”, por Joel Almazán (núm. 129, junio-diciembre, 2003), 5. “Apuntes sobre la vida musical en Xalapa entre 1824 y 1878”, por Julieta González (núm. 132-133, enero-diciembre, 2005), 6. “Preludio a *Ildegonda* de Melesio Morales: narrativa y contenido temático”, de Áurea Maya, 7. “Anastasia, o de las evocaciones de Oriente”, de Ricardo Miranda, 8. “En notas: Un operista en escena. Controversia dramática en dos actos y un intermedio en homenaje a Melesio Morales”, de Armando Gómez Rivas y 9. “Melesio Morales: visionario de proyectos artísticos”, de Federico Ibarra (todos en el núm. 140, enero-junio, 2009), 10. “Cenobio Paniagua: *Elisabetta Regina d’Inghilterra*”, de Julieta González García y 11. “La ópera *Ildegonda* de Melesio Morales e *Ildegonda*, paráfrasis para piano de Guadalupe Olmedo: dos interpretaciones en torno a una misma obra”, de Áurea Maya (núm. 141, julio-diciembre, 2009), 12. “El libreto de la *Anita* de Morales: peripecias desde la pauta hasta el escenario”, por Eduardo Contreras Soto (núm. 142, enero-junio, 2010) y 13. “*El hechizo musical*. Notas sobre Melesio Morales y Gustavo Campa”, de Carlos González Peña (núm. 143, julio-diciembre, 2010).

¹⁷ Fuera del CENIDIM han sido muy pocos los intentos de rescatar la ópera del XIX. Dos casos recientes son el disco compacto *Eccomi!* de Verónica Murúa y la convocatoria al concurso de canto de Olivia Gorra cuyo requisito es interpretar música mexicana. Ambos de 2015.

Europeos;¹⁸ o como parte de la historia social y económica de nuestro país, donde la escenificación de numerosos dramas musicales sirvieron de soporte para la conformación y afianzamiento de las élites de poder y para la consolidación de una clase media que se extendió hasta la primera década del siglo XX.

Apéndice. Artículos y notas sobre ópera durante el siglo XIX publicados en la revista *Heterofonía* (del número 1 editado en 1968 al número 143 fechado en 2010 pero publicado en 2015).

Tabla 1. Artículos y notas sobre ópera durante el siglo XIX publicados en la revista *Heterofonía* (1968-2010).

Núm.	Fecha	Título y autor
2	1968 (sep.)	"Aspectos del nacionalismo musical mexicano", de Pablo Castellanos.
5	1969 (mar.)	"La Peralta en Barcelona", de Salvador Moreno.
58	1978 (ene.-feb.)	"Jaime Nunó después de 1854", de Robert Stevenson.
72	1981 (ene.-mar.)	"El nacionalismo musical mexicano: Silvestre Revueltas y otros compositores", de Armando Montiel Olvera.
74-75	1981 (jul.-dic.)	"Historia del Conservatorio Nacional de Música", de Jesús C. Romero.
78	1982 (jul.-sep.)	"La mujer mexicana en la música", de Esperanza Pulido.
93	1986 (abr.-jun.)	"El nacimiento del Conservatorio", de Luis Sandi.
98-99	1998 (ene.-dic.)	"La región más olvidada de la Biblioteca del Conservatorio", de Karl Bellinghausen.
		"La primera ópera compuesta en el Nuevo Mundo", de Robert Stevenson.
100-101	1989 (ene.-dic.)	"El jarabe", de Juan José Escorza.
104-105	1991 (ene.-dic.)	"La música secular" y "México Independiente", de Esperanza Pulido.
107	1992 (jul.-dic.)	"Una aproximación a Anita: última ópera de Melesio Morales", de Áurea Maya y Eugenio Delgado.
		"Dos artículos: 1866 y 1904", de Melesio Morales.

¹⁸ Para ahondar sobre estos enfoques, véase Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe*, México, Instituto Mora, 2014, sobre todo los capítulos "Con mano protectora de la civilización: los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850", de Javier Rodríguez Piña y "La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)", de Áurea Maya.

114-115	1996 (ene.-dic.)	"La ópera <i>Reynaldo y Elina</i> ", de Joel Almazán.
		"El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento", de Eugenio Delgado y Áurea Maya.
126	2002 (ene.-jun.)	"Melesio Morales: un recuento histórico", de Verónica Zárate.
127	2002 (jul.-dic.)	"La afición musical en Mérida durante el Porfiriato" de Álvaro Vega.
129	2003 (jul.-dic.)	"La recepción musical de las óperas de Rossini en la Ciudad de México", por Joel Almazán.
130-131	2004 (ene.-dic.)	"La música mexicana en la época del Modernismo", de Miriam Vázquez.
		"Historiografía y discurso sobre la música en publicaciones académicas mexicanas de 1917 a 1941", por Luisa Vilar.
132-133	2005 (ene.-dic.)	"Apuntes sobre la vida musical en Xalapa entre 1824 y 1878", por Julieta González.
		"El manuscrito de Mariana Vasques", de Jesús Herrera.
		"'Spanish opera' en San Francisco en 1870. La frontera norte de la zarzuela en América", por Víctor Sánchez.
134-135	2006 (ene.-dic.)	"Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano", Yael Bitrán.
140	2009 (ene.-jun.)	"Preludio a <i>Ildegonda</i> de Melesio Morales: narrativa y contenido temático", de Áurea Maya.
		"Anastasia, o de las evocaciones de Oriente", de Ricardo Miranda.
		"Un operista en escena. Controversia dramática en dos actos y un intermedio en homenaje a Melesio Morales", de Armando Gómez Rivas.
		"Melesio Morales: visionario de proyectos artísticos", de Federico Ibarra.
141	2009 (jul.-dic.)	"Cenobio Paniagua: <i>Elisabetta Regina d'Inghilterra</i> ", de Julieta González García.
		"La ópera <i>Ildegonda</i> de Melesio Morales e <i>Ildegonda</i> , paráfrasis para piano de Guadalupe Olmedo: dos interpretaciones en torno a una misma obra", de Áurea Maya.
142	2010 (ene.-jun.)	"El libreto de la <i>Anita</i> de Morales: peripecias desde la pauta hasta el escenario", por Eduardo Contreras Soto.
143	2010 (jul.-dic.)	"José Antonio Gómez y tres instancias en la construcción de la identidad en el México Independiente", de John G. Lazos.
		"Un músico mexicano: Melesio Morales", de Carlos González Peña (publicado en <i>El hechizo musical</i> de 1946).
		"Vida batalladora de Campa", de Carlos González Peña (publicado en <i>El hechizo musical</i> de 1946).

Bibliografía

- “México romántico”, Uberto Zanolli, director. Orquesta de Cámara de la ENP, número de serio, MA722, L.P., 1988.
- Bellinghausen, Karl, “La región más olvidada de la Biblioteca del Conservatorio”, en *Heterofonía*, núm. 98-99 (enero-diciembre, 1988).
- Carmona, Gloria, *La música de México. Historia. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1910)*, Julio Estrada (ed.), México, UNAM, 1984.
- Escorza, Juan José, “El jarabe”, en *Heterofonía*, núm. 100-101 (enero-diciembre, 1989).
- Ildegonda*, Melesio Morales, Violeta Dávalos, Raúl Hernández y Ricardo Santín, Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, Fernando Lozano, director, CNCA, S/N (2 discos compactos), 1994.
- Maya, Áurea y Eugenio Delgado, “Una aproximación a Anita: última ópera de Melesio Morales”, en *Heterofonía*, núm. 107 (julio-diciembre, 1992).
- Maya, Áurea, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Conaculta, 2013. Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), tomo IV.
- Maya, Áurea, “La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe*, México, Instituto Mora, 2014.

- Miranda, Ricardo, “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 1999.
- Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1961.
- Rodríguez Piña, Javier, “‘Con mano protectora de la civilización’: los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe*, México, Instituto Mora, 2014.
- Saavedra, Leonora, “Mujeres musicólogas de México”, en *Heterofonía*, núm. 123 (junio-diciembre, 2000).
- Stevenson, Robert, “Aportación del Dr. Jesús C. Romero a la musicología mexicana”, en *Heterofonía*, núm. 114-115 (enero-diciembre, 1996).
- Vilar, Luisa, “Historiografía y discurso sobre la música en publicaciones académicas mexicanas de 1917 a 1941”, en *Heterofonía*, núm. 130-131 (enero-diciembre, 2004).

LOS DERECHOS DE AUTOR DE COMPOSITORES MEXICANOS: UNA EXPERIENCIA A PARTIR DEL DANZÓN NO. 2 DE ARTURO MÁRQUEZ

María Alejandra Juan Escamilla ^[•]

[•] Investigadora documentalista y abogada. Estudió la licenciatura en Bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la licenciatura en Derecho en la Universidad Nacional Autónoma del Estado de México. Formó parte en el cuerpo de asesores en las Redes Internacionales: Red Panamericana de Información en Salud Ambiental REPIDISCA y Red Latinoamericana de Información y Documentación en Educación REDUC. Trabajó en la Biblioteca México como catalogadora. Fue responsable de los Acervos Musicales de la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes. Ha participado en los proyectos colectivos "*Abstracts de Heterofonía*" herramienta de consulta sobre artículos publicados en la revista durante treinta años, miembro del grupo de investigación del libro titulado *70 años de la Música en el Palacio de Bellas Artes: antología y crónicas y críticas (1934-2004)*. Actualmente se ha dedicado al estudio de derechos de autor en la música mexicana tanto de compositores como intérpretes. Ha participado en conferencias, mesas redondas y seminarios.

*Trabajo arduamente, especialmente
porque hago aportaciones hacia mí mismo
y eso es el camino para aportar arte hacia los demás*
Arturo Márquez¹

La música es una expresión del hombre, es un código de comunicación entre cada uno de los individuos que siempre ha estado presente desde que el ser humano tiene la capacidad de comunicarse con sus semejantes, por medio de diversos tipos de soportes que de una manera u otra han sido guardados, conservados en archivos, bibliotecas, centros de documentación y museos que respaldan la memoria colectiva por medio del pergamino, papel, grabaciones, partituras, rollos de pianola, cintas de carrete abierto, cintas de alambre, discos perforados, discos de corte directo, discos de $\frac{3}{4}$ rpm, discos de vinil, discos compactos, discos digitales, en formato MP3 y formatos de internet. Se han convertido en patrimonio tangible e intangible como memoria documental, en un sentido amplio del término “documento” que están resguardados en archivos, bibliotecas y fondos especiales para su conservación y preservación.

Cada uno de los documentos musicales tiene una intervención creativa llamada propiedad intelectual.

La importancia de la propiedad intelectual tiene sus inicios en el Convenio de París² para la protección de la propiedad industrial de 1883 y el Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas de 1886. Ambos tratados son administrados por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, OMPI.

- **La propiedad intelectual** es definida como: “Conjunto de normas que regulan las prerrogativas y beneficios que las leyes reconocen y establecen a

¹ Manuscrito con letra del maestro Arturo Márquez. Localizado en la Biblioteca de las Artes.

² http://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=288515. Convenio de París para la protección de la propiedad industrial (consultado en línea en 2014).

favor de los autores y de sus causahabientes por la creación de obras artísticas, científicas, industriales y comerciales”.³

- **Concepto.** La propiedad intelectual es el conjunto de derechos patrimoniales de carácter exclusivo que otorga el Estado por un tiempo determinado, a las personas físicas o morales que lleven a cabo la realización de creaciones artísticas o que realizan invenciones o innovaciones y de quienes adoptan indicaciones comerciales, pudiendo ser éstos, productos y creaciones objetos de comercio.

Si bien, tanto el trabajo material como el trabajo intelectual requieren de un esfuerzo físico, este último se integra, además, con un gran aporte de elementos espirituales, que en algunos casos es pura intuición creadora y en otros fina sensibilidad para traducir de manera fiel lo que otros han concebido. La mayoría de las veces, también se advierte la influencia de condiciones naturales adecuadas, no adquiridas aunque susceptibles de perfeccionamiento, sin cuyo complemento los otros factores no podrían lograr la necesaria armonía y coordinación.

Los creadores de obras intelectuales (hombres y mujeres de ciencia, artistas y escritores) que las concretan, traducen o ejecutan en los campos de la ciencia, arte y letras, poseen derechos que les son peculiares en su aspecto moral y pecuniario, y están fuera de las relaciones jurídicas comunes a las que se podría pretender asimilarlos.

El trabajo intelectual puede entenderse desde un doble punto de vista: por un lado, representa una creación, por mínima que sea —como sucede con la labor de los autores, compositores, intérpretes, inventores, diseñadores industriales— y, por el otro, representa una simple tarea propia de los educadores.

Lo que indiscutiblemente caracteriza al concepto que habla de una creación, es el elemento *originalidad*, pues constituye la expresión más auténtica del trabajo intelectual, ya que quien realiza una simple tarea no creadora en el campo docente, está recibiendo el aporte original que otros le han proporcionado y simplemente lo traduce o lo aplica no de manera automática, sino de acuerdo a la concepción personal con lo que lo ha asimilado e interpretado.

³ <http://www.edicion.unam.mx/pdf/ConvBerna.pdf>. Consultado en línea en 2015. Base de datos de la OMPI de texto legislativo de propiedad intelectual.

Una y otra categoría del trabajo intelectual se encuentran identificadas por la necesidad que anima a quienes lo ejercen en el sentido de proyectar su labor a la comunidad y sociedad en que actúan, sobre todo porque se da en personas que tienen una amplia posibilidad de comunicarse con terceros por los diversos soportes documentales.

La propiedad intelectual se divide en dos ramas:

- *Propiedad industrial*.⁴ Es aquella en la que la actividad del intelecto humano busca proponer soluciones concretas a problemas específicamente determinados dentro de las áreas industriales y comerciales, así como seleccionar medios diferenciadores de establecimientos, servicios y mercancías (invenciones, patentes, marcas y modelos industriales e indicaciones geográficas de origen).
- *Propiedad intelectual*.⁵ Es aquella cuyas obras se enfocan a la satisfacción de sentimientos estéticos o relacionados con el campo del conocimiento de la cultura en general constituyendo precisamente la propiedad intelectual (obras literarias, obras artísticas).

Podemos mencionar que los derechos de autor constituyen una de las dos ramas de la propiedad intelectual.

David Rangel Medina (Rangel Medina, 1998) menciona que el derecho de autor es el “conjunto de prerrogativas que las leyes reconocen y confieren a los creadores de obras intelectuales externadas mediante la escritura, la imprenta, la palabra hablada, la música, el dibujo, la pintura, el escultura, el grabado, la fotocopia, el cinematógrafo, la radiodifusión, la televisión, el disco, el casete, el videocasete y por cualquier otro medio de comunicación”.

La definición legal que la *Ley Federal de Derechos de Autor* (LFDA)⁶ establece en su artículo 11 es: “el reconocimiento que hace el Estado a favor del creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley —en las

⁴ 1991. Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI).

⁵ 1996. Instituto Nacional de Derechos de Autor (Indautor).

⁶ Ley Federal de Derechos de Autor (Nueva Ley publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 24 de diciembre de 1996, México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 62 pp.).

ramas literarias, musical con o sin letra; dramática, danza, pictórica o de dibujo, escultórica y de carácter plástico, caricatura e historieta, arquitectónica, cinematográfica y demás obras visuales, programas de radio y televisión, programas de cómputo, fotografía, obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil, de compilación integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías y de obras u otros elementos o la disposición de su contenido o materia, constituyen una creación intelectual— en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter *personal y patrimonial*”.

Requisitos para obtener la protección legal

Para Isidro Satanowsky (Satanowsky, 1954), una obra para ser objeto de protección debe ser:

- Expresión personal.
- Perceptible a los sentidos.
- Original y novedosa de la inteligencia.
- Resultado de la actividad del espíritu.
- Que tenga individualidad, que sea completa y unitaria.
- Creación integral.

Por otro lado, la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) señala en su artículo 3° que las obras protegidas por esta Ley son aquellas de “creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio”.

Asimismo, la Ley señala en su artículo 13 las ramas a las que la obra en cuestión debe pertenecer para estar protegida por la misma. De igual manera, establece en su artículo 14 una lista de supuestos que no serán objeto de protección.

Podemos decir que para que una obra intelectual esté protegida de los derechos de autor debe ser:

- Original.
- Creada por una persona física.
- Adecuarse a alguna de las ramas (LFDA, artículo 13).
- Debe manifestarse por cualquier medio que la haga perceptible a los sentidos.

- Exteriorizarse, es decir, la posibilidad de percibirse por otra persona distinta del autor.
- Deben quedar fijadas en un soporte documental (gráfico, visual, audiovisual, sonoro).

Obras protegidas en sentido estricto

Hoy en día no sólo son objeto de la protección autoral las creaciones intelectuales como tales, sino que también lo son un sinnúmero de actividades y los productos de ese quehacer intelectual.

Las obras intelectuales objeto de protección se han clasificado en tres categorías:

1) En sentido Protegidas, se encuentran:

- Las *obras literarias y artísticas*, abarcando tanto la obra como sus elementos como podrían ser el título y los personajes.
- Las obras de expresión corporal, tales como obras coreográficas, pantomimas, mímica y marionetas.
- Las obras figurativas, dibujos, caricaturas, historietas, logotipos, símbolos, pinturas, grabados, esculturas, litografías, ilustraciones, cartas geográficas, obras de la misma naturaleza, proyectos, bocetos y obras plásticas relacionadas con geografía, topografía, ingeniería, arquitectura, oceanografía y ciencias, obras de arte, artesanal, obras fotográficas y cinematográficas así como aquellas expresadas por procesos similares y obras publicitarias.
- Las obras que se exteriorizan por palabra oral o escrita, tales como conferencias, alocuciones, sermones, libros, folletos y catálogos.
- Las obras de **expresión musical** ya sea que tengan o no letra como serían las composiciones musicales, las obras dramáticas y las dramática musicales.

2) Protegidas por derechos conexos:

- Las prerrogativas que se otorgan a este tipo de obras están previstas no sólo en la LFDA, sino que además, algunas de ellas encuentran sus bases

en Tratados Internacionales, tales como: La “*Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión*” y el “*Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no autorizada de sus Fonogramas*”.

- Los sujetos que son protegidos por esta segunda categoría son los **artistas, intérpretes o ejecutantes, los editores de libros, los productores de fonogramas, los productores de videogramas y los organismos de radiodifusión**, y las prerrogativas que se les otorgan son específicas para cada tipo de contrato que se celebre en cada caso que principalmente son de tipo patrimonial.
- La Ley señala como parte integrante de esta segunda categoría a los arreglos, compendios, ampliaciones, traducciones, adaptaciones, paráfrasis, compilaciones, colecciones y transformaciones de obras literarias o dichas obras tengan de tipo original, teniendo sus autores, la facultad de **explotarlas** a condición de que hubieren obtenido autorización para ello de parte **del titular de los derechos patrimoniales de la obra original**.
- De igual manera, prevé la reserva de derechos, la cual consiste en el derecho al uso exclusivo de *títulos, nombres*, denominaciones, características físicas y psicológicas distintas aplicadas a publicaciones y difusiones periódicas, personajes humanos de caracterización, ficticios o simbólicos, personas o grupos dedicados actividades artísticas y promociones publicitarias. Se dice que son derecho conexo porque el derecho de exclusividad de esos nombres y denominaciones sólo se obtiene mediante la reserva de derechos que consta en el Certificado expedido por el Instituto Nacional de Derecho de Autor (Indautor), además porque dicho derecho tiene una vigencia temporal de un año a partir de la fecha de su expedición para ciertos títulos y de cinco años cuando el certificado se otorga para nombres y denominaciones, lo cual no ocurre en las obras de sentido estricto en las cuales la protección se otorga hasta el momento en que dichas obras son fijadas en un soporte material, sin necesidad de registro alguno y cuando la vigencia de ésta es de por vida del autor más 100 años después de la muerte del mismo.

3) No protegidas, los supuestos se encuentran en el artículo 14 de la *Ley Federal del Derecho de Autor*:

- Las ideas en sí mismas, las fórmulas, soluciones, conceptos, métodos, sistemas, principios, descubrimientos, procesos e invenciones de cualquier tipo.
- El aprovechamiento industrial o comercial de las ideas contenidas en las obras.
- Los esquemas, planos o reglas para realizar actos mentales, juegos o negocios.
- Las letras, dígitos o colores aislados a menos que su estilización sean de tal forma que se esté ante un dibujo original.
- Los nombres, títulos y frases aisladas.
- Los simples formatos o formularios en blanco para ser llenados con cualquier tipo de información así como sus instructivos.
- Las reproducciones o imitaciones, sin autorización, de escudos, banderas o emblemas de cualquier país, estado, municipio o división política equivalente, ni las denominaciones, siglas, símbolos o emblemas de organizaciones internacionales gubernamentales, no gubernamentales, o de cualquier otra organización reconocida oficialmente, así como la designación verbal de los mismos.
- Los textos legislativos, reglamentarios, administrativos o judiciales, así como sus traducciones oficiales.
- El contenido informativo de las noticias.
- La información de uso común.

Derechos morales

El derecho moral es el vínculo estrecho que existe entre el autor y su obra, constituyendo un aspecto que concierne a la tutela de la personalidad del autor como creador, así como a la tutela de la obra como entidad propia, lo cual nos lleva a percibir a la obra como un reflejo de personalidad del autor y por lo tanto, a comprender la relación de dicho derecho moral con el nombre del autor, su fama y su crédito.

Se dice que es moral porque la protección que se otorga es un reconocimiento a la dignidad humana, en virtud del respeto que se debe a la idea misma. Este respeto se traduce en una exigencia del Estado a los gobernados, de que de ninguna manera se altere la obra sin consentimiento del autor, ni que se omita su nombre como creador de dicha obra. Sin embargo, hay quienes —como Pérez Serrano—, consideran que en realidad el nombre hace referencia a una redundancia, ya que todo derecho debe ser moral para poder ser considerado derecho, o lo que sería peor podría implicar que existen derechos inmorales.

De igual manera se ha propuesto a este tipo de derechos “derechos personales”, “derechos de paternidad intelectual” o incluso “derecho al respeto”. Sin embargo, ningún término ha sido del todo aceptado por la teoría general de los derechos de autor.

Aun cuando el término no sea del todo afortunado, cabe resaltar que el término “derecho moral” es el que se ha adoptado en la mayoría de los tratados internacionales, en la jurisprudencia, en la doctrina y en el derecho comparado, además de función de este término es diferenciarlo del aspecto pecuniario o patrimonial del otro tipo de derechos patrimoniales.

Derecho patrimonial

Se define como “la retribución que corresponde al autor por la explotación, ejecución o uso de su obra con fines lucrativos”.⁷ Las características de este derecho son:

- Temporalidad.
- Renunciabilidad.
- Prescriptibilidad.
- No pueden ser embargables.
- Ni pignorables. Sin embargo, sí lo son los productos derivados de su ejercicio.

Son facultades o prerrogativas que se le reconocen a su titular para:

⁷ Ley Federal de Derechos de Autor, Título II, Capítulo III, *op. cit.*

- Autorizar o prohibir la reproducción o publicación.
- Edición material de una obra en copias, o por cualquier otro medio.
- La comunicación pública de su obra.
- La transmisión pública o radiodifusión de sus obras.
- La distribución de sus obras, incluyendo la transmisión de la propiedad de los soportes materiales que la contengan.
- La importación al territorio nacional de copias de la obra sin su autorización.
- La divulgación de obras derivadas, así como cualquier utilización pública de su obra.

En caso de una realización de copia o reproducciones hechas sin la autorización del titular, éste podrá exigir una remuneración compensatoria.

La duración de este derecho durante la vida del autor y 100 años más a partir de su muerte y de 75 después de ser divulgadas en el caso de obras póstumas y obras hechas al servicio oficial. Transcurridos estos términos, la obra será considerada del Dominio Público.

Estos derechos podrán transmitirse en forma onerosa, temporal y por escrito. Toda transmisión deberá prever a favor de su titular una participación proporcional a los ingresos de explotación o una remuneración fija siendo esto irrenunciable. Salvo acuerdo contrario, toda transmisión será por cinco años. Sin embargo, el pacto de transmisión puede ser hasta por 15 años cuando la naturaleza de la obra o la magnitud de la inversión así lo requieran o justifique.

Asimismo, el titular podrá otorgar licencias de uso exclusivas y no exclusivas. Una licencia exclusiva autoriza al licenciataria a la explotación exclusiva de la obra y a otorgar sublicencias no exclusivas. El licenciataria exclusivo está obligado a efectuar la explotación efectiva de la obra.

Arturo Márquez

Jesús Arturo Márquez Navarro nació en la ciudad de “Álamos, Sonora, el 20 de diciembre de 1950”.⁸ Sus padres fueron Arturo Márquez (violinista) y María Au-

⁸ Manuscrito del maestro Arturo Márquez, localizado en la Biblioteca de las Artes.

rorra Navarro de Márquez, quienes emigraron “a los Estados Unidos, país de nacimiento de mi padre, fue donde empecé mis estudios de violín, el trombón y tuba al año siguiente con el piano”.⁹ Estudió en el Conservatorio de Música, fue becario del Taller de Composición del INBA con los maestros Héctor Quintanar, Joaquín Gutiérrez Heras, Manuel Enríquez, Federico Ibarra y Raúl Pavón. Estudió en el *California Institute of the Arts* en Valencia, California, con Morton Subotchi, Lucky Mosko, Mel Powell y James Newton. También fue becario Fulbright-García Robles. Entre las obras de composición musical del maestro Arturo Márquez mencionaremos parcialmente su prolífero catálogo de obras que abarca diversos géneros y dotaciones en diferentes formas y estilos musicales mexicanos. Entre sus obras *Enigma para flauta y arpa* (1981), *Mutismo para dos pianos* (1983), *Virajes para arpa y cuerdas* (1983),¹⁰ *Manifiesto para violín solo* (1984); *Peiwoh* (1984),¹¹ *Concierto interdisciplinario con músicos y fotógrafos* (1985), *En clave para piano* (1988-1990), *Composición de tierra, La Nao y Cristal del tiempo. Danzón, Son a Tamayo para arpa y percusiones* (1992), *Paisajes bajo el signo de cosmos, Homenaje a Gismonti* (1993), *Danzón no. 2, no. 3* (1994), *Zarabandeo* (1995), *Leyenda de Miliario* (2010), *Tiempos Floridos, Alas (a Malala), Conga del Fuego Nuevo*. Ha realizado las orquestaciones de *Canta, clave, canta* (Mario Ruiz Armengol), *En el Café* (Mario Ruiz Armengol, cuatro canciones mexicanas, entre ellas *Canción mixteca*).

Danzón no. 2

El maestro Arturo Márquez¹² menciona que la obra del *Danzón No. 2* fue un partearguas. Surgió en 1993 durante un viaje a Malinalco con el pintor Andrés Fonseca y la bailarina Irene Martínez, expertos en bailes de salón y con una pasión por el

⁹ Programa de mano 1ª. Temporada 1985. Música de Cámara en la Sala Carlos Chávez. Centro Cultural Universitario (12 mayo 1985).

¹⁰ *Virajes para Arpa y Cuerdas* fue obra escrita 1983 y estrenada ese mismo año, está publicada por Ediciones Mexicanas de Música, 1983. Dedicada a Lidia Tamayo.

¹¹ Estreno mundial en el “Programa de mano. II Temporada de conciertos de música de cámara en la Biblioteca Nacional / San Agustín (20 octubre).

¹² Conoce a Arturo Márquez, minuto 2:52. <http://www.youtube.com/watch?v=ngRY15i15;Oecm>. Visualizada en 2013

danzón, la cual “me transmitieron desde el principio y también en posteriores excursiones a Veracruz y al Salón Colonia del DF”. Al mismo tiempo dice: “empiezo a aprender sus ritmos, sus formas sus contornos melódicos a partir de grabaciones de Acerina y su danzonera”. Así es como la música tradicional popular y la creación académica se unen. El maestro Arturo Márquez realizó la composición por encargo de la Universidad Nacional Autónoma de México y se estrenó el 5 de marzo de 1994 en la Sala Nezahualcóyotl con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, bajo la dirección del maestro Francisco Savín.

Críticos, musicólogos y literatos como José Antonio Alcaraz, Arturo Brennan, Aurelio Tello, Alejandro Madrid y Carlos Monsiváis mencionan que es una de las piezas más reconocidas de las últimas décadas de un autor mexicano, logrando ser la segunda obra de música mexicana más famosa, es decir, después del *Huapango* de Moncayo.

La tecnología y los avances en la comunicación han vuelto complejas las normas, leyes, reglamentos y los medios de aplicación para preservar los derechos respecto a los compositores e intérpretes en los derechos morales y patrimoniales, como vamos a explicar en la obra del *Danzón no. 2*.

La obra y sus derechos morales y patrimoniales

Primero vamos a explicar sobre las normas que se refieren a los derechos de la persona que son:

Derecho al nombre

Cuando sea más conocido el nombre de un compositor y mejor aceptado por la sociedad y el público, su nombre representará un valor específico y al mismo tiempo una garantía para el éxito en salas de concierto o de espectáculo. Dentro del derecho de propiedad intelectual, *el nombre* tiene ciertas características como la personalidad, el gusto por la actividad que realiza y sello personal; *como entidad propia*, lo cual nos lleva a percibir a la obra como un reflejo de personalidad del autor y, por lo tanto, a comprender la relación de dicho derecho moral con el nombre del autor, con su fama y su crédito, es decir, cuando escuches una parte de la obra, podrás determinar rápidamente quién es el autor.

En este caso, el nombre del compositor, intérprete y director es: “Arturo Márquez” aunque en un principio de su carrera encontramos en los programas de mano el nombre de Jesús Arturo Márquez Navarro,¹³ J.A. Márquez, Arturo Marques,¹⁴ A. Márquez.

En el video titulado “Danzon No. 2 - Arturo Marques”¹⁵ el nombre del compositor lo ponen “Marques” en lugar de “Márquez”, lo que es una violación de su derecho al nombre.

La definición del nombre artístico se compone de varios elementos como el apellido o nombre de familia, el nombre, el seudónimo, sobrenombre. El seudónimo es un nombre ficticio que una persona se da a sí misma, por ejemplo, el caso del nombre artístico de “Agustín Lara”, cuyo nombre era Ángel Agustín María Carlos Fausto Mariano Alfonso del Sagrado Corazón de Jesús Lara y Aguirre del Pino, conocido con el seudónimo “El Flaco de Oro”.

A su propia imagen

Todos tenemos derecho a disponer de la imagen como parte de nuestra personalidad, de tal manera que cuando un compositor logra tener un nombre reconocido no deben usar la imagen de él para promoción de un tercero. En los videos localizados encontramos fotografías del maestro Arturo Márquez que no se referían a las obras del compositor, lo que viola su derecho a la imagen.

Otro ejemplo de lo anterior es que utilizan el nombre del *Danzón no. 2*, sin la imagen del Maestro, de la orquesta ni del director, como es el caso del video titulado “Danzon no. 2 – Arturo Márquez” que tiene la imagen de una joven, subido el 24/09/2011.¹⁶

De igual forma, “Danzon No. 2 - Arturo Márquez - AOD Katowice”, cuyo fondo son estantes de color verde, sin contar con la imagen de la orquesta y direc-

¹³ Programa de mano del INBA. La subdirección General de Música y Danza y la sección de Música Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes, presentan Conciertos Navideños de clubes musicales escolares de las secundarias oficiales del D.F. Teatro de Bellas Artes (diciembre de 1979).

¹⁴ Programa de mano de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C. (13 abril 1986).

¹⁵ Danzón No. 2 – Marques <https://www.youtube.com/watch?v=4Bj1isDHjzA> (consultada 2015).

¹⁶ Danzón no. 2 – Arturo Márquez” <https://www.youtube.com/watch?v=nJr39PO7noM> (consultado 2014).

tor “KONCERT AKADEMICKIEJ ORKIESTRY DĘTEJ AKADEMI MUZYCZNEJ IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH”.¹⁷

Sin embargo, en el video titulado “Markin of DANZON No2 – Cortometraje” (que es una obra derivada), con la participación del maestro Arturo Márquez en la elaboración de un proyecto de una obra derivada colectiva de una historia de Guillermo Ortiz, producción de Gustavo Aguiñaga R., es una recreación y renovación del *Danzón no. 2*, video que respeta los derechos del maestro Márquez.¹⁸

Reputación

En el caso del maestro Arturo Márquez y el director Gustavo Dudamel, en *YouTube* se han convertido en un elemento primordial para la difusión del *Danzón no. 2* en este esquema, el nombre del artista intérprete y mejor aceptado por el público. Su nombre representa un valor específico como garantía del éxito de la obra, el público lo relaciona estrechamente con un contexto de calidad interpretativa, por lo tanto, de reputación, prestigio y honor.

Así, cuando más conocido sea un artista intérprete —en este caso director— y sea aceptado por el público, su nombre representará un valor social, histórico y cultural. En el marco jurídico, cuando se expresa “que el derecho de ligar el nombre a la interpretación corresponde de un modo general a un deber de todo aquel que divulga la interpretación de atribuírsela a la persona que intérprete” en algunas jurisprudencias y doctrinas se les conoce como el “derecho de paternidad”. Por ejemplo, en caso del *Danzón no. 2* encontramos 20 videos dirigidos por Gustavo Dudamel con un total de 3 328 713 (tres millones trescientos veintiocho mil setecientos trece) vistas, desde el primer video subido en *YouTube* hasta el primer trimestre del 2015.

Sin contar algunos videos que tienen de fondo la interpretación del director, debido a que el usuario que subió el video no le puso toda la información referente a éste. Motivo por el cual en algunas ocasiones dice: “Danzón no. 2 Dudamel”, “Dudamel – Danzón no. 2” sin que aparezca el nombre del compositor.

¹⁷ Danzón No. 2 - Arturo Márquez - AOD Katowice <https://www.youtube.com/watch?v=gNIMgBfPsc0> (consultado en 2015).

¹⁸ Markin of DANZON No2 – Cortometraje https://www.youtube.com/watch?v=P_FILYz9Y5Y (consultada 2014).

De la misma manera, entre las directoras más visitadas en YouTube está Alondra de la Parra con 1 231 792 (un millón doscientos treinta y un mil setecientos noventa y dos).

Concluimos que los dos directores más visitados son Gustavo Dudamel y Alondra de la Parra que han logrado la reputación y respeto de la obra del *Danzón no. 2*.

Divulgación de su obra

El fin esencial es garantizar los intereses intelectuales del propio autor y de la sociedad. El derecho moral se compone de varias prerrogativas intrasmisibles y perpetuas, entre ellas el *derecho a la divulgación*, donde el autor determina cuándo y cómo se da a conocer su obra, así como retirarla del comercio sin afectar a terceros. Es importante decir que siempre deberá mencionarse al autor cuando se divulgue la obra. Por ejemplo: Conaculta, junto con el compositor Arturo Márquez, han difundido y divulgado la obra *Danzón no. 2* en el video titulado “Concierto Homenaje al Danzón No 2, de Arturo Márquez, a 20 años de su creación”¹⁹ como la obra mexicana más celebre y representativa a nivel nacional e internacional. Estando presentes Saúl Juárez, María Teresa Uriarte, Gustavo Rivero y Arturo Márquez.

Integridad de la obra

Otra prerrogativa es el *Derecho a la integridad de la obra*, es decir, sólo el autor podrá realizar los cambios, modificaciones o alteraciones a su obra o dar autorización para que otra persona lo haga. Todos estos derechos se consideran unidos al autor, por lo tanto, no se puede vender, transmitir, ni renunciar a ellos.

Es difícil determinar si las obras que han realizados obras derivadas o secundarias del *Danzón no. 2* fueron autorizadas por el compositor. Sin embargo, en YouTube encontramos las siguientes versiones, en algunos casos sí se menciona o estuvo presente el compositor.

¹⁹ Concierto Homenaje al *Danzón No 2*, de Arturo Márquez a 20 años de su creación” <https://www.youtube.com/watch?v=qgI8OUUvMJE> (consultado en junio 2015).

Tabla 1. Tabla de obras derivadas.

Número	Nombre del autor de la obra derivada	Dotación
1	(Mercuzio)	2 pianos
2	Aldo Delgadillo	Reducción a piano
3	Andrew Boysen, jr.	Banda filarmónica
4	Chee Hang See	2 pianos
5	Cliff Colnof	Marimbas
6	Dong il Shee	Sexteto
7	Fabian Matalla	Arreglo
8	Frank de Vuyst,	Orquestación
9	Juan Villodre	Banda sinfónica
10	K. Veen & N. Wood	Saxofón
11	Leticia Gómez Tagle	Piano
12	Lorenzo Pusceddu	2 pianos, guitarra y percusión
13		2 Arpas
14		Guitarras
15		Mandolinas
16		Guitarras acorde
17		4 Guitarras
18		Percusión, Performance (jazz)
19		Sax Choir
20		Acordeón
21		Banda Sinfónica
22		Banda de viento
23	Alessio Allegrini	
24	Oliver Nickel	
25	Ricardo Díaz	

Obras derivadas: “Son aquellas que resulten de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia” (versiones para diferentes dotaciones).

LFDA, artículo 27: Las obras derivadas de las obras anónimas, podrán ser explotadas en tanto no se dé a conocer el nombre del autor de la obra primigenia o no exista un titular de derechos patrimoniales identificado.

Corresponderá a las autoridades judiciales la determinación de las regalías cuando el autor o el titular de los derechos patrimoniales reivindique la titularidad de la obra y no exista acuerdo entre las partes; sin embargo, las cantidades percibidas de buena fe por el autor de la obra derivada o por un tercero quedarán a favor de éstos.

Por otra parte, se entiende como *obra colectiva*: “Las creadas por la iniciativa de una persona física o moral que las pública y divulga bajo su dirección y su nombre y en las cuales la contribución personal de los diversos autores que han participado en su elaboración se funde en el conjunto con vistas al cual ha sido concebida, sin que sea posible atribuir a cada uno de ellos un derecho distinto e indiviso sobre el conjunto realizado” (cortometraje Universidad Iberoamericana). Art. 4, inciso D, fracción 3”.

Por ejemplo, el cortometraje mexicano con una duración de 10:37 min., presentado en el Festival Internacional de Cine de Morelia 2010, elaborado por la Universidad Iberoamericana, Departamento de Comunicación. Proyecto inicial y final de: Pamela Hernández, Andrea Malpira Neri, Guillermo Ortiz Pichardo. Escrito y dirigido por Guillermo Pichardo. Producción: Pamela Hernández, Eva Ruiz de Chávez. Edición y Post-producción: Andrea Malpira Neri. Producción de Fotografía: Manuel Caballero. Diseño de Producción: Sofía Márquez Moreno. Interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional; dir. Enrique Arturo Diemecke.

Metodología

Con el fin de cuantificar los datos, se utilizó la hoja de cálculo Microsoft Excel que permite numerar, alfabeticar y sumar en forma rápida los datos ingresados en dicha hoja de cálculo que fueron:

Número
 Título del video en *YouTube*
 Director (a)
 Orquesta
 Nombre del autor de la obra derivada o secundaria
 Arreglo
 Intérprete
 Número de visitas
 Gusta
 No gusta
 Comentarios
 Duración
 Tipo de evento
 Clasificación
 Dirección del http
 Nombre del usuario

La obra del maestro Márquez se ha quedado con el nombre popular más conocido a nivel mundial “Danzón de Arturo Márquez”, “Danzón no. 2 –Dudamel”.

Tabla 2. Videos subidos, por año, por usuarios externos.

Año	Número de videos
2007	1
2008	5
2009	26
2010	67
2011	108
2012	134
2013	140
2014	116
2015	28
TOTAL	625

Como podemos observar en la tabla, el número de videos ha incrementado notablemente desde el año 2007 al 2015, en número de videos del 2015 se contempla solamente los dos primeros meses del año.

Una nota periodística del periódico *El Economista* (Bermúdez, 2015) menciona: “México ocupa el tercer lugar en consumo de videos en YouTube, en este medio el 70% lo dedican a observar videos el perfil de los consumidores son de 18 y 34 años de edad”. En el caso del *Danzón no. 2*, la visualización de los 625 videos tienen un total de 10 637 010 (diez millones seiscientos treinta y siete mil diez) sin contar los videos localizados en los comerciales de la Cervecería Modelo.

Es importante mencionar que para subir un video en YouTube el promedio es de dos años desde que se presenta la obra al público y se sube el video.

El avance tecnológico ha hecho que las interpretaciones de los artistas intérpretes puedan rebasar el ámbito local en donde presentan su interpretación. En este sentido, el público se acuerda del intérprete y director, y se transmite a un público diferente que ocupa un lugar desde donde se ve o escucha.

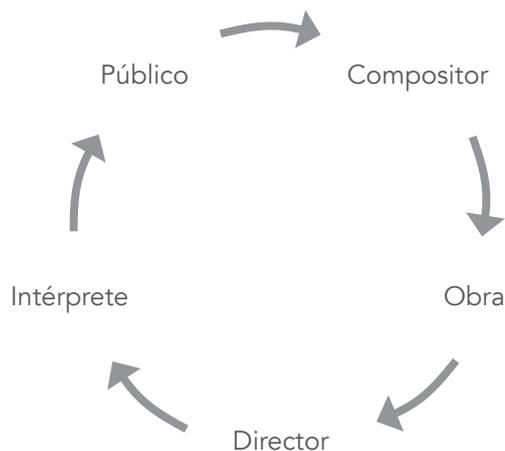


Figura 1. Ciclo de la obra en YouTube.

Algunos problemas en YouTube por falta de regularización de leyes en propiedad intelectual

YouTube²⁰ es un sitio web que permite a los usuarios subir, bajar, ver y compartir videos. Es gratuito, fácil de usar para ver los videos o enviarlos a otras personas y se registran para colocarlos en la página. Por ejemplo: el usuario “Canal Oficial del Centro de Artes Musicales de Baja California”, con antigüedad desde el 22/08/2012, tiene 158 suscriptores.

Descripción del usuario: “El Centro de Artes Musicales (CAM), es un espacio que tiene como objetivo la formación académica de los músicos y cantantes profesionales, así como la producción de diversos espectáculos artísticos de carácter multidisciplinario.

Construido en el 2010, a partir de la campaña de procuración emprendida por la Fundación de Artes Musicales (FAM), el CAM alberga diversos programas artísticos y pedagógicos que promueven la enseñanza y difusión de la música en diversos géneros”.²¹

Dicho canal realizó una selección de las Orquesta del Programa Redes 2025 interpretando el *Danzón no. 2*, siendo dirigidos por el compositor Mtro. Arturo Márquez en el Centro de las Artes Musicales de Baja California. Subido el día 3 junio de 2014 con la duración 4:35 minutos con 844 vistas.

Poniendo el título del video “Fragmento danzón no. 2 Arturo Márquez”

En nuestro sistema mexicano del derecho de intérprete, incluido a partir de las reformas a la Ley a partir del 24 de marzo de 1997, se destaca la lectura del artículo 117 del actual, que a la letra expresa:

²⁰ Fundado en febrero de 2005 por tres ex-empleados de PayPal: (Chad Hurley, Steve Chen y Jaweb Karim), la compañía de pagos online perteneciente al grupo eBay. Inmediatamente, la joven compañía atraía el interés de inversores como la firma de capital-riesgo Sequoira. http://www.cad.com.mx/historia_de_youtube.htm (visualizada en mayo 2014).

²¹ “Canal Oficial del Centro de Artes Musicales de Baja California <https://www.youtube.com/user/CentroArtesMusicales/about> (visualizada en junio 2015).

Art. 117. El intérprete o ejecutante goza del derecho al reconocimiento de su nombre respecto a sus interpretaciones o ejecuciones así como el de oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su situación que lesiones su prestigio o reputación.

Como podemos observar, aquí se está respetando el derecho moral del artista intérprete, la Orquesta del Programa Redes, y la dirección orquestal del maestro Arturo Márquez.

Derecho patrimonial

Es “la retribución que corresponde al autor por la explotación, ejecución o uso de su obra con fines lucrativos”.²²

La Cervecería Modelo Especial, en los comerciales titulados “El amor de tu vida”, “Independizarte”, “Tu mejor amigo el perro”, “Modelo especial 2”, “Modelo especial”, “Triunfar en el extranjero” con una duración máxima de 1:30 segundos cada comercial (tiempo máximo permitido, que fue respetado), el número de vistas fue de 46 070 (cuarenta y seis mil setenta). Anunciaban a deportistas, la importancia de ser pintor o realizar una película con el fondo del *Danzón no. 2*. En este caso, el autor debe recibir regalías (derecho patrimonial) por la explotación de su obra. No sabemos si hubo autorización para este caso. No se pueden ver ya estos videos debido a que su duración es efímera.

Bibliografía

Libros

Becerra Ramírez, M. (comp.), *Estudios de derecho intelectual en homenaje al profesor David Rangel Medina*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1998, 552 pp.

Bettig, Ronald V., *Copyright Culture*, Estados Unidos, Westview Press, 1996, 276 pp.

²² David Rangel Medina, p. 138.

Convenio de París para la protección de la propiedad industrial (consultado en línea en 2014).

Cue Bolaños, Angelina, *Los derechos intelectuales de los actores en ejercicio y Gestión Colectiva* (obra consultada en línea <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=164>).

González López, Marisela, *El derecho moral del autor en la ley Española de propiedad intelectual*, España, Marcial Pons, 1993, 244 pp.

Lipszyc, Delia, *Derecho de Autor y Derechos conexos*, Buenos Aires, UNESCO, 1993.

Loredo, A., *Nuevo derecho autoral mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 262 pp.

Marco Molina, Juana, *La propiedad intelectual en la legislación española*, Marcial Pons, 1995, 412 pp.

Obón León, Ramón, *Derecho de los artistas intérpretes*, México, Trillas, 1996.

Rangel Medina, David, *Derecho intelectual*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1998.

Satanowsky, Isidro, *Derecho intelectual*, Buenos Aires, Tipología Argentina, 1954.

Programas de mano

Conciertos del Décimo Aniversario con la presentación de seis obras perdidas por esta Universidad con motivo de nuestro Décimo Aniversario, Universidad Autónoma Metropolitana. Galería Metropolitana, Medellín 28, Col. Roma.

Conservatorio de las Rosas, A.C., LXX Aniversario Escuela Superior de Música, *Concierto de violín y piano con los maestros Manuel Enríquez y Rodolfo Ponce Montero*. Colaboración del Seminario de Cultura Mexicana, Teatro Ocampo (Morelia, Mich., 11 abril 1984).

En torno a los sonidos electrónicos: música de América y España, México, SEP/INBA (enero 1988).

Festival de Música a dos pianos, Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1987.

Música de Cámara en el Palacio de Minería, Tacuba no. 5, Centro. Domingos a las 18:00 horas. El violín en la Música Mexicana: Manuel Enríquez, violín; Edison Quintana, piano.

Orquesta Sinfónica Nacional Temporada Otoño 1983, México, INBA [1983], 17 pp.

Programa de mano del INBA. *La subdirección General de Música y Danza y la sección de Música Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes, presentan Conciertos Navideños de clubes musicales escolares de las secundarias oficiales del D.F.* Teatro de Bellas Artes (Diciembre de 1979).

Programa de mano de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C. (13 abril 1986).

II Temporada de conciertos de música de cámara en la Biblioteca Nacional / San Agustín (20 octubre).

XLIII Temporada de México y América. Orquesta Sinfónica del Estado de México. Programa 4, Eduardo DíazMuñoz G., director artístico y musical.

Temporada 1985, Música de Cámara en la Sala Carlos Chávez, Centro Cultural Universitario (12 mayo 1985).

Universidad Autónoma de Tamaulipas, Facultad de Música. [Tampico] Centro Universitario, Aula Magna de la Facultad de Medicina (jueves 8 de noviembre). *La Academia de Maestros y el Grupo Sol en colaboración con la Academia de Cultura Mexicana presentan al Maestro Manuel Enríquez, su violín y sonidos electrónicos.*

Publicaciones periódicas

Vargas, Ángel, fotos de Guillermo Sologuren, “Con el *Danzón no. 2* esperaba que renaciera la música popular”, en *La Jornada* (miércoles 4 septiembre 2013) p. 5.

Vargas, Ángel, fotos de María Luisa Severiano, “*Danzón número 2* cumple 20 años es una obra de empuje y esperanza”, en *La Jornada* (lunes 10 marzo 2014) consultada en línea (<http://www.jornada.unam.mx/2014/03/10/cultura/a07n1cul>)

Videos

Canal Oficial del Centro de Artes Musicales de Baja California <http://www.youtube.com/user/CentroArtesMusicales/about>

Concierto Homenaje al *Danzón No. 2*, de Arturo Márquez a 20 años de su creación. <http://www.youtube.com/watch?v=qgI8OUUvMJE>

Danzón no. 2 Arturo Márquez. Banda Municipal de Sangüesa (consulta julio 2015) <https://www.youtube.com/watch?v=EqBuv5Tdv38->

Danzon No.2- Marques <http://www.youtube.com/watch?v=4BjlisDHjzA>

Danzon-no.2 – Arturo Márquez [http://www.youtube.com/
watch?v=nJr39PO7noM](http://www.youtube.com/watch?v=nJr39PO7noM)

Markinof Danzon No2 – Cortometraje [https://www.youtube.com/
watch?v=P_FILYz9Y5Y](https://www.youtube.com/watch?v=P_FILYz9Y5Y)

[IV]

ENFOQUES
CIENTÍFICOS Y NUEVAS
HERRAMIENTAS PARA
LA INVESTIGACIÓN
MUSICAL

PERSPECTIVA DE LA MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA EN MÉXICO

Gabriela Pérez Acosta

**EN BUSCA DE UNA BASE LÓGICO-EPISTÉMICA PARA LA
MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA EN MÉXICO**

Gabriel Pareyón

**EDICIÓN Y PUBLICACIÓN DE PARTITURAS, UNA TAREA
IMPRESINDIBLE**

Michel Hernández Lugo

PERSPECTIVA DE LA MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA EN MÉXICO

Gabriela Pérez Acosta 

 Egresada con mención honorífica de la Licenciatura en piano de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Fue alumna de los prestigiados pianistas Alberto Cruzprieto e Yleana Bautista. En octubre de 2001 realiza el Diplomado en Ejecución en *L'École Normale de Musique de Paris / Alfred Cortot* (París, Francia). En el 2011 participó en el *Summer Institute for Contemporary Performance Practice SICPP*, en Boston, EUA. En agosto de 2008 obtiene, con mención honorífica, el grado de Maestra en Música en el área de Cognición Musical por la UNAM. Su actividad como investigadora la ha llevado a ser invitada a presentar sus trabajos en varias conferencias y congresos nacionales e internacionales: la 9na. Conferencia Internacional de Percepción y Cognición Musical ICMPC (Universidad de Bolonia, Italia, 2006), XLIX, L y LI Congresos Nacionales de Física (México, 2006, 2007 y 2008), III Simposio Internacional sobre Cognición y Artes Musicales SIMCAM (Universidad Federal de Bahía, Brasil, 2007), VII Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música SACCoM (Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 2008), 2do. Congreso Internacional de la investigación interdisciplinaria sobre los efectos y la experiencia de la música (*Mozart&Science* 2008, Austria), 7ma. Conferencia Trienal de la Sociedad Europea para las Ciencias Cognitivas de la Música ESCOM (Universidad de *Jyväskylä*, Finlandia, 2009), 41ª. Reunión de la *European Brain and Behaviour Society* (Isla de Rodas, Grecia, 2009), 1ª y 3ª Conferencia Internacional de estudiantes de musicología Sistemática SysMus (Universidad de Graz, Austria, 2008 y Universidad de Cambridge, Inglaterra, 2010), la Conferencia Internacional de Jerusalén sobre Neuroplasticidad y Modificabilidad Cognitiva (*The Feuerstein Institute*, Jerusalén, Israel, 2013), en el XXI Congreso Mexicano de Psicología (Guadalajara, Jalisco, México, 2013) y en la Conferencia Internacional de la Experiencia Multimodal de la Música ICMEM (Universidad de Sheffield, Inglaterra, 2015). Es profesora en la Facultad de Música de la UNAM y desempeñó el cargo de Secretaria Académica en la misma entidad, de abril de 2011 a enero de 2014. Actualmente cursa los estudios de Doctorado en el área de Cognición Musical en el Programa de Posgrado en Música de la UNAM.

El término “musicología sistemática” fue introducido por Guido Adler¹ en 1885, en el artículo que llevaba como título “*Domain, method and aim of musicology*”, al proponer que la musicología podía dividirse en dos partes iguales: histórica y sistemática.² Sin embargo, Schneider y Ruschkowski³ ubican sus orígenes en los estudios que realizaron los filósofos griegos acerca de los fundamentos de la relación entre la música y las matemáticas. Estos autores describen, además, cómo los descubrimientos relacionados con la acústica y la psicoacústica, obtenidos como resultado de la revolución científica europea a través de los siglos XVI al XVIII, tuvieron impacto directo en la organología y la construcción de instrumentos musicales. Posteriormente, durante el siglo XIX, las investigaciones realizadas por Helmholtz y otros científicos sentaron las bases para la acústica musical moderna, y en el siglo XX el desarrollo tecnológico y la revolución cognitiva abrieron nuevas perspectivas para la investigación interdisciplinaria de la música. De esta manera, observamos que el surgimiento de la musicología sistemática en el siglo XX fue prácticamente una cuestión de definición, pero que la investigación inter y transdisciplinaria de la música ha sido un hecho real a lo largo de la historia.

De acuerdo con Richard Parncutt,⁴ en Europa Central se considera que la musicología, de manera general, abarca tres grandes subdisciplinas independientes:

- Etnomusicología y musicología histórica: enfocadas en manifestaciones específicas de la música (obras, estilos y tradiciones), notación, formas de interpretación. A través de ellas se aborda el estudio de los contextos culturales y sociales de la música.
- Musicología sistemática: enfocada al estudio de la música como fenómeno.

¹ Musicólogo austriaco.

² Richard Parncutt, “Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship”, en *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, núm. 1, vol. 1, 2007, pp. 1-32.

³ Albrecht Schneider y Arne von Ruschkowski, *Systematic Musicology: Empirical and Theoretical Studies*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2012.

⁴ Richard Parncutt, *op. cit.*, p. 4.

Parncutt apunta que en las tres subdisciplinas se analiza el contexto en el que se lleva a cabo la experiencia de la música, pero se enfocan en diferentes aspectos de éste.

Por otro lado, el autor subdivide, a su vez, la musicología sistemática en dos ramas:

- Musicología científica: en la que integra a la psicología, sociología, acústica, fisiología, neurociencia, ciencia cognitiva, ciencias de la computación y la tecnología.
- Musicología cultural: en la que integra a la filosofía, estética, semiología, hermenéutica, crítica musical, estudios culturales y de género.

La propuesta de Parncutt es un ejemplo, ya que la historia de la musicología sistemática es compleja y sigue habiendo debate en cuanto a su definición. Parte de la discusión gira, por un lado, en torno a las grandes diferencias en la epistemología y metodología implicadas en las subdisciplinas que se busca integrar como parte de ese “sistema” propuesto en el concepto de musicología sistemática. Por otro lado, la discusión se enfoca en la relación del investigador con el “objeto” de estudio. Sin embargo, de acuerdo con las posturas académicas antipositivistas más modernas, es ahí donde radica su ganancia, en la integración de diferentes maneras de pensamiento y métodos que dependen del cómo se hacen las preguntas.

Actualmente se pueden encontrar ya oportunidades a nivel internacional para realizar estudios enfocados a la musicología sistemática, por ejemplo:

- Austria: Universidad de Graz.
- Bélgica: Escuela Internacional de Verano de Musicología Sistemática.
- Finlandia: Universidad de Jyväskylä.
- Alemania: Universidad de Hamburgo, Universidad de Música y Teatro de Hannover, Universidad de Halle.
- Estados Unidos: Universidad de California, Los Ángeles.

Desde hace varios años, existen conferencias internacionales que, si bien no incluyen necesariamente la definición de “musicología sistemática”, integran trabajos de todas las subdisciplinas incluidas en ella, en las que se generan espacios

de discusión muy interesantes al tener especialistas de tan diversas áreas enfocadas a la investigación de la música. Todo esto ofrece evidencia de que —independientemente del término bajo el cual se cobije— la investigación interdisciplinaria es reconocida ya a nivel internacional como una aproximación necesaria para abordar el estudio del quehacer musical.

Personalmente considero que un hecho innegable es que el quehacer y la experiencia musical está constituida necesariamente por tres elementos: 1) el aspecto físico de la música, es decir, el sonido y los elementos relacionados con su producción; 2) todos los procesos cognitivos implicados en el aspecto experiencial y creativo de la música y 3) el aspecto cultural que determina, en última instancia, la relación entre los dos primeros. De acuerdo con lo anterior, podemos observar que la visión científica puede ofrecer aportaciones importantes para complementar la comprensión de la experiencia musical desde otros ámbitos, principalmente si se puede integrar en un diálogo permanente con las demás perspectivas de la investigación musical. Dentro de esa visión científica encontramos a la cognición musical y neurociencia cognitiva de la música, áreas en las que me enfocaré a continuación para llegar al punto medular de esta ponencia, y para ello empezaré por retomar un poco de su historia.

El origen de la ciencia cognitiva se ubica a finales de los años cincuenta del siglo XX, gracias a las bases que sentaron los aportes teóricos de diversas áreas que se suscitaron en la época. Estos aportes incluyen, por ejemplo, los trabajos de lógica matemática y computación de Alan Turing, la aplicación de métodos lógicos al modelo de la neurona de Warren McCulloch y Walter Pitts, la teoría de retroalimentación y control de Norbert Wiener que impulsó el desarrollo de la síntesis cibernética, la teoría de la información de Claude Shannon y, paradójicamente, los hallazgos relacionados con las incapacidades cognitivas que resultaban de los daños cerebrales provocados por lesiones de guerra.⁵ Todos estos avances contribuyeron a tener la posibilidad de acercarse a la comprensión de los procesos de pensamiento de otra manera, y no sólo en tanto a las conductas o resultados que éstos generan. No pasó mucho tiempo antes de que esta posibilidad causara fascinación por comprender los procesos cognitivos relacionados con un quehacer

⁵ Howard Gardner, *La nueva ciencia cognitiva de la mente. Historia de la revolución cognitiva*, España, Paidós, 2011.

humano tan complejo como la música. Las investigaciones en el campo de la cognición musical datan de al menos 40 años; las revistas *Psychology of Music* (1973) y *Music Perception* (1983) han sido dos de los foros internacionales en donde se han presentado mayor cantidad de trabajos del área cognitiva aplicada a la música, mostrando un especial compromiso con la publicación de investigaciones de tipo interdisciplinario. Eventualmente, con el desarrollo de técnicas más avanzadas de imagenología cerebral y otras tecnologías (EEG,⁶ *motion capture*⁷), se logró ampliar el campo hacia la neurociencia a través del empleo de metodologías que dan cuenta de los procesos neurobiológicos y neurofisiológicos involucrados en los diversos aspectos de la experiencia musical. De tal manera que se habla actualmente de una neurociencia cognitiva de la música. Nuestro país no ha sido la excepción en la incursión en este campo de investigación, se tiene registro de trabajos de esta naturaleza desde finales de los años ochenta y con el tiempo se han creado algunos grupos de investigación en torno a esta temática. Mencionaré, a manera de ejemplo, los grupos de investigación vinculados a la UNAM que trabajan en proyectos relacionados con la neurociencia cognitiva aplicada a la música. En el año 2000, se reunió un grupo de investigadores con el objetivo de realizar proyectos enfocados al estudio de la emoción musical y sus fundamentos cerebrales. El grupo está integrado por María Corsi Cabrera, de la Facultad de Psicología, experta en técnicas electrofisiológicas aplicadas al estudio de diversos estados mentales; el laboratorio del doctor Fernando Barrios, del Instituto de Neurobiología, experto en imágenes cerebrales de tipo metabólico; Enrique Flores Gutiérrez, investigador en Ciencias Médicas en el Instituto Nacional de Psiquiatría, músico profesional, neurobiólogo y psicólogo con especialidad en el estudio de los correlatos neuroanatómicos y electrofisiológicos de aspectos emocionales de la música, cognición musical y neurofisiología de la ejecución musical, y José Luis Díaz, adscrito a la Facultad de Medicina, enfocado en la psicobiología, la neurociencia cognitiva de la conciencia y la epistemología.⁸ Este grupo cuenta ya con una serie de publicaciones impor-

⁶ Electroencefalografía: Técnica de registro de la actividad eléctrica del cerebro.

⁷ Traducción: captura de movimiento. Técnica en la que se colocan sensores en diferentes partes del cuerpo para registrar de manera digital el movimiento del individuo.

⁸ José Luis Díaz, “Music, language and emotion: a brain approach”, en *Salud Mental*, vol. 33, núm. 6, 2010, pp. 543-551.

tantes. Destacan entre ellas dos publicaciones relacionadas con una investigación en la que se buscó evidencia de los correlatos neurales de la reacción emocional ante estímulos musicales considerados como “desagradables” y “agradables” por los individuos. Los resultados son relevantes ya que de alguna manera contradicen la teoría de la especialización hemisférica del procesamiento musical: que el hemisferio derecho provee el elemento fundamentalmente prosódico de la expresión y valoración de la música, en tanto que el hemisferio izquierdo participa en los aspectos analíticos que se desarrollan durante la educación y el entrenamiento musicales. De acuerdo con José Luis Díaz,⁹ sus resultados aportan evidencia de que “[...] la emoción musical no solamente depende de los efectos directos o indirectos (es decir, mediados cognitivamente) de circuitos subcorticales y límbicos del cerebro humano que, sin duda, son esenciales para generar procesos afectivos, sino que dependen de la activación de redes extensas tanto de estructuras subcorticales como de la corteza cerebral [...]”.

Otro grupo enfocado a diversos aspectos de la investigación musical es el grupo de la Facultad de Psicología encargado del proyecto “Psicología y Arte: el arte como apoyo en el desarrollo integral del ser humano”, encabezado por la Mtra. Concepción Morán, que tienen objetivos tanto académicos como de labor social. A través del trabajo de este grupo se guía a los alumnos interesados en el área a llevar a cabo proyectos de tesis en los que se abordan diversos aspectos psicológicos relacionados con la percepción, creatividad, musicoterapia, etc., y por otra parte se realizan investigaciones vinculadas a otros grupos de trabajo con el objetivo, por ejemplo, de evaluar el sentido de agencia en los estudiantes de las carreras de música en el país.

Por otro lado, desde el año 2010, con sede en la actual Facultad de Música de la UNAM, se lleva a cabo mensualmente el Seminario Multidisciplinar Música y Mente (S3M), que surgió con la idea de generar un espacio de discusión, análisis y eventual publicación conjunta de proyectos y resultados sobre temas de psicología, ciencias cognitivas, neurociencias, conducta, medicina, composición, filosofía o estética en relación con la música, en particular referencia a la mente humana. Durante la actividad ininterrumpida de este seminario se han presentado trabajos con diversas temáticas de ponentes tanto nacionales como internacionales. Algu-

⁹ José Luis Díaz, *op. cit.*, p. 549.

nos de los títulos, para dar un ejemplo, son: “Hacia un modelo de análisis perceptivo de escenarios musicales” del compositor Germán Romero; “Música, Mente y Percepción” a cargo de la Mtra. Concepción Morán; “El papel de las neurociencias y los estudios de imagen cerebral en el campo de la investigación musical”; “El Desarrollo Cognitivo Musical” de la Dra. Eugenia Costa-Giomi; “La colmena de Cajal y la consciencia en enjambre” del Dr. José Luis Díaz; “La expresión en la interpretación musical como performance compleja multimodal” de la Dra. Fuensanta Fernández; “La iconología musical de Robert Fludd y la cosmovisión renacentista” del Dr. Jorge Alcázar Bravo; “Resultados preliminares de un estado del arte sobre la rehabilitación neuropsicológica para pacientes afásicos a través de la música” de las Lic. Lubín Quesada y Lily Jiménez; “El músico consciente” de Paulina Derbez; entre otras.

Es importante también mencionar que dentro del programa de Maestría y Doctorado en Música en la UNAM, que se instituyó en el 2005, se integró la Maestría y Doctorado en Cognición Musical, programa único en su naturaleza en Latinoamérica. Como egresada de ese programa, tuve la oportunidad de sentar las bases para una línea de investigación relacionada con aspectos neuro y psicofisiológicos de la imaginación musical y su relación con el sistema auditivo. Este trabajo se ha presentado ya en diferentes congresos internacionales y sigue en desarrollo actualmente en colaboración con el Dr. José Luis Díaz y con el M. I. Óscar Yáñez del Laboratorio de Investigación en Neuroimagenología LINI, de la UAM-Iztapalapa. Uno de los aspectos importantes de esta investigación es su vinculación con los trabajos del relevante neurofisiólogo mexicano Dr. Raúl Hernández-Peón, sobre el control central de la información con el objetivo de acercarse al entendimiento del papel de los diversos centros del sistema auditivo en procesos cognitivos. Y por otro lado, la búsqueda de evidencia fisiológica que apoye el enfoque de la cognición corporizada y enactiva sobre el proceso de la imaginación musical. Este último punto nos regresa a la visión de la musicología sistemática. Es decir, si bien todo este tipo de investigaciones nos abre el camino para entender los procesos neurobiológicos relacionados con el quehacer musical, la visión queda sesgada si nos enfocamos en la música sólo como “estímulo” y caemos en el extremo del “localizacionismo” funcional. La discusión que impera actualmente entre algunos investigadores que nos dedicamos a la cognición musical gira alrededor del entendimiento de estos procesos a partir del individuo como un todo y dentro

de su entorno. Es decir, buscamos encontrar la manera de conjuntar evidencia que concuerde con los postulados de la cognición corporizada, estando seguros de que el fenómeno musical no puede ser comprendido de otra manera. Para ello, tenemos que regresar al diálogo con las otras ramas de la investigación musical: filosofía, estética, semiología, estudios culturales, etc., y es de este modo que se cierra nuevamente el círculo en torno a la propuesta de la musicología sistemática.

En este momento llego al punto medular de esta ponencia: el objetivo de hacer una breve revisión del estado del arte de la investigación aplicada a la música a través de esta rama del área científica, es dejar claro que nuestro país no se ha quedado atrás en este campo. Sin embargo, si bien la investigación musicológica afortunadamente ha contado, desde hace 40 años ya, con un espacio de desarrollo e integración como el CENIDIM, la investigación de la música desde otras disciplinas, como la neurociencia cognitiva, no ha corrido con tanta suerte y no ha encontrado un espacio permanente de reflexión, discusión y convergencia con otras áreas. Al ser el CENIDIM el único centro de investigación musical de nuestro país, y conforme con lo que está sucediendo en el panorama internacional, considero fundamental hacer una reflexión sobre la importancia de establecer líneas de investigación que fortalezcan el vínculo entre la ciencia y el arte, y de esta manera sentar precedente en la formalización de la presencia de la musicología sistemática en nuestro país. Me parece que el perfil del CENIDIM es ideal para establecer lazos de colaboración con instituciones o grupos de investigación tanto nacionales como internacionales dedicados al área de la “musicología científica”, pero manteniendo como eje en común el aspecto humanístico del quehacer musical.

Bibliografía

Díaz, José Luis, “Music, language and emotion: a brain approach”, en *Salud Mental*, vol. 33, núm. 6, 2010, pp. 543-551.

Gardner, Howard, *La nueva ciencia cognitiva de la mente. Historia de la revolución cognitiva*, España, Paidós, 2011.

Parncutt, Richard, “Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship”, en *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, vol. 1, núm. 1, 2007, pp. 1-32.

Schneider, Albrecht y Ruschkowski, Arne von, *Systematic Musicology: Empirical and Theoretical Studies*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2012.

EN BUSCA DE UNA BASE LÓGICO-EPISTÉMICA PARA LA MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA EN MÉXICO

Gabriel Pareyón ^[•]

[•] Doctorado en filosofía por la Universidad de Helsinki (2006-2011), con especialidad en musicología sistemática. Durante 2008 y 2009 residió en Manchester, Inglaterra, dedicándose al desarrollo de su tesis doctoral, y colaborando con el *Northern Royal College of Music*.

Recibió licenciatura y maestría en composición musical en el Conservatorio Real de La Haya (2000-2004). Diplomado en composición por la Escuela Superior de Música del INBA (México, DF, 1998-1999). Durante cuatro años perteneció al Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música (México, DF, 1995-1999). Obtuvo el primer lugar en el Concurso Mundial de Composición para Saxofón (*Ljubljana*, 2006); segundo lugar en la Bienal de Composición "B. I. Jurgenson" del Conservatorio Chaikovski (Moscú, 2003), y tercer premio en el Concurso Internacional de Composición "Andrzej Panufnik" (Cracovia, 2001). En 2003 miembros de la Orquesta Sinfónica de Brandemburgo ofrecieron un concierto integral con sus obras en la sala *Otto Braun*, de la Biblioteca Nacional de Berlín. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (México, 2012–2014). Desde 2011 es profesor tutor del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, en la Universidad de Guadalajara es profesor asociado del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (áreas de historia, sociología y filosofía de la música), y colaborador del Centro Universitario de Ciencias Exactas e Ingenierías (áreas de psicoacústica y análisis de patrones musicales). Desde 1995 es miembro titular del CENIDIM-INBA, donde tiene a su cargo el Seminario de Ciencias y Teorías de la Música (SeCiTeM) a través del cual organizó el Congreso Internacional de Música y Matemática (Puerto Vallarta, 2014) en cooperación con la UNAM, la UDG y el CENIDIM.

La abundancia de herramientas y estrategias de la musicología sistemática está asegurada en una amplia bibliografía internacional, publicada en los últimos 30 años. Dicha bibliografía promete una variedad de aplicaciones en la musicología de México —si bien es indispensable discutir el sentido de tales aplicaciones en un contexto cultural específico—, dado que existe un corpus de investigación de enorme complejidad y originalidad correspondiente a las culturas musicales de México en sus campos sincrónico y diacrónico, y existe la necesidad de construir herramientas y estrategias desde dentro, en lugar de la adopción ciega de modelos externos. Para tal fin, este trabajo postula la necesidad de ubicar la cultura musical mexicana en un ámbito social que rebasa fronteras institucionales y políticas, y privilegia la identificación de “nubes sémicas” que aporten información sobre “lo mexicano” en la música, en diferentes contextos, aun cuando éstos puedan ser discrónicos, distópicos o disconexos. En consecuencia, se propone sentar las bases para un enfoque metodológico, no tanto para hacer investigación musical de “lo mexicano”, sino para elaborar un mapa conceptual a partir de dichas nubes sémicas, necesariamente sin definiciones absolutas, y el cual pueda apoyar el ordenamiento de la musicología sistemática en México, así como facilitar una reinterpretación de la musicología histórica.

Contexto del presente trabajo

Este trabajo se orienta hacia una discusión metodológica, principalmente en el estudio de los procesos de generación de conocimiento musicológico. Para este fin, me sujeto a los siguientes objetivos, expresados en la convocatoria de nuestro coloquio interno “Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM (1974–2015)”:

- Determinar áreas de oportunidad para el CENIDIM.
- Propiciar la colaboración académica en distintos niveles de operación
- Reflexionar sobre el sentido de las líneas de investigación para nuestro centro, en este caso a la luz de la musicología sistemática.

Para poder avanzar en esta dirección tengo que dar, sin embargo, algunos pasos atrás en la conceptualización de la musicología tal y como la ejercemos en nues-

tro centro de investigación. En este camino hacia atrás, en sentido deconstructivo y no necesariamente histórico, me permito formular la siguiente pregunta clave:

¿Qué es la “música <preposición> México”?

En trabajos anteriores discuto el peso lingüístico de la preposición en oraciones como *La música en México*, *Lo mexicano en la música*, o *Historia de la música mexicana* (cfr. Pareyón, 2000, 2006, 2011a, 2011b). En cualquier caso explícito la debilidad semántica del adjetivo en este tipo de oraciones, y doy por entendido que la adjetivación puede inferirse, en un contexto dado, de un sustantivo o de un verbo. Por esta razón, el presente trabajo no problematiza adjetivaciones, sino semas. Por otra parte, puesto que el concepto gramatical de preposición es un lugar común suficientemente investigado, en este caso resulta trivial escoger una preposición particular; lo que me interesa es analizar la relación p (preposición) con los universos semánticos “música” y “México”. El primero de ellos simbolizado μ , o sea polisemia implícita en el total de las categorías posibles que signifiquen “música”. El segundo simbolizado \underline{M} , o sea polisemia implícita en el total de las categorías posibles que signifiquen “México”. Así, la relación $\mu <p> \underline{M}$ puede leerse “universo semántico *música* con preposición en relación con universo semántico *México*”. En ambos casos, obviamente, ni “música” ni “México” tienen significado léxico preciso, pues son universos polisémicos.

La relación, o mejor dicho, el sistema de relaciones $\mu <p> \underline{M}$ puede alojar oraciones como *La música en México*, *Lo mexicano en la música*, o *Historia de la música mexicana*. Pero su capacidad de alojamiento semántico y relacional es mucho mayor: puede alojar inclusive cualquier sistema de relaciones dentro de μ (virtualmente infinitas) unidas por la bisagra $<p>$ con cualquier sistema de relaciones dentro de \underline{M} (virtualmente infinitas, también). La sola abstracción de estas relaciones no tiene mayor trascendencia operativa. Sin embargo, la lógica inferencial en $\mu <p> \underline{M}$ puede ser útil para investigar amplios campos de significación, lo mismo en la musicología histórica que en la musicología sistemática.

La mayor dificultad que presenta el desarrollo de la musicología histórica en México, es que la relación $\mu <p> \underline{M}$ no se comprende sino apenas en su versión más pobre: *música <p> México*. Por razones históricas ligadas a una sociedad colonizada (en este caso una sociedad colonial que se colonializa a sí misma en

procesos cíclicos), la relación *música* <*p*> México, al menos como se manifiesta en el siglo XX y lo que va del XXI, es *sucinta*, *económica* y *sesgada*: es *sucinta* porque la mayoría de los musicólogos mexicanos preferimos evitar la discusión epistémica-ontológica sobre “qué es música”, dando por hecho que hay un conjunto bien sentado de definiciones publicadas y compartidas por una comunidad de especialistas; es *económica* porque la calidad implícita de lo sucinto en este caso está delimitado por una sociedad de capital con políticas culturales orientadas por el flujo de dicho capital, actualmente en tránsito entre el discurso desarrollista (caduco) y el pragmatismo comercial (en proceso de caducidad), y es *sesgada* porque esta vinculación específica entre lo sucinto y lo económico produce una exclusividad cultural donde *nadie* se pronuncia sobre la pertinencia de una epistemología adecuada para indagar la lógica del sistema *música* <*p*> México, por ejemplo en la supuesta distinción entre musicología y etnomusicología, que con frecuencia se juzga “superada”.¹ A este respecto voy a destacar la necesidad de encontrar una base lógico-epistémica para una musicología con carácter colectivo e incluyente, a partir de la idea de que la fórmula $\mu < p > \underline{M}$ pueda ser germen de discusión científica.²

Con esta idea, la prioridad es definir μ como un sistema polisémico que incluya variantes regionales que a su vez incluyan lógicas, lenguas, dialectos y eclectos regionales en un territorio cultural al que podríamos llamar “Gran México” por su homología demográfica e histórica, incluyendo núcleos culturales mexicanos fuera de un territorio oficial. Esta es una noción primaria que, con base en una consulta minuciosa, sin privilegiar modas ni tendencias exógenas, podría facilitar un esquema léxico, histórico e idiosincrático sobre “qué es música” para

¹ Es notorio que, por ejemplo, el programa pedagógico musical ideado por Pedro Michaca (1897–1976), en que los estudiantes de los conservatorios mexicanos tendrían que aprender primero historia y geografía de México e historia de la música regional e instrumentos autóctonos, antes que estudiar aspectos de las culturas europeas, sea un programa totalmente olvidado por la música y la musicología mexicana actuales.

² El carácter colectivo e incluyente de esta perspectiva impide, entonces, circunscribir la musicología a una “escuela nacional”; algo que, por otra parte, fue una marcada intención política de mediados del siglo XX, como se observa en el caso específico de la “escuela musicológica argentina, fundada por Carlos Vega (1898–1966)” (cfr. Julio Viggiano, *La escuela musicológica argentina*, Córdoba, Arg., 1948).

los pueblos y las culturas de México. Si bien gran parte de la musicología sobre lo mexicano se aproxima continuamente a este concepto, dicha tarea inclusiva y coordinativa no ha sido completada al día de hoy.

Es evidente que trabajos colectivos sostenidos a través del tiempo, por ejemplo la colección del *Tesoro de la Música Polifónica en México*, contribuyen a responder “qué es música” en un ámbito específico de México, con elementos y pruebas para conocer una parte muy importante de las prácticas musicales en la Nueva España. De hecho toda labor documental, analítica, descriptiva, historiográfica y editorial responde a la pregunta “¿qué es música?”. Este tipo de contribución no está en duda. Lo que quiero destacar aquí es la posibilidad de elaborar un mapa epistémico-ontológico sobre las muy diversas nociones de “lo musical” que conforman un conjunto difuso, flexible, abierto, en constante cambio y muchas veces en contradicción, y aun necesariamente en contradicción por su naturaleza social y cultural.³

Varios autores acusan debilidad, insuficiencia o inexistencia de la musicología sistemática en países de América Latina (*cf.* Bermúdez, 1982; Pérez González, 2007), y otros más atribuyen esta debilidad a una dependencia atrófica respecto de culturas de Europa (*cf.* Estrada, 1992; Orozco, 1992). El hecho de que el concepto “música” ni siquiera exista en forma autóctona en el repertorio léxico de las naciones indígenas de este país, obliga a pensar en una semiótica musical endógena, hecha desde dentro, que sin embargo no se cierre absolutamente sobre sí misma. Así entonces, la relación $\mu < p > \underline{M}$ no opera conjuntos con límites estrictos ni finamente marcados. Sus conjuntos se parecerían más bien a nubes de conceptos; incluso a nubes de nubes de ideas y prácticas que no pueden capturarse como entrada fija en un diccionario hipotético. Es de suma importancia, pues, identificar los principales componentes de esa nube conceptual, para así poder distinguir y apreciar sus características variadas y variables.

Por las razones ya expuestas, un “catálogo semántico” del significado de μ en su contexto cultural de ideas y prácticas colectivas, con aplicaciones históricas y geográficas, y con sus asociaciones preposicionales, no necesariamente haría más inteligible la relación $\mu < p > \underline{M}$. Congruentemente se requiere la elaboración

³ Esta “dinámica contradictoria y complementaria” ya la observa Orozco (1992:170) con especial atención en el caso de Cuba, pero con diversos puntos de convergencia para el caso de México.

conjunta de un mapa investigativo, en lugar de un listado institucional de líneas de investigación que los musicólogos deban seguir (algo a lo que aspiraban las escuelas nacionalistas de musicología). Aquí cabe discutir el significado de la “libertad de investigación” para la musicología mexicana: en ausencia de un mapa investigativo es muy difícil poder orientarnos acerca de cuáles son las tareas más urgentes y de qué manera podemos ser eficaces para conectar puntos en un patrón que necesitamos ver al menos de manera muy amplia. También acaso sea conveniente formular una “musicología discrecional” donde las relaciones y definiciones sólo pudieran —necesariamente— cumplirse parcialmente.

En este sentido, anticipo la siguiente hipótesis: la relación biyectiva $\mu \leftrightarrow \underline{M}$ es *significativamente distinta* de la relación biyectiva $\mu \leftrightarrow x$, donde x puede ser cualquier otra delimitación cultural diferente de la nube \underline{M} . Si esta es una hipótesis sustentable, entonces la musicología hecha en México carece de un marco básico, operativo y de referencia, que es necesario configurar de manera colectiva. La demostración lógica de esta hipótesis es simple, pues se sustenta en la posibilidad de unos “rasgos especiales” que se encuentran en el conjunto de las manifestaciones sonoras y musicales atribuidas históricamente al conjunto \underline{M} . La elaboración del mapa de estos rasgos, en cambio, no es simple, pues requiere de la coordinación entre investigadores y conocimiento mutuo —lo más incluyente posible— de sus resultados de investigación.

Con “musicología discrecional” quiero destacar, entonces, la necesidad de compartir una lógica y un simbolismo básicos que privilegien la nube semántica emergente en la relación $\mu \leftrightarrow \underline{M}$. No me refiero en absoluto a un sistema despótico y cerrado, como el que ya existe en las Reales Academias que imponen su ley sobre prácticas culturales que les son ajenas. No me refiero, pues, a que ninguna institución o grupo social dicte ni proponga una “norma general”. Me refiero en cambio a la posibilidad de que la musicología mexicana genere auténticamente sus propias relaciones semánticas con base en casos regionales muy específicos y claramente existentes. El hecho de que ni el CENIDIM ni las mayores universidades públicas de México dispongan actualmente de mapas críticos para estudiar la relación $\mu \leftrightarrow \underline{M}$, es una carencia que contradice el sentido de los programas docentes e investigativos en la musicología regional. En resumen: así como no es posible estructurar la matemática moderna usando solamente relaciones verbales convencionales, así

tampoco es posible distinguir entre analogías útiles e inútiles para la musicología bajo la relación $\mu \leftrightarrow \underline{M}$.

En el año 2000, en mi participación durante la Cátedra “Jesús C. Romero” bajo la dirección del Dr. Gerard Béhague (1937–2005), hablé sobre la falacia de la “música popular mexicana” en términos de que no teníamos entonces —como tampoco tenemos hoy— una definición específica para ninguno de esos tres se-mas. Mucho menos para la cadena semántica “música popular mexicana”. ¿Qué es lo que las diferentes tendencias literarias, etnográficas e historiográficas han querido transmitir con dicha cadena semántica presente en una enorme bibliografía? No basta explicar nada mediante la pura sustitución de términos o el desarrollo de eventuales definiciones. Se requiere, más bien, discutir la configuración de un mapa crítico (de amplitud semiótica y relacional) con sus conexiones simbólicas en $\mu \leftrightarrow \underline{M}$.

Desde esta perspectiva se pueden observar las faltas de enfoque en que incurrió la musicología mexicana del siglo XX, algunas de las cuales todavía están presentes en nuestras investigaciones. Por ejemplo, privilegiar un solo tipo de escritura musical, en muchos casos ajeno al contexto cultural que se pretende describir, “rescatar” o documentar, y cuyo resultado en todo caso opaca —si no oblitera— aquello que se quiere entender, preservar y compartir.

Complementariedad entre musicología sistemática e histórica

La musicología histórica “clásica”, impulsada en México por autores como Gerónimo Baqueiro Foster (1892–1967), Jesús C. Romero (1894–1958) y Gabriel Saldivar (1909–1980), importó desde Europa occidental la mayoría de sus preceptos descriptivos, esquemas evolutivos y referencias conceptuales, para adaptarlos a una *historia de la música en México*.⁴ Por su parte, precursores de la “etnomusicología mexicana” como Vicente T. Mendoza (1894–1964), Daniel Castañeda (1898–1957) y Francisco Domínguez (1897–ca.1975) resolvieron prioridades de catalogación y registro con medios y enfoques que sólo excepcionalmente reflejaban la variedad y complejidad de sus objetos de estudio: los estudiosos daban por

⁴ Esta perspectiva crítica aparece con mayor amplitud en un examen general de la musicología latinoamericana, hecho por Pérez González (2007).

hecho que la “occidentalización musical de México” se había consumado después de la Revolución, y la tarea restante era describir, catalogar, clasificar y registrar los *materiales musicales* en un panorama etno-historiográfico “moderno”. Aquello que no se ajustara completamente a la convención, o se desechaba o era considerado como “restos” de la *excentricidad cultural mexicana*, en proceso de extinción gracias a una “civilización progresiva” que en un momento dado podría solucionar los vacíos de información, permitiendo una recuperación de todo aquello que fuera valioso en el caso de la música mexicana. Al menos en su arrastre durante el siglo XX, el anclaje de una supuesta “música mexicana” en modelos exteriores no podía ser diferente por la simple razón de que el *modelo dominante de cultura* —la cultura hispana y su identidad en la civilización grecolatina— determinó a la *cultura dominante del modelo* para la musicología mexicana.

Una nueva generación de investigadores dotados de nuevas técnicas y tecnologías traídas de Estados Unidos, y entre quienes están Raúl Hellmer (1913–1971) y Henrietta Yurchenko (1916–2007), encontró en las grabaciones de campo una posible solución a las vaguedades de la transcripción musical. Sin embargo pronto se detectó el “problema de la descontextualización”: la grabación *in situ* solamente podía registrar parte del fenómeno musical, perdiéndose en ella el ámbito y el significado original de las interpretaciones y las prácticas culturales.

Es precisamente en el sentido de la pérdida y la dispersión donde la musicología histórica presenta su mayor empatía y afinidad con la musicología sistémica: aunque con estrategias e instrumentos muy distintos, ambas musicologías —en realidad una sola trama de complejidad investigativa— están sujetas, al igual que la misma música, a la dispersión de la entropía. En pocas palabras, la pérdida de información en la música es la fuerza que, paradójicamente, justifica la existencia y el mejoramiento científico de las musicologías. Hoy sabemos que la entropía de la información musical no puede detenerse ni suprimirse. Por esta causa podemos inferir que todas las subdisciplinas de la musicología, como ciencia emergente, deben operar en relativa armonización, o por lo menos en una suerte de “discrepancia concertada”.

En forma similar a la arqueología, la antropología y la historia, la musicología articula una superabundancia de “trozos del pasado” que tiene que organizar en el presente. También para ello tiene que “destruir” evidencias con el menor daño posible, a fin de conseguir una realidad explicativa y vívida que pueda, por

otra parte, conservar la mayor parte del significado de esas mismas evidencias, posicionándolas en un sentido narrativo que pueda ser elocuente y fértil para una imaginación humana que sería imposible sin tener al menos un poco de certidumbre basada en el pasado remoto y reciente. Ambas, musicología histórica y sistemática, requieren de sus propios modos y formas de memoria, y ambas, en sus innovaciones y autocríticas, requieren de seguir conjugándose en la corporalidad humana (como sensación, percepción, memoria, realización e intercambio). Después de todo, la dialéctica entre musicología histórica y musicología sistemática no es sino una metáfora de la lateralización cerebral, y sus complejidades también lo son respecto de la intermodularidad cerebral y de sus relaciones con el cuerpo en su conjunto, individual y colectivo, actual y evolutivo. Es importante revisar y tener en consideración esta *naturaleza simultánea-relacional*, característica común entre música y musicología.

Resolución de una contradicción operativa

Es obvio que el concepto de musicología, junto con sus enfoques históricos y sistemáticos son, asimismo, producto de una cultura dominante. ¿No es acaso una contradicción hablar de estos conceptos y enfoques, como marco referencial que favorezca cierta “autonomía” de un caso local “aparte” de lo europeo? En camino a resolver esta contradicción valga señalar que desde un inicio, este trabajo postula un conjunto semántico sobre “lo mexicano” en la música, donde “lo mexicano” sea interpretado más allá de la adjetivación; valga la autorreferencia: un conjunto difuso, flexible, abierto, en cambio constante y en fructífera contradicción. Esto quiere decir que al conjunto de “lo mexicano en la música” se puede acceder de diferentes modos y a través de diferentes caminos, dada la pluralidad, versatilidad y relativa apertura del conjunto mismo. Pero si bien es cierto que el “problema” de “lo mexicano en la música” puede investigarse a partir de un modelo externo —sea su origen cierta disciplina académica—, también es evidente que ese modelo externo será insuficiente. Por lo mismo, bajo ninguna consideración la teleología de la “musicología de lo mexicano” podría constituirse por tal modelo externo. De hecho, el mundo teleológico, *quid* del judeocristianismo, nunca ha logrado plena comunión con la complejidad de “lo mexicano”.

El “problema de lo mexicano” fue profusa y obsesivamente investigado durante el siglo XX por filósofos, historiadores y ensayistas, donde destacan los trabajos de Ramos (1934), Paz (1950), Uranga (1952), Zea (1952), Villegas (1960) y Bartra (1986). Desde la presente propuesta, ninguna de estas aproximaciones a lo mexicano es por sí misma válida o inválida: a pesar de sus contradicciones y desconexiones, *todas* forman parte de la nube sémica “de lo mexicano”. Algo similar aplica respecto de la musicología histórica de México: dependiendo de dónde se encuentre el observador-creador del fenómeno de “lo mexicano” en la música, se encontrarán semas, prácticas y relaciones propios. Esto conlleva el hecho de que, aun mediante un discurso relativamente “externo a lo mexicano”, siempre se puede migrar hacia un refinamiento local del concepto mismo de “lo mexicano” en la música; y obviamente a esto contribuye la coordinación de lo endógeno–diverso frente a lo exógeno–unificado.

Inclusión e inconclusión

Este trabajo no puede tener conclusión alguna, sino más bien una *inclusión*. Inclusión de la parte en el todo y del todo en la parte. Pero también inclusión de la exclusión y la diferencia en el todo, como conjunto de “lo mexicano en la música” o, más ampliamente, del conjunto \underline{M} en el conjunto μ (léase *inclusión de todas las músicas de México en la música*, incluyendo aquellas músicas que no se llaman “música”). Hay desde luego un trasfondo ético, además del contenido estético que caracteriza *lo musical*. Este trasfondo ético tiene que ver con la apreciación de los recursos y experiencias culturales de la variedad de pueblos y flujos poblacionales que históricamente trazan los caminos —a veces entrecortados y desdibujados— de las sociedades mexicanas. Dicha apreciación fundamenta enfoques novedosos sobre la música y la cultura de México más allá de sus límites concebidos convencionalmente, y siempre forzados, por cierto, desde fuera.

Por otra parte, el conjunto \underline{M} no puede ser completamente ajeno a otros conjuntos con características homólogos. Bajo un criterio de inclusión y asociación necesarias, la teoría de la relación $\mu < p > \underline{M}$ puede ser útil para sus homologías; en principio para las musicologías no formalizadas o no definidas que no pueden o no requieren ser formalizadas ni definidas en términos eurocéntricos ni en términos de un esquema despótico, con una semantización fija y una descripción unívoca.

Esta teoría es, en el fondo, una propuesta de liberación de las ideas sobre el mito de la *música en general* y sobre las dificultades para conceptualizar una *música local*.

Agradecimientos

Este trabajo, fruto del Coloquio Interno del CENIDIM, celebrado en Santa Cruz, Tlaxcala, en julio de 2015, no habría podido realizarse sin el apoyo de nuestra directora, Dra. Yael Bitrán Goren. Tampoco habría podido completarse sin el estímulo inspirador de los compañeros participantes en dicho encuentro. En particular, la presencia de Emil Awad Abed, John Koegel, Omar Morales Abril, Aurelio Tello y Luisa Vilar Payá, facilitaron mi entendimiento de que “lo mexicano” en la cultura se extiende mucho más allá de fronteras establecidas, muros siempre efímeros.

Bibliografía

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1986.

Bermúdez, Egberto, “La musicología y la investigación en los archivos musicales en América Latina”, en *Actas del II Encuentro de Archivos e Investigación. El caso de Bogotá*, noviembre de 2002, Bogotá, Alcaldía de Bogotá-Secretaría General, 1982/2004.

Estrada, Julio, “Otra música: raíces indígenas en la concepción de una musicalidad nueva en el continente americano”, en *Music Today*, vol. 21; pp. 103–107, 1994.

Michaca, Pedro, *Música nacional, Talleres Gráficos de la Nación*, México, SEP, 1927.

Orozco, Danilo, “Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana”, en *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 2, University of Texas Press, pp. 158–178, 1994.

- Pareyón, Gabriel, “El mito de la música popular en México”, ponencia para el seminario *Producción, recepción y consumo de las músicas populares en América Latina*, conducido por Gerard Béhague, Cátedra Jesús C. Romero, México, CENIDIM-INBA, 21 al 25 de noviembre, 2000.
- _____, “How music can signify politics in the Postmodern Era”, en Eero Tarasti (ed.), *Suomalainen musiikkiteide 100v. Helsinki, juhla symposium (Musical Signification: 100 Years of Musicology in Finland)*, Helsingin Yliopisto, Helsinki, 2011, pp. 40–41.
- _____, “Música, política y poder en la obra filosófica de Adolfo Sánchez Vázquez (1915–2011)”, en revista *Folios*, núm. 23, pp. 22–30, 2011.
- _____, “Preámbulo”, en *Diccionario enciclopédico de música en México*, Guadalajara, UP, 2006, p. 11.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950.
- Pérez González, Juliana, “La historiografía musical hispanoamericana: estado actual”, en *Boletín Música*, núm. 18, La Habana, Casa de las Américas, pp. 3–17, 2007.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Imprenta Mundial, 1934.
- Uranga, Emilio, *Análisis del ser del mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952.
- Villegas, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, México, FCE, 1960.
- Zea, Leopoldo, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952.

EDICIÓN Y PUBLICACIÓN DE PARTITURAS, UNA TAREA IMPRESCINDIBLE

Michel Hernández Lugo 

 Compositor egresado de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. En el ámbito de la edición de partituras es destacable la edición del libro *Obras didácticas para piano, siglo XXI* (2004). Ha realizado la edición de partituras de compositores como Georgina Derbez y Alejandro Romero. Desde 2007 ha elaborado arreglos y reorquestaciones de música mexicana para la Orquesta Típica de la Ciudad de México, además de editar las partituras y partichelas.

Contribuyó en la fundación de la Escuela de Iniciación Musical “Silvestre Revueltas” y de la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli en Garibaldi, en donde también creó el Centro de Documentación e Investigación. Desde 2008 es investigador en el Centro de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.

Introducción

El destino de algunas partituras ha sido desafortunado, llegando incluso a desaparecer, otras con partes faltantes, con daños irreparables o en malas condiciones de conservación. Esto hace imposible acceder a ellas. Por ello, las tareas de preservación del patrimonio musical son fundamentales, de otro modo estaríamos perdiendo una parte importante de nuestra cultura.

Pero, ¿cómo preservamos la música? Preservar las partituras no es suficiente, hacer una grabación tampoco lo es. La música es preservada en el momento en que es interpretada y escuchada en vivo. Una grabación es, en este sentido, como una fotografía. En el sentido de la documentación puede ser una evidencia o una fuente. Pero la experiencia del concierto no puede ser reemplazada por la audición de una grabación. Dentro de las actividades que permiten la preservación de la música se debe considerar la edición y publicación de las partituras como una etapa fundamental, pues las partituras permiten que todo el trabajo posterior, desde su estudio hasta su interpretación, sea posible.

Pensemos en las sinfonías de Beethoven, nadie podría negar el hecho de estas sinfonías han sido preservadas, no porque haya partituras editadas, sino porque son programadas frecuentemente por las orquestas y esto significa que son frecuentemente escuchadas, es así como son preservadas.

La edición y publicación de partituras como medio para la preservación de la música

La palabra ‘preservar’ proviene del latín *praeservāre* que significa “proteger, resguardar anticipadamente a una persona, animal o cosa, de algún daño o peligro” (Real Academia Española, 2014). Es decir, la preservación es prever las amenazas posibles y proteger de forma anticipada. El caso de la preservación de la música de concierto es muy particular. Por un lado está la preservación de las partituras y de las grabaciones. Por otro lado, está la preservación de la música como acto performativo. En mi opinión, es la experiencia del concierto la que justifica la edición y publicación de partituras, pues gracias a la disposición de partituras bien editadas es que la música puede ser estudiada y programada para su ejecución en conciertos.

Si pensamos en las partituras, en el caso de México, de los periodos virreinal, siglo XIX y primera mitad del siglo XX, sabemos que se trata de partituras que necesitan ser preservadas como documento, como soporte físico, sin el cual no será posible ni su estudio ni su edición y mucho menos su publicación. Los sistemas de reproducción de documentos impresos como los conocemos en la actualidad son muy recientes, por ello la mayoría de las partituras serán manuscritas, ya sean autógrafas o realizadas por copistas.

Contar con partituras manuscritas en perfecto orden y en condiciones de preservación permite que los trabajos posteriores de investigación sean posibles y más eficientes al centrarse únicamente en el estudio de la música en sí, sin preocuparse por cuestiones de índole documental, tales como la limpieza o posibles daños del papel, el orden original del documento y hasta el riesgo a la salud del propio investigador al consultar un documento. Después de garantizar la conservación y preservación de las partituras, se debe continuar el trabajo de preservación de la música a través de la edición de las partituras para que posteriormente éstas puedan ser publicadas. Con la partitura editada y publicada, los músicos en general pueden acceder al material con el que podrán hacer una interpretación de la obra.

Si pensamos en sentido inverso, tal vez es más obvia la edición y publicación como medio de preservación. Para que una persona pueda tener la experiencia de escuchar una obra en vivo se necesitan músicos que interpreten la obra, los músicos a su vez necesitan tener disponible la partitura, lo cual es posible gracias a su publicación. Para que una obra sea publicada se requiere que esté bien editada (o por lo menos es lo ideal). Para que una partitura pueda ser editada se requiere o que el compositor la edite junto con un editor, o que un musicólogo realice una edición basada en fuentes confiables. En el segundo caso, el musicólogo necesita que las fuentes sean accesibles y para ello es necesaria la labor del documentalista.

En este sentido, tanto las técnicas de conservación y preservación del papel, como la edición y publicación son un medio para preservar el patrimonio musical, el cual es verdaderamente preservado al ser escuchado en las salas de concierto.

Por lo tanto, la edición y publicación de partituras son condiciones *sine quibus non* para preservar la música, particularmente la de concierto.

Proceso de edición de partituras

La edición de partituras se refiere a la preparación de una obra musical escrita para su publicación, es decir, si una obra no va a ser publicada no tiene sentido que sea editada. El proceso puede ser diferente dependiendo del tipo de edición que vayamos a hacer. Existen las ediciones facsimilares, las réplicas impresas de la notación original, la edición interpretativa y la edición crítica.

En el caso de la edición facsímil, la labor del editor se limita al cuidado de las imágenes, ya sea que se traten de imágenes obtenidas por fotografía o escaneando de los manuscritos. También suelen escribir un texto introductorio, el cual siempre es muy valioso para el músico que utilizará la partitura. Debido a que se trata de una reproducción del original por alguno de los medios mencionados, tiene las desventajas de la pérdida de datos y el surgimiento de detalles confusos al manipular las imágenes. Dicha manipulación o edición de imágenes puede llevar a tener ediciones diferentes, a pesar de que se trate de los mismos manuscritos, debido a la diferencia de criterios en la edición de las imágenes.

Las réplicas impresas de la notación original se refieren a un punto intermedio entre la edición facsímil y la edición crítica. De la edición facsímil comparte el hecho de reproducir la notación original, pero ya que no se trata de una fotografía o imagen digitalizada sino de una copia, coincide con la edición crítica porque el editor tiene la oportunidad hacer correcciones a la música. Este tipo de ediciones suelen ser para las partituras de música escrita antes del año 1600, pues el músico tiene acceso a la notación original, pero con la ventaja de tener un material más legible que la edición facsímil (Grier, 2008).

La edición interpretativa es tal vez la que más familiar nos resulta a todos los músicos por ser las ediciones que normalmente se utilizan en la formación escolar. Se trata de publicaciones en las que el editor ha agregado indicaciones para facilitar la ejecución de las obras, como son dinámicas, fraseo, agógica y digitación. Lo opuesto a esta práctica, son las ediciones *Urtex*, que surgen por el abuso y la falta de claridad por parte de los editores para saber cuándo se trataba de una indicación original y cuándo de una indicación del editor.

Finalmente, la edición crítica es la que presenta la partitura con el mayor cuidado en la notación, además de rigor sobre las fuentes consultadas. Contienen un aparato crítico para anotar todas las observaciones que los editores consideren

pertinentes para el músico o usuario de la partitura. Dicho aparato crítico puede estar apartado del texto musical o como notas al pie de página. Este último caso es, sin embargo, poco práctico. Se debe tomar en cuenta que la partitura puede ser utilizada por dos tipos de usuario: el músico y el musicólogo. Para el músico será más importante la presentación del texto musical, el editor debe ser muy claro en la notación de las alturas, duraciones, cambios de compás o instrumentos, dinámicas, articulaciones, fraseos y el texto literario en el caso de la música vocal (Grier, 2008). Por su parte, para el musicólogo será más importante el aparato crítico, entonces el editor debe tener sumo cuidado en la redacción del mismo, tener claridad en el uso que se le dio a las fuentes consultadas y explicar cómo decidió la notación de un pasaje cuando había diferencia entre las fuentes o con la notación actual.

Actualmente el proceso general de edición de partituras tiene tres etapas: copia, revisión y edición.

Copia

La copia —conocida también como dibujo musical porque anteriormente se hacía precisamente eso, un dibujo—, actualmente consiste en capturar mediante un *software* de edición de partituras las notas, indicaciones musicales y texto contenidos en un manuscrito. Dado que este trabajo se hace en una computadora, el documento del que se parte puede ser una imagen digitalizada, con la ventaja de que esta imagen puede ser ampliada cuando sea necesario. Cuando se trata de la reconstrucción de una partitura a partir de un juego de partichelas, en esta etapa es común que las indicaciones de dinámica no siempre coincidan en todos los instrumentos, se da el caso en que las indicaciones de agógica también pueden no coincidir. Por lo regular se hacen correcciones a la partitura por el mismo copista si cuenta con conocimientos para ello. Por ejemplo, puede hacer un cambio de clave que el compositor omitió, añadir una indicación de dinámica que es obvia cuando otros instrumentos la tienen, arreglar las duraciones de las notas para que cuadren con el compás, añadir alteraciones de cortesía (aunque actualmente el *software* lo hace automáticamente, es importante seguir un mismo criterio durante toda la partitura). Si el copista tiene conocimientos de instrumentación puede advertir problemas de instrumentos fuera de rango (también el *software* detecta estos problemas, pero con parámetros estándares de ejecución, es decir, toma en cuenta lo

que la mayoría de los músicos pueden tocar, pero hay casos en que a pesar de que el *software* lo detecta como fuera de rango, en realidad es posible tocarlo).

Revisión

Cuando el compositor de la obra está vivo, él mismo hace la revisión o la supervisa. Cuando no es ese el caso, el editor es quien hace la revisión, lo ideal es que posteriormente se haga otra revisión por parte de un músico profesional, pues el compositor o el editor se concentrará en revisar que el contenido sea correcto, mientras que el músico profesional hará observaciones muy valiosas en el sentido de cómo está presentada la obra, si es funcional y si considera que algún pasaje sería más claro cambiando algo en la notación. Retomando el caso de la reconstrucción de una partitura, en esta etapa se corrigen las indicaciones de dinámica, por ejemplo los reguladores, que no coincidían en las partichelas. Por supuesto, siempre se hace cualquier cambio con bases para estar seguro de que debe de ser así, y cada cambio es anotado para conformar el aparato crítico. Después de una primera revisión, seguramente habrá cosas que corregir, por lo que se hace necesario repetir el proceso de revisión hasta en más de dos ocasiones.

Edición

Finalmente, con todo el texto musical sin errores se distribuyen los compases y sistemas, de manera que la lectura sea clara, que las vueltas de página estén en lugares adecuados y que, en la medida de lo posible sea agradable visualmente. También es en esta etapa que se añaden los textos introductorios o explicativos y el aparato crítico para integrar el diseño final de la publicación. Se revisa y se cuida la uniformidad en las distancias de los diferentes elementos de la notación musical y en los datos de identificación de la obra y de la edición.

Ventajas y desventajas del uso de *software*

Actualmente, los programas de edición de partituras permiten que la edición de música de lenguaje diatónico sea bastante eficiente, y es en la edición de esta música que se pueden apreciar las ventajas de estos programas. Desafortunadamente, en cuestión de edición de música desde cromática hasta con técnicas extendidas

puede presentar desventajas por el tiempo que se requiere para realizar la copia y los subsiguientes problemas en la última etapa de la edición.

Los programas han ido mejorando notablemente en los últimos años, permitiendo que la edición de partituras sea cada vez más fácil, rápida y accesible para la mayoría de los músicos. Pero, como cualquier otro programa, tiene reglas predeterminadas, diseño y notación, es decir, para escribir acordes, alteraciones, signos de acentuación, etc., el programa sigue ciertas normas, pero éstas no siempre son adecuadas para lo que estamos editando. Es ahí donde se requiere de un conocimiento más profundo de los programas, pues estos ajustes ya no son tan fáciles y accesibles para el usuario.

Elementos como las líneas de arpeggio en la notación para piano o arpa que es en dos pentagramas, suelen estar vinculados con las notas de solo uno de los pentagramas, por lo que es necesario modificar la longitud de esta línea para que abarque la totalidad de las notas de los dos pentagramas. El problema surge cuando en la etapa final de la edición se realizan cambios en la distribución de la música, esto llega a alterar la distancia que tenían los pentagramas, pero la longitud de las líneas de arpeggio no se ajusta automáticamente, por lo tanto, las líneas pueden quedar más cortas o más largas de lo necesario. Esto implica que si sabemos que en la partitura tenemos este tipo de elementos, debemos hacer una nueva revisión de la partitura.

Pero la desventaja más importante es en la notación de música con notaciones de técnicas extendidas. Para copiar esta música se requiere la creación de símbolos que el programa no tiene, y se recurre al uso de muchas líneas que, como expliqué anteriormente, no se ajustarán automáticamente cuando se modifique la distribución de la música. Es necesario hacer varias revisiones y correcciones para que la edición sea lo mejor posible. En ocasiones es posible prever estos problemas, conservando en la copia la misma distribución de compases y sistemas que en el manuscrito y, de esta manera, evitar la redistribución de la música posteriormente. En algunos casos, los compositores y los editores prefieren la edición facsímil, pues resulta más eficaz la notación a mano.

Una de las enormes ventajas que ofrecen actualmente los programas de edición de partituras, y que apenas hace cuatro años todavía era un dolor de cabeza, es la preparación de partichelas de música orquestal. Cada vez es más eficiente, pues están vinculadas a la partitura, por lo que cualquier cambio en ésta se realiza en

las partichelas y viceversa. Las partichelas se generan con los datos de identificación de la obra y el instrumento. Sin embargo, la distribución de la música no siempre es la mejor, por lo que no se debe dejar de revisar cuidadosamente cada una de las partichelas. Una desventaja en este sentido, es la preparación de las partichelas de instrumentos de viento. Normalmente en la partitura se escriben dos voces en un pentagrama, por ejemplo, clarinete I y clarinete II, pero las partichelas deben realizarse con los instrumentos separados, o sea, una partichela exclusivamente con las notas del clarinete I y otra con las notas del clarinete II (Major Orchestra Librarians' Association, 2001). Esta tarea no la realiza el programa de forma automática. Para resolver este problema, según mi experiencia y comentarios con otros colegas compositores, se debe crear una versión de la partitura con instrumentos separados, con la gran desventaja de que si se trabaja nuevamente en la versión original, con dos instrumentos de aliento por cada pentagrama, los cambios habrá que hacerlos también en la otra versión para que se refleje en las partichelas.

La publicación de partituras en la actualidad

La creciente facilidad en el manejo de estos programas ha permitido a los compositores contemporáneos la autoedición de su música, aunque este fenómeno tiene otros antecedentes. Las principales razones por las que los compositores contemporáneos han decidido autoeditar su obra, y en el caso de Karlheinz Stockhausen hasta poner su propia empresa editorial, han sido:

La falta de ética por parte de los editores al realizar cambios en las partituras, ya sea para seguir una línea editorial, por economía o por cumplir con los tiempos estipulados, subordinando la calidad de la edición.

Los contratos con los editores, por los cuales el editor puede llegar a cobrar hasta el 50% de las regalías cuando la obra es interpretada en concierto (Solare, 1999).

Y por supuesto, las nuevas tecnologías, que gracias a la posibilidad de contar con una computadora y un programa de edición de partituras, los compositores pueden realizar trabajos limpios y de buena calidad.

Actualmente es posible publicar con poca inversión, mediante ediciones digitales y la impresión bajo demanda. Resulta más económico porque no hay una inversión en imprenta ni un gasto de almacenamiento. Por otro lado, la distribución

de las obras es más rápida, un músico que esté en China podría acceder a la partitura que se está publicando en México en el instante en que sea subida a la red.

Me parece que las posturas acerca de la facilidad de piratear una obra dadas estas condiciones no tienen razón para estar en contra de la publicación en este formato, pues cuando una obra se quiere piratear simplemente se hace sin importar si es una publicación impresa o digital. Recordemos que una obra que está disponible en alguna biblioteca se puede fotocopiar.

Los recursos materiales que se requieren para publicar partituras digitalmente suelen ser una computadora, un programa de edición de partituras y, cuando es posible, un controlador midi es una valiosa herramienta para un trabajo más rápido. La impresión de las obras puede hacerse por los mismos usuarios, teniendo una ventaja más, que cada vez que necesiten una nueva copia pueden imprimir directamente del documento digital y no perder calidad como sucede cada vez que se fotocopia una fotocopia. Por lo tanto, me parece que hay más ventajas que desventajas sobre publicar digitalmente, por lo que la falta de recursos económicos no debería ser un obstáculo para publicar.

La publicación de partituras en el CENIDIM

Con base en el listado de publicaciones del CENIDIM, vemos que los títulos (me refiero únicamente a partituras) publicados hasta ahora son 51. De estos, 31 tienen el registro del año de publicación. Así que, tomando como muestra estos 31 títulos y tomando el periodo que abarca desde la publicación del título más antiguo registrado al título más reciente registrado, vemos lo siguiente:

El promedio de publicación de partituras es de un título por año. Cabe señalar que hay casos en que los títulos se refieren a colecciones de partituras, por lo que esto no refleja la cantidad de trabajo dedicada cada vez que se publicaba un título.

En otro sentido, podemos reflexionar sobre los periodos de la historia musical de México y ver cuáles de estos periodos han sido mayormente atendidos en el CENIDIM.

Como podemos ver en la figura 1, la mayor cantidad de títulos corresponden a música del siglo XX, con más de la mitad del total de títulos publicados. Le sigue el periodo colonial, con poco más de la cuarta parte de los títulos publicados.

Insisto, estas cantidades están basadas en el número de títulos y no en el número de obras, es decir, no se toma en cuenta cuántas obras están publicadas en los títulos que corresponden a colecciones. Por ejemplo, en los títulos que corresponden al periodo colonial, casi en su totalidad son colecciones de partituras. En los títulos que corresponden al siglo XIX, también en su mayoría se refieren a colecciones. Y en el caso del siglo XX, la mayor cantidad de títulos corresponden a obras publicadas individualmente.

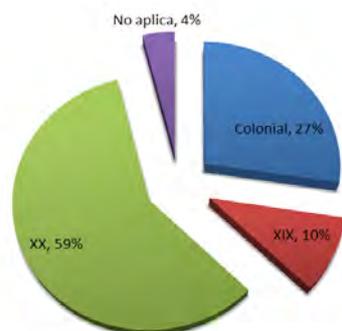


Figura 1. Porcentajes de títulos publicados por periodo musical.

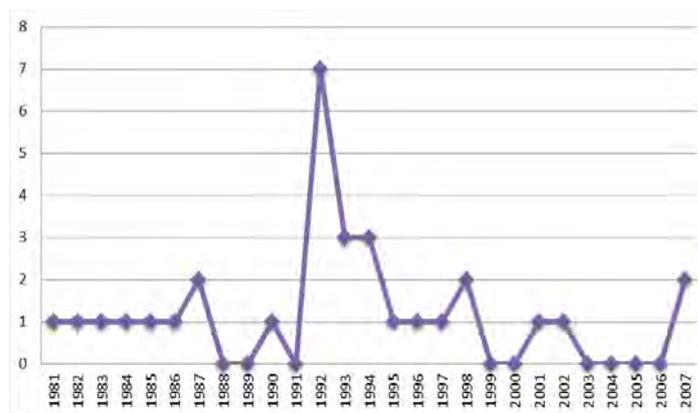


Figura 2. Número de títulos publicados por año.

Tomando en cuenta esta salvedad, vemos que la mayoría de los esfuerzos han sido en la publicación de obras de los periodos colonial y siglo XX, y que la publicación de música del siglo XIX ha sido la menos atendida. Lo anterior no resulta ser una novedad, pues el siglo XIX ha sido poco abordado por los investigadores. Dado que la publicación de partituras también es un reflejo de lo que sucede con los proyectos de investigación, la publicación de partituras del siglo XIX será mayor cuando los proyectos de investigación sobre ese siglo también sean mayores.

Una estrategia que me parece muy importante resaltar, en el ámbito de la edición de partituras, es el trabajo en equipo que han realizado los investigadores Aurelio Tello, Bárbara Pérez y Omar Morales. Por ello, pienso que es una estrategia que se debería replicar por otros investigadores interesados en la edición y publicación de partituras.

Conclusiones

Aprovechando las ventajas que se tienen actualmente para realizar edición de partituras, se pueden hacer ediciones de manera más eficiente. Por otro lado, la publicación digital y la impresión bajo demanda tendrían que ser vistas como un complemento a la publicación en papel. Las condiciones de tránsito y acceso a la información han hecho que la consulta de libros en formato digital, aunque la gran mayoría son digitalizaciones de libros en papel, sea algo cotidiano en el ámbito académico. En este formato se pueden encontrar obras que han sido descatalogadas y ya no se imprimen.

En el CENIDIM existe la posibilidad de hacer de la edición y publicación de partituras actividades regulares. La publicación de obras del siglo XIX debe aumentar, pero como mencioné, solamente aumentará cuando haya mayor cantidad de proyectos de investigación sobre el siglo XIX. Pero también deben aumentar la publicación de música virreinal y música del siglo XX. Como Centro Nacional de Investigación debemos, no solamente preservar las partituras, sino hacer posible que la música que está en los archivos pueda ser escuchada en las salas de concierto, esto sólo es posible mediante la edición y publicación de partituras, por lo menos ese debería ser una de nuestras metas. Después el trabajo le corresponderá a los músicos.

Bibliografía

CENIDIM / Coordinación de Información y Difusión. (s.f). Publicaciones del CENIDIM.

Grier, J., *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, A. Giraldez (trad.), Madrid, Ediciones Akal, 2008.

Major Orchestra Librarians' Association, *Guía para la preparación de música*, 2001.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2014, recuperado desde <http://lema.rae.es/drae/?val=Preservar>

Solare, J. M., “Partituras, autoedición, fotocopiado”, en *Doce Notas* (20), 36-38, 1999.

Stone, K., *Music Notation in the Twentieth Century*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1980.

Wikipedia, *List of Musical Symbols*, 2015, recuperado desde: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_symbols

[V]

ACERVOS
DOCUMENTALES
Y COLECCIONES:
PROPUESTAS DE
CATALOGACIÓN Y
DIFUSIÓN

**LA ORGANIZACIÓN DE ARCHIVOS PRIVADOS DE MÚSICOS
MEXICANOS COMO UNA ESTRATEGIA DE INTERCAMBIO PARA
LA PRESERVACIÓN Y PROMOCIÓN DE LA INFORMACIÓN**

Alejandro González Castillo

**LA COLECCIÓN SÁNCHEZ GARZA: REFLEXIONES EN TORNO A SUS
VERTIENTES DE INVESTIGACIÓN Y SU PROYECCIÓN (1965-2015)**

Bárbara Pérez Ruiz

**LA COLECCIÓN DE MÚSICA FOLCLÓRICA Y EL ARCHIVO HISTÓRICO
DEL CENIDIM: CRITERIOS DE ORGANIZACIÓN Y RETOS**

Liliana Toledo Guzmán

**EL CATÁLOGO DEL ARCHIVO BAQUEIRO FÓSTER: PROCESOS,
LOGROS Y RESULTADOS OBTENIDOS**

Herlinda Mendoza Castillo

**LA COLECCIÓN DE GRABACIONES DEL CENIDIM: UN CAMINO HACIA
SU RECONOCIMIENTO COMO MEMORIA DEL MUNDO**

Martín Audelo Chicharo

**HISTORIA DE UNA PROPUESTA VIABLE: LA PRIMERA ETAPA DEL
MUSEO VIRTUAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CENIDIM**

Lorena Díaz Núñez

**EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL CUADRAGÉSIMO ANIVERSARIO
DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ"**

Jimena Palacios Uribe

**SEMINARIO MEXICANO DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA 2014:
RESEÑA DE UNA COLABORACIÓN INTERINSTITUCIONAL**

Iracema De Andrade

LA ORGANIZACIÓN DE ARCHIVOS PRIVADOS DE MÚSICOS MEXICANOS COMO UNA ESTRATEGIA DE INTERCAMBIO PARA LA PRESERVACIÓN Y PROMOCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Alejandro González Castillo 

 Documentalista y psicólogo. Es Licenciado en Bibliotecología por la Universidad Nacional Autónoma de México y Licenciado en Psicología por la Universidad del Valle de México. Realizó estudios de maestría en el Centro Mexicano C.G. Jung. Desde 1989 forma parte del equipo de investigadores de la Coordinación de Documentación del CENIDIM. En 2012 y 2013 ocupó el cargo de Coordinador de Documentación del Centro. Se ha especializado en el desarrollo de obras de consulta. Fue parte de los equipos que realizaron los proyectos *Abstracts de Heterofonía* –un instrumento para la búsqueda y localización de artículos publicados en esta revista– y *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes, antología de crónicas y críticas musicales*. Actualmente trabaja en el proyecto colectivo Archivo Lavalle Kuri que tiene como finalidad la conservación, organización y digitalización de los fondos documentales pertenecientes a los artistas Josefina Lavalle y Mario Kuri Aldana. Asimismo se encarga del rediseño de la *Base de datos sobre la música en el Palacio de Bellas Artes* la cual incluye cerca de 5 000 referencias sobre eventos musicales realizados en éste recinto en el período de 1934 a 2004. En 2005 inició su colaboración con el Proyecto de colaboración del CENIDIM con el *Repertoire Intenational de la Presse Musicale (RIPM)*, donde se han publicado siete índices de revistas musicales mexicanas. Entre otros trabajos ha publicado *Fuentes y documentos para la investigación musical* y *Las obras de consulta sobre música*, así como y los índices electrónicos para las revistas *Armonía*, *La batuta*, *Cultura musical*, *Gaceta musical* y *Música. Revista Mexicana*.

De la misma manera en la que en el siglo XX, a propósito de la inclusión de la tecnología, fue preciso llevar a cabo modificaciones acerca de la percepción interna que tenían los centros de documentación y bibliotecas, el siglo XXI —acaso resulte más apropiado señalar las primeras décadas de la presente era—, han generado la necesidad de un cambio respecto a la forma de concebir los servicios de información. Si en las postrimerías de la centuria pasada se procuraba el desarrollo de las colecciones y en la segunda mitad de la misma los esfuerzos se avocaban hacia la automatización, incluyendo en estos procesos catálogos e inventarios, entre otras herramientas documentales, en el presente el reto que se plantea es ir más allá de los recursos disponibles. El impacto de las tecnologías de la información y la comunicación —conocidas como TIC por sus siglas—, ha generado en los usuarios distintas expectativas. Es posible que la demanda siga siendo la misma: la búsqueda por la disponibilidad de información exacta, oportuna y relevante que permita dar respuesta a demandas específicas, pero el alcance de los requerimientos se ha modificado. Según señala Claudia Escobar en su artículo *Bibliotecari@s y bibliotecas resilientes*, dos características distinguen a quienes requieren información de tipo académico, son exigentes y especializados: “buscan ya no sólo el modelo bibliotecario tradicional del siglo XX —enfocado principalmente en el desarrollo de sus colecciones—, sino que persiguen el patrón del siglo XXI de un lugar como espacio propicio para el estudio, pero también con gran variedad de recursos informativos y que no necesariamente se alojan en su acervo”.¹

Desde su fundación, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), se ha abocado a la tarea de recolectar, preservar y registrar la documentación acerca de la música y los músicos en México. En correspondencia con sus objetivos, que incluyen también “la promoción y el estudio de la música mexicana como manifestación artística de trascendencia cultural e histórica”,² se ha favorecido la conformación de un acervo o colección de gran valía el cual, sin embargo, es apenas una muestra del universo documental existente.

¹ Infotecarios, “Bibliotecari@s y bibliotecas resilientes: el desarrollo de una habilidad necesaria”, de Claudia Escobar V., consultado el 22 de junio de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/bibliotecaris-y-bibliotecas-resilientes-el-desarrollo-de-una-habilidad-necesaria>.

² Congreso Internacional de Musicología, “Congreso Internacional de Musicología: 200 años de música en América Latina y el Caribe, 1810-2010,” consultado el 9 de junio de 2015 en: <http://CENIDIM.crearforo.com/congreso-internacional-de-musicologia-es47.html>



Figura 1. Fuente: Archivo Lavalle Kuri.

El llamado fenómeno de la “explosión de la información” —aceptado como una realidad mundial poco después de 1950— condujo a la idea de “hacer universalmente accesibles los datos bibliográficos básicos de las publicaciones editadas en todos los países”,³ es decir, el reconocimiento de la cooperación y el intercambio como una estrategia de acción para el mejor aprovechamiento de los recursos. Así surgió la idea del Control Bibliográfico Universal (CBU): a partir del planteamiento práctico de intercambiar los registros de publicaciones o materiales provenientes de todo el mundo con base en normas de descripción aceptadas internacionalmente. “Al comenzar la expansión de la llamada Internet —en los años noventa— se da una revolución no sólo para las bibliotecas sino para el mundo entero, dando pie al inicio de la sociedad en red”⁴ lo que motivó la necesidad de plantear una nueva orientación o una dirección alterna a los servicios prestados. Los catálogos en línea, los clubes de lectura en la nube, los *makerspaces* (donde se facilita y se promueve el uso social de las tecnologías) y las bibliotecas o colec-

³ *Infotecarios*, “La web social y el control bibliográfico universal”, de Samuel Castro Ponce, consultado el 5 de junio de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/la-web-social-y-control-bibliografico-universal/>

⁴ *Infotecarios*, “Las tecnologías de la información y la comunicación en la historia”, de Saúl Equihua, consultado el 11 de junio de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/las-tecnologias-de-la-informacion-y-la-comunicacion-en-la-historia/>

ciones digitales, virtuales o de realidad virtual que puedan ser consultados desde cualquier lugar en el mundo gracias a las TIC, constituyen una respuesta por adaptarse a la dinámica del tiempo.

La resiliencia, un concepto emanado de la escuela conductista de la psicología, alude a la capacidad de un ser humano o un grupo para desarrollarse de manera adecuada y continuar proyectándose en el futuro, pese a la experiencia de acontecimientos desestabilizadores, condiciones de vida difíciles y/o capaces de conducir al abatimiento o desánimo. Resiliencia no es sinónimo de resistencia o de adaptabilidad, si bien ambas cualidades pueden estar contenidas. En su *Five laws of Library Science (1931)* Ranganathan sostiene que un principio fundamental de la labor que se desempeña en una biblioteca o centro de documentación es considerarlos como un organismo que crece, esto es “se modifica porque se va adaptando a las nuevas condiciones. Una virtud que debe tenerse es la adaptabilidad a las condiciones cambiantes, no quedar anclado en el pasado, sino estar abierto a las innovaciones, por ejemplo nuevas formas de distribución, de formatos, de publicación, entre otras posibilidades, lo cual supone también que ha de contarse con las condiciones necesarias para acceder a aquellos materiales cuya posesión directa no tenga”.⁵

Es posible que, para instituciones como el CENIDIM, el estado actual de la cuestión se presente como un desafío puesto que se cuenta con presupuestos limitados, no se posee la tecnología de punta apropiada ni los recursos necesarios, es preciso ajustarse también a políticas oficiales, se carece de escenarios donde alojar las propias colecciones y no se dispone de los medios para hacer visibles los recursos que se poseen o aquellos que se han generado. Si, de acuerdo con Sheridan, en un día corriente, la información nueva a la que un ser humano promedio tiene acceso consta de aproximadamente 63 000 palabras. ¿En qué medida un centro como el CENIDIM se encuentra en posibilidad de continuar cumpliendo con su misión respecto a la documentación de la música y los músicos de México? ¿Cómo emprender, en el siglo XXI, el quehacer de recolectar, preservar y registrar la documentación?

⁵ Infomed, Biblioteca Médica Nacional, “Las leyes de Ranganathan y el Web de la Biblioteca”, de María del Carmen González, consultado el 12 de junio de 2015 en: <http://www.sld.cu/sitios/bmn/temas.php?idv=12291>



Figura 2. Fuente: Archivo Lavalle Kuri.

Entre las características de la resiliencia se encuentran la anticipación a futuros acontecimientos, la capacidad de evaluar una situación y determinar el mejor enfoque para mantener el equilibrio, la flexibilidad en el manejo de lo inesperado y la disposición para aprender de las experiencias. La aplicación de este concepto a la documentación acaso precise pensar que el CENIDIM es mucho más que las colecciones con que cuenta y los escenarios y equipos de que dispone, y que se precisa la creación de servicios que permitan alcanzar al tipo de usuarios que hoy en día demandan información. En tanto que desde la misión del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura se apunta a “preservar y difundir el patrimonio artístico nacional, difundir y promover la creación de las artes, e impulsar la educación e investigación artísticas”,⁶ acaso una estrategia a tener en cuenta sea el desarrollo de catálogos en línea y bibliotecas o colecciones digitales en el área de especialización que le corresponde. Esto implica, el acervo con el que ya se cuenta —el Archivo Baqueiro Fóster, las colecciones Sánchez Garza, Martínez del Villar, Angélica Morales, entre otros— y archivos o bibliotecas pertenecientes a

⁶ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, “Misión, visión y objetivos”, consultado el 8 de junio de 2015 en: http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/transparencia/informes/Mision_Vision_Objetoivos

músicos mexicanos susceptibles de incorporarse a través de las TIC en un dominio de internet ligado al CENIDIM. La intención final es dar visibilidad a la documentación e información existente respecto a la música en México, en tanto que el desconocimiento acerca del tema no se limita solamente a lo que un individuo ha producido a lo largo de su trayectoria profesional, también abarca los valiosos recursos —en algunos casos joyas bibliográficas— con que cuenta una institución. “Muchas veces las colecciones oficiales son grandes desconocidas que necesitan ser visibilizadas y los medios on line son las herramientas ideales para coadyuvar a su difusión.”⁷

Las bibliotecas digitales son sistemas de almacenamiento, búsqueda y recuperación de información impresa o digital que permiten a sus usuarios la conexión remota a los servicios y colecciones que se poseen. Pensadas, desde sus inicios, como una alternativa para la preservación documental, se han tornado también en herramientas de consulta y difusión de todo tipo de materiales pues “hoy en día no sólo se digitaliza texto, sino también gráficos, audio e información audiovisual”.⁸ Asimismo, incluyen tanto recursos creados de manera digital como aquellos que se han convertido desde un formato tradicional a uno digital. Aunque el desarrollo de este tipo de acervos surge a partir de la búsqueda por salvaguardar el conocimiento contenido en los documentos, lo que ha sido un tema de análisis y de investigación discutido desde los años noventa, en los programas de digitalización orientados a este fin, no se considera únicamente la preservación de materiales, sino también la transmisión y reproducción de la información. En este sentido, la generación de productos como éstos debe ser entendida como “el proceso de crear versiones digitales de colecciones de documentos organizados, cuyo producto final consiste en un archivo electrónico que pueda ser manipulado digitalmente y, además, factible de ser recuperado por sistemas informáticos”.⁹ Se precisa, entonces, del establecimiento de un programa o protocolo que contemple aspectos administrativos,

⁷ *Infotecarios*, “Visibilidad online de bibliotecas especializadas”, de Silvana Aquino Remigio, consultado el 28 de junio de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/visibilidad-online-de-bibliotecas-especializadas/>

⁸ *Infotecarios*, “Preservación cultural y bibliotecas digitales”, de Samuel Castro Ponce, consultado el 7 de junio de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/preservacion-cultural-y-bibliotecas-digitales/>

⁹ *Idem*.

documentales y técnicos que auxiliarán en la toma de decisiones acerca del rumbo a seguir no solo en relación con la conformación de una colección o biblioteca digital dirigida a satisfacer las necesidades de información de los usuarios, también respecto a los adelantos tecnológicos que pudiesen afectar el formato digital de los documentos.

En el aspecto administrativo ha de contemplarse la incorporación de especialistas en conservación, en la aplicación de estrategias preventivas que contribuyan a frenar el desgaste de los materiales y con la capacidad para guiar hacia la toma de decisiones respecto al restablecimiento del uso de documentos considerados de gran valía y que se encuentran deteriorados. Esta fase, que tiene como objeto la preservación, también conlleva determinar los recursos materiales y el presupuesto específicos que se precisan.

En relación con la labor documental, es vital el establecimiento de objetivos y políticas para el desarrollo de las colecciones digitales, esto es la normatividad en torno a qué, cuánto, cómo, por qué y para quién se va a desarrollar una colección o biblioteca digital. El especialista en documentación funge como curador de contenidos y gestor de bases de datos. Según Díaz Carrera,¹⁰ entre los temas que deben considerarse al conformar acervos digitales se encuentran: políticas de digitalización existentes, criterios de normalización y de cooperación, valía de los materiales a digitalizar, disponibilidad de documentos en otros escenarios, derechos de propiedad, disponibilidad tecnológica, requisitos técnicos, recursos humanos, catalogación y uso de metadatos para la recuperación de la información, accesibilidad de los materiales, control de calidad y evaluación de los documentos digitales.

En relación con los componentes técnicos debe considerarse que “la digitalización no es simplemente la reproducción digital de los textos, por lo cual es importante contemplar las características originales de los documentos así como la calidad de las imágenes a obtener”.¹¹ También es preciso tener en cuenta los costos a largo plazo y el acceso a esa información, es decir, adelantarse a los cambios

¹⁰ *Infotecarios*, “Las dos torres se unen en una: bibliotecarios y archiveros, la preservación digital y el acceso abierto”, de Natalie Baur, consultado el 3 de junio de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/las-dos-torres-se-unen-en-una/>

¹¹ *Idem*.

tecnológicos buscando evitar la obsolescencia tecnológica de los formatos a los que se transfirieron los documentos pues es un hecho que “los materiales digitales sólo existen en forma codificada y se leen solo en un software específico. A menudo, incluso una nueva versión del mismo software no es lo suficientemente similar a su predecesor para asegurar que no se pierde información en la conversión”.¹²

Entre los varios proyectos documentales llevados a cabo en el CENIDIM se encuentra el denominado *Archivo Lavalle Kuri*, una propuesta interdisciplinaria para el desarrollo de una biblioteca o colección digital que permita la consulta en línea de los contenidos incluidos en los fondos Lavalle y Kuri, esto es: los acervos que durante toda su labor creativa, docente, de investigación y de gestión institucional en los ámbitos musical y dancístico conformaron, respectivamente, Mario Kuri Aldana y Josefina Lavalle. Para alcanzar este propósito es necesario organizar, registrar y digitalizar los materiales en dos acervos, estableciendo —al mismo tiempo— sus interconexiones de colaboración artístico-académica. Su fin último es contribuir a la preservación y difusión de una muestra de la memoria artística mexicana a partir del uso de las TIC disponibles.



Figura 3. Fuente: Archivo Lavalle Kuri.

¹² Infotecarios, “Preservación cultural y bibliotecas digitales”, *op. cit.*

El proyecto *Archivo Lavalle Kuri* surgió como respuesta a la solicitud de la dirección del INBA al CENIDIM de emprender actividades que condujeran a resguardar el archivo de Mario Kuri. Ya que, desde el 2010, las investigadoras del CENIDI-DANZA Alejandra Ferreiro y Rocío Hidalgo trabajaban en la conformación de una base de datos para el archivo de Josefina Lavalle, luego de varias reuniones entre los encargados de los proyectos de ambos artistas, surgió la idea de trabajarlos de manera conjunta en atención al vínculo profesional y personal que establecieron ambos artistas. Con ese fin se integró un equipo de trabajo integrado por las investigadoras del CENIDI-DANZA e investigadores del CENIDIM. Por este último colaboran Alejandro Armando González Castillo y José Antonio Robles Cahero.

El proyecto se inició con un diagnóstico documental que permitió determinar el estado físico de conservación y organización de los fondos, asimismo, se obtuvieron datos aproximados de las cantidades y los tipos de materiales que los integran. Tras el análisis y la discusión de las estrategias documentales y normas archivísticas que pudieran aplicarse, se estableció un protocolo en tres etapas, las cuales implican llevar a cabo diversas actividades:

1. Conservación del acervo que abarca la revisión física de los materiales, limpieza y elaboración de guardas de primer nivel y colocación en guardas de segundo nivel.
2. Inventario y Sistema de administración de base de datos. Comprende dos fases:
 - a. Asignación de número de inventario y registro de los materiales con base en normatividades internacionales de uso de metadatos para la recuperación de información (RDA, Dublin Core, etc.).
 - b. Configuración del Archivo Digital Lavalle Kuri, o curaduría de contenidos y gestión de base de datos según sistemas de información usados por el INBA para la difusión de productos de investigación, y de acuerdo con los campos necesarios para su óptimo funcionamiento.
3. Digitalización. Implica la conversión de los materiales de un formato tradicional a uno digital y la evaluación de los productos generados.

Para cada etapa se han elaborado protocolos específicos en los cuales se señalan los objetivos generales y específicos a alcanzar, la metodología a aplicar, las

actividades que se efectuarán, los recursos necesarios y los productos intermedios a obtener.

Entre marzo y septiembre de 2104 se realizó la Etapa I, para la cual se establecieron los siguientes alcances: Aplicar estrategias preventivas para la conservación de los Fondos (limpieza y separación de materiales oxidantes y embalaje en guardas de segundo nivel).¹³ Para la eliminación de polvo se empleó la limpieza en seco en dos niveles según se requiriese:

- Superficial.
- Profunda.

Los resultados obtenidos al final de la etapa fueron 120 metros lineales aproximados de acervo estabilizado que comprende expedientes de archivo, partituras, programas de mano, libros, publicaciones periódicas, materiales gráficos, sonoros, en video, *realia* y vestuario. Un equipo de trabajo integrado por documentalistas, prestadores de servicios de conservación y servidores sociales llevó a cabo las labores de preservación.



Figura 4. Fuente: Archivo Lavallo Kuri.

¹³ “Proyecto de Investigación Archivo Lavallo-Kuri, Etapa I”, Alejandro Armando González Castillo... *et al.*, México, 2014, p. 2.

En octubre de 2014 dio inicio la segunda etapa correspondiente al registro y la digitalización de los materiales y en la que se aplicarán métodos y técnicas documentales que aseguren su disponibilidad y acceso. Comprende tres fases:

- A. Registro de documentos según los campos establecidos en la ficha guía determinada. Esto permitirá conocer las cantidades, tipos y asuntos de los materiales y generar la Guía Inventario que posibilite la consulta y difusión subsecuente de los fondos.
- B. Organización de los materiales que conforman los Archivos Lavalle Kuri según un cuadro clasificador diseñado a partir de los ejes temáticos de los documentos en los acervos y que conducirá a la ubicación física de cada expediente.
- C. Digitalización de los documentos con el propósito de fomentar su preservación, conservación y eventual consulta y acceso virtual.

El proyecto se encuentra en la fase A de la segunda etapa: el inventario, correspondiente a cerca de 3000 monografías. Al igual que en las labores anteriores se ha contado con la colaboración de un grupo de servidores a quienes se ha capacitado en el registro documental según normas internacionales de asiento de datos (metadatos). De manera paralela, se están depurando los contenidos de lo que será la biblioteca o archivo digital (curaduría). El procesamiento de partituras ha dado inicio con la separación física de materiales editados y manuscritos, pues cada tipo demanda particularidades en su registro. El tema de la digitalización de materiales (fase C) se encuentra sobre la mesa: ¿Qué materiales han de ser considerados como objeto de digitalización? ¿Cuáles no? ¿Cómo ha de procederse con los derechos de autor correspondientes? ¿De qué TIC se dispone en la institución? ¿Son suficientes? ¿Se han llevado a cabo con anterioridad trabajos de este tipo que puedan utilizarse como experiencia? Son preguntas que han sido planteadas. Otras más surgirán, pues en proyectos de esta índole a cada paso se enfrentan desafíos, en algunos casos inherentes a la naturaleza del trabajo mismo; en otras oportunidades, asociados a factores externos. Es acá donde se muestra la resiliencia, a partir de la convicción de que el escenario ideal no es sino una fantasía y que la realidad en instituciones como el CENIDIM no impide en absoluto que el cambio se genere desde el interior.



Figura 5. Fuente: Archivo Lavalle Kuri.

El *proyecto Archivo Lavalle Kuri* quizás pueda ser utilizado como punto de partida para emprender trabajos similares con los archivos, fondos y/o colecciones de otros músicos en nuestro país donde, a partir de la organización de sus archivos según la metodología propia de la documentación, se obtenga un inventario o un catálogo que se incorpore a una base de datos en línea bajo el dominio del CENIDIM. También puede aspirarse a un nivel superior, la digitalización de sus acervos y adición de los mismos en una biblioteca digital administrada a través del CENIDIM y constituida con fondos o colecciones propias y las que surjan a partir del acercamiento institucional a músicos y coleccionistas. El protocolo generado para el *Archivo Lavalle Kuri* puede ser un modelo para emprender actividades similares. La experiencia obtenida acaso sirva de antecedente. Quienes laboramos en instituciones gubernamentales estamos llamados a suscitar un movimiento desde lo interno y ampliar nuestra percepción de la documentación, concibiéndola como parte de la gestión cultural, es decir, ser agentes mediadores para que quienes así lo determinen ejerzan su derecho a la cultura, la educación y la información. Un principio fundamental de la resiliencia es “lo que importa no es lo que la vida te da, sino lo que tú haces con eso que te da”.¹⁴

¹⁴ Michel Manciaux, “La resiliencia: estado de la cuestión”, en *La resiliencia: resistir y rehacerse*, Barcelona, Gedisa, 2007, pp. 22.

Bibliografía

- Aquino Remigio, Silvana, “Visibilidad online de bibliotecas especializadas”, en *Infotecarios*, publicado el 27 de enero de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/visibilidad-online-de-bibliotecas-especializadas/>
- _____, “Bibliotecarios y gestión cultural”, en *Infotecarios*, publicado el 17 de julio de 2012 en: <http://www.infotecarios.com/bibliotecarios-y-gestion-cultural/>
- Baur, Natalie, “Las dos torres se unen en una: bibliotecarios y archiveros, la preservación digital y el acceso abierto”, en *Infotecarios*, publicado el 9 de junio de 2014 en: <http://www.infotecarios.com/las-dos-torres-se-unen-en-una/>
- Castro Ponce, Samuel, “La web social y el control bibliográfico universal”, en *Infotecarios*, publicado el 8 de octubre de 2013 en: <http://www.infotecarios.com/la-web-social-y-control-bibliografico-universal/>
- Castro Ponce, Samuel, “Preservación cultural y bibliotecas digitales”, en *Infotecarios*, publicado el 13 de febrero de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/preservacion-cultural-y-bibliotecas-digitales/>
- Curras, Emilia, *La información en sus nuevos aspectos: ciencias de la documentación*, Madrid, Paraninfo, 1988.
- De Torres Ramírez, Isabel (ed.), *Las fuentes de información: estudios teórico-prácticos*, Madrid, Síntesis, 1999.
- Equihua, Saúl, “Comentando sobre metadatos”, en *Infotecarios*, publicado el 9 de marzo de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/comentado-sobre-metadatos/>

Equihua, Saúl, “Las tecnologías de la información y la comunicación en la historia”, en *Infotecarios*, publicado el 30 de diciembre de 2014 en: <http://www.infotecarios.com/las-tecnologias-de-la-informacion-y-la-comunicacion-en-la-historia/>

Escobar V., Claudia, “Bibliotecari@s y bibliotecas resilientes: el desarrollo de una habilidad necesaria”, en *Infotecarios*, publicado el 13 de junio de 2013 en: <http://www.infotecarios.com/bibliotecaris-y-bibliotecas-resilientes-el-desarrollo-de-una-habilidad-necesaria>

González Castillo, Alejandro Armando, “Hilando la red: documentación musical e investigación”, en *Revista digital universitaria*, 2, febrero 2006, pp. 3-10.

González Castillo, Alejandro Armando, “Las obras de consulta sobre música”, en *Bibliomúsica: revista de documentación musical*, 4, ene.-abr. 1993, pp. 12-20.

López, Lupillo, “Resiliencia: construyendo en adversidad”, en *Infotecarios*, publicado el 15 de abril de 2015 en: <http://www.infotecarios.com/resiliencia-construyendo-en-adversidad/>

Manciaux, Michel (comp.), *La resiliencia: resistir y rehacerse*, Barcelona, Gedisa, 2007.

LA COLECCIÓN SÁNCHEZ GARZA: REFLEXIONES EN TORNO A SUS VERTIENTES DE INVESTIGACIÓN Y SU PROYECCIÓN (1965-2015)

Bárbara Pérez Ruiz ^[•]

[•] Licenciada en Artes, mención Música y *Magister Scientiarum* en musicología Latinoamericana, egresada de la Universidad Central de Venezuela. Estudió composición y piano en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, en Caracas. Ha recibido diversas premiaciones como intérprete, y en 1994 obtuvo el premio único de composición en el "Concurso de Composición 20 años del Coro Polifónico Rafael Suárez". Ha sido organista y continuista en diversas agrupaciones de música antigua, en México y en Venezuela. Actualmente lo es del ensamble de música antigua *Bona Fe*, dedicado a la interpretación y divulgación de los repertorios novohispanos. En los años 2000 y 2003 obtuvo la beca "Genaro Estrada" para mexicanistas, otorgada por Secretaría de Relaciones Exteriores de México, para llevar a cabo trabajos de investigación y transcripción de música del período virreinal en México y Puebla, con el apoyo del CENIDIM y la UNAM. En 2010 obtuvo una beca de la Fundación Carolina para realizar el "Curso de musicología para la protección y difusión del patrimonio artístico iberoamericano", en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Se ha desempeñado como musicólogo en la Fundación Vicente Emilio Sojo, de Venezuela, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, participando en la catalogación de los acervos musicales de la catedral de México, y desde 2007 es investigadora del CENIDIM, donde ha sido co-responsable en diversos proyectos, como la elaboración del Catálogo de la Colección Sánchez Garza, fondo conventual poblano del periodo novohispano; en el proyecto de Antología de la Música en México, y como responsable del proyecto de transcripción de las obras musicales de Antonio de Salazar, maestro de capilla de las catedrales de Puebla y México a finales del siglo XVII. Actualmente cursa el Doctorado en musicología de la UNAM.

La Colección Sánchez Garza es uno de los acervos musicales que fundaron las Arcas patrimoniales del CENIDIM. Sin embargo, a sus 41 años de haber sido albergada en esta institución, los productos musicológicos que se han derivado de su estudio son escasos. Siendo éste uno de los acervos sustantivos del CENIDIM y una de las colecciones más relevantes de música virreinal de México, propongo una reflexión acerca de su valor patrimonial, los estudios realizados, las perspectivas de investigación, proyección y difusión, y el planteamiento de propuestas concretas para el desarrollo de proyectos que aporten un conocimiento más profundo de este fondo musical.

Introducción

La Colección Sánchez Garza constituye un testimonio documental acerca de la vida y la práctica musical en un convento novohispano, en este caso, el de la Santísima Trinidad de Puebla. Este convento de monjas concepcionistas fue fundado en 1619. Tempranamente contó con una capilla musical conformada por las propias monjas, quienes en sus oficios religiosos diarios, y en determinadas celebraciones para-litúrgicas y civiles, interpretaban un repertorio vocal, monódico y polifónico con acompañamiento instrumental. La Colección está formada por 394 obras musicales que van del siglo XVI al XIX, de autores novohispanos, europeos y una gran cantidad de anónimos, la mayoría con evidencias claras de haber formado parte del repertorio de uso de dicho convento. Otro conjunto de obras, más tardías, parece tener otra procedencia, posiblemente de la catedral de Puebla, dadas las concordancias caligráficas con manuscritos de ese acervo y la autoría de músicos activos en dicha catedral. Este otro *corpus* sería una evidencia de circulación y préstamo musical entre ambas instituciones y en general, entre los ámbitos conventual y catedralicio.¹

En 1967, el INBA compró la Colección a la viuda del coleccionista Jesús Sánchez Garza. En 1974 pasó al resguardo del CENIDIM.² Hoy es uno de los acervos más significativos de este Centro de Investigación y a sus 41 años es más que

¹ Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *La Colección Sánchez Garza, Catálogo y estudio documental*, 2013 (en vías de publicación).

² *Idem*.

propicia una mirada en perspectiva y un balance de lo realizado, errado, acertado, esperado y adeudado en relación con este fondo patrimonial. Parte de su valor es ser, hasta ahora, de los escasos testimonios materiales sobrevivientes de una práctica musical que formó parte de la vida cotidiana religiosa y social del México virreinal: la de la música conventual.³

Desde la década de los años sesenta, cuando se tiene noticia de la existencia de este conjunto de manuscritos en poder de la viuda de Jesús Sánchez Garza, aquellos musicólogos visionarios que tenían puesta la mirada sobre la música del periodo de dominación española en América como una mina de oro para la musicología americanista: Robert Stevenson, Lincoln Spiess y Thomas Stanford, principalmente, produjeron una serie de trabajos que hasta la fecha son usados como principal referencia para quienes se aproximan, sobre todo como intérpretes, a la Colección.⁴ En el Catálogo de este fondo que hemos realizado en el CENIDIM, y que aún está en espera de su publicación, hay un capítulo dedicado a la valoración crítica de esos trabajos y de otros que le siguieron, con intereses más parciales sobre algún repertorio, compositor o una obra en específico de la Colección. En este espacio no pretendo reproducir ese trabajo, por demás arduo y comprometido con el entendimiento del quehacer musicológico. Haré más bien una revisión de las acciones institucionales y extrainstitucionales —en relación con el resguardo, cuidado y proyección de este acervo patrimonial—, y de algunos aportes académicos significativos que se han llevado a cabo en estos 41 años de haber sido adquirida la Colección por el INBA, así como el impacto y trascendencia que los mismos han tenido en la ampliación, profundización y superación del conocimiento sobre este

³ Otro caso afortunado es el del archivo del Convento Franciscano de Celaya, formado por un repertorio fundamentalmente del siglo XIX, el cual está en proceso de catalogación. Véase Lidia Guerberof Hahn, *Anuario Musical*, N° 65, enero-diciembre 2010, pp. 251-268.

⁴ Robert Stevenson, *Music in Mexico, A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952; *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OEA, 1970; *Christmas Music from Baroque México*, Los Angeles, University of California Press, 1974; Lincoln Spiess y E. Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Detroit Information Coordinators Inc., 1969; E. Thomas Stanfrod, Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores, México, Conaculta-INAH/ Gobierno del Estado de Puebla/ Universidad Anáhuac del Sur/ Fideicomiso para la Cultura México-EUA, 2002.

acervo, en relación con esos primeros referentes positivistas de la década de los años setenta, que tanto aportaron, pero que ya han adquirido mayor valor histórico que vigencia musicológica.

Cronología de la Colección Sánchez Garza (en adelante CSG)⁵

- 1965: Carmen Sordo Sodi, directora del CENIDIM, tuvo conocimiento de la existencia de la CSG por testimonio de Adelaida Frank, viuda del coronel Sánchez Garza.
- 1966: Thomas Stanford conoció la CSG e hizo un primer registro en forma de fichero, el cual posteriormente formó parte de la publicación *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*.
- 1967: El INBA adquirió la CSG con una partida de la Secretaría de Educación Pública.
Carmen Sordo Sodi elaboró, en forma mecanuscrita, el *Catálogo completo de las obras que forman la “Colección Jesús Sánchez Garza”*, más bien un inventario del material recibido, sin un ordenamiento previo, con datos generales de identificación.
- 1969: Publicación del trabajo de Stanford y Spiess *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Detroit Information Coordinators Inc., con una sección dedicada a la CSG. En él sólo fueron consignadas las obras con autor identificado, no los anónimos, ni los manuscritos de canto llano. Figuran, en cambio, algunas obras instrumentales que al parecer nunca llegaron al INBA.
- 1970: Publicación de Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OEA, donde se incluye un listado de obras de la CSG y los *incipit* o fragmentos musicales de algunas piezas de particular interés, de acuerdo al autor.
- 1974: Tras la fundación del CENIDIM en 1974 la CSG pasa a formar parte de sus acervos.

⁵ Todas las referencias provienen de Aurelio Tello *et alii*, *La Colección Sánchez Garza...*, específicamente del “Prólogo” y del capítulo “Acercamientos a la Colección Sánchez Garza”, donde se encuentran ampliamente expuestas.

Primeras publicaciones de villancicos de la CSG en dos libros de Robert Stevenson: *Christmas Music from Baroque Mexico*, Los Angeles, University of California Press, y *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive, transcribed with optional added parts for ministriles*, Lima, Ediciones CVLTVRA, con 12 y 14 transcripciones, respectivamente, aunque de los mismos villancicos (ver tabla Obras publicadas de la CSG).

- 1980: Primera interpretación de villancicos de la CSG por parte del Coro de Cámara de Bellas Artes, dirigido por Rufino Montero, dentro de un ciclo de conciertos “Panorama de la Música Virreinal Latinoamericana”, organizado por el CENIDIM.
- 1981: Publicación de “13 obras de la Colección J. Sánchez Garza”, en *Tesoro de la Música Polifónica en México*, tomo II, México, CENIDIM, con transcripciones de Felipe Ramírez Ramírez, basadas en las de Stevenson, de los mismos villancicos de las publicaciones anteriores.
- 1989: La CSG fue fumigada.
- 1993: Publicación de *El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn Joseph de Torres*, estudio y transcripciones de Felipe Ramírez Ramírez, México, CENIDIM. El autor confunde la identidad del compositor madrileño, Joseph de Torres y Martínez Bravo, con un homónimo contemporáneo, Joseph de Torres y Vergara, personaje relacionado con el cabildo de la catedral de México de esa época.
- 1997-1998: La CSG fue sometida a un proceso de restauración por parte del taller Khurana. Fue devuelta en desorden y con algunos documentos mal restaurados, incluso con pérdida de legibilidad, lo cual se pudo constatar a partir de las fotocopias que previamente se realizaron a los manuscritos.
- 1999: Publicación de Rubén Valenzuela, “El libro para órgano de Joseph de Torres”, en *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 40-54, donde aclara el asunto de la identidad del compositor.
- 2000: Se reordenaron y reintegraron algunos expedientes de la CSG, por parte del musicólogo Aurelio Tello y los musicólogos venezolanos Nelson Hurtado y Bárbara Pérez Ruiz, quienes para entonces realizaban un proyecto de investigación con una beca del gobierno mexicano, la cual tenía como objetivo la transcripción de todas las obras de Juan Gutiérrez de Padilla y de Francisco Vidales contenidas en la colección (estos trabajos permanecen inéditos).

Este antecedente dio pie a que se constituyera una “comisión de la Colección Sánchez Garza” para desarrollar planes de acción con respecto a su resguardo, catalogación y difusión.

2002: Se realizó un *Diagnóstico del estado de conservación de la Colección Jesús Sánchez Garza*. Se encontró que la colección carecía de un inventario en forma.

Publicación de E. Thomas Stanford, *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, Conaculta-INAH/ Gobierno del Estado de Puebla/ Universidad Anáhuac del Sur/ Fideicomiso para la Cultura México-USA, con una sección dedicada a la CSG. El formato usado fue el MARC, poco amigable para la naturaleza de un catálogo musical, y se basó en un trabajo realizado varias décadas atrás, sin una rectificación y actualización de la información, y sin un proceso previo de ordenamiento de los manuscritos. En esta publicación aparecen consignadas obras que nunca fueron registradas por Carmen Sordo Sodi cuando la CSG ingresó al INBA, y de las cuales no se tiene ningún rastro a la fecha.

Publicación de un estudio de Aurelio Tello sobre “La capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII”, en *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, IV Reunión Científica Simposio Internacional de Musicología del IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”. Este artículo fue publicado en una versión actualizada en el 2003, en la Revista musical peruana *Conservatorio*.

2003: Realización del “Curso-Taller, Organización y catalogación de la Colección Jesús Sánchez Garza”, dictado por Antonio Ezquerro Esteban, director del RISM España.

Conformación de un equipo e inicio de la catalogación según las normas del RISM. Se puso en evidencia la necesidad de realizar un inventario previo para ordenar y reintegrar obras cuyas partes se encontraban en distintos expedientes.

2003-2010: Elaboración del catálogo de la CSG complementado por un estudio documental acerca de la historia de la propia colección, de la capilla de

música del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla y de los compositores. Este trabajo, el más completo que se ha hecho desde el punto de vista documental, implicó un ordenamiento de la Colección, la reintegración de obras cuyas partes se encontraban disgregadas, la clasificación del material en expedientes (uno para cada obra), la colocación de guardas de primer y segundo nivel, la preparación de etiquetas de identificación, largas y regulares sesiones de investigación en archivos eclesiásticos y civiles de México y de España, estudios comparados de caligrafía entre los manuscritos, rastreo sobre el origen de los textos literarios, revisión de catálogos para establecer concordancias, entre muchas otras acciones.

- 2004: Publicación de otro estudio de Aurelio Tello: “Prácticas musicales en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla”, en *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*, Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología del V Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”.

Publicación de Efraín Castro y Gustavo Mauleón, “Noticias [*sic*] documentales acerca del Colegio de Infantes de la ciudad de Puebla y sus maestros en la Colección Sánchez Garza”, en *Bulevar*, [Puebla] XV, 102, noviembre-diciembre, pp. 2-5, con breves aportaciones biográficas acerca del rol educativo de algunos compositores de la CSG.

- 2007: Publicación del artículo de Aurelio Tello, “*Músicos ruiseñores: vicisitudes de un villancico de supuesta autoría, fallida transcripción y arbitraria interpretación*”, en *Heterofonía* 130-131 (enero-diciembre de 2004, pp. 27-40); estudio de caso donde se abordan temas de interpretación documental (empezando por la histórica atribución del villancico a “Joaquina Rodríguez”, a partir de una anotación en el manuscrito) e interpretación musical.

- 2009: Publicación y grabación de cuatro nuevos villancicos de la CSG en el libro de Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana. Tiene el valor de ser un estudio temático necesario y sin embargo no propuesto anteriormente desde la perspectiva musical, complementado por un producto sonoro basado en la novedad del repertorio. Sin embargo,

desde el punto de vista historiográfico adolece de estar basado en fuentes secundarias y de no trascender el nivel informativo.

Publicación de Gustavo Delgado Parra, *Joseph de Torres (*1670 ca.; †1738), Obras para órgano, Edición crítica, Estudio, transcripción y restauración musical del Libro de Torres de la colección “Sánchez Garza”*, Madrid, Editorial Alpuerto, S. A.

Publicación de dos números de la Revista *Heterofonía*, enero-diciembre 2008, núm. 138-139, dedicados a la Colección Sánchez Garza, por el 40 aniversario de su adquisición, con los siguientes estudios:

- Aurelio Tello, “Algunas consideraciones acerca de la Colección Sánchez Garza a 40 años de su adquisición por el INBA”.
- Omar Morales Abril, “Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras”.
- “...de quienes va firmado este pedimento...” Pliego petitorio de las monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla (1639), presentación de Aurelio Tello.
- [Partituras de diversas obras de la Colección Sánchez Garza], transcripciones de Omar Morales Abril, Nelson Hurtado y Bárbara Pérez Ruiz (ver tabla de Obras publicadas de la CSG).
- Y otros artículos dedicados a compositores presentes en la CSG.

Publicación de Omar Morales Abril, “*Serenísima una noche*, de fray Jerónimo González: revisión crítica y apuntes para su interpretación”, en *Heterofonía*, julio-diciembre 2009, núm. 141, pp. 9-30, otro estudio de caso que aclara aspectos interpretativos de la obra a partir de una minuciosa lectura paleográfica del manuscrito.

2010: Publicación de Aurelio Tello, “Fonografía de la Colección Sánchez Garza”, en *Heterofonía*, enero-junio 2010, núm. 142, pp. 91-154, una revisión crítica sobre la historia fonográfica de la CSG.

2013: Digitalización de la CSG por el grupo Siayec, como parte de un proyecto general de digitalización de acervos de los centros de investigación del INBA. Fue un trabajo inconcluso y con fallas importantes que solventar.

2014: Grabación del disco *Villancicos de la Colección Sánchez Garza*, por parte de la agrupación Bona Fe, con la inclusión de algunas obras inéditas y que no habían sido grabadas anteriormente. El disco fue producido por la empresa de gestión cultural *Macchina Tempo*.

Este recuento deja ver una preponderancia del trabajo documental, principalmente de catalogación y transcripción. No obstante, en el primer rubro, se ha reincidido en la falta de rigor en los procesos que conllevan un proyecto formal de catalogación (inventariado, ordenamiento físico de los papeles y reintegración de obras, clasificación, establecimiento de concordancias, estudios de naturaleza historiográfica, etc.). Como resultado de ello, en todos hay múltiples errores de identificación. El reciente catálogo elaborado en equipo por investigadores del CENIDIM, es un producto que supera algunos de estos problemas y carencias, pero la falla ahora ha sido burocrática. Tras 41 años de haber sido adquirida la Colección por el INBA, representa una deuda histórica el que aún no esté publicado un producto que es básico para la investigación de cualquier fondo documental: un catálogo. En cuanto al segundo rubro, la misma situación de desorden de los manuscritos y su poca accesibilidad, y la falta de contextualización histórica han propiciado conflictos de lectura y de interpretación. Las transcripciones aportadas por Stevenson, con las herramientas y metodologías vigentes en su época y con las limitaciones de conocimiento del material, han sido tomadas por imperfectibles y por lo tanto continúan siendo la base de la interpretación de este repertorio. Es imperativa una mirada más crítica basada en el estudio riguroso de las fuentes.

En menor proporción han sido abordados estudios de caso, como el del *Libro para registros partidos* de José de Torres, o el de los villancicos *Serenísima una noche*, de fray Gerónimo González, y *Músicos ruiseñores*, de autor anónimo, y trabajos monográficos sobre algunos compositores; trabajos de corte más crítico y analítico que resuenan más con la actualidad de la investigación histórica y que rectifican imprecisiones resultantes de una antigua metodología individualista del trabajo musicológico.

A nivel de conservación y restauración, las acciones han sido algo desafortunadas y la reciente digitalización realizada por el grupo Siayec no cumplió con lo esperado, dejando vacíos que deshabilitan el producto.

Veamos ahora un balance sobre publicaciones y grabaciones de obras de la CSG. ¿Cuántas obras se han transcrito y publicado? ¿Cuánto de lo transcrito se ha grabado? ¿Qué trabajos han sido paradigmáticos en ese sentido? En las siguientes tablas se recoge información que permite valorar estos aspectos.⁶

Tabla 1. Obras publicadas de la CSG.

	Título de la obra	Referencia de la publicación
1	<i>Al dormir el sol</i> , Sebastián Durón	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
2	"Agnus Dei" de la <i>Misa a 5 voces</i> , Francisco de Atienza y Pineda	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm. 138-139 (transcripción y edición de Omar Morales Abril)
3	<i>Ay, ay, galeguiños</i> , Fabián Ximeno	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
4	<i>Ay como flecha la niña rayos</i> , Francisco de Santiago	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
5	<i>Benedicamus Patrem</i> , José Mariano Villegas	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm.138-139 (transcripción y edición de Omar Morales Abril)
6	<i>Cantadle la gala, pastores</i> , Juan Gutiérrez de Padilla	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm.138-139 (transcripción y edición de Nelson Hurtado)
7	<i>Con suavidad de voces</i> , Juan de Baeza	Josefina Muriel, Luis Lledías, <i>La música en las instituciones femeninas novohispanas</i>
8	<i>Credidi a 6</i> , Miguel Matheo de Dallo y Lana	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm.138-139 (transcripción y edición de Omar Morales Abril)
9	<i>Digan, digan quién vio tal</i> , Antonio de Salazar	Robert Stevenson, <i>Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
10	<i>Disfrazado de pastor baja el amor</i> , Juan Hidalgo	Robert Stevenson, <i>Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
11	<i>Domine ne in furore</i> del Invitorio y Salmo del Oficio de Difuntos, anónimo	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm.138-139 (transcripción y edición de Omar Morales Abril)
12	<i>El cielo te celebre, rey amante</i> , José María Placeres Santos	Josefina Muriel, Luis Lledías, <i>La música en las instituciones femeninas novohispanas</i>
13	<i>Hermoso amor que forjas tus flechas</i> , Juan García de Céspedes	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>

⁶ De nuevo, los datos están basados en el trabajo de catalogación de la CSG y en la investigación documental realizada entre los años 2003-2010, con algunas actualizaciones.

14	<i>Jam sol recedit</i> , Miguel Thadeo de Ochoa	Robert Stevenson, <i>Inter-American Music Review VII</i> , 1985
15	<i>Las estrellas se ríen</i> , Juan Gutiérrez de Padilla [sic]	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
16	<i>Libro que contiene once partidos</i> , José de Torres	Felipe Ramírez Ramírez, CENIDIM, 1993
17	<i>Los que fueren de buen gusto</i> , Francisco de Vidales	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
18	<i>O vos omnes</i> , Francisco de Olivera	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm.138-139 (transcripción y edición de Omar Morales Abril)
19	<i>Octavo kalendas Juanuarii Luna</i> , José Lazo	Josefina Muriel, Luis Lledías, <i>La música en las instituciones femeninas novohispanas</i>
20	<i>Oh, admirable sacramento</i> , Francisco López Capillas	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm.138-139 (transcripción y edición de Omar Morales Abril)
21	<i>Por celebrar este día</i> , Juan de Baeza	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
22	<i>Serenísima una noche</i> , fray Gerónimo González	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> ; <i>Heterofonía</i> , julio-diciembre 2009, núm.141
23	<i>Tarara, tarara, qui yo soy Antón</i> , Antonio de Salazar	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
24	<i>Toquen as gaitas</i> , Francisco Vidales	<i>Heterofonía</i> , enero-diciembre 2008, núm.138-139 (transcripción y edición de Bárbara Pérez Ruiz)
25	<i>Un ciego que contrabajo canta coplas</i> , Antonio de Salazar	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
26	<i>Vaya, vaya de cantos de amores</i> , José de Loaysa [y Agurto]	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
27	<i>Vengan, vengan, verán en las aguas</i> , Manuel Pereira	Josefina Muriel, Luis Lledías, <i>La música en las instituciones femeninas novohispanas</i>
28	<i>Venid, venid, zagales, veréis a un Dios</i> , Alonso Xuárez	Robert Stevenson, <i>CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...</i> , <i>TMPM II</i>
29	<i>Zagalejos amigos</i> , Juan Gutiérrez de Padilla	<i>Heterofonía</i> , enero-junio 2010, núm.142 (transcripción y edición de Nelson Hurtado)

Listado de obras grabadas de la CSG

Esta información está basada sobre todo en el artículo de Aurelio Tello, “Fonografía de la Colección Sánchez Garza”, en *Heterofonía*, enero-junio 2010, núm. 142, pp. 91-154; por lo tanto, abarca de manera sistemática hasta la fecha de publica-

ción del mismo (2010). Se han agregado datos de grabaciones más recientes, pero no de manera exhaustiva. El número entre paréntesis al lado del título y del autor se refiere al número de grabaciones existentes. Las negritas indican que la obra está publicada.

1. *A la estrella que borda los valles*, Diego José de Salazar (1)
2. *A la risa del alba*, Anónimo (2)
3. *Afuera, pompas humanas*, Diego José de Salazar (1)
4. *Afuera, valientes, fuera*, Anónimo (2)
5. *Ah, de la vaga campaña*, Francisco Sanz (1)
6. *Al dormir el sol*, **Sebastián Durón** (6)
7. *Ay, cómo flecha la niña*, **Fray Francisco de Santiago** (3)
8. *Ay, cómo llora*, Miguel de Riva Pastor (2)
9. *Ay, galeguños*, **Fabián Pérez Ximeno** (8)
10. *Ay, que me prende el amor*, Diego José de Salazar (2)
11. *Barquerillo nuevo*, Mathías Ruiz (1)
12. *Batalla de Torres*, **José de Torres y Martínez Bravo** (3)
13. *Cielo de nieve*, Sebastián Durón (1)
14. *Cómo se imitan los dos ruiseñores*, Juan Florentín (2)
15. *Dejen me, señores*, Anónimo (1)
16. *Despertad, despertad*, Anónimo (1)
17. *Digan, digan quién vio tal*, **Antonio de Salazar** (4)
18. *Disfrazado de pastor*, **Juan Hidalgo** (4)
19. *El ave al cielo*, Francisco Corradini (2)
20. *Entremos, zagales*, Francisco Vidales (2)
21. *Esta noche las muchachas*, Anónimo (2)
22. *Famoso capitán*, Anónimo (1)
23. *Fuga*, **José de Torres y Martínez Bravo** (2)
24. *Hermoso amor que forjas tus flechas*, **Juan García de Céspedes** (7)
25. *Las estrellas se ríen*, **Juan Gutiérrez de Padilla** (11)
26. *Los que fueren de buen gusto*, **Francisco Vidales** (7)
27. *Luz de las luces*, José de Torres y Martínez Bravo (1)
28. *Mercader que en un banco*, Juan de Baeza Saavedra (1)
29. *Misa Beatus vir a 11*, **Fabián Pérez Ximeno** (1)

30. *Músicos ruseñores*, Anónimo (2)
31. *Muy poderoso señor*, Mathías Ruiz (1)
32. *Nace la aurora divina*, Corchado, Juan (1)
33. *No suspires, no llores*, Anónimo (1)
34. *Obra de lleno de séptimo tono*, José de Torres y Martínez Bravo (2)
35. *Obra de mano derecha de medio registro (Despacio, Andante, Grave y Allegro)*, José de Torres y Martínez Bravo (3)
36. *Oh, qué brillar de aurora*, Giacomo Facco (2)
37. *Oh, qué buen año, gitanas*, Juan Gutiérrez de Padilla (2)
38. *Oigan, escuchen*, Simón Martínez (1)
39. *Otra de primer tono bajo*, José de Torres y Martínez Bravo (1)
40. *Otra de séptimo tono*, José de Torres y Martínez Bravo (1)
41. *Otra de Torres*, José de Torres y Martínez Bravo (1)
42. *Para qué los alados Orfeos*, Anónimo (2)
43. *Partido de primer tono alto*, José de Torres y Martínez Bravo (2)
44. *Partido de segundo tono*, José de Torres y Martínez Bravo (2)
45. *Partido de sexto tono*, José de Torres y Martínez Bravo (4)
46. *Por celebrar este día*, Baeza Saavedra, Juan de (2)
47. *Retire su valentía*, Fray Phelipe de Madre de Deus (2)
48. *Risueñas fuentes*, Antonio Rodríguez de la Vega y Torizes (1)
49. *Serenísima una noche*, Fray Gerónimo González (11)
50. *Si el dulce metro de mis ansias*, Anónimo (1)
51. *Suavidad el aire inspire*, José de Nebra (2)
52. *Tarará, qui soy Antón*, Antonio de Salazar (18)
53. *Toquen as gaitas*, Francisco Vidales (2)
54. *Tortolilla que cantas*, Juan Hidalgo (5)
55. *Un ciego que con trabajo canta*, Antonio de Salazar (5)
56. *Vaya de cantos, de amores*, José de Loaysa y Agurto (3)
57. *Venid, zagales, veréis a un Dios niño*, Alonso Xuárez (2)
58. *Ves el sol, luna y estrellas*, Guerau, Gabriel (1)
59. *Yo quiero bien*, Anónimo (1)
60. *Zagales, oíd las ansias mías*, Abate de Rusi (2)

Una lectura de la información vertida en estas tablas conlleva a las siguientes reflexiones: de 394 obras que posee la Colección se han publicado 29. Predominan los villancicos (22) y sólo siete obras en latín. Los tres primeros trabajos paleográficos de carácter recopilatorio, los de Stevenson, *CMBM, Seventeenth-Century Villancicos...* y el de Felipe Ramírez Ramírez, *TMPM II*, contienen los mismos villancicos, con la variante de que en la segunda publicación de Stevenson, éste agrega partes para instrumentos y el bajo continuo realizado. Las transcripciones de Felipe Ramírez Ramírez son réplicas de las de Stevenson. La revista de difusión del CENIDIM, *Heterofonía*, reúne en total nueve obras adicionales a las ya publicadas en estos trabajos anteriores, y el monográfico de Luis Lledías y Josefina Muriel aporta la transcripción de cuatro obras, tampoco publicadas anteriormente.

En el año 2011, el equipo de investigadores del CENIDIM que catalogó la Colección, elaboró un proyecto de transcripción y edición crítica de 140 obras de la CSG, distintas a las ya publicadas y en pocos casos versiones paleográficas diferentes de algunas de las incluidas en los trabajos mencionados. El proyecto fue presentado al Fonca, pero no resultó seleccionado. Habrá que insistir en vías de publicación de estos materiales.

De la lista de grabaciones pueden extraerse otras varias conclusiones. La cantidad de obras grabadas duplican la de obras publicadas de la Colección, lo que significa que un buen porcentaje han sido interpretadas a partir de transcripciones inéditas o de copias de los propios manuscritos. De las 29 obras publicadas se han grabado por lo menos 24 (marcadas en negritas). La obra más grabada ha sido *Tarará qui yo soy Antón*, de Antonio de Salazar, siguiéndole *Serenísima una noche*, de fray Gerónimo González y *Las estrellas se ríen*, de Juan Gutiérrez de Padilla, tres de los villancicos publicados en los trabajos recopilatorios mencionados a lo largo de este estudio.

Vetas de investigación en torno a la colección

De los aspectos ponderados en este breve estudio, y sobre todo de la visión ganada durante la catalogación del acervo, se derivan las siguientes propuestas temáticas y áreas de trabajo e investigación:

- Trabajos de edición de textos (musicales y poéticos):
 Transcripción paleográfica, edición crítica y estudio de obras.
 Transcripción y edición crítica de textos poéticos de los villancicos.
 Realización de una antología de la CSG.
- Estudios sobre repertorios y géneros o formas musicales:
 El villancico conventual.
 Festividades y repertorios.
 Coloquios y obras de representación.
 Villancicos de profesión.
 Contexto, función y uso litúrgico de determinados repertorios.
 Estudio de obras específicas (por género, por compositor, por temporalidad, por presencia de monjas, por advocación, por ocasión litúrgica, etc.).
 Estudios de caso.
- Estudios filológico-musicales:
 Circulación de villancicos (música y textos)
 Circulación de obras en latín
Contrafacta, versiones, adaptaciones
 Aspectos paleográficos comparados
- Estudios codicológicos:
 Codicología o arqueología de los manuscritos (que aporten a la datación de las copias, al rastreo de copistas, a la interpretación a partir de notas marginadas, etcétera).
 Estudios sobre prácticas interpretativas (utilización de voces, instrumentos, estructuras de las obras).
- Estudios de historia cultural:
 La vida musical en el convento.
 La capilla de música (temporalidades).
 Historia de la Colección Sánchez Garza.
 Relación entre el convento de la Santísima Trinidad de Puebla y la catedral de Puebla.

Uno de los aportes del proceso de catalogación (2003-2010) fue el establecimiento de concordancias con copias presentes en otros archivos o repositorios, dentro y fuera de México. Un aspecto que abre un interesante campo de investigación en el tema de la circulación musical. En la siguiente tabla se ofrecen los datos correspondientes.

Tabla 2. Correspondencias identificadas de las obras de la CSG en otros repositorios.

Obras	Correspondencias
1 <i>Albricias, zagalas</i> , Juan Francisco Gómez de Navas [y Sagastiberrí] (CSG.221)	Cancionero de Gayangos-Barbieri: existe una copia de esta pieza, atribuida a "Navas". La primera copla en el manuscrito hispano comienza con "Aquel rapazuelo", una variante de "Aquél rapazillo", como figura en la CSG
2 <i>Ay, cómo llora</i> , Miguel de Riva [Pastor] (CSG.244)	Catedral de Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez" (CG): sin atribución de autoría
3 <i>Barquerillo nuevo</i> , Matías Ruiz (CSG.252)	Catedral de Valladolid El Escorial Biblioteca de Cataluña: versión publicada por Miguel Querol Gavaldá en <i>Cancionero Musical de Lope de Vega, Vol. 1, Poesías cantadas en novelas</i> , Barcelona, CSIC, 1986, pp. 137-144, con el título <i>Pobre barquilla mía</i> . Seminario de San Antonio Abad del Cusco
4 <i>Benigno favonio</i> , Sebastián Durón (CSG.171)	Seminario de San Antonio Abad del Cusco Catedral de Oaxaca: hay una versión para voz sola de este villancico, atribuida a Francisco de Herrera Mota, dentro del juego de <i>Maitines a la Asunción de Nuestra Señora</i> de 1716. La primera frase musical de la parte del Tiple 1º es idéntica, pero el resto de la composición tiene otros rasgos.
5 <i>Ciega la fe los sentidos</i> , [¿Diego José de?] Salazar (CSG.272)	Catedral de Salamanca: hay un villancico de 1717 con los mismos <i>incipit</i> musical y literario, asignado a Antonio Yanguas, maestro de capilla de dicha catedral.
6 <i>Disfrazado de pastor</i> , Juan Hidalgo (CSG.200)	Manuscrito Guerra: copia que comienza por la copla "Qué humilde está Cupido". Biblioteca de Cataluña, Fondo Verdú: sólo la letra, cuyo primer verso dice <i>Disfrazado en pastor</i> . Louise K. Stein informa que la canción perteneció a la zarzuela en dos actos <i>Los juegos Olímpicos</i> de Agustín de Salazar y Torres que se estrenó en 1673.
7 <i>Flaciquillo de puntilla</i> , [Juan Gutiérrez de Padilla] (CSG.190b)	Catedral de Puebla (CP): octavo villancico compuesto para la Navidad de 1658 de la catedral de Puebla

8	<i>Matizadas flores</i> , José de Torres [Martínez Bravo] (CSG.281)	Catedral de Salamanca: sin portada
9	<i>Misa a 4 con violines y trompas</i> , [¿José?] Antonio de Alba (CSG.002)	Catedral de México (CM): tiene una introducción de violines que no figura en la copia de la CSG Catedral de Durango: se identifica al compositor como Maestro de la Capilla Real Archivo de la Colegiata de Guadalupe Monasterio de Santa Clara de Cochabamba Archivo del Colegio de las Rosas de Morelia (CRM)
10	<i>Misa a 4 voces con violines o sin ellos</i> , [Giovanni Battista] Bassani (CSG.144)	Corresponde a la <i>Missa III</i> de la serie <i>Acroama Missale</i> de Bassani (Augsburgo, 1709). CM CRM; CG: el autor figura como "Bassani de Roma" Archivos de la misiones de Moxos y Chiquitos, en Bolivia
11	<i>Misa a 5 con violines</i> , José Lazo [Valero] (CSG.205)	CP existen dos ejemplares, uno de ellos copiado con la misma caligrafía que la del ejemplar de la CSG
12	<i>Misa a 5 de 5º tono</i> , José Lazo [Valero] (CSG.206)	CP versión con parte de Alto en lugar del Tiple 3º, variante de este último
13	<i>Misa a solo de 6º tono para los días de primera clase</i> , fray Martín [Francisco] de Cruzelaegui (CSG.163)	CM se conservan tres ejemplares de esta misa, uno de ellos fechado en 1895
14	<i>Misa Hic est vere martyr</i> , Vicente García [Velcaire] (CSG.182)	CP
15	<i>Misa sobre el Beatus vir a 11</i> , Fabián [Pérez] Ximeno (CSG.241)	CP Biblioteca Newberry de Chicago (Fondo Convento de la Encarnación de México)
16	<i>Missa pro Defunctis</i> [Francisco Guerrero] (CSG.080c)	24 ejemplares más de esta misa, ubicados en acervos de Burgos, Montserrat, Segovia, Sevilla, Valencia, Valladolid, Villagarcía de Campos, Zamora, Bruselas, Coimbra, Münster, Roma, entre otros. CG CM CP CRM
17	<i>No suspires, no llores</i> , Anónimo (CSG.077)	CG
18	<i>Órganos celebrar un misterio</i> , [Cristóbal] Galán (CSG.176)	Diócesis de Ibarra, Ecuador
19	<i>Parce mihi Domine</i> , [Hernando Franco] (CSG.080b)	CG, Libro de polifonía 3, ff. 61v-63 y Libro de polifonía 6, ff. 2-5., Libro de coro III, ff. 79v-82, y Música, Leg. 34; este último presenta la atribución "ferdo franco". CRM
20	<i>Ves el sol, luna y estrellas</i> , [Gabriel Guerau] (CSG.271d)	Biblioteca de Cataluña

Propuestas de acciones de difusión

- Migración del catálogo a una base de datos, que sea factible de actualizar, de acuerdo con los avances de investigación.
- Creación de un banco de imágenes, asociada a la base de datos, todo ello disponible para su consulta en red.
- Restauración virtual de algunos manuscritos a partir de la tecnología digital.
- Publicación periódica de transcripciones de la CSG: podrían usarse diversos formatos: una colección de libros, una antología, partituras sueltas, una colección de cuadernos, un espacio fijo en la Revista *Heterofonía*, partituras en la red.
- Grabación de discos. El CENIDIM puede gestionar proyectos de producción discográfica con diversas agrupaciones especializadas a nivel nacional e internacional.
- Celebración en el 2017 del 50 aniversario de la adquisición de la CSG por parte del INBA (Actividad académica, exposición museográfica, conciertos, mesas redondas, presentación de libros y discos, dedicación de un número de la Revista *Heterofonía*).

Conclusiones

Todo acervo documental es una vasta fuente de conocimiento en potencia. Una variedad de temas están latentes, pero sólo se revelan a partir del análisis de su materialidad y de sus contenidos, una vez que se han ordenado las piezas. Es como un cuadro de tercera dimensión, en el que sólo a través de ciertos métodos de observación la mirada encuentra la imagen aparentemente oculta tras un entramado de códigos.

La Colección Sánchez Garza ameritaría un espacio tanto colectivo como individual de trabajo constante y articulado dentro del CENIDIM, desde múltiples enfoques y con métodos interdisciplinarios que profundicen en sus variadas dimensiones: musical, poética, religiosa, litúrgica, teórica, compositiva, histórica, social, paleográfica, codicológica, etcétera. Un catálogo y estudio documental, culminado hace cinco años y que aún no ha visto la luz, es apenas el inicio, la piedra de base de una fuente de conocimiento que abonará a la historia cultural de la Nueva España.

Bibliografía

- “...de quienes va firmado este pedimento...” Pliego petitorio de las monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla (1639), Presentación de Aurelio Tello, en *Heterofonía*, enero-diciembre 2008, núm.138-139, pp. 157-160.
- Castro, Efraín y Gustavo Mauleón, “Noticias [*sic*] documentales acerca del Colegio de Infantes de la ciudad de Puebla y sus maestros en la Colección Sánchez Garza”, en *Bulevar*, [Puebla] XV, 102, noviembre-diciembre, 2004, pp. 2-5.
- Catálogo completo de las obras que forman la “Colección Jesús Sánchez Garza” elaborado en la Sección de Investigaciones Musicales del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la supervisión de María del Carmen Sordo Sodi para el Departamento de Compras de la Secretaría de Educación Pública y la Oficina de Inventarios del Instituto Nacional de Bellas Artes. VI-29-67, [México, D. F.] mecanuscrito, 1967.*
- Delgado Parra, Gustavo, *Joseph de Torres (*1670 ca.; †1738), Obras para órgano, Edición crítica, Estudio, transcripción y restauración musical del Libro de Torres de la colección “Sánchez Garza”*, Madrid, Editorial Alpuerto, S. A., 2009.
- Guerberof Hahn, Lidia, *Anuario Musical*, N° 65, enero-diciembre 2010, pp. 251-268.
- Hurtado, Nelson, “Un villancico navideño de Juan Gutiérrez de Padilla de la Colección Sánchez Garza: Cantadle la gala pastores”, en *Heterofonía* 138 / ene-jun. 2008.
- Morales Abril, Omar, “Siete piezas litúrgicas de la Colección Sánchez Garza: O vos omnes, de Francisco de Olivera; Oh, admirable

sacramento, de Francisco López y Capillas; Credidi propter, de Miguel Matheo de Dallo y Lana; Agnus Dei de la Misa a 5 voces, de Francisco de Atienza y Pineda; O vos omnes, de Miguel Thadeo de Ochoa; Benedicamus Patrem, de José Mariano Villegas; Domine, ne in furore del Invitatorio y salmo del oficio de difuntos, Anónimo”, en *Heterofonía* 138 / Ene-Jun. 2008.

_____, “Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras”, en *Heterofonía*, enero-diciembre 2008, núm.138-139, pp. 67-106.

Muriel, Josefina y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.

Pérez Ruiz, Bárbara, “Dos obras de Francisco Vidales de la Colección Sánchez Garza: *Non est species ei* a 4 voces; Toquen as gaitas Toribio y Lorente a 4 y a dúo”, en *Heterofonía* 138 / Ene-Jun. 2008.

Ramírez Ramírez, Felipe, “13 obras de la Colección J. Sánchez Garza”, en *Tesoro de la Música Polifónica en México*, tomo II, México, CENIDIM, 1981.

_____, *El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn Joseph de Torres*, estudio y transcripciones de Felipe Ramírez Ramírez, México, CENIDIM, 1993.

Spiess y E., Lincoln y Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Detroit Information Coordinators Inc., 1969.

Stanford, E. Thomas, *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, Conacul-

ta-INAH/ Gobierno del Estado de Puebla/ Universidad Anáhuac del Sur/ Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico, A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.

_____, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OEA, 1970.

_____, *Christmas Music from Baroque México*, Los Angeles, University of California Press, 1974.

_____, *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive, transcribed with optional added parts for ministriles*, Lima, Ediciones CVLTVRA, 1974.

Tello, Aurelio, “La capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII”, *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, IV Reunión Científica Simposio Internacional de Musicología del IV Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, 2002.

_____, “*Músicos ruiseñores: vicisitudes de un villancico de supuesta autoría, fallida transcripción y arbitraria interpretación*”, en *Heterofonía* 130-131, enero-diciembre de 2004, pp. 27-40.

_____, “Prácticas musicales en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla”, en *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*, Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología del V Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, 2004.

_____, “Fonografía de la Colección Sánchez Garza”, en *Heterofonía* enero-junio 2010, núm.142, pp. 91-154.

_____, “Algunas consideraciones acerca de la Colección Sánchez Garza a 40 años de su adquisición por el INBA”, en *Heterofonía*, enero-junio 2010, núm. 142, pp. 11-28.

_____, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *La Colección Sánchez Garza, Catálogo y estudio documental*, 2013 (en vías de publicación).

Valenzuela, Rubén, “El libro para órgano de Joseph de Torres”, en *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 40-54.

LA COLECCIÓN DE MÚSICA FOLCLÓRICA Y EL ARCHIVO HISTÓRICO DEL CENIDIM: CRITERIOS DE ORGANIZACIÓN Y RETOS

Liliana Toledo Guzmán 

 Licenciada en Música con especialidad en Investigación Musical por el Centro Morelense de las Artes. Estudió violín con la maestra Yoshiko Ukiike y el maestro Balbi Cotter. En dicha institución realizó la investigación *Las orquestas del Estado de Morelos: 1992-2007*.

En el campo de la música tradicional se ha interesado especialmente en la música Huasteca y en la de Tierra Caliente.

Reseñó el libro *Compendio de Sones Huastecos*, de Guillermo Bernal Maza, para la *Revista de Literaturas Populares* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2010).

Fue conferencista en el CENIDIM (2015) y ha participado en diversos congresos, como el Congreso Internacional de Musicología celebrado en la Ciudad de México (CENIDIM-INBA, 2010), en el V Encuentro de Archivos Históricos del DF (2011), en el IV Coloquio de Música y Ciencias Sociales (UACM, 2012). De 2013 a 2014 fue miembro del Seminario Permanente de Historia y Música, de la UACM. En agosto de 2014 participó en el Congreso Internacional de Musicología, en la ciudad de Río de Janeiro, y su ponencia "Las primeras publicaciones de folclore en el México posrevolucionario" será publicada en la *Revista Brasileira de Música*, de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Actualmente está por concluir la Maestría en Historia en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Desde 2010 forma parte del área de Documentación del CENIDIM, en donde se encarga de la conservación y organización del Archivo Histórico.

Me gustaría iniciar precisando que los conceptos a los que me referiré en esta presentación están entendidos desde la archivística y no desde la biblioteconomía. Dicha aclaración es pertinente dado que a pesar de que ambas son disciplinas de la documentación, el entorno en el que se desarrollan es distinto. En principio, la archivística gestiona primordialmente documentos de archivo, los cuales son definidos por Georgina Padilla como aquellos que “poseen desde su nacimiento ese carácter ‘orgánico’, en tanto que cada uno de ellos es elaborado en cumplimiento de los fines de una entidad física o moral. Por ello es testimonio de un procedimiento, de una acción que busca registrar un hecho o bien dar respuesta o solución a un determinado asunto”.¹

En este sentido, ciertos conceptos básicos utilizados en ambas disciplinas, adquieren un significado distinto en una y otra, definiendo procedimientos que en poco se asemejan, tal es el caso de la organización y de la clasificación, por mencionar algunos.

Ya que el proyecto que me ocupa es el del Archivo Histórico del CENIDIM (AHC), la advertencia anterior, aunque pareciera obvia, adquiere más relevancia, ya que por un lado se tiene la certeza de que no hablamos aquí de los materiales que una biblioteca se encarga de organizar y clasificar. No obstante, aunque los documentos que conforman el AHC son, ciertamente, históricos, aún cabe hacerse la siguiente pregunta ¿son documentos de archivo? Esta cuestión llevaría a responder una más: ¿Podemos decir realmente que el AHC es el repositorio de los documentos de archivo que dan cuenta de la gestión del CENIDIM como institución?

La respuesta que propongo a esa pregunta es, a su vez, la premisa central de mi ponencia: el hoy llamado AHC no es en realidad tal, como lo sugiere su nombre. Más bien el universo documental que se conoce hoy como AHC, como el resto de las colecciones y fondos que alberga el CENIDIM, debe formar parte de ese Archivo Histórico que en realidad aún no se encuentra identificado ni organizado como una totalidad. A tal conclusión he llegado a partir de la confrontación de los documentos con la propia definición de Archivo Histórico que se puede encontrar en la vasta literatura archivística, y en la definición que está consignada en la normatividad en materia de archivos. El problema que planteo es en parte

¹ Georgina Flores Padilla, “Documento de archivo. Tarea del archivista”, en *Teoría y práctica archivística VI*, México, UNAM-IISUE, 2012, p. 15.

terminológico, lo cual acarrea varios problemas de procedimiento, ya que se le dio un nombre al acervo en cuestión que no corresponde con la realidad de los documentos que contiene: El hoy llamado AHC debería ser *parte de*, pero no *es* el Archivo Histórico del CENIDIM.

Al aceptar la hipótesis anterior como cierta se desprenden, por lo menos, dos problemas centrales. El primero es el siguiente: si el llamado AHC no cuenta con los elementos que caracterizan a un Archivo Histórico, entonces ¿cómo definirlo y, por lo tanto, cómo organizarlo? Para responder a esta cuestión expondré brevemente cómo está conformado. El 60% de los documentos del AHC comparte una temática similar: el folclore musical. El 40% restante está integrado, ciertamente, por documentos de archivo, documentos sobre música de concierto, recortes de periódicos, entre otros.² La propuesta que he generado a partir del reconocimiento de estos dos grandes grupos consiste, en primer término, en organizar y describir ese 60% de documentos como una colección, que tentativamente he llamado de folclore del CENIDIM.

El objetivo original de esta ponencia era presentar la forma en que he propuesto organizar ese 60% al que me he referido arriba, es decir, el volumen documental que corresponde al folclore musical. Sin embargo, decidí que en el contexto de este coloquio era más importante dedicar esta exposición a la segunda cuestión: si el hoy llamado AHC, en realidad no puede ser caracterizado como tal, sino como parte de un todo ¿en dónde está el resto de los documentos que deberían integrarlo? ¿Por qué es importante reflexionar en torno a esta discusión que de inicio pareciera meramente terminológica? Para responder a las cuestiones propuestas propongo revisar algunas definiciones.

¿Qué es un Archivo Histórico? ¿Cómo se forma un Archivo Histórico?

Antonia Heredia señala que se ha hecho uso del término “archivo” de forma indiscriminada, empleándola a veces para referirse a los documentos que conforman los Archivos, y en otras ocasiones para referirse a las instituciones que se encargan de su gestión como unidades administrativas. Para paliar esta situación, Heredia

² Los porcentajes son aproximados.

ha propuesto la distinción entre las palabras Archivo, escrita con mayúscula, y archivo, con minúscula. Respecto a la primera definición, la cual, en tal caso es la que correspondería al AHC, la autora propone lo siguiente:

Así, para llegar a los Sistemas de Archivo hemos tenido muy claro qué es un Archivo en relación con otras instituciones documentarias, que un Archivo no es una acumulación de documentos por muy importantes que éstos sean, que el Archivo de una Organización no es el histórico, sino una sucesión de Archivos cuyo último y definitivo estadio es el histórico, no existiendo frontera entre los administrativos y los históricos, que el Archivo contiene prioritariamente documentos de archivo y que cuando los documentos son prioritariamente otros quizá le convenga otro nombre.³

La definición de Archivo Histórico que propone Heredia contiene los elementos que han sido descritos por la comunidad archivística como los necesarios para caracterizar a este tipo de instituciones y/o unidades administrativas. Es pertinente destacar una de las características de los Archivos Históricos mencionada por Heredia: la sucesión. Esta cualidad coloca a los archivos como una serie de fases, o a decir de Ma. del Pilar Pacheco Zamudio, como parte de un proceso, como se verá a continuación. Es decir, los documentos que primordialmente resguarda un Archivo Histórico no pueden entenderse de forma aislada, sino en relación unos con otros. Por otro lado, el Archivo Histórico, como unidad de gestión, no debe concebirse como un repositorio de documentos antiguos *per se*, sino como la unidad responsable de gestionar los documentos que por su valor histórico serán conservados permanentemente por la institución que los generó.

Si los Archivos Históricos son la última fase de un proceso, nuestra tarea es conocer, al menos en términos generales, las partes que le preceden. Para poder acercarnos a estas ideas se vuelve necesario conocer al menos tres conceptos: el de ciclo vital del documento, el de archivo de trámite y el de archivo de concentración. La teoría de las tres edades del documento, o del ciclo vital del documento expresa que éstos pasan por las siguientes fases: activa, semiactiva e inactiva, cada

³ Antonia Heredia Herrera, *Memoria, Archivos y Archivística: identidad y novedad*, México, ADABI, 2008, p. 13.

una de las cuales está definida por el uso que se le da a este: “A cada etapa le corresponde un tratamiento especializado y la conservación de los documentos en un archivo específico”.⁴

Tabla 1. Ciclo vital del documento.⁵

Fase	Valor	Uso	Usuario	Archivo
Activa	Primario Administrativo Fiscal o contable Legal o jurídico	Institucional Frecuente (consulta alta)	Institución productora	Trámite
Semiactiva	Primario Administrativo Fiscal o contable Legal o jurídico	Institucional Ocasional (consulta baja)	Institución productora	Concentración
Inactiva	Secundario Evidencial Testimonial Científico	Social	Investigador Público en general	Histórico

El paso de los documentos del archivo de trámite al archivo de concentración se conoce como transferencia primaria, mientras que el de los documentos del archivo de concentración al histórico se llama transferencia secundaria, tal como se expresa en el siguiente diagrama:

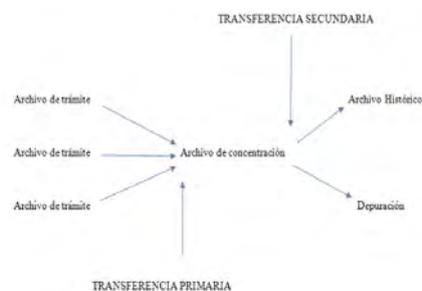


Figura 1. Transferencia primaria y secundaria.⁶

⁴ Araceli J. Alday García, *Introducción a la operación de archivos en dependencias y entidades del Poder Ejecutivo Federal*, México, Segob-AGN, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibidem.*

Entendiendo al archivo como un proceso, Ma. del Pilar Pacheco Zamudio advierte que si un archivo de concentración es muy grande quiere decir que algo no anda bien en la gestión de nuestros documentos, lo cual detiene y estanca dicho proceso. Durante las pasadas Jornadas Archivísticas de la Renaiés, esta especialista lo expuso de la siguiente forma: “Dime de qué tamaño es tu archivo de concentración y te diré qué tan bien estás haciendo tu trabajo”.⁷

Por su parte, la ley contempló, aunque de forma somera, estas consideraciones dadas por la archivística para determinar el entorno al cual se aplica esta nueva disposición. Así, un Archivo Histórico según la Ley Federal de Archivos es: “Fuente de acceso público y unidad responsable de administrar, organizar, describir, conservar y divulgar la memoria documental institucional, así como la integrada por documentos o colecciones documentales facticias de relevancia para la memoria nacional”.⁸

La ley hace referencia a esta doble calidad de los Archivos Históricos, por un lado, como fuente, y por otro como unidad responsable encargada de gestionar la memoria documental institucional, es decir, aquella que se genera en el ejercicio de sus funciones, y yo agregaría, no en el ejercicio de las funciones de alguna otra u otras instituciones. Contempla esta ley en segundo término que estos archivos también se integrarán por colecciones que se consideren importantes para la historia del país. De aquí la relevancia de caracterizar correctamente nuestros fondos y colecciones cuando sean unos u otros para su correcta administración.

De alguna forma, la ley mexicana ha contemplado lo que la archivística ha explicado de forma más puntual, es decir, que los Archivos Históricos, como parte de un proceso, deben gestionar en primer lugar los documentos que correspondan como producto de la transferencia secundaria dentro de la teoría del ciclo vital del

⁷ Comentario de Ma. del Pilar Pacheco Zamudio durante el taller de Archivos Históricos, impartido en el marco de las Jornadas Archivísticas, Pachuca, 28 de mayo de 2015.

⁸ Ley Federal de Archivos, *Diario Oficial de la Federación*, México, 23 de enero de 2012. “Sección facticia es una agrupación documental creada en un archivo por motivos de conservación o instalación, determinados habitualmente por la tipología o el soporte de las piezas, aunque también por razones subjetivas para destacar la importancia de un tema”. Gustavo Villanueva Bazán, *et al.*, *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior*, Puebla, AHUNAM-BUAP, 2002, p. 80.

documento. En segundo lugar, los Archivos Históricos pueden conformarse, como ya he mencionado, por una o varias de las siguientes operaciones:

- Donación.
- Compra.
- Rescate.

Tras el análisis de estas definiciones es posible aterrizar los conceptos al caso que me ocupa, y volver a la pregunta que ha motivado esta presentación: ¿cómo caracterizar al AHC? Según los conceptos revisados, éste tendría que estar integrado, en primer término, por documentos de archivo, y en segundo, por los fondos y colecciones que por compra y donación están bajo la custodia del CENIDIM, para su organización y difusión. La realidad es que esto no es así. Como señalaba al inicio de esta ponencia, la mayor parte de los documentos del AHC giran en torno a una temática en particular: el folclore musical. Por esta razón he considerado distinguir este conjunto de documentos como una colección.

Independientemente del nombre que se le pueda dar o la discusión a la que lleve la caracterización de ese grupo que he propuesto nombrar como Colección de folclore musical del CENIDIM, quisiera poner el énfasis más bien en otro punto, es decir, en la poca cantidad de documentos de archivo identificados plenamente como tales, no sólo dentro del llamado AHC, sino también fuera de él. Esta cuestión tiene que ver con aquellos expedientes que por transferencia secundaria debería conformar el AHC. Volviendo a las definiciones, vale la pena analizar el de transferencia secundaria, entendiéndola en el contexto del ciclo vital del documento:

[La transferencia secundaria es el] Conjunto de procedimientos por los cuales la documentación pasa de la unidad de archivo de concentración a la unidad de archivo histórico, previa selección y valoración documental. Tiene lugar al término de la vida activa y semiactiva de los documentos, que caducando los valores que justificaron su resguardo en el archivo de concentración ya sean legales o fiscales pueden eliminarse o conservarse en el archivo histórico.⁹

⁹ Araceli J. Alday García, *op. cit.*, p. 49.

El centro de la cuestión se presenta ahora de forma más evidente: ¿Estamos gestionando correctamente la información que como institución generamos todos los días? ¿Estamos gestionando nuestro archivo de trámite y concentración pensando que eventualmente parte de estos documentos constituirán nuestro Archivo Histórico? ¿En dónde están los documentos de archivo que fueron producidos por la institución desde su creación, aquellos que nos reportan la historia administrativa del CENIDIM? Siguiendo las reflexiones de Heredia, lo que hemos denominado AHC, ¿en verdad lo es? Formularé de otra forma esta última pregunta ¿Estamos gestionando en el AHC la información que generamos como institución por transferencia secundaria, según el marco normativo que se ha desprendido a partir de la promulgación de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública, y las disposiciones que a esta se han sumado desde entonces? La respuesta es negativa. A pesar de que en el denominado AHC se resguardan algunos documentos de archivo, en realidad son los menos. Por lo anterior, siguiendo las recomendaciones de Antonia Heredia, habría que encontrar un nombre más adecuado para designar al conjunto de documentos que hasta ahora se conoce como AHC:

Esa relación indisoluble entre el Archivo y los documentos de archivo, en la que hemos insistido, ha de determinar que un centro que no tenga documentos de archivo, que no otros, sea imposible reconocerlo como tal y, esto sin perjuicio de admitir —como ya también he dicho— que puedan existir otros documentos (postales, carteles, periódicos) y hasta objetos en los archivos. Lo que debe quedar claro es que no estaremos ante un Archivo si sólo conserva los segundos. En estos casos estaremos hablando de cartotecas, filmotecas, hemerotecas, museos, etc.¹⁰

De acuerdo a la definición de Heredia, el AHC no fue caracterizado correctamente. Pero lo que debería ocuparnos en estos momentos es ubicar en dónde están los documentos de archivo que por transferencia secundaria debería formar parte del AHC, al lado de todas las colecciones y fondos que resguarda el CENIDIM. A manera de breve ensayo por contestar esta pregunta mencionaré algunos de los espacios físicos en los que podemos localizar al menos parte de estos documentos.

¹⁰ Antonia Heredia, *op. cit.*, p. 18.

¿Dónde están los documentos que deberían integrar al AHC?

- Parte I: Los documentos de archivo del CENIDIM y la transferencia secundaria Entendemos en este punto que los Archivos Históricos son la culminación de un proceso, y que estos se alimentan, en primer término, de las transferencias secundarias; en segundo lugar, de las donaciones, compras y rescates de otro tipo de documentos que por su valor histórico pasan a formar parte de él.

El *Manual de procedimientos técnicos del Archivo Histórico de la UNAM* propone mecanismos específicos para el ingreso, conservación, identificación, organización, descripción, restauración, reprografía y difusión de sus acervos. Como un acercamiento al primero de estos procedimientos, el ingreso, el cual incluye el diagnóstico, me di a la tarea de localizar, a manera de muestra, algunos documentos de archivo que por transferencia secundaria podrían constituir el AHC. El objetivo de esta actividad fue localizar los expedientes generados durante las gestiones del CENIDIM que van de 1974 a 1994 (ca.), ya que en entrevista con las secretarías de nuestro centro de trabajo, pude constatar que la información que ellas han procesado hasta el momento corresponde a la generada del año de 1994 en adelante, aproximadamente. Dado que esta investigación no forma parte de mi proyecto, sino de manera adyacente, el tiempo que he dedicado a esta ha sido escaso para la magnitud de tiempo y recursos que demanda un proyecto como este. Por otro lado, mi objetivo es dar una visión panorámica del escenario ante el cual nos ubicamos, más que ofrecer especificidades.

Hasta el momento, he realizado en los siguientes sitios la búsqueda de los documentos de archivo que el CENIDIM ha generado desde su fundación. A manera de lista, enumeraré los resultados:¹¹

- Biblioteca de las Artes (Fondo Reservado). Se hizo una revisión rápida de las cajas que gestiona el CENIDIAP y que ha denominado como Archivo Histórico del INBA. Debido a que en estos momentos el personal se encuentra realizando el cambio de las cajas a guardas de segundo nivel, no pudimos consultar su contenido, pero las fechas extremas de los expedientes son

¹¹ En esta búsqueda colaboró el servidor social Israel Antonio Olmedo Álvarez del Castillo.

aproximadamente 1936-1958, y el volumen es de aproximadamente 478 cajas. Por lo tanto, no encontraremos aquí documentos de archivo generados propiamente por el CENIDIM, pero probablemente sí podremos encontrar de la institución que le precedió, es decir, la Sección de Investigaciones Musicales.

- Se realizó una revisión al azar de dos cajas de las 100 que se encuentran en la Biblioteca del CENIDIM, además de otros expedientes que fueron identificados por Alejandra Juan Escamilla como de interés para este proyecto. A partir de esta revisión se encontró lo siguiente. En las dos cajas se identificaron 13 expedientes cuya institución generadora fue el CENIDIM, por lo tanto, pueden ser considerados como documentos de archivo. Estos corresponden a proyectos, material de investigación, relaciones de gastos, y algunos expedientes sobre la gestión del Foro Internacional de Música Nueva. Respecto a los expedientes seleccionados por Alejandra Juan, pude encontrar lo siguiente: proyectos, planes de publicaciones del CENIDIM, informes de labores de la dirección, planes de trabajo, ensayos y/o artículos, todos estos de los primeros años de la década de los años ochenta.
 - Por último, en esta breve revisión, habría que considerar los documentos de archivo que se encuentran en el denominado AHC.
 - Sótano de la Torre de Investigación: Durante la investigación realizada para la elaboración de una parte de esta ponencia pude consultar algunos documentos de archivo localizados en estas cajas.¹²
-
- Parte II: Los fondos y las colecciones del CENIDIM
En la tabla que presento a continuación enlisto las colecciones y los fondos que resguarda el CENIDIM, los cuales tendrían que estar integrados a ese Archivo Histórico del que habla la ley y la archivística:

¹² El ambiente del sótano no es el más propicio para el resguardo de los materiales que eventualmente conformen el Archivo Histórico, ya que no cuenta con ventilación adecuada, entre otros problemas.



Figura 2. Cajas resguardadas en la biblioteca del CENIDIM, en las que se encontraron algunos documentos de archivo. Foto: Liliana Toledo Guzmán.



Figura 3. Cajas guardadas en el sótano de la Torre de Investigación, en las que también se encontraron algunos documentos de archivo. Foto: Liliana Toledo Guzmán.

Tabla 2. Fondos y colecciones del CENIDIM.

Ubicadas en el CENIDIM	
1	Archivo Histórico del CENIDIM
2	Archivo Baqueiro Fóster
3	Archivo Zevallos Paniagua
4	Colección Sánchez Garza
5	Colección Martínez del Villar
6	Expedientes de la Colección "La música en el Palacio de Bellas Artes"
7	Fondo Esperanza Pulido
8	Archivo Rodolfo Martínez Cortés
9	Partituras del profesor Federico Hernández Rincón
10	Colección Agustín Baranda
11	Partituras Manuel M. Ponce
12	Colección de instrumentos musicales
13	Fonoteca
Ubicadas en la Biblioteca de las Artes en calidad de comodato	
1	Fondo Angélica Morales (material fonográfico)
2	Colección de Jazz en México
3	Catálogo de obra musical Mtra. Sofía Cancino de Cuevas
4	Colección Luis Sandi
5	Partituras de Sebastián Márquez
6	Archivo Esperanza Pulido
7	Programas de mano de Manuel Enríquez
8	Inventario documental Hilda Paredes

Muchos de estos fondos y colecciones se han integrado al CENIDIM principalmente por donación o compra, y dado su valor histórico fueron adquiridos por la institución para su resguardo permanente. No obstante, esta tabla expresa una digresión: el Archivo Histórico se enlista jerárquicamente como cualquiera de los

otros fondos y colecciones del CENIDIM, cuando en realidad debería ser la unidad responsable de gestionar a estos y al fondo que custodie los documentos de archivo que aún no hemos identificado. Con esto no quiero decir que el proyecto a mi cargo se coloque en un nivel jerárquico por encima de los demás. Mi propuesta es que los documentos que me he encargado de organizar se caractericen adecuadamente, reconociéndolos tentativamente como Colección de folclore musical del CENIDIM, lo cual implicaría que el Archivo Histórico, como denominación y como proyecto, podría repensarse desde la teoría archivística, y si es pertinente, desde algunas de las propuestas aquí expuestas.

¿Por qué deberíamos conformar nuestro Archivo Histórico?

Como institución pública, el CENIDIM está obligado a gestionar la información que genera en el ejercicio de sus funciones. Por lo tanto, hay que considerar ésta como la primera razón por la que debemos organizar óptimamente nuestro Archivo Histórico. A continuación enlistaré en términos muy generales el marco normativo nacional que nos rige, en el cual se incluyen algunas de las siguientes leyes, reglamentos y lineamientos:¹³

- Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental 2002, Art. 32: Elaborar criterios para catalogar, clasificar y conservar documentos administrativos, así como asegurar el adecuado funcionamiento de los archivos y elaborar una guía simple de los sistemas de catalogación y organización de los archivos de los sujetos obligados.
- Lineamientos Generales para la organización y conservación de los archivos de las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal.
- Ley Federal de Archivos, publicada en el DOF el 23 de enero de 2012.
- Reglamento de la Ley Federal de Archivos.

¹³ Estas y otras normas nacionales e internacionales fueron revisadas de manera general durante el Taller de Archivos Históricos, ofrecido por María del Pilar Pacheco Zamudio, en el marco de las XV Jornadas Archivísticas organizadas por la Red Nacional de Archivos de Instituciones de Educación Superior (RENAIES), en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, el pasado mes de mayo de 2015.

- Ley General de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental 2015.
- Normas emitidas por el Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación (COTENNDOC).

En el entorno legal que nos compete, habría que mencionar también que los sujetos obligados debemos organizar, conservar y difundir nuestros acervos, entre otras actividades. A continuación señalo los retos que podemos asumir para los años venideros:

Tabla 3. Retos del Archivo histórico del CENIDIM.

Organizar	Contamos con varias colecciones históricas, cada una de las cuales se encuentra en un nivel de organización específico pero, como he señalado a lo largo de esta ponencia, aún no hemos identificado los documentos de archivo que ha generado el CENIDIM desde su fundación y hasta 1994, aproximadamente, los cuales conformarían la parte medular del Archivo Histórico, propiamente dicho. Por lo tanto, tendríamos que plantearnos a largo y mediano plazo, la identificación de estos documentos.
Conservar	Es quizá la actividad en la que más se ha concentrado el CENIDIM, y por lo tanto, una de las que ha presentado avances notables.
Difundir	- En los últimos años, y por diversas razones, prácticamente no se hecho labor de difusión de nuestros acervos. - En algunas ocasiones, la consulta a nuestras colecciones se ha visto entorpecida por la propia institución, lo cual además de violar la ley es una práctica "antiacadémica". Otra de las causas de este problema es que no contamos con manuales de procedimiento, y tampoco reglamentos claros de consulta. La difusión de nuestros acervos, y la producción académica que se haga a partir de ellos es la mejor muestra que podemos dar a la sociedad del sentido y el valor de nuestro trabajo.

A manera de conclusión, pongo a consideración de la comunidad académica del CENIDIM algunas de las siguientes propuestas:

- Propongo acudir a la disciplina archivística para encauzar estos proyectos, ya que es la que ha desarrollado una teoría para gestionar los archivos, la cual maneja, por lo tanto, el lenguaje expresado en la ley y aquel que responde a la naturaleza de los documentos de archivo, específicamente, y no a otro tipo de documentos.
- Erróneamente se identificó como AHC al conjunto de documentos que se ubican en el cubículo 8 del CENIDIM. Sin embargo, la cantidad de documen-

tos de archivo es mínima, por lo cual, propongo que una parte del acervo en cuestión sea denominado *Colección de folclore musical del CENIDIM*, y que el resto de los documentos sea analizado minuciosamente para determinar cuáles son documentos de archivo, y cuáles se pueden integrar a otras colecciones.

- Es fundamental que el CENIDIM se plantee la organización de su Archivo Histórico, en su dimensión de unidad gestora, estableciendo los procedimientos adecuados para su funcionamiento. En dicho Archivo, tendrían que estar incluidos todos nuestros fondos y colecciones, lo cual articularía el trabajo que hasta ahora no hemos identificado como parte de un proyecto en común. Propongo acercarnos a instituciones como el Archivo General de la Nación y el Archivo Histórico de la UNAM, las cuales nos pueden brindar información pertinente para la elaboración de nuestros propios Manuales de Procedimientos Técnicos.
- A partir de la organización de nuestro Archivo Histórico, podríamos inscribirnos en el Registro Nacional de Archivos, para poder acceder a las prerrogativas que esto representa.

A 40 años de la fundación del CENIDIM, es de vital importancia que nos planteemos la localización de estos documentos, no sólo porque la ley nos obliga, sino porque son testimonio de las funciones que ha ejercido el Centro desde su fundación. Nos hemos dedicado a organizar colecciones muy diversas y a historiarlas, pero aún no hacemos lo propio con el archivo que el CENIDIM ha generado. Tenemos que pensar en historiar a nuestra propia institución a partir de esa porción de documentos aún no identificada del AHC. El acercamiento a estos documentos se vuelve vital para reflexionar sobre lo que se ha hecho en esta institución y lo que podría hacerse. En el fondo, la teoría archivística y la normatividad tienen ese objetivo: facilitar el acceso a la información para transparentar y democratizar la memoria, la cual ya no es considerada como de interés exclusivo de un grupo selecto de investigadores que se encargan de construir los discursos de la historia. Hoy nos encontramos frente a nuevos paradigmas, uno de los cuales es el reconocimiento de la ley para que todo ciudadano —investigador o no—, pueda acceder a la información que generan las instituciones públicas. Tenemos pues que

asumir la dimensión gestora de nuestro Archivo Histórico, lo cual demandará un proyecto complejo y en equipo, pero también reportará ganancias de las mismas proporciones, ya que no sólo estaremos cumpliendo las demandas legales que nos corresponden, sino también podremos realizar a partir de ese Archivo Histórico un examen de lo que hasta hoy ha sido el CENIDIM, y de los retos que podemos tomar hacia el futuro.

Bibliografía

Alday García, Araceli J., *Introducción a la operación de archivos en dependencias y entidades del Poder Ejecutivo Federal*, México, Segob-AGN.

Flores Padilla, Georgina, “Documento de archivo. Tarea del archivista”, en *Teoría y práctica archivística VI*, México, UNAM-IISUE, 2012.

Heredia Herrera, Antonia, *Memoria, Archivos y Archivística: identidad y novedad*, México, ADABI, 2008.

Ley Federal de Archivos, *Diario Oficial de la Federación*, México, 23 de enero de 2012.

Villanueva Bazán, Gustavo, *et al.*, *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior*, Puebla, AHUNAM-BUAP, 2002.

EL CATÁLOGO DEL ARCHIVO BAQUEIRO FÓSTER: PROCESOS, LOGROS Y RESULTADOS OBTENIDOS

Herlinda Mendoza Castillo 

 Investigadora documentalista. Estudió la Licenciatura en Bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha desempeñado profesionalmente en Presidencia de la República, Instituto “José María Luis Mora” y el Consejo Mexicano de Fotografía. Ha tomado diversos cursos sobre procesos fotográficos, archivística, conservación, restauración de soporte de papel y encuadernación. Forma parte de la Coordinación de Documentación del CENIDIM, donde ha colaborado en diversos proyectos de organización documental. Ha publicado en *Bibliomúsica: revista de documentación musical* (núm. 3, mayo-agosto de 1993) “El movimiento nacionalista en la música mexicana: fuentes bibliográficas” en coautoría; “Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado documental” en *Revista Digital Universitaria* (vol. 7, número 2, 10 de febrero 2006) y “La Música y la Revolución en documentos localizados en el archivo Baqueiro Fóster del CENIDIM: aproximaciones para su estudio”, en ... *y la música se volvió mexicana, Testimonio Musical de México*, vol. 51 del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Formó parte del equipo de investigación del libro *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes: antología de crónicas y críticas (1934-2004)*. Actualmente es responsable del proyecto de catalogación, clasificación y conservación del archivo creado por el matrimonio formado por el musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster (1892-1967) y la maestra Eloísa Ruíz Carvalho (1927-1980) el cual consta de 30 metros lineales con 4 200 expedientes con más de 33 500 documentos que reflejan la vida musical y artística de México, principalmente de la primera mitad del siglo XX.

Desde su creación en 1974, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) lleva a cabo múltiples tareas para preservar, difundir e investigar la historia musical de nuestro país. Está formado por tres coordinaciones: Investigación, Difusión y Documentación, a esta última le corresponde el rescate, organización, catalogación, interpretación, proceso físico y técnico, difusión y conservación del patrimonio musical que resguarda el Centro para garantizar su permanencia a largo plazo.

Uno de los archivos que resguarda, es el creado por el matrimonio formado por el musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster y la maestra Eloísa Ruíz Carvalho, el cual contiene documentos relacionados con las actividades profesionales y personales de ambos. Durante la década de los años veinte, Gerónimo se dio a la tarea de documentar los acontecimientos musicales de la época, e inició —tal vez sin proponérselo— la creación de un archivo que Eloísa, quien compartía la misma profesión, apoyó.

Sus creadores

Gerónimo Baqueiro Fóster nació en Hopelchén, Campeche, en 1892. Tuvo mucha cercanía con la ciudad de Mérida, Yucatán, donde realizó sus primeros estudios. Desde muy temprana edad aprendió a tocar instrumentos de aliento. Fue cronista y crítico musical por más de 40 años. Sus primeros escritos fueron publicados en 1923 en la revista *Conservatorio*, y su producción literaria se publicó en más de 60 títulos de diarios y revistas en México y en el extranjero, donde aparecen sus crónicas, críticas y artículos. Fue docente e investigador, sus amplios conocimientos en la docencia musical le permitieron ser parte de la organización y planeación de la Escuela de Música del Instituto Veracruzano de Bellas Artes. Fue también director de orquesta, compositor y arreglista. Se desempeñó como director y administrador de las publicaciones *El Sonido trece* y la *Revista Musical Mexicana*. Fue fundador, y en varias ocasiones, presidente de la *Asociación Mexicana de Cronistas de Teatro y Música*. De 1947 a 1954 se desempeñó como asesor musical de programas de radio y televisión como *La hora nacional*, *Diario del aire*, *Álbum musical* y *Poemas y cantares*, transmitidos por las frecuencias XEW, XEQ y XEX. Falleció en la Ciudad de México el 29 de mayo de 1967.

Eloísa Ruíz Carvalho nació en la Ciudad de México el 12 de agosto de 1927. Impartió clases en el Conservatorio Nacional de Música. Al igual que su esposo, fue cronista y crítico musical. A partir de la muerte de Gerónimo, continuó con la labor de documentar la vida musical de México, principalmente en el diario *El Nacional*. Fue coordinadora de la Sección de etnomusicología del CENIDIM. Falleció en la Ciudad de México en 1980.

Antecedentes

En septiembre de 1983, el CENIDIM heredó el acervo documental del musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster, de acuerdo con la sucesión testamentaria de Eloísa Ruíz Carvalho, viuda de Baqueiro. Con fecha 21 de diciembre de 1979, ante Notario Público, la viuda de Gerónimo indicó que: "... la biblioteca de su propiedad que contiene libros, documentos históricos musicales, cintas grabadas, revistas musicales y partituras, será donado al Centro 'Carlos Chávez' de Investigación, Documentación e Información, del Instituto Nacional de Bellas Artes".

El 28 de junio de 1983, el albacea informó al entonces director del CENIDIM, maestro Manuel Enríquez, que la juez séptima de lo familiar había dictado la resolución final en la que se aprobaba el proyecto de entrega de la Biblioteca señalada al Centro. Una de las cláusulas de la sucesión testamentaria, menciona lo siguiente: "El CENIDIM se compromete a que pondrá la colección al acceso de estudiantes, investigadores y público interesado, para que pueda ser consultada a fin de cumplir con el espíritu de la voluntad de la testadora, en el sentido de que se beneficie de ella el mayor número de personas".

Desde ese año, el CENIDIM resguarda este valioso acervo musical, el cual estaba formado por libros, revistas, programas, partituras, discos, cintas grabadas y legajos. La mayoría de estos materiales fueron formando las diferentes secciones que en su conjunto integraban la Biblioteca del CENIDIM, el cual estaba ubicado en la calle de Liverpool número 16, en la colonia Juárez, en la Ciudad de México.

En 1994, al trasladarse al Centro Nacional de las Artes (Cenart), la mayor parte de los materiales que integraban el acervo donado, pasó a formar parte de la Biblioteca de las Artes, quedando en las instalaciones del CENIDIM, en los pisos 7 y 8 de la Torre de Investigación, únicamente los legajos o expedientes que corres-

ponden al archivo personal del musicólogo, el cual adquirió la denominación de Archivo Baqueiro Fóster.

La mayoría de los legajos estaban identificados y colocados en folders, pero existía una gran parte de documentos sueltos y desorganizados. Aunque el acervo llegó al CENIDIM en 1983, fue hasta 1997 que comenzó su organización. El primer paso fue la localización de las cajas en las que el archivo fue trasladado a la Torre de Investigación; posteriormente, se realizó el tendido de los expedientes y de los documentos sueltos con el fin de formar carpetas con asuntos homogéneos y así comenzar el registro del inventario.

El trabajo del documentalista

La misión del documentalista no es formar rompecabezas con los materiales históricos, sino guardarlos de modo y en lugar que hagan patente su significación e importancia, y garanticen la preservación de la evidencia que contienen.

La ordenación de archivos es una tarea difícil, depende de la complejidad de sus orígenes, de su composición física y del estado de desorden en que se encuentren, así como del estado físico que presenten, y responde a una doble necesidad: por un lado, debe proporcionar una estructura lógica de modo que represente la naturaleza de quien lo creó y, por otro, facilitar la localización de los documentos para su consulta posterior.

Al ordenar el archivo por unidades documentales, el especialista se familiariza con todas las características físicas; se entera de las jerarquías temáticas, adquiere información sobre las tipologías que lo forman y se da cuenta de la manera en que se han reunido los documentos. Mientras ordena la información, el documentalista establece los límites de las unidades documentales que han de describirse. Estas unidades deben establecerse antes de iniciar su descripción. Es entonces cuando comienza la clasificación.

Clasificar consiste en agrupar jerárquicamente los documentos de un fondo mediante agregados o clases, desde lo más general a lo más específico, de acuerdo con los principios de procedencia y de orden original.

La clasificación de los archivos se debe hacer en niveles, se deben establecer las Secciones que servirán para describir un solo grupo perteneciente a un Fon-

do; posteriormente, se definen las Series que servirán para describir el documento o pieza individual. De esta forma se crea el Cuadro clasificador.

La catalogación tiene la finalidad de describir exhaustivamente, en sus características internas y externas, las unidades documentales. Registra los aspectos físicos e intelectuales, como autores, títulos, años de creación, instituciones creadoras, lugar de creación, los temas que aborda, además los traduce en palabras en un lenguaje controlado con que define el contenido intelectual. Estos se conocen como encabezamientos de materia.

La descripción de los documentos constituye la parte culminante del trabajo del documentalista, y coincide con la finalidad de informar de manera verídica —y lo más clara posible— lo que el documento representa, tanto física como intelectualmente.

Para realizar correctamente su trabajo, el documentalista debe auxiliarse de herramientas descriptivas que apoyen su labor. Los instrumentos de descripción documental, que median entre los usuarios y el acervo, deben anticiparse a los diferentes niveles de las posibles interrogaciones que surjan alrededor de las temáticas del archivo, y son elaborados por el documentalista de acuerdo con las necesidades de las instituciones y usuarios a quienes sirve.

Una parte importante del proceso que desarrolla el documentalista, es la conservación. Esta debe estar dividida en dos frentes: el primero, estriba en la conservación preventiva, entendida como la acción de retardar el deterioro y prevenir los daños por medio del mantenimiento de las instalaciones, el control de las condiciones ambientales y los tratamientos profilácticos para mantener en buen estado los documentos. El otro consiste en la restauración de los documentos dañados.

Productos obtenidos

A lo largo de los procesos a los cuales se ha sometido el Archivo Baqueiro Fóster, se han obtenido productos documentales que por sí solos describen el archivo en diferentes niveles. Cada uno ha sido elaborado en razón de las necesidades propias del control documental, y sirven además para la localización de la información, además de facilitar las consultas de los usuarios.

Inventario

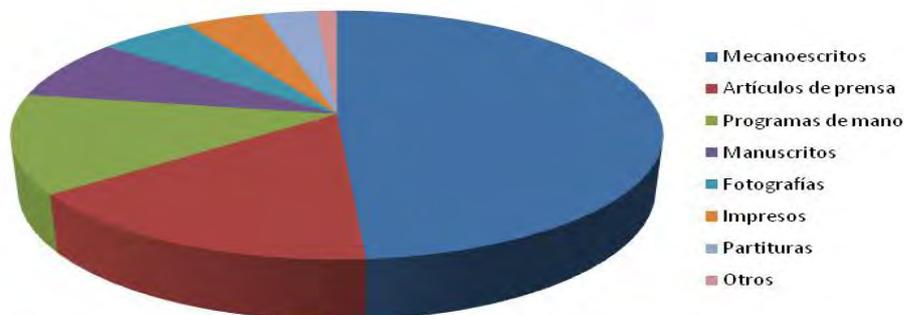
Se cuenta con el inventario completo del Archivo y comprende los elementos mínimos de cada expediente; responde a un uso interno como procedimiento de control sobre las existencias y es de carácter cuantitativo. Ofrece información por títulos, tipos y cantidad de documentos, así como el número de fojas que forman cada expediente y proporciona su ubicación física dentro del archivo. Cada expediente tiene asignado un número consecutivo que lo identifica y permite relacionarlo con otros con asuntos afines.

El Archivo está formado por 4 243 expedientes, con 33 501 documentos que a su vez contienen 100 149 fojas. Está depositado en 166 cajas de polipropileno libres de ácido, cuatro cajas de extensiones mayores para expedientes de formatos grandes y 33 cajas para fotografías, lo que hace un total de 203 cajas. Lo anterior se traduce en 30 metros lineales de información.

Los tipos de documentos que contiene el Archivo Baqueiro Fóster son:

- Documentos mecanoscritos: Cartas, oficios, memoranda, crónicas y artículos originales (representan el 48.6%).
- Artículos de prensa: Recortes de prensa relacionadas con la música, tomados de la fuente original (15.9%).
- Programas de mano: Aquí se incluyen las invitaciones (12.8%).
- Documentos manuscritos: Cartas personales, anotaciones y fichas de trabajo para investigaciones, escritas del puño y letra de Gerónimo y Eloísa (7.9%).
- Fotografías: De personajes, lugares y eventos relacionados con la música y la danza (5.5%).
- Impresos: Publicaciones periódicas y folletos (4.5%).
- Partituras: Música mexicana y extranjera, publicada y manuscrita (3.2%).
- Otros: Condecoraciones, textiles, distintivos metálicos, timbres postales (1.2%).

Figura 1. Tipologías.



Posterior a la elaboración del inventario, se vio la necesidad de contar con una herramienta documental que proporcionara datos más específicos. Era indispensable recuperar temas, nombres, fechas, lugares, etcétera. En respuesta a este cuestionamiento, inició el proyecto de *Catalogación, clasificación y conservación del Archivo Baqueiro Fóster*.

Para dar inicio al proceso de catalogación, fue necesario crear un cuadro clasificador, el cual responde a una estructura jerárquica y lógica de las funciones generales y las actividades concretas de sus creadores.

Cuadro clasificador

Está formado por fondos, secciones y series. Se establecieron dos fondos: Fondo GBF (Gerónimo Baqueiro Fóster) y Fondo ERC (Eloísa Ruíz Carvalho). Esta división, además de ubicar los expedientes que tratan asuntos específicos de cada uno de sus creadores, nos sirve para situar cronológicamente los expedientes dentro del archivo. Es decir, los creados después de 1967, corresponden al Fondo ERC, ya que en ese año ocurrió la muerte de Gerónimo. A su vez, las secciones señalan claramente las actividades profesionales y académicas que cada uno desarrolló. Así, las secciones corresponden a las instituciones o asuntos específicos.

Ejemplo

Fondo GBF

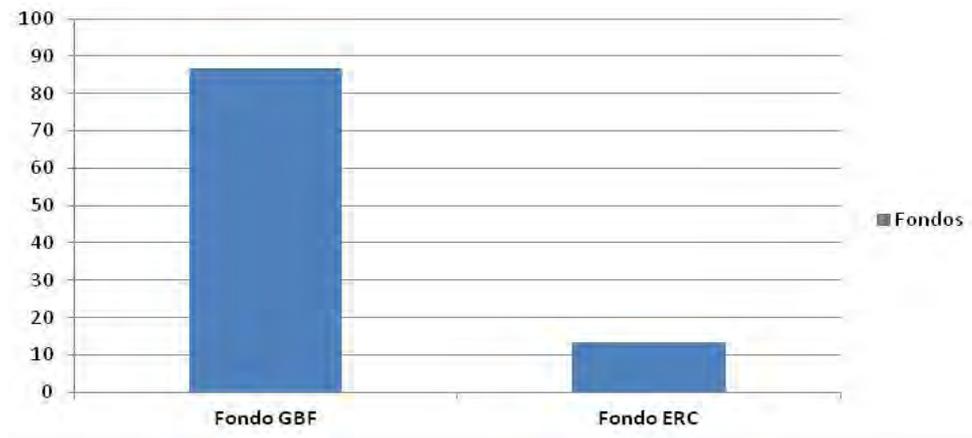
- Sección: Docente
 - Serie: Conservatorio Nacional de Música.
 - Serie: Escuela Secundaria de Arte del Conservatorio Nacional de Música.
 - Serie: Escuela Nacional de Educación Física.
 - Serie: Escuela anexa a la Penitenciaría del Distrito Federal.
 - Serie: Escuela Correccional y Educativa para Varones Tlalpan.
 - Serie: Escuela Normal de Maestros.
 - Serie: Sindicatos.

Fondo ERC

- Sección: Documentos personales
 - Serie: Bienes muebles e inmuebles.
 - Serie: Biografías.
 - Serie: Correspondencia.
 - Serie: Documentos oficiales.

De esta manera, encontramos que el Fondo GBF constituye el 86.7% del Archivo, mientras que el Fondo ERC representa sólo 13.3% del total de expedientes.

Figura 2. Archivo Baqueiro Fóster.



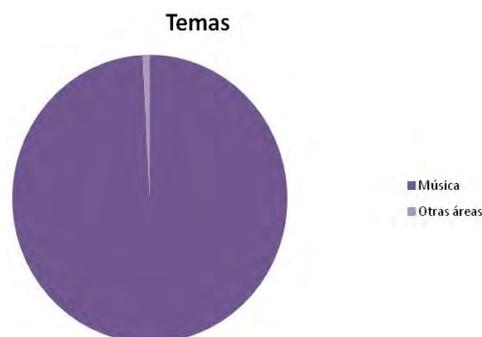
Catálogo de autoridad de temas

Una parte sustancial del trabajo de catalogación es la de localizar específicamente los temas que se tratan dentro de la unidad documental y asignarlos correctamente. Se registraron los términos utilizados, los términos no utilizados o que presentan ambigüedad y a su vez envían a los términos correctos. En el catálogo de autoridad de tema se tienen registrados 4 517 términos, con sus correspondientes subdivisiones geográficas, cronológicas, forma y general, subdivisiones que hacen más específico el tema.

Ejemplo

- Abalá, Yucatán - Leyendas
- Abreu Gómez, Ermilo, 1894-1971
- Academia Baqueiro Fóster
- Academia de la Danza Mexicana - Invitaciones - 1952
- Academia de la Danza Mexicana - Recitales - 1975
- Academia de la Ópera
- Academia José Rubio Milán
- Academia Mexicana de la Danza - Crónicas - 1975
- Academia Mexicana de la Educación - Acreditaciones - 1967
- Acereto, Crescencio
- Acereto Manzanilla, Juan, 1930-1991

Figura 3. Temas.



Las áreas temáticas que aborda el archivo son, principalmente, la música, pero también encontramos datos sobre danza, teatro, artes plásticas, historia e historia de México, literatura, astronomía, educación, gastronomía, economía, botánica, sociología. Las fechas extremas que abordan los documentos son de 1850 a 1983.

El Catálogo del archivo

Se terminó el proceso de catalogación del archivo. Cada expediente ha sido dotado de puntos de acceso para su consulta. Dentro del catálogo, se consideraron los elementos necesarios para que el usuario localice la información y tenga una idea clara de lo que contiene, sin necesidad de revisarlo físicamente. Cada registro catalográfico incluye datos de registro, descripción física, menciones de responsabilidad, fechas extremas, instituciones creadoras, lugares de creación, notas de contenido, participantes o ejecutantes, resumen, temas de nombres personales, instituciones, eventos y temas generales, así como el estado de conservación en el que se encuentran los documentos. Este último dato nos permite saber si puede ser consultado o no. Está elaborado en hoja de datos de Excel, con base en normas internacionales como la Internacional de Descripción Archivística, Reglas de Catalogación Angloamericanas y Lista de encabezamientos de materia.

Hemerografías

Paralelo a la catalogación, y como respuesta a las necesidades de los usuarios, se han elaborado hemerografías donde están registrados cada uno de los títulos de los diarios, las columnas donde fueron publicados, y a su vez los títulos y las fechas de los artículos, crónicas y críticas, tanto de Eloísa como de Gerónimo. Se han elaborado en dos niveles descriptivos: por un lado, están enlistados cada uno de los títulos que contiene cada expediente, y por otro, se reunieron varios contenidos de diversos expedientes en un solo documento, pero que comparten la misma fuente de publicación. Un ejemplo muy claro son las hemerografías de Gerónimo y Eloísa del diario *El Nacional*, pues era necesario reunir en un solo documento toda su producción literaria para facilitar las búsquedas de información. En esos documentos se localiza la información por palabras y fechas de creación.

Aunque Gerónimo publicó sus crónicas, críticas y artículos de fondo en más de 60 diferentes publicaciones nacionales y extranjeras, es en el periódico *El Nacional* donde aparece su mayor producción. Su primer escrito data del 2 de junio de 1948, y el último el 30 de agosto de 1967. Se tienen registrados 5 181 artículos para las columnas “Opera, conciertos, ballet” y “Por el mundo de la música”, así como en el suplemento dominical, firmados por Gerónimo Baqueiro, Igor Moreno y Marco Lucien (estos dos últimos son seudónimos). Por otro lado, las crónicas de Eloísa Ruíz de Baqueiro e Isabel da Silveira (este último es seudónimo) publicadas en la misma fuente, arrojan un total de 726 artículos, ya que ella heredó la columna de su esposo. Estos datan del 1 de agosto de 1967 al 17 de diciembre de 1979.

Conservación

Aunque no es un producto como tal, es una parte sustantiva inherente al Archivo. A cada foja se le han aplicado procesos de limpieza, estabilización, conservación preventiva y, en algunos casos, restauración. Se encuentran depositadas en guardas de primer y segundo nivel libres de ácido, elaboradas con materiales adecuados y han sido diseñadas para cada uno de los expedientes.

Finalmente, quiero mencionar que trabajar con un archivo de estas características fue muy gratificante. Cada vez que abría un expediente me encontraba con sorpresas que acrecentaban mi curiosidad y mis ganas de seguir conociendo más sobre sus creadores. Me imaginaba la época, las situaciones, y a través de los documentos veía a Gerónimo leyendo el periódico en el café París o recopilando las noticias musicales que se publicaban, mismas que remitía a Mérida para que sus amigos, miembros de la Asociación Ricardo Palmerín, no estuvieran ajenos al acontecer musical del país. Fue un privilegio poder acceder a la música a través de Gerónimo y Eloísa, y espero que los actuales y futuros usuarios puedan apreciar el gran archivo que nos legaron. Aquí se encuentra el registro histórico de un siglo de la vida musical y cultural de México.

Bibliografía

- Bringas Botello, Jennifer L., “Conservación o restauración”, en *Una mirada en torno al papel y su conservación*, México, ADABI, Centro de Conservación, restauración y encuadernación, 2009, pp. 11-13.
- Cruz Mundet, José Ramón, *Manual de archivística*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.
- Schellenberg, T. R., *Principios archivísticos de ordenación*, México, Dirección de Difusión y Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1982.
- VI Congreso Nacional de archivos, México, Archivo General de la Nación, 1995.

LA COLECCIÓN DE GRABACIONES DEL CENIDIM: UN CAMINO HACIA SU RECONOCIMIENTO COMO MEMORIA DEL MUNDO

Martín Audelo Chicharo 

 Egresó como Ingeniero en Comunicaciones y Electrónica con especialidad en Ingeniería Acústica de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (ESIME-IPN). Ha sido miembro de la *Audio Engineering Society* y ha participado como Ingeniero de grabación en diversos proyectos para Instituciones de carácter público y privado tales como: INAH, Colegio de Michoacán, A. C., Escuela de Música Mexicana, Conafe, INBA, Museo Nacional de Culturas Populares, Escuela Nacional de Danza, Escuela Superior de Música, Conarte, CENIDI-DANZA, Conaculta, Universidad de Zacatecas, “V y VI Festival de la huasteca”, “Un canto a la Patria”, 150 Aniversario del Himno Nacional (INAH), “Encuentro de Corridistas de Tierra adentro”. Vol. II (INAH-Conaculta). Fue el ingeniero responsable del cuidado de la edición de audio de la Reedición de la serie “Testimonio musical de México” (38 títulos fonográficos INAH-Pentagrama), Materización del Disco “La Tradición musical de un pueblo en la Ciudad de México”, (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000), “Concierto de Piano Angélica Morales”, Vol. I y Vol. II, (Biblioteca de las Artes, Cenart-INBA). Ha realizado diagnósticos del estado de conservación y preservación de Acervos Fonográficos para las fonotecas, INAH, Conafe, Escuela de Música Mexicana y para la ENM. En el año 2002 al 2005 fue miembro activo del Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación para la Norma de Catalogación Mexicana de Acervos Fonográficos. Participó en el cuidado de la reedición de la colección Testimonio Musical de México (INAH). Es diseñador de estudios profesionales de Audio como: “La Escuelita Records”, “Estudios Ayok”, “Noise Attack Records”, entre otros. Actualmente participa como responsable en el Proyecto: Fonoteca del CENIDIM: Conservación, Transferencia, Identificación y Difusión.

El acervo fonográfico del CENIDIM está integrado con grabaciones que fueron realizadas a partir de los años cuarenta por investigadores como Raúl Hellmer, Henrietta Yurchenco, Gerónimo Baqueiro Fóster, Raúl Guerrero, Federico Rincón, Alfonso Ortega, Samuel Martí, Jesús Bal y Gay, Carmen Sordo Sodi, Baltasar Samper, Raúl Pavón, Hiram Dordelly y Guillermo Contreras, entre otros.

Estos documentos se encuentran grabados en diversos soportes fonográficos: discos de corte directo, cintas de carrete abierto, casetes, dats y discos compactos, casi todos materiales obsoletos que debido a sus características físicas enfrentaron un serio problema de conservación y, desafortunadamente, la condición de las colecciones sufrió un deterioro extremo debido a una combinación de elementos tales como uso, manejo inadecuado, descuido de los documentos, condiciones ambientales mal controladas, almacenamiento inadecuado y tiempo de caducidad.

Es por eso que el CENIDIM desarrolló un proyecto mediante el cual se pretendían generar las condiciones que permitieran prolongar la vida del acervo fonográfico del CENIDIM para su difusión con fines académicos, históricos, musicológicos y documentales, mediante su ordenamiento, restauración, transferencia, identificación, catalogación y difusión.

Etapas del proyecto:

- Diagnóstico.
- Conservación y mantenimiento preventivo.
- Transferencia.
- Identificación.
- Catalogación.
- Difusión.

Etapa I. Diagnóstico

En el año 2002, se elaboró un diagnóstico de 660 cintas magnetofónicas, mediante una cédula de información, con la cual se determinó el estado físico y las condiciones de conservación de dichas cintas.

En el caso de los discos de corte directo, se decidió que de inmediato tenían que aplicarse técnicas de conservación y preservación (ser lavados en seco y cam-

biar las guardas debido a su mal estado), ya que se encontraban resguardados en el sótano de la Torre de Investigación en condiciones de polvo y humedad extrema.

Etapa II. Conservación y Mantenimiento preventivo

El objetivo esencial de la preservación y conservación de fonogramas es reducir los riesgos de deterioro o de pérdida total de la información contenida en ellos.

Los acervos y colecciones de audio necesitan de un cuidado y manejo específico y profesional para asegurar que la información grabada sea preservada.

Para lograr la conservación y mantenimiento preventivo del acervo fue necesario retirar materiales como cintas adhesivas con algún dato escrito, clips, etc., con el objeto de minimizar el deterioro de las cintas; se colocaron etiquetas de identificación (elaboradas con material libre de ácido), se elaboró un catálogo de referencia con la información contenida en dichos soportes retirados para facilitar el trabajo de identificación del contenido de la cinta; se sustituyeron las cajas de cartón por guardas de primer nivel de polipropileno hechas a la medida, se retiraba mensualmente el polvo de las guardas de primer nivel, y se rebobinaban todas las cintas a una velocidad adecuada, se colocaron en posición de 90°, impidiendo su inclinación, y se separaron las cintas que presentaban síndrome de vinagre, con el fin de prevenir que otras cintas se contagiaran. Se realizó el fotocopiado de la información de contenidos dentro y fuera de las cajas de la cinta y se elaboraron catálogos de referencia para la identificación.

Etapa III. Transferencia

La transferencia de la información contenida en cintas de carrete abierto a otros medios de tecnología actual como el disco compacto es necesaria, no sólo debido a que el medio anterior es inestable, sino también porque la tecnología de grabación se vuelve obsoleta.

La tecnología de grabación sobre cintas de carrete abierto consiste en dos componentes independientes: la cinta magnética y el grabador. Ninguno de estos componentes está diseñado para durar eternamente, la información registrada en una cinta puede perderse debido a la degradación química de ésta, y el acceso a

dicha información también puede perderse debido a que el formato haya quedado obsoleto y no pueda encontrarse un reproductor que funcione.

Debido a esto es necesario realizar una transferencia digital de la información y, el primer paso es establecer de inmediato el orden en que se trabajará el material fonográfico para así dar inicio al proyecto de digitalización del acervo del CENIDIM.

El proceso de digitalización consiste en transferir la información registrada en cintas de carrete abierto (sistema análogo) a disco compacto (sistema digital) por medio de un software y equipo profesional de audio.

Es necesario mencionar el factor tiempo, ya que por una 1/2 hora de información análoga original se necesitan en promedio tres horas de trabajo únicamente para la transferencia, aparte del tiempo que se utiliza para los procesos siguientes a la digitalización (tiempo variable).

A continuación, se desarrollan una serie de procedimientos técnicos indispensables para llevar a cabo la transferencia de información:

- Conocer el estado actual de conservación de la cinta, tomando en cuenta las condiciones del material en el momento en que fue realizado su diagnóstico de estado físico.
- Estabilización del soporte:
 - Rembobinado.
 - Desmagnetización.
 - Hidratación.
 - Limpieza de carrete.
- Reconocer el soporte:
 - Tipo de cinta (acetato o poliéster).
 - Medida del carrete (10", 7^{1/2}", 5", 4", 3").
 - Velocidad de grabación (1^{7/8}", 3^{3/4}", 7^{1/2}").
 - Tipo de grabación (1, 2, 4 pistas).
- Estabilizar soporte:
 - Limpieza (de cinta, carrete y caja).
 - Rebobinado con la información hacia el cabezal.
 - Rebobinado controlado.
 - Corrección de problemas físicos del soporte (cambio de líder, etcétera).

- Calibración y mantenimiento del equipo de reproducción:
Limpieza de maquinaria (cabezas de grabación, rodillos, etcétera).
Desmagnetización de la grabadora (partes metálicas).
Ajuste de cabezas de grabación.
Verificación de ecualización de cinta (ajuste azimuth, cenital, etcétera).
- Proceso de transferencia:
Selección de velocidad de cinta.
Grabación de sonido (inicio a fin).
Edición de información en pistas.
Conversión de frecuencia de muestreo (192 000 a 44 100).
Grabación de disco compacto.
Master y disco de trabajo 2x.

Etapa IV. Identificación

- Revisión auditiva de la información digitalizada en tiempo real, para evitar problemas que se pudieran generar durante el proceso de digitalización (variación de voltajes, interpolaciones, ráfagas, etcétera).
- Grabación de la información en soporte digital (velocidad mínima, por cada 60 minutos de sonido el tiempo aproximado de grabación es de 25 a 30 minutos por cada original, cuando se trata de acervos fonográficos se recomienda tener dos originales de la cinta transferida).
- Edición de información digitalizada (división del contenido en pistas o tracks como lo realizaron al momento de la grabación). Tiempo variable debido a la duración de dicha información.
- Grabación de copias de trabajo a la velocidad mínima y que en tiempo se traduce entre 15 y 20 minutos por cada una.
- Elaboración de dato de etiqueta.

Es necesario mencionar que la digitalización inició con las cintas que tenían problemas de hidrólisis, tomando como referencia los catálogos de diagnósticos del estado físico de las cintas.

En los discos de corte directo, la tarea paralela de conservación y preservación del fondo fonográfico del centro es la siguiente:

- Localización de la información de los discos de corte directo en catálogos e inventarios.
- Diagnóstico del estado físico actual.
- Limpieza de discos.
- Digitalización de información de contenidos en las guardas de los soportes.
- Toma de fotografía de marbete.
- Elaboración de guardas de primer nivel.
- Elaboración de inventarios.

En el año 2013 se llevó a cabo un convenio con la Fonoteca Nacional, en el cual se dejó en comodato la Colección de documentos sonoros del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), la cual es preservada en la Fonoteca Nacional y está constituida por documentos que ingresaron en dos momentos.

En 2007 ingresaron 10 documentos sonoros producidos por el CENIDIM, con los que fue creada la colección correspondiente a dicho centro (entrega directa).

A partir de mayo del 2013, como parte del acuerdo de colaboración entre ambos órganos, ingresaron a la Fonoteca Nacional, para su preservación y resguardo, 2 482 documentos en calidad de custodia, los cuales fueron integrados a la colección ya existente.

La colección está debidamente resguardada en las bóvedas de almacenamiento analógico del edificio de preservación, mismas que están equipadas con tecnología de punta para garantizar el control de la temperatura y humedad los 365 días del año, progresivamente los soportes han ido pasando por distintos procesos documentales: ingreso, conservación, inventario, digitalización y catalogación.

Es importante señalar que con base en las recomendaciones de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), se ha dado prioridad a la digitalización de los discos de aluminio con grabaciones históricas, entre las que destacan las realizadas en la primera mitad del siglo XX por Henrietta Yurchenco y Raúl Hellmer, las cuales han sido propuestas, también por ambas instituciones, para ser inscritas en el Registro Memoria del Mundo.

Las grabaciones de Yurchenco constan de 166 discos instantáneos, ordenados por año, del periodo comprendido entre 1944 y 1946, que forman parte del proyecto de investigación de esta etnomusicóloga apoyada por la Biblioteca

del Congreso estadounidense, el Instituto Indigenista Interamericano y la Secretaría de Educación Pública de México. Actualmente, se encuentran digitalizados 39 de estos discos.

De Raúl Hellmer son 282 grabaciones en discos del mismo tipo, realizadas entre 1947-1952 en diversas expediciones auspiciadas por la Subsección de Investigaciones Musicales (SIM) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Como parte del trabajo institucional que hizo el investigador, dichas grabaciones fueron depositadas en el Archivo de Folklore, creado por el mismo Hellmer para dicho Instituto; de estos discos, 89 ya están digitalizados.

Cada disco de estas colecciones contiene una descripción sobre el material grabado y el nombre del investigador de puño y letra, lo que puede compararse con diversos manuscritos como diarios de campo, y anotaciones que se encuentran en el archivo histórico del CENIDIM.

Cabe destacar que ambos fondos pasarán a formar parte de una plataforma digital, a través del Sistema de Gestión y Almacenamiento Masivo Digital de la Fonoteca Nacional.

Recientemente iniciamos la cuarta etapa que consiste en el trabajo conjunto con la Fonoteca Nacional para su catalogación y la quinta etapa proyecta la difusión del acervo fonográfico.

HISTORIA DE UNA PROPUESTA VIABLE: LA PRIMERA ETAPA DEL MUSEO VIRTUAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CENIDIM

Lorena Díaz Núñez ^[•]

[•] Historiadora dedicada a la investigación musical e intérprete de flautas de pico. Obtuvo con mención honorífica la Licenciatura y la Maestría en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1990 ingresó en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), donde es investigadora titular; ha sido directora (2002-2006), subdirectora (2001-2002) y coordinadora de Investigación (1999-2001).

Estudia la vida y la obra de Miguel Bernal Jiménez. Su línea de investigación abarca, asimismo, la cultura de la música sacra en la primera mitad del siglo XX. Con sus libros y ensayos ha contribuido a resignificar la obra del compositor y su entorno cultural, poco atendidos en la historiografía contemporánea. Es autora de los libros *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez y Miguel Bernal Jiménez: catálogo y otras fuentes documentales*.

Miembro del Consejo Asesor del Anuario Musical (Revista de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milá y Fontanals), Barcelona; del Comité Académico del Coloquio Miguel Bernal Jiménez (Festival de Música de Morelia) y del Comité Editorial para publicar la obra del compositor (Conservatorio de las Rosas, CENIDIM, Festival de Música de Morelia). Profesora de la Maestría en Pedagogía del Arte (Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca). Se dedicó durante más de 20 años a la música antigua. Flautista del renombrado cuarteto Tempore y del grupo Euterpe.

Algo sobre la historia lejana del museo de instrumentos musicales

Muchos años han pasado, más de 50, desde que Carmen Sordo Sodi —primera directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM)— mostrara su interés por los instrumentos musicales de México y el mundo. Carmen Sordo era, en 1973, jefe de la Sección de Investigaciones Musicales; en 1968 había sido la encargada de esa Sección, en la que permaneció activa durante 12 años. Dicha Sección, que data de 1946, fue incorporada el año siguiente al recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).



Figura 1. CENIDIM. Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster. Carmen Sordo Sodi, fragmento.

En la ponencia que la maestra presentó en el Congreso Nacional Extraordinario de Música, de 1973,¹ ella consideró que la Sección de Investigaciones Musicales debía desaparecer. En su lugar, proponía la creación de un Centro Nacional

¹ Carmen Sordo Sodi, “Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical”, México, Congreso Nacional Extraordinario de Música, 16 de agosto de 1973, ponencia mecanoescrita, 6 pp.

de Investigación, Documentación e Información Musical, que contemplaba la novedosa idea de tutelar un Museo de Instrumentos y Manuscritos Musicales.²

Afirmaba Carmen Sordo en su audaz ponencia: “El Museo se iniciará con las actuales colecciones del INBAL, que ascienden a un número total de 537 objetos y documentos. Dichas colecciones se acrecentarán a través de intercambios con instituciones similares y por medio de las embajadas acreditadas en el país”.³ Agregaba que el Museo debía contar con una colección permanente y organizar exposiciones temporales, exposiciones ambulantes y un taller de laudería. De acuerdo con dicha ponencia, para 1973, la Sección de Investigaciones Musicales había ya organizado tres exposiciones.

De 1968 tenemos noticias acerca de la Primera Exposición de Instrumentos Musicales. Ésta fue organizada bajo la curaduría de la ilustre maestra, y se llevó a cabo en el marco de la Olimpiada Cultural que formó parte de los Juegos Olímpicos de aquel año en nuestro país. En la correspondencia entre Carmen Sordo Sodi y el Instituto Español de Musicología (de febrero a noviembre de 1968)⁴ encontramos información relativa a dos exposiciones, y a las conferencias que se organizaban sobre instrumentos musicales mexicanos.

El 17 de marzo de 1969, *El Nacional* publicó el artículo “Éxito de la I Exposición Internacional de Instrumentos Musicales en Bellas Artes”,⁵ que fue exhibida en las salas 4 y 5 del Museo del Palacio de Bellas Artes. Para montar esta exposición, Carmen Sordo recurrió a las embajadas de distintos países que, para tal efecto, prestaron valiosos instrumentos. La exposición duró dos meses, al cabo de los cuales Carmen Sordo recibió varias donaciones para el acervo institucional.

Pocos años más tarde, la maestra Sordo organizó, igualmente en el Palacio de Bellas Artes, la Exposición de Instrumentos Musicales Mexicanos, en la que participaron también el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y coleccionistas privados: entre ellos, la propia Carmen Sordo. Con el tiempo, la

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Idem.*

⁴ Barcelona, Institución Milá i Fontanals, Instituto Español de Musicología, Correspondencia.

⁵ “Éxito de la I Exposición Internacional de Instrumentos Musicales en Bellas Artes”, en *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, p. 117.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
 DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
 PALACIO DE BELLAS ARTES, MEXICO, D. F., MEXICO
 OF. 1930

México, D.F., a 26 de febrero de 1968.

SECRETARÍO GENERAL DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA
 INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA
 CALLES 47
 BARCELONA, ESPAÑA.

Muy estimado Sr. Secretario:

Tengo el gusto de comunicarle a usted que he estado
 en esta ciudad el día 25 de abril y desearía agradecerle
 mi corta estancia, para sustentar en el Instituto que usted
 preside una Conferencia cuyo tema sería:

"INSTRUMENTOS MUSICALES ÉTNICOS"

a) Escalombinos.
 b) Frechispalcos.
 c) Buzos.
 d) Costanqueras.

Dicha Conferencia será parte del Programa Inter-
 nacional de difusión de la Cultura Mexicana que lleva a cabo
 con motivo de los XII Juegos Olímpicos el Instituto Nacional
 de Bellas Artes.

Agradeceré a usted desde aquí mismo lo antepo-
 sible su amable respuesta ya que saldré de mi país el 20 de
 marzo.

Aprovecho la ocasión para reiterarle el homenaje
 de mi más atenta y distinguida consideración.

A T E N T A M E N T E
 LA ENCARGADA DE LA SECCIÓN DE
 INVESTIGACIONES MUSICALES.
Carmen Sordo Sodi
 CARMEN SORDO SODI

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
 DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
 PALACIO DE BELLAS ARTES, MEXICO, D. F., MEXICO

15 de noviembre de 1968.

SR. JOSE MA. ILORENS
 INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA
 EFICILIAS, 15
 BARCELONA, ESPAÑA.

Muy estimado Sr. Illorens:

Le explico disculpe que hasta ahora constate su carta
 del 10 de septiembre, pero con motivo de los Juegos Olímpicos
 hubo una fuerte demora en la entrega de correspondencia.

Desafortunadamente se será imposible ir a Europa en lo
 que queda de este año, espero poder arreglar el viaje para mayo
 de 1969, ya que está a mi cargo la organización de la "Primera
 Exposición Internacional de Instrumentos Musicales", misma que
 se llevará a cabo la última semana de febrero en conjunción con
 el "III Congreso Interamericano de Etnomusicología". De todo ello,
 tendrá mucho gusto de enviarle en su oportunidad, catálogos
 y programas.

Duplico a usted acepta el homenaje de mi admiración y
 respeto.

A T E N T A M E N T E
 LA ENCARGADA DE LA SECCIÓN DE
 INVESTIGACIONES MUSICALES.
Carmen Sordo Sodi
 CARMEN SORDO SODI

Figura 2. Cartas de Carmen Sordo Sodi al Instituto Español de Musicología, 1968. Archivo del Departamento de Ciencias Históricas-Musicología (Institución Milá i Fontanals) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Barcelona, España. "Fondos del antiguo Instituto Español de Musicología".

maestra Sordo Sodi donó a la Sección de Investigaciones Musicales y al CENIDIM —según nos ha comentado— cerca de 250 piezas, su colección de 40 instrumentos en miniatura y dos armonios cedidos por primas suyas.

Un museo real

El acervo de instrumentos de la Sección de Investigaciones Musicales, que estuvo resguardado en la calle de Dolores 2, provenía del trabajo de campo realizado por egregios investigadores en distintas épocas y zonas del país; inclusive, provenía del tiempo de las Misiones Culturales y aun de antes. Después de aquella sede, el acervo de instrumentos se alojó en una “fantasmal casona” construida por el arquitecto Rivas Mercado, ubicada en Londres 6: el actual Museo de Cera.

El Museo de Instrumentos Musicales fue inaugurado por Juan José Bremer, entonces director del INBAL, y por el subdirector de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública. Esto informaba *El Universal* el 16 de abril de 1977, en el artículo titulado “Tiempo y abandono destruyen el Museo de Instrumentos Musicales”.⁶ Aunque muy amplio, a todas luces era un inmueble en franco deterioro que no obstante, permitía la rudimentaria exhibición de los cerca de 800 instrumentos, que en ese momento tenía el Museo de Instrumentos Musicales del CENIDIM. Entre ellos, varios pianos del siglo XIX que Carmen Sordo rescató de bodegas y escuelas del INBAL y de la Secretaría de Educación Pública (SEP), según nos lo ha platicado la maestra.

En el artículo citado, Carmen Sordo hablaba de este modo acerca el Museo: “Es para mí una satisfacción dejar esta obra, que empecé aquí en junio del año pasado...” Continuaba así: “Este museo lo hice con el pensamiento puesto en quienes estudian e investigan”, en el público y los niños. Añadía: “Como aquí ya nada puedo hacer: me voy para Israel a radicar en Haifa”. Y terminaba con estas inquietantes palabras: “Allí queda mi obra, la semilla está echada, a ver qué hacen con [el museo]”.

⁶ Jaime Andrés Arrollo, “Tiempo y abandono destruyen el Museo de Instrumentos Musicales”, en *El Universal*, 16 de abril de 1977, segunda sección.



Figura 3. CENIDIM. Recorte periodístico, Jaime Andrés Arrollo, “Tiempo y abandono destruyen el Museo de Instrumentos Musicales”, *El Universal*. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster. Hemerografía.



Figura 4. CENIDIM. Fragmento. Hemerografía. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster. Hemerografía.

En la casa de Liverpool 16

Quienes lo conocimos, recordamos con gusto nuestro querido Museo: hermoso y saludable, con dos pequeñas salas y varias vitrinas, ubicado en el vestíbulo de la gran casa de Liverpool 16. Guillermo Contreras fue su curador. En el número 7 de *Bibliomúsica: revista de documentación musical*, correspondiente a enero-abril de 1994, este investigador del CENIDIM, y renombrado organólogo, publicó un interesante artículo: “La colección de instrumentos musicales del CENIDIM”.⁷

⁷ Guillermo Contreras, “La colección de instrumentos musicales del CENIDIM”, en *Bibliomúsica*, núm. 7, enero-abril de 1994, pp. 49-54.

En él leemos: “[...] esta colección, con aproximadamente 250 piezas, muestra un amplio paisaje geográfico, histórico, cultural y acústico a partir de instrumentos musicales; una muestra organográfica, representativa del devenir de este tipo de patrimonio surgido en el mundo, con énfasis en México”.⁸

El Museo pudo visitarse hasta antes de mudarnos al Centro Nacional de las Artes (Cenart). Cabe recordar que en 1994, ya estaban suspendidos los servicios que el CENIDIM ofrecía al público. Guillermo Contreras terminaba su artículo diciendo: “[...] surgirán, seguramente, algunos cambios que puedan impulsar mejor a este singular museo, el cual representa en México, al primero y único en su especie”.⁹ Sin embargo, y a pesar de los deseos auspiciosos, las nuevas instalaciones no contaban con el espacio necesario para exponer públicamente las piezas del Museo.

2003: algo sobre la historia reciente del museo

La Colección de Instrumentos Musicales se hallaba, como ahora en 2015, en el pequeño salón que cobija los Fondos Especiales del CENIDIM: en el 8° piso de la Torre de Investigación, y era menester proseguir con la atención especial que requería. Era necesario actualizar el inventario, elaborar un catálogo y una propuesta de preservación, embalaje y divulgación. El primer paso referente al Inventario administrativo, fue agregar a él una foto de cada instrumento. Así, interesados en aquellos instrumentos de música, organizamos en el transcurso de los siguientes tres años, varias actividades académicas que apoyaron nuestra reflexión y estudio sobre los instrumentos musicales.

Estas actividades culminaron con la creación del Museo Virtual de Instrumentos Musicales del CENIDIM: una propuesta viable, que buscaba dar a conocer ese valioso patrimonio cultural de México, habida cuenta de que no disponíamos de un recito para su exhibición, y de que los avances tecnológicos hacían posible una divulgación muy amplia: prácticamente, ilimitada.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 54.

Durante ese año, coordinamos en el CENIDIM cuatro conferencias sobre instrumentos musicales, impartidas por los siguientes especialistas: 1) Abel García López, afamado constructor michoacano de guitarras que expuso: “El Centro para la Investigación y Desarrollo de la Guitarra (CIDEG)”, 2) Juan Luis García Orozco, uno de los poquísimos constructores de clavecines que hay en México, abordó: “La construcción de un clavecín”, 3) Luthfi Becker, el fundador de la Escuela Nacional de Laudería, habló sobre: “La guitarra barroca francesa: su proceso de construcción y algunos datos históricos” y 4) Daniel Guzmán, renombrado laudero, especialista en instrumentos antiguos, se refirió a “La conservación de instrumentos musicales en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía”. Este profesor, junto con su equipo de trabajo en dicha Escuela —y a lo largo de los años subsecuentes— colaboró con nosotros y nos apoyó en distintos rubros.



Figura 5. Imágenes del Museo Virtual de Instrumentos Musicales del CENIDIM. 2006.

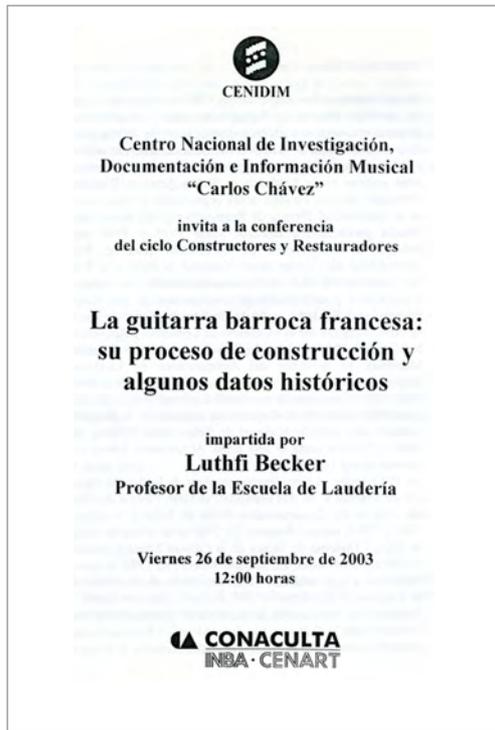


Figura 6. Programa de mano de la conferencia de Luthfi Becker.

2004: trigésimo aniversario del CENIDIM

Como parte del Proyecto de la Colección de Instrumentos Musicales —un proyecto en el que participamos varios investigadores en diferentes momentos y etapas— trabajamos en la concepción del proyecto, la elaboración del catálogo, el diseño de la ficha catalográfica y de una base de datos, y en el fotografiado digital de la Colección: realizando varias tomas de cada instrumento. En todo ese trabajo estuvimos presentes, según fue el caso, Enrique Jiménez, Guillermo Contreras, Antonio Corona, Maura Bober, Gabriela Rivera, Lizbeth Martínez y otros investigadores.

En 2004 coincidieron dos aniversarios en Churubusco 79: el décimo del Cenart y el trigésimo del CENIDIM. Así, organizamos en forma conjunta la serie de conciertos “Antología de la música mexicana”. Uno de ellos fue “Los compositores del CENIDIM”; la Sinfonietta de Morelia, dirigida por Luis Jaime Cortez, estrenó varias obras.



Figura 7. Maura Bober y Guillermo Contreras. Salón de usos múltiples del CENIDIM.



Figura 8. Enrique Jiménez y Maura Bober.



Figura 9. Guillermo Contreras.
Terraza del CENIDIM.



Figura 10. Enrique Jiménez, Ricardo
García y Antonio Corona.



Figura 11. Sinfonietta de Morelia, Luis Jaime Cortez: director. 3 de septiembre de 2004.
Cenart. Sala Blas Galindo.

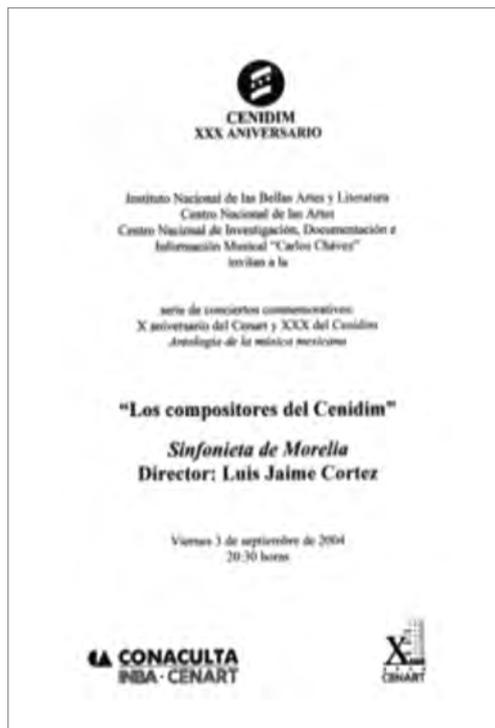


Figura 12. Programa de mano.

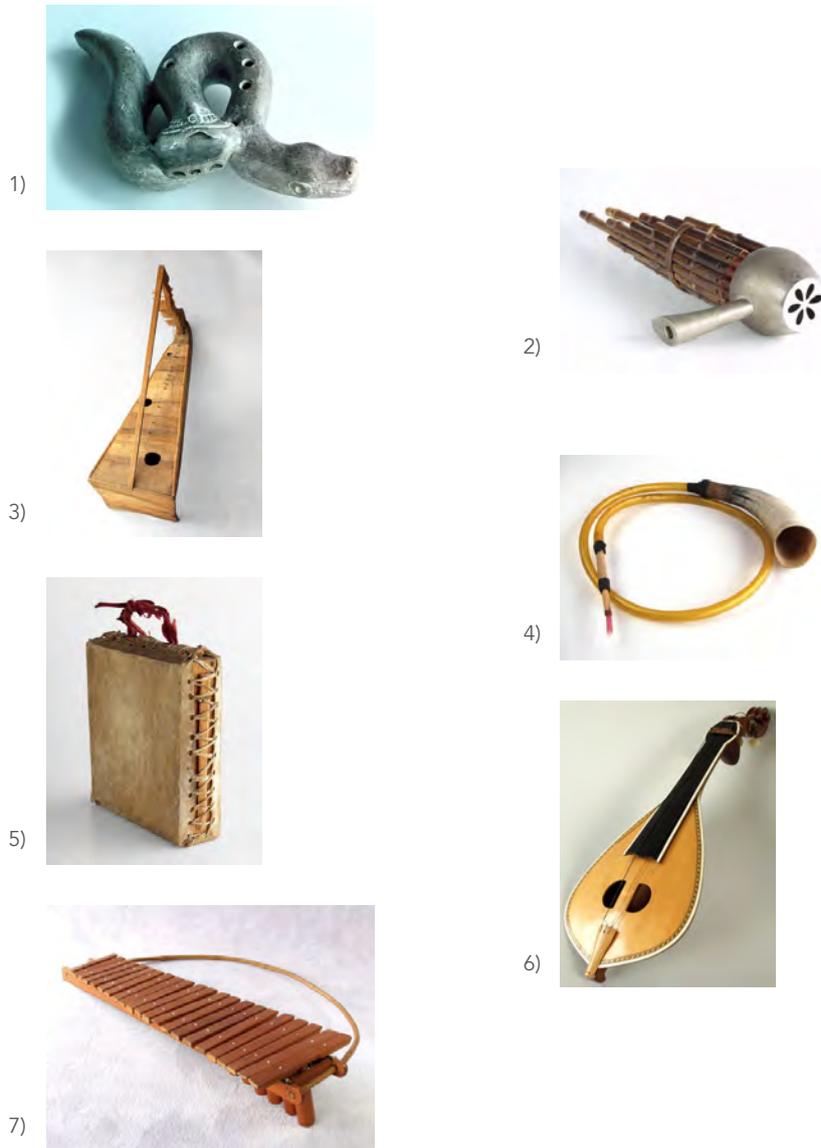


Figura 13 a. Algunos instrumentos musicales de la colección del CENIDIM. 1) Aerófono zoomorfo. 2) *Sheng* (donado por la embajada de China en México). 3) Arpa, guerrense. 4) *Toxácatl*, procedente de Puebla. 5) Tambor de varita, de San Luis Potosí. 6) Lira de arco, griega. 7) Marimba de arco, nicaragüense.

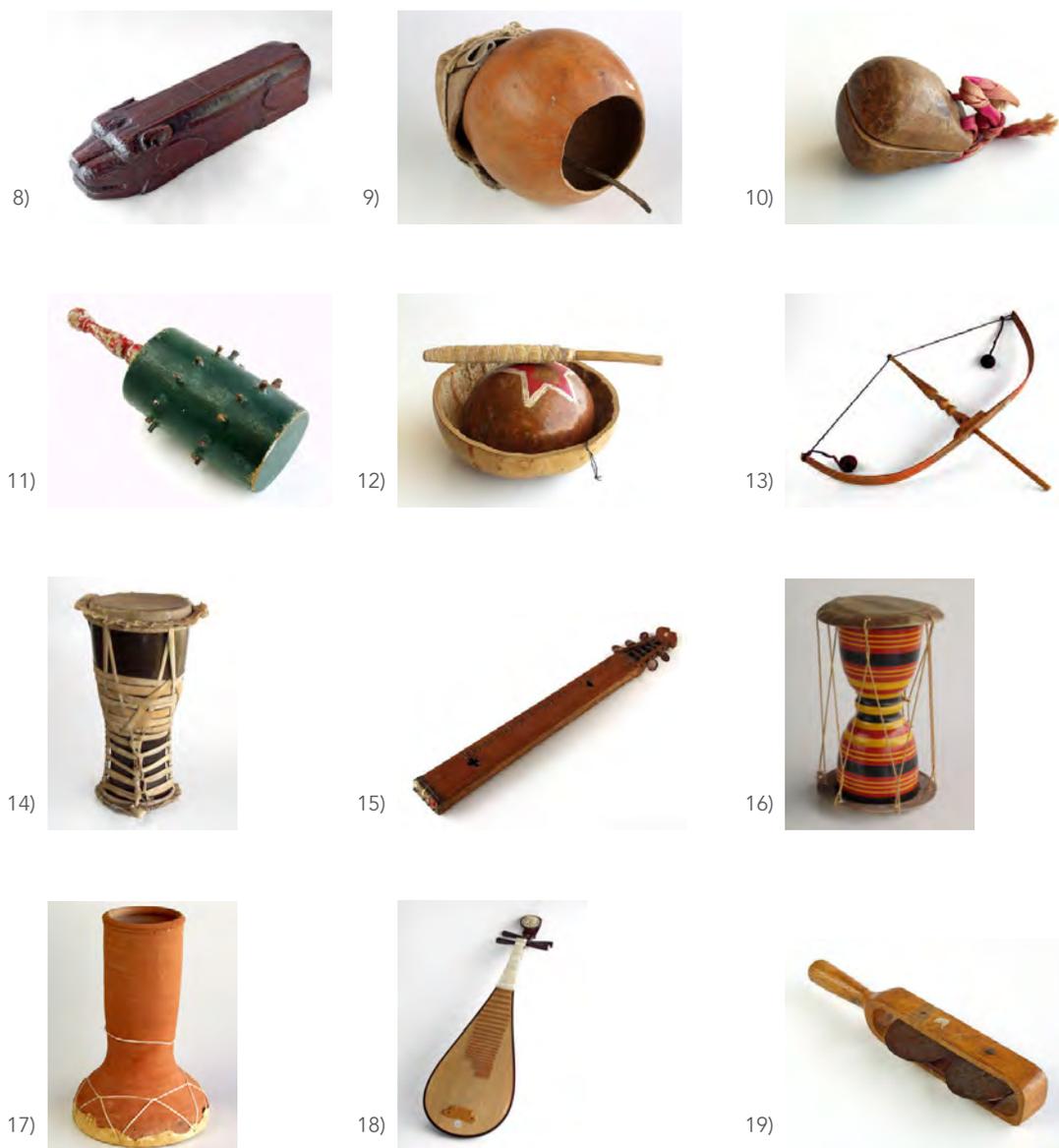


Figura 13 b. Algunos instrumentos musicales de la colección del CENIDIM. 8) *Teponaztle*. 9) *Bote del diablo*. 10) *Castañuela de la Danza de negritos*. 11) *Maraca de la Danza de matachines*. 12) *Baawehai, yaqui*. 13) *Arco de la danza del arco*. 14) *Tambor batá (grande)*. 15) *Espineta de los vosgos, francesa*. 16) *Huruk o Udeky*. 17) *Tambor, árabe*. 18) *Pi-Pa, china*. 19) *Sonaja, yaqui*.



Figura 13 c. Algunos instrumentos musicales de la colección del CENIDIM.

- 20) Flauta, totonaca. 21) Tambor de pata, *huichol*. 22) Tambor, *tzeltal*. 23) Tambor, *rarámuri*.
 24) Salterio tenor, *tlaxcalteca*. 25) Violín, *huichol*. 26) Flauta de carrizo con mirlitón,
 potosina. 27) Concha de tortuga y cuernos de venado.

De igual modo, con motivo de la celebración del trigésimo aniversario, entre otras actividades, montamos en el Museo de Arte de Querétaro, la exposición: “30 años del CENIDIM: 30 instrumentos musicales de su colección”, del 11 al 25 de noviembre de 2004. Vale decir que la Coordinación Nacional de Artes Plásticas nos apoyó siempre con el seguro de los instrumentos.

Ese año, el organero mexicano, *rara avis*, Eduardo Bribiesca, ofreció en el Salón de Usos Múltiples, la conferencia: “Apuntes sobre organería”. Por cierto, cabe recordar que dos investigadores del CENIDIM han disfrutado con el estupendo sonido de sus maravillosos órganos portativos. En primer término, al finalizar dicha conferencia, Eduardo Bribiesca obsequió uno de dichos instrumentos al avezado organista queretano Felipe Ramírez Ramírez, fallecido hace unos meses, quien fue investigador en el CENIDIM durante más de 30 años. Fue aquel obsequio una muestra de gratitud, ya que gracias al impulso que recibió de Felipe Ramírez, Eduardo Bribiesca descubrió el fascinante mundo interior que habitaba en la tubería de esos instrumentos, y decidió dedicarse profesionalmente a la organería. Aquel portativo fue construido en madera de arce, tiene dos octavas, y los tubos —de ayacahuite— están decorados con mascarones de pan de oro. Al escuchar la música angelical que salía de ese instrumento, Gloria Carmona —reconocida investigadora especialista en Carlos Chávez y también colega del CENIDIM— quedó prendada del portativo y encargó al mismo organero la construcción de uno para ella. Éste fue de caoba, con tubos de metal. Como el anterior, también es un instrumento espectacular.

La Cátedra Jesús C. Romero 2004 estuvo a cargo de Laurence Libin, curador de la Colección de Instrumentos Musicales del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. El tema: “Los instrumentos musicales como documento cultural”, se llevó a cabo del 15 al 19 de noviembre. La mesa redonda versó sobre “Los instrumentos musicales: continuidad, transformación e innovación” y participaron: Laurence Libin, Laura Corvera —entonces directora de la Escuela Nacional de Laudería del INBAL—, Miguel Zenker —laudero especialista en cuerda frotada—, Daniel Guzmán, Guillermo Contreras, y el compositor y guitarrista Ernesto García de León. El concierto de clausura estuvo a cargo del Grupo Jaranero que interpretó, con una rica variedad de instrumentos mexicanos, un amplio repertorio de nuestra música tradicional.

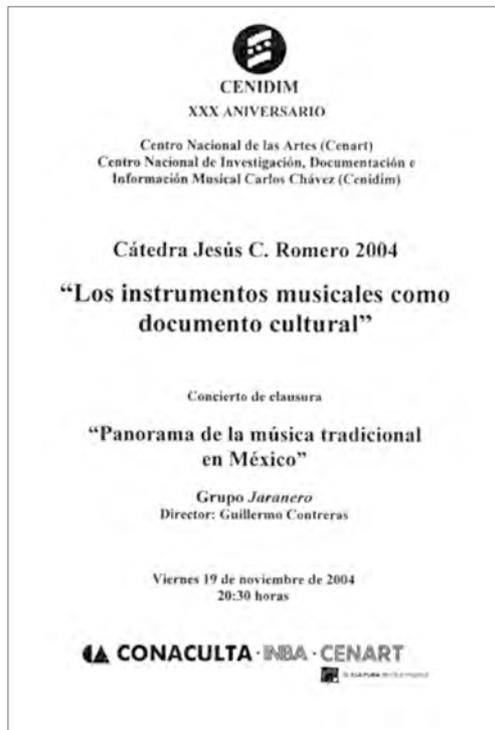


Figura 14. Programa de la Cátedra Jesús C. Romero, 2004.

2005: más actividades sobre los instrumentos

Siguió en marcha el proyecto “Colección de instrumentos musicales del CENIDIM: catalogación, restauración, conservación y difusión”. Responsables: la Dirección del CENIDIM, a mi cargo, y la Coordinación de Documentación, bajo la guía de Enrique Jiménez; participaron juntamente varios de nuestros investigadores y algunos externos.

Como señalé, la cereza del pastel —es decir, la última etapa de este largo Proyecto— fue la creación del Museo Virtual de Instrumentos Musicales del CENIDIM. Así, para tal efecto, y con el apoyo del Padid 2005, contratamos a Tlaoli Ramírez, diseñador gráfico y web quien, junto con Lizbeth Martínez, se afanó en su trabajo con las herramientas digitales.



Figura 15. Imágenes del Museo virtual de instrumentos musicales del CENIDIM.



Figura 16. Programa de mano. Pintura de Francisco Rodríguez Oñate.



Figura 17. Presentación del II Foro Nacional sobre Música Mexicana, 2005.

El II Foro Nacional sobre Música Mexicana, titulado “Los instrumentos musicales y su imaginario”, tuvo lugar en el Antiguo Colegio Jesuita de Pátzcuaro, del 28 al 30 de septiembre de 2005, gracias al invaluable apoyo del compositor y colega Luis Jaime Cortez, de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán y del Antiguo Colegio Jesuita.

Tuvimos cinco conferencias magistrales, 30 ponencias, tres conciertos y cuatro exposiciones, que son las siguientes: 1) “Doce maderas mexicanas en la guitarra clásica”, 2) “Los instrumentos musicales del CENIDIM”, 3) “Instrumentos musicales construidos en la Escuela de Laudería del INBA”, y 4) “Instrumentos musicales imaginarios”: muestra pictórica de Francisco Rodríguez Oñate, director del Antiguo Colegio Jesuita.



Figura 18. Exposición “Los instrumentos musicales del CENIDIM”, varias vitrinas. Pátzcuaro, Antiguo Colegio Jesuita.

Para dar una idea de los temas tratados, anotaré los títulos de las cinco conferencias magistrales que escuchamos: 1) Abel García, “12 guitarras construidas con 12 maderas mexicanas”, 2) Luthfi Becker, “Métodos de construcción a través de la historia de los instrumentos de cuerda”, 3) José Antonio Robles, “La iconografía de los instrumentos musicales en México”, 4) Ana Leonor Rivera y Víctor Castaño, “Música en espacio Fase: matemáticas avanzadas en la creación musical” y 5) Guillermo Contreras, “El instrumento musical y el objeto sonoro: su imaginario en la investigación organológica y la catalogación”.

Cabe decir que Roberto Ponce publicó en la revista *Proceso*, un artículo relativo a esa emisión del Foro, titulado: “Hacia un Museo Nacional de Instrumentos Musicales”.



Figura 19. Fragmento de la nota, Roberto Ponce, “Hacia un Museo Nacional de Instrumentos Musicales”, *Proceso*.

2006: epílogo

En el *Diccionario de la Real Academia Española*, leemos acerca de la palabra ‘virtual’: “Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente”. La tecnología, hace algunos años, apelaba a la representación de imágenes producidas por un sistema informático. Una posibilidad para crear imágenes virtuales era la digitalización: esto es, el proceso que convertía un objeto análogo

en una imagen digital, manipulable y de fácil almacenamiento en una computadora u otros dispositivos. Hoy en día es muy común utilizar la digitalización para preservar, conservar, estudiar y divulgar acervos de todo tipo. Dicho formato ha contribuido a solucionar y afrontar numerosos retos, entre ellos, la falta de espacio físico para albergar una colección, como en el caso del que estoy hablando.

Todos sabemos que es posible crear nuevos espacios de carácter virtual para divulgar información muy diversa. Sobra decir que hace 11 años, esta posibilidad era incipiente. Uno de aquellos escenarios era el museo virtual de instrumentos musicales, formado en algunos casos con imágenes, audio y video. Así, el hecho de interactuar con estos objetos musicales en un museo virtual, ofrecía al espectador nuevas experiencias sensoriales y cognitivas. Hacia 2004, se hablaba con creciente interés acerca de los museos virtuales, como ocurría, por ejemplo, en las conferencias anuales llamadas *Museum and the Web*, que analizaban distintos aspectos relativos al arte y la cultura.

En 2004 no existía en México un museo público y nacional de instrumentos musicales. Pero había, por ejemplo, varias colecciones públicas como la perteneciente a la Escuela Nacional de Ludería, en Querétaro, y la del Centro para la Investigación y Desarrollo de la Guitarra, en Michoacán, así como varias colecciones privadas con acceso restringido. Por supuesto, era inexistente un museo virtual. No obstante, era posible acceder desde nuestra computadora a varios museos de este tipo creados en distintas partes del mundo. Por esos y otros motivos, impulsé uno así para la Colección de Instrumentos Musicales del CENIDIM. La especialista en ingeniería de sistemas computacionales, Lizbeth Martínez,¹⁰ y yo, visitamos museos virtuales disponibles, en ese tiempo, en las páginas de internet. En virtud de que no existían las condiciones adecuadas para exhibir públicamente las piezas de la Colección del CENIDIM, es posible afirmar que nuestro museo entraba perfectamente en la categoría conocida como *web only museums*.

¹⁰ En la ponencia de Lizbeth Martínez González, “Los museos virtuales de instrumentos musicales: alternativa tecnológica que rompe fronteras”, que fue presentada en el II Foro Nacional sobre Música Mexicana, titulado “Los instrumentos musicales y su imaginario”, llevada a cabo en el Antiguo Colegio Jesuita, de Pátzcuaro, del 28 al 30 de septiembre de 2005, la autora hace una reflexión valiosa y documentada sobre el tema, que ha sido muy útil para este apartado de la ponencia.

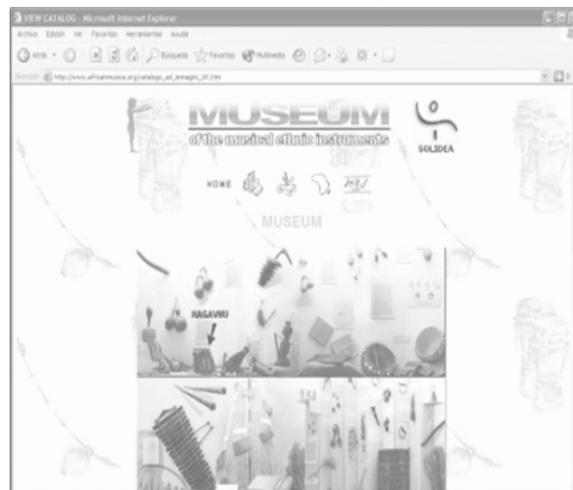


Figura 20. Imágenes de museos virtuales disponibles en Internet, 2004.

Otra de las ventajas de este tipo de museo es el costo: menor al de la construcción y acondicionamiento de un inmueble. Una más, la disponibilidad: estaría abierto al público las 24 horas del día, los 365 días del año, desde cualquier parte del mundo. Otra de singular importancia tiene que ver con la preservación y la conservación de las piezas. Por otro lado están, asimismo, las ventajas que ofrecen las herramientas multimedia, pues permiten el acercamiento a los instrumentos, desde distintos ángulos. En fin, creo que no es preciso abundar en más bondades.

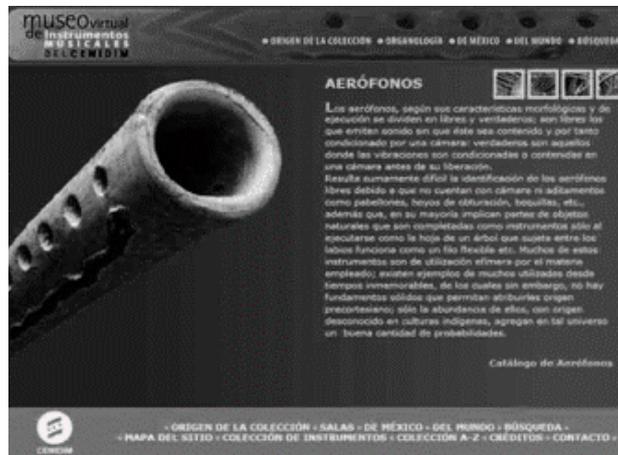


Figura 21. Prototipo diseño de pantalla del museo virtual de instrumentos musicales del CENIDIM.

Si ustedes lo permiten, me atrevo a decir que el diseño del Museo de Instrumentos Musicales del CENIDIM fue, en su momento, uno de los más completos. Estoy consciente de que un proyecto de ese tipo siempre está en construcción, y requiere ser alimentado constantemente. Esa primera etapa estaba ya lista y en condiciones de crecer. Poco a poco incluiríamos más música, videos e información necesaria para conocer el espacio performativo en que interactuaban.

Desconozco el destino que finalmente tuvo nuestro museo virtual, terminado en esa etapa y en espera de su presentación a mediados de 2006, al concluir mi gestión como directora del CENIDIM. Sé, sin embargo, del interés y las recomendaciones hechas años después por la Contraloría General del INBAL, para dar seguimiento al proyecto sobre los instrumentos musicales que tutela el CENIDIM: un proyecto que abarcaba no sólo la viabilidad de un museo virtual, sino desde luego, aspectos integrales relativos a la conservación, preservación y divulgación. Sé también que en un futuro cercano conoceremos los avances de dicho proyecto que ha seguido, no desde cero, sino tomando en cuenta el esfuerzo comenzado hace más de 50 años.

Reflexión final: un sueño más

Independientemente de contar o no con un Museo virtual para la Colección de Instrumentos Musicales del CENIDIM, animo a otras instituciones del país a emprender un camino semejante con sus propias colecciones o instrumentos regionales. Es enorme el patrimonio de instrumentos musicales que poseemos, y creo que vale la pena organizar esfuerzos conjuntos para dar a México un museo virtual, como los que tienen algunas de las grandes ciudades del mundo.

La música se convierte en realidad audible gracias a la voz humana y a los instrumentos musicales: esos documentos con voz propia, que caracterizan la sensibilidad compartida por las distintas culturas de nuestro planeta. Me atrevo a pensar que tal vez los grandes ausentes en el campo de la documentación musical sean los instrumentos musicales.

¿Existe un proyecto internacional de documentación musical, que incluya en plataformas virtuales, estos maravillosos artefactos? No lo sé. Es probable que sí, y me encantará conocerlo. De lo contrario, cabe la pregunta: ¿Sería posible la existencia de un proyecto internacional con siglas en español del tipo de las cuatro R? Los proyectos conocidos así son: RIPM, RIDIM, RILM, RISM. ¿Tal vez un proyecto sin sombras excluyentes que tomara en cuenta las necesidades de personas ciegas o con otra discapacidad? En todo caso, me parece que no sería descabellado imaginar una propuesta incluyente, hecha desde los países emergentes: pobres en divisas, pero ricos en música e instrumentos.

A mi edad madura imagino un magnífico museo virtual, o algo semejante, organizado en un proyecto internacional (o como ahora sea adecuado nombrarlo), que abrace todas las regiones y países. Un sitio donde sea posible, desde cualquier punto cardinal, escuchar, mirar y conocer, la imbricación cultural con esos compañeros nuestros que nos han acompañado por todas partes y en todo momento a lo largo de la historia: los maravillosos instrumentos musicales como símbolos del Patrimonio de la Humanidad.

Bibliografía

- Arrollo, Jaime Andrés, “Tiempo y abandono destruyen el Museo de Instrumentos Musicales”, en *El Universal*, 16 de abril de 1977, Segunda sección.
- Contreras, Guillermo, “La colección de instrumentos musicales del CENIDIM”, en *Bibliomúsica*, núm. 7, enero-abril de 1994, pp. 49-54.
- “Éxito de la I Exposición Internacional de Instrumentos Musicales en Bellas Artes”, en *El Nacional*, 17 de marzo de 1969, p. 8, en *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes. Antología de críticas y crónicas (1934-2004)*, México, INBA, 2004, p. 117.
- Martínez González, Lizbeth, “Los museos virtuales de instrumentos musicales: alternativa tecnológica que rompe fronteras”, en *II Foro Nacional sobre Música Mexicana: Los instrumentos musicales y su imaginario*, Pátzcuaro, Antigua Colegio Jesuita, del 28 al 30 de septiembre de 2005, ponencia inédita.
- Ponce, Roberto, “Hacia un museo nacional de instrumentos musicales”, en *Proceso*, 2005.
- Sordo Sodi, Carmen, “Ponencia oficial que presenta la C. Carmen Sordo Sodi, Jefe de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, para la creación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical”, México, *Congreso Nacional Extraordinario de Música*, 16 de agosto de 1973, mecanoescrito.

EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL CUADRAGÉSIMO ANIVERSARIO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ"

Jimena Palacios Uribe 

 Es conservadora egresada de la Licenciatura en Restauración de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM - INAH). De 2007 a 2013 fue coordinadora del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la ENCRyM, en donde fue docente, organizó conferencias sobre conservación, iconografía musical y organología, y desarrolló actividades de registro, investigación y conservación de instrumentos musicales y colecciones. En 2008 realizó una estancia de conservación-restauración en el *National Music Museum* (Vermillion, South Dakota). De 2009 a 2012 coordinó el proyecto de conservación y restauración del órgano tubular de la capilla de San Juan Bautista (San Juan Tepemasalco, Hidalgo, México) junto con un equipo de especialistas en organería e investigación musical. En 2013 realizó una estancia de fortalecimiento profesional en el *Musée de la Musique* (Paris, Francia), en el que llevó a cabo actividades de conservación, restauración, investigación y organización de exposiciones. Desde 2014 forma parte del equipo de asesores del Seminario de Órganos Históricos de México (SEOHM), actualmente enfocado a su reconocimiento y registro. Fue Coordinadora de Documentación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 2014. Actualmente realiza el proyecto "Exposición: 40 años construyendo la memoria musical de México". Sus intereses académicos están relacionados con la historia económica de instrumentos musicales, así como con la conservación y difusión del patrimonio musical mexicano.

Antecedentes

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), fue creado el 1º de julio de 1974 tras un esfuerzo por instituir un lugar especializado en la música de México.

Sus antecedentes se remontan al primer tercio del siglo XX, cuando los estudios especializados en la música de nuestro país a nivel institucional se llevaban a cabo en la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes. Después se transformó en la Sección de Investigaciones Musicales, dependiente en ese entonces del recién formado Instituto Nacional de Bellas Artes, pero fue hasta agosto de 1973 que Carmen Sordo Sodi, jefa de la Sección de Investigaciones Musicales, presentó una ponencia en el 1º Congreso Nacional Extraordinario de Música, efectuado en el Conservatorio Nacional de Música, en la que señaló la importancia de crear un lugar especializado en la investigación, documentación e información de patrimonio musical mexicano (Sodi, 1973).

La ponencia de Sordo Sodi dio frutos al año siguiente, el 1º de julio de 1974, cuando a través de un oficio dirigido a ella, el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, Luis Ortiz Macedo, le comunicó que se había instituido el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) y la nombró Directora (INBA, 1974: 1).

Aunque antes se habían llevado a cabo importantes investigaciones musicales en el país, el modelo del CENIDIM consolidaba a la investigación musicológica como una labor metódica de reconocimiento, análisis, interpretación, preservación y comunicación de la música de México.

Con motivo del 40 aniversario de su creación, se llevará a cabo una exposición que dará a conocer su historia a través del testimonio de los investigadores que han estado involucrados en él desde su fundación, mostrará el patrimonio que conserva y transmitirá la importancia del Centro como generador y portador de conocimiento referente a la música del país.

A pesar de la enorme tradición y riqueza musical de México, prácticamente son inexistentes las exposiciones que aborden el tema, de hecho en México no existe aún un museo *ex profeso* sobre el patrimonio musical del país. Es por ello que resulta relevante desarrollar por primera vez una exposición no sólo sobre la música, sino sobre la importancia de la recopilación, investigación, conservación,

difusión y divulgación del patrimonio musical de México, trabajo que ha llevado a cabo el CENIDIM a través del INBA las últimas cuatro décadas. Así, esta exposición, además de ser parte de la celebración de los 40 años del CENIDIM, marcará el primer antecedente de su tipo.

La exposición se llevará a cabo en la Galería “Juan Soriano” de la Biblioteca de las Artes (del Centro Nacional de las Artes) del 12 de noviembre de 2015 al 14 de febrero de 2016. Por su naturaleza estará dirigida a un público de todos niveles interesado por el arte y la cultura.

Metodología para la realización de la exposición

Los temas que desde el inicio querían mostrarse en la exposición son muy amplios, pero fue claro que debían acotarse para transmitir al público un discurso concreto y significativo que le permitiera reflexionar sobre la trascendencia del CENIDIM durante y después de la visita, lo cual representó un reto a nivel museológico y museográfico. Para lograrlo fue necesario contar con la colaboración de especialistas en la formulación y montaje de exposiciones, que con base en una metodología razonada y comprobada adaptara la investigación hecha por el CENIDIM. La participación de la maestra en Museología, Alejandra Mosco Jaimes, fue determinante para este fin, ya que con ella se diseñaron los guiones para plantear el contenido de la exposición: el guion temático, el guion científico y el guion curatorial (Jaimes, 2012).¹

En primer orden se elaboró el guion temático, que consistió en diseñar la estructura de la exposición. De acuerdo con la Mtra. Mosco, este guion es: “el primer documento de trabajo donde se presenta de manera general el proyecto, sus objetivos y alcances. Su formato es como de un documento ejecutivo, una síntesis clara y global mostrada con la imagen gráfica tentativa que servirá como presentación del proyecto ante instituciones involucradas” (Jaimes, 2012: 74).

¹ Estos tres guiones fueron propuestos y desarrollados por la maestra Alejandra Mosco Jaimes en la tesis *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposición*, para obtener el grado de maestra en Museología.

Con base en su propuesta se determinó el título, los objetivos específicos, los núcleos temáticos, la propuesta de obra y la descripción de las actividades complementarias. De acuerdo con esto resultó lo siguiente:

- Tema central: 40 aniversario del CENIDIM
- Título: *CENIDIM: 40 años construyendo la memoria musical de México*
- Objetivo general: Conmemorar los 40 años del CENIDIM a través de una exposición que muestre de manera atractiva, didáctica y participativa, la historia y los proyectos que el CENIDIM ha desarrollado desde su fundación hasta la época actual, y que promueva en el público una consciencia sobre la importancia de la conservación del patrimonio musical.
- Objetivos específicos:
 - Comunicar que desde principios del siglo XX el CENIDIM y sus iniciadores se dedican al estudio y conservación del rescate de la memoria musical de México.
 - Mostrar a través de los acervos del CENIDIM el ejercicio de recopilación, investigación, valoración, documentación, interpretación y divulgación de la memoria musical de México.
 - Dar a conocer proyectos actuales del CENIDIM mediante el uso de tecnologías digitales para la mejor conservación y divulgación de sus acervos.
 - Ofrecer un foro de opinión y reflexión sobre el impacto del CENIDIM en la investigación de la música de México, la conservación del patrimonio musical mexicano y su participación como ciudadanos.

Desarrollo de la exposición:

Introducción

Se dará la bienvenida a los visitantes con una cédula que explicará el motivo de la exposición.

Núcleo temático 1 – Antecedentes del CENIDIM: Un lugar para el estudio de la música de México.

1.1. Las primeras formas de documentar y recuperar la memoria musical. En esta área se mostrarán documentos, notas de diario, fotografías, grabaciones e instrumentos musicales generados y/o recopiladores por los primeros investigadores adscritos a la Sección de Música y a la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes. A través de esta información el visitante conocerá los primeros trabajos sobre folclore musical mexicano.

Imágenes:

- “Música de la danza tarahumara Matachín”, *Primer álbum de música indígena*, Subsección de Folklore de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, México, 1940, Archivo Histórico del CENIDIM, Caja 33, Expediente 963, Foja 37.
- Domínguez, Francisco (ed.), “Portada”, *Álbum Musical de Michoacán*. Secretaría de Educación Pública, México, 1941, Archivo Histórico del CENIDIM.
- “*Dos cantantes populares concurrentes a la feria de San Juan de los Lagos*”. Sección de Música del Departamento de Bellas Artes. s/f. Archivo Histórico del CENIDIM. 1934, Caja 32, Exp. 957, Foja 7.
- *Guitarra panzona o guitarra tua originaria de Guerrero*. Colección de Instrumentos Musicales del CENIDIM, Fotografía de Guillermo Contreras Arias, México, 2006.

1.2. Antecedentes de la fundación del CENIDIM. Se expondrá correspondencia y fotografías sobre los primeros esfuerzos por consolidar al CENIDIM como un centro especializado en la investigación, recopilación y divulgación de música de México.

Imagen:

- Oficio en el que el Arquitecto Luis Ortiz Macedo anunció la formación del CENIDIM el 1º de julio de 1974. Archivo Histórico del CENIDIM, Caja 33, Exp. 729, Fojas 1 y 2.

1.3. La fundación y los primeros años del CENIDIM (1974–1982). Se exhibirán documentos e instrumentos musicales relacionados con la fundación y los primeros años del Centro, específicamente información sobre las primeras dos gestiones —a cargo de Carmen Sordo Sodi y Manuel Enríquez—, y el nombramiento del CENIDIM en honor a Carlos Chávez.

Imágenes:

- Carmen Sordo Sodi, primera directora del CENIDIM. *s/f*. Autor desconocido.
- (Izq. a Der.) Fotografía de Marie Jo Paz, Octavio Paz y Manuel Enríquez. Fondo Manuel Enríquez del CENIDIM. Autor desconocido. *s/f*.
- Fotografía de Manuel Enríquez. Fondo Manuel Enríquez del CENIDIM. Autor desconocido. 1983.
- Fotografía de Carlos Chávez. *s/f*. Autor desconocido. Acervo fotográfico del CENIDIM.
- Teponaztli. Instrumento musical hecho para el estreno de la *Sinfonía india* (1936), compuesta por Carlos Chávez. Colección de instrumentos musicales del CENIDIM. Fotografías de Guillermo Contreras Arias. 2006.
- Tlapanhuehuetl. Instrumento musical hecho para el estreno de la *Sinfonía india* (1936), compuesta por Carlos Chávez. Colección de instrumentos musicales del CENIDIM. Fotografías de Guillermo Contreras Arias. 2006.

Núcleo temático 2 – EL CENIDIM A TRAVÉS DE SUS ACERVOS: Investigar, documentar y difundir la música de México

2.1. Las áreas y el trabajo de los investigadores. Se mostrarán cédulas que informarán al visitante sobre las tres áreas que conforman actualmente al Centro: Investigación, Documentación e Información y Difusión. La primera explicará la naturaleza de los proyectos —estudios históricos, analíticos y musicológicos sobre diversos autores, géneros y periodos de la música mexicana—; la segunda mostrará que se coordinan proyectos de documentación, gestiona, resguarda, conserva, analiza, organiza y automatiza los archivos y colecciones del Centro, y la tercera ahondará en la organización y difusión de las actividades y productos académicos.

2.2. Los acervos del CENIDIM. El Centro resguarda 28 acervos conformados por partituras, correspondencia, audios en distintos soportes, fotografías, diarios de campo, grabados, instrumentos musicales, entre otros. En esta exposición el

público podrá conocer piezas relevantes de acervos destacados que han sido ya clasificados o catalogados por nuestros especialistas, como partituras de Manuel M. Ponce, de la Colección Martínez del Villar y Masón, de la Colección Sánchez Garza, documentos del Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, del Archivo José F. Vásquez, del Archivo personal de Ernestina Garfias, de la Colección Zevallos–Paniagua, del acervo de material sonoro y ejemplares de la colección de instrumentos musicales.

- Primera página de la partitura *Balada Mexicana*, compuesta por Manuel M. Ponce. Dedicada a José D. Frías. Escritura de Manuel M. Ponce. Fondos reservados del CENIDIM.
- Portada de la partitura *Nuevos Bailes de Gran Éxito*. Editada por A. Wagner y Levien Sucs. México.
- Partitura para voz tiple A4 de *Despertad, Despertad* (Autor anónimo) Colección Jesús Sánchez Garza del CENIDIM. CSG. 033. Foja 2.
- Guitarra séptima. Colección de instrumentos musicales del CENIDIM. Fotografía de Guillermo Contreras Arias. 2006.
- *Catalina de Guisa. Ópera en 3 actos*. Compuesta por Cenobio Paniagua en 1850. 34.5 x 27 cm
- Espineta de los Vosgos (Epinette des Vosges). Instrumento musical donado por la embajada de Francia durante la gestión de Carmen Sordo Sodi. Colección de instrumentos musicales del CENIDIM. Fotografías de Guillermo Contreras Arias. 2006.

Núcleo temático 3 – *El CENIDIM en la actualidad: El CENIDIM Hoy*

3.1. Nuevos temas de investigación. En el último núcleo los visitantes conocerán que actualmente el Centro está conformado por un equipo de 50 personas —seis directivos, 30 investigadores y 14 personas de apoyo—, con distintos perfiles y áreas de experiencia: instrumentistas, musicólogos, etnomusicólogos, compositores, historiadores, bibliotecólogos, iconógrafos, ingenieros informáticos, diseñadores gráficos, dibujantes musicales, conservadores, etcétera. Se mostrará que los proyectos y líneas de investigación abordan temas como el análisis musical, la historia de la música en México y su relación con Iberoamérica, la vida y obra de compositores mexicanos, análisis y divulgación del repertorio que forma el uni-

verso sonoro de nuestro país, formas de organización, catalogación e interpretación de los acervos, entre otros. Asimismo se hablará de la vinculación con otras instituciones y las metas que se tienen a mediano y largo plazo. Esta información se ilustrará con las publicaciones más recientes del Centro, carteles, boletines y música grabada.

3.2. Nuevas formas de conservación y divulgación. Se expondrá información sobre las nuevas tecnologías de conservación, documentación y divulgación de los acervos y productos del CENIDIM. Se hará énfasis en los proyectos de vinculación con la Biblioteca de las Artes y la Fonoteca Nacional. Asimismo, se exhibirán antiguas y nuevas formas de reproducción de audio con la finalidad de evocar en el espectador emociones relacionadas con las formas antiguas y contemporáneas de escuchar y difundir la música.

- Reproductor de cintas de carrete abierto. Equipo de reproducción del CENIDIM. Fotografía de Martín Audelo. 2015
- *Música para órgano* de Joseph de Torres. Interpreta Felipe Ramírez. Disco de Vinil. Acervo sonoro del CENIDIM. Disco 1 y 2.
- *Ópera Aída*. 2o acto. Columbia Records. Disco de Shellac. Acervo sonoro del CENIDIM.

Conclusión

Se dará cierre a la exposición invitando a los visitantes a que continúen informándose sobre las actividades del Centro, y se les invitará a reflexionar sobre la importancia de la investigación, documentación y difusión de la música de México.

- Descripción general de la obra:
Partituras.
Fotografías.
Correspondencia.
Instrumentos musicales.
Música en diferentes soportes de audio (discos de vinil, casetes, cintas de carrete abierto, cilindros).

Instrumentos de reproducción y grabación (tocadiscos, reproductora de cinta de carrete abierto (préstamo).

- Propuesta de actividades complementarias.
Conferencias de los investigadores sobre las colecciones y la historia del CENIDIM. Abierto a todo público.
Visitas guiadas dirigidas a públicos específicos, como estudiantes, investigadores, músicos, y visitantes anglo y franco parlantes.

Lo siguiente fue elaborar el guion científico. Ante esto, Mosco Jaimes sugiere lo siguiente (Jaimes, 2012: 75):

Es el documento que integra la investigación científica sobre los temas y subtemas definidos en el guion temático, sobre la colección o colecciones (si aplica). El formato es aún como un trabajo de investigación. Este guion puede ser la base del Catálogo científico o razonado. Su lenguaje es aún en términos muy técnicos y va dirigido principalmente a investigadores y especialistas.

En este documento se integran:

- Investigación de contenidos:
 - Investigación y desarrollo de cada uno de los temas y subtemas.
 - Recopilación de documentos y fuentes de información e investigaciones.
 - Recopilación y selección de apoyos gráficos, fotografías, ilustraciones.
 - Selección de obra (si aplica), según los núcleos temáticos (temas).
 - Inventario o catálogo de la colección (si aplica).
 - Inventario o catálogo de otras colecciones o préstamos (si aplica).
- Fuentes bibliográficas.
- Fuentes documentales.

El guion científico fue la base para conformar el contenido de la exposición. A sabiendas de que el objetivo del proyecto fue conmemorar el cuadragésimo aniversario del Centro mostrando los antecedentes de su fundación, su trayectoria y la visión que se tiene de él a futuro, la investigación se llevó a cabo con base en la recopilación, análisis e interpretación de fuentes relacionadas con este tema.

Éste se generó con la información obtenida en archivos, principalmente del Centro, y los datos sobre la historia del CENIDIM que se recabaron en entrevistas a los investigadores y coordinadores, lo cual fue una fuente de gran valor para la reconstrucción de momentos y la recopilación de anécdotas que no habían sido documentados. Este guion será asimismo el catálogo de la exposición y estará ilustrado con fotografías de la obra más representativa.

Por último, se elaboró el guion curatorial con el objetivo de relacionar la información generada en el guion científico con la obra expuesta. Este documento generado a partir de tablas, contiene la descripción de las cédulas temáticas generales y las cédulas de objeto, lo cual permitió elaborar el plan museográfico. Para su elaboración, Mosco Jaimes propone lo que aparece a continuación (Jaimes, 2012: 77):

Es el documento donde se integran y sintetizan los contenidos de manera esquemática, es decir, siguiendo la estructura del guion temático. Este guion es la versión muy sintetizada del guion científico donde se integran las primeras propuestas interpretativas y estrategias de comunicación que se utilizarán a lo largo de la exposición. Aquí se integra el cedulario o versión final de los textos que acompañarán la exposición, con un lenguaje muy breve, claro y dirigido al público amplio. El formato es en forma de esquema que combina contenidos con obra (si aplica) o la propuesta de representación si no hay colección tangible.

A continuación se presenta un ejemplo elaborado para el tema *1.2 Antecedentes de la fundación del CENIDIM*:

En días próximos a la inauguración se trabajará este material con el equipo de museografía, quienes diseñarán la exposición con base en el guion curatorial.

Una vez terminado el montaje, la exposición estará lista para abrirse al público. A partir de ese momento comenzarán las actividades paralelas planteadas en el último punto del guion temático. Se llevarán a cabo evaluaciones periódicas para conocer la opinión del público y sus intereses particulares, mismos que se integrarán y canalizarán a través de las tres áreas que conforman el Centro.

Objetivos interpretativos	Cedulario	Obra / Estrategias interpretativas
<p>Conocimiento Cómo se creó el Cenidim formalmente.</p> <p>Emoción Asombro Nostalgia</p> <p>Acción</p>	<p>Cédula temática</p> <p>A pesar de los trabajos hechos por los precursores desde los años 20, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), fue creado formalmente hasta el 1º de julio de 1974 por la iniciativa de una tenaz musicóloga, Carmen Sordo Sodi.</p> <p>Fue pionera en la organización de exposiciones internacionales e impulsó la donación de instrumentos musicales al Cenidim con embajadas de diversos países, como China, Israel, Japón, entre otros. Con el tiempo la colección de instrumentos musicales se ha acrecentado.</p> <p>Así, el modelo del CENIDIM consolidaba a la investigación musicológica como una labor metódica de reconocimiento, análisis, interpretación, preservación y comunicación de la música de México.</p> <p style="text-align: right;">107 pp</p>	<p>Cédulas Conjunto 1</p> <p>En agosto de 1973, Carmen Sordo Sodi, Jefa de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA, manifestó la importancia de crear un lugar especializado en la investigación, documentación e información de patrimonio musical mexicano.</p> <p>Esta acción fue determinante para que las autoridades apoyaran la creación de un espacio dedicado a la música mexicana en todos sus aspectos.</p> <p>Fue así como en un oficio con fecha del 1º de julio de 1974, el Arq. Luis Ortiz Macedo – Director del INBA – nombró a Carmen Sordo Sodi como directora del CENIDIM, la primera de siete subsecuentes.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">    </div> <p>Carmen Sordo Sodi, primera directora del CENIDIM. s/f. Autor desconocido.</p> <p>Oficio en el que el Arquitecto Luis Ortiz Macedo anunció la formación del CENIDIM el 1º de julio de 1974. Archivo Histórico del CENIDIM. Caja 33, Exp. 729. Fojas 1 y 2.</p>

Figura 1. Ejemplo de tabla del guion curatorial de la exposición. Basada en la propuesta de la maestra Alejandra Mosco Jaimes.

Finalmente, agradezco el valioso apoyo de los directivos, investigadores y personal de apoyo que han colaborado para la realización de esta exposición ya que sin su participación este proyecto no hubiera sido posible.

Bibliografía

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Musical. (1 de junio de 2015), <http://201.163.22.186/CENIDIM/index.php/coorddoc/acervos?layout=edit&id=190>. (G. R. Loza, Productor). Recuperado el 24 de julio de 2015, de Sitio web del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Instituto Nacional de Bellas Artes, *Nombramiento oficial de Carmen Sordo Sodi como directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”*, Inédito, Archivo Histórico del CENIDIM, México, 1974.

Mosco Jaimes, Alejandra, *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones*, Tesis para optar por el título de Maestra en Museología, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, Inédita, 2012 (CENIDIM 2015).

Sordo Sodi, Carmen, *Ponencia oficial que presenta la C. Carnem Sordo Sodi, Jefe de la Sección de Investigaciones Musicales del instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, para la creación del “Centro Nacional de Investigación, odumentación e información Musical*, Ciudad de México, 1973, Archivo Histórico del CENIDIM, caja 33, exp. 1002, fojas 2 - 12.

SEMINARIO MEXICANO DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA 2014: RESEÑA DE UNA COLABORACIÓN INTERINSTITUCIONAL

Iracema de Andrade 

 Doctora en Interpretación Musical, con Mención Honorífica, por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con especialidad en el campo del repertorio contemporáneo para violoncello y medios electroacústicos. Ha sido ganadora de la Medalla “Alfonso Caso” al Mérito Académico 2010 otorgada por sus destacados estudios doctorales. En Inglaterra realizó estudios de Maestría en la Thames Valley University y obtuvo el *Fellowship Diploma* y el Certificado de Estudios Avanzados del London College of Music. En Brasil estudió en la Universidad de São Paulo, en donde obtuvo la Licenciatura en Música. Desde el año 2000 se desempeña como profesora en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Actualmente lleva a cabo el proyecto de investigación Una Mirada Hacia la Música Electroacústica en México a través del *Foro Internacional De Música Nueva: 1979–1994*, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) y es becaria del Programa de Creadores Escénicos con Trayectoria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

De Andrade ha impartido cursos y talleres sobre los nuevos recursos instrumentales y el uso de nuevas tecnologías en instituciones como el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), la Facultad de Música de la UNAM, la Escuela Superior de Música, el Festival de Música Electroacústica *Península Sonora* y el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes. Como promotora de la música electroacústica ha gestionado proyectos como el Seminario Mexicano de Música Electroacústica del CENIDIM, del cual ha sido coordinadora. Como conferencista, sobresalen sus participaciones en el marco de diferentes ediciones del Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”, así como en el *Electroacoustic Music Studies Internacional Conference – EMS* y en las jornadas de estudio *Soixante ans des musiques mixtes* de la Universidad de la Sorbona de París. Como articulista, sus trabajos han sido publicados por *Pauta Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, *Ideas Sónicas/Sonic Ideas*, *Electroacoustic Music Studies Internacional Conference: Conference Proceedings*, el *Observatoire Musical Français*, *Musicologie, Informatique et Nouvelles Technologies* y la Revista Electrónica *Vórtex*, de Pesquisa y Posgrado en Música, de la Escuela de Música y Bellas Artes de la Universidad Estatal de Paraná, Brasil.

www.iracemadeandrade.com.

Introducción

A pesar de que los primeros amplificadores, osciladores, filtros, grabadoras y cintas electromagnéticas no fueron específicamente creados con fines compositivos, la adaptación y distorsión de sus funciones originales permitieron llevar a cabo los primeros experimentos en la búsqueda de nuevos campos sonoros. La capacidad de grabar, transformar y sintetizar sonidos electrónicamente, abrió un panorama amplio de nuevas posibilidades para la generación y manipulación de materiales sonoros, los cuales fueron determinantes en los procesos de experimentación llevados a cabo en los contextos de la Música Electrónica Alemana¹ y de la Música Concreta Francesa,² en los años cincuenta. La intención de los primeros practicantes de la Música Electrónica era poder sintetizar electrónicamente cualquier sonido a partir de la combinación de ondas de diferentes frecuencias. Inicialmente, el generador de ondas sinusoidales fue considerado por el grupo de Colonia como la mejor fuente sonora, debido a su capacidad de ofrecer una resolución refinada en el control de los parámetros del sonido, lo que resultaba particularmente adecuado para la aplicación de las técnicas seriales de composición. Por otra parte, el círculo de la Música Concreta se concentró en el desarrollo de nuevas técnicas de ensamblaje de grabaciones de sonidos concretos, promoviendo nuevas maneras de pensar y oír la música. Este material sonoro tenía como fuente los más variados tipos de objetos de la vida cotidiana: juguetes, ollas, sonidos de la naturaleza, voces, instrumentos musicales, máquinas, equipo

¹ En la década de los cincuenta, un grupo de compositores liderados por Herbert Eimert, que trabajaban en la radio alemana WDR, en Colonia, utilizaron inicialmente el término *Música Electrónica* para designar a la música en cinta magnética realizada con sonidos sintéticos generados electrónicamente a través de osciladores o generadores de ruido, por ejemplo, en oposición a los sonidos acústicos captados a través de micrófonos, utilizados en la *Música Concreta* (Emmerson & Smalley, 2001).

² La *Música Concreta* fue creada en París en 1948 por Pierre Schaeffer. La palabra *concreta* se refería originalmente a la idea de que el compositor trabajara directamente con el material sonoro (sonidos grabados, incluyendo sonido instrumental, vocal, de objetos, o ambientales, todos captados a través de micrófono y sujetos a tratamientos antes de ser combinados en una estructura), en contraste con el compositor de música instrumental o vocal, quien trabaja usando un sistema simbólico de notación, el cual representa los sonidos que deben ser producidos por los intérpretes. *Ibid.*

electrónico, etcétera. Este grupo no sólo se concentró en la experimentación con grabadoras y cintas electromagnéticas, sino que incluyó, además, el desarrollo de diversas técnicas de transformación de sonidos grabados, elaboradas a través de recursos tales como la reproducción en forma reversible del material sonoro, la alteración del timbre, afinación o *andamento*, a través del cambio de la velocidad del *playback* o de la sobreposición de diferentes sonidos (De Andrade, 2010).

Ante las consecuencias de sus respectivos experimentos, en 1966, en su *Tratado de los Objetos Musicales*, Pierre Schaeffer declaraba respecto a los alcances de ambos movimientos:

Las dos músicas antagonistas de 1950 y 1955, la concreta y la electrónica, hicieron *match* nulo, por su excesiva ambición, [la primera] pensando en conquistar de golpe el mundo sonoro y [la segunda] al querer producir toda la música por síntesis. Sus huellas, reveladoras ambas de la tentación conjugada de lo posible y de lo imposible, marcaron un hecho histórico: que se pudiera hacer música de ambas formas, sin ejecutantes, instrumentos o solfeo (Schaeffer, 1988: 24).

Tanto la Música Electrónica como la Concreta lograron liberar a la creación sonora de las limitaciones impuestas por las características acústicas de los instrumentos tradicionales y por las prácticas interpretativas de la música de Occidente. Incuestionablemente, ambos movimientos marcaron un hito en la historia de la creación musical, abriendo la posibilidad de poder hacer música prescindiendo de partituras, ejecutantes e instrumentos musicales. Este cambio de paradigma en la praxis musical vigente hasta ese momento, habría de marcar nuestras vidas hasta el día de hoy. En pleno siglo XXI vivimos inmersos en un complejo mundo sonoro, posible gracias a los recursos electroacústicos implementados en los procesos de creación sonora y musical contemporáneos. ¿Pero a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de Música Electroacústica hoy día?

De acuerdo a la definición de Simon Emmerson y Denis Smalley en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

... el término Música Electroacústica ha evolucionado desde finales de los años 50's y fue adoptado con un sentido inclusivo y general en la medida en que las actividades de la Música Concreta y de la Música Electrónica vieron un rápido

y fértil entrecruzamiento estético y tecnológico, el cual continuó a través de los años 60's y 70's. Actualmente es utilizado para designar al tipo de música en que la tecnología electrónica, hoy en día fundamentalmente basada en computadoras, es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros, y en la que los altavoces son el medio principal de transmisión (Emmerson & Smalley, 2001: 59).

La tarea de definir la Música Electroacústica ha generado controversias y acaloradas discusiones sobre la viabilidad de una definición eficaz para un género musical tan complejo en sus expresiones, y cuyas fronteras respecto a otras disciplinas artísticas son, en la actualidad, cada vez más difíciles de establecer. El género electroacústico se ha desarrollado en numerosas y muy variadas categorías y subgéneros, entre los cuales encontramos la música acusmática, música mixta, música algorítmica, música analógica, música digital, *computer music*, *internet music*, música anecdótica, música ruidista, cinema para el oído, *collage music*, *sound slide*, *dj culture*, música experimental, ambiente inmersivo, improvisación, música interactiva, música laptrónica, *live coding*, *glitch*, espectralismo, instalación sonora, paisaje sonoro, arte sonoro, *tape music*, música estocástica, música serialista, *turntablism*, *circuit bending*, electrónica en vivo, *plunderphonic*, arte radial, entre otras múltiples vertientes estéticas, que se definen tanto a partir de las tecnologías y materiales utilizados en su creación así como por sus resultados sonoros.³

Justificación

La Música Electroacústica cuenta hoy con más de medio siglo de historia, no obstante lo cual encontramos que los espacios de discusión académica, así como una programación musical, dedicados exclusivamente a esta materia, siguen siendo escasos en el Centro Nacional de las Artes.

En este sentido, el proyecto del Seminario Mexicano de Música Electroacústica (SMME), llevado a cabo del 27 de febrero al 6 de noviembre de 2014, pretendió subsanar esta deficiencia a través de la implementación de un ciclo de actividades dedicadas exclusivamente a este género musical, así como tener un

³ En <http://www.ears.dmu.ac.uk> (Consultado en julio de 2015).

impacto en la ampliación de la oferta educativa y cultural en el campo de las manifestaciones musicales contemporáneas.

El SMME tuvo como uno de sus principales objetivos impulsar la difusión del conocimiento teórico-práctico sobre la Música Electroacústica, abriendo un espacio de reflexión dirigido a estudiar y comprender el impacto del uso de las nuevas tecnologías, tanto digitales como analógicas, en la creación musical contemporánea, su incidencia en la praxis musical y sus consecuencias, tanto en el desarrollo de una tradición interpretativa instrumental y compositiva, como en el análisis musical y en la conservación y disseminación del repertorio electroacústico.

Descripción

El seminario en cuestión constó de la programación de nueve conferencias-concierto presentadas por especialistas mexicanos y extranjeros invitados a colaborar en un ámbito de intercambio académico, además de la impartición de tres talleres teórico-prácticos, que fueron ofrecidos por una servidora, en los que se abordó el desarrollo histórico de la Música Electroacústica, tanto en México como en Europa, EE.UU y América Latina.

Las actividades del SMME estuvieron dirigidas a investigadores, profesores y estudiantes de licenciatura y posgrado, buscando vincular el quehacer de compositores, intérpretes e investigadores dentro de un espacio común de discusión académica e intercambio de ideas, así como al público en general.

El proyecto del SMME fue resultado de la colaboración entre el Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), la Escuela Superior de Música (ESM), el Centro Multimedia (CMM) y el Canal 23 del Centro Nacional de las Artes (Cenart). Además, el proyecto contó con un apoyo del programa PADID para la adquisición de la bibliografía básica para la elaboración de los talleres.

Las conferencias-concierto

Las nueve conferencias-concierto fueron presentadas mensualmente a lo largo de 2014, y contaron con la participación de un total de nueve conferencistas, nueve intérpretes, un público presencial que osciló entre 30 y 66 personas por sesión, y

un promedio de 64 seguidores por *live streaming* y *YouTube*, por conferencia. El Centro Multimedia estuvo a cargo de viabilizar el espacio y el personal de apoyo, además de cubrir todos los requerimientos técnicos y equipo de audio y video, incluyendo micrófonos inalámbricos, consolas, sistema octafónico y cuadrafónico de difusión de sonido, entre otras especificidades requeridas para la presentación de los conciertos de Música Electroacústica.

En la inauguración del seminario el 27 de febrero, contamos con la presencia del percusionista Ricardo Gallardo, director artístico de Tambuco: Ensamble de percusiones de México, impartiendo la conferencia-concierto: “Eléctrica-Exótica: Plática-concierto a partir de cuatro obras para instrumentos tradicionales de percusión y medios electrónicos”, en el cual expuso la relación entre el instrumento acústico y el material electroacústico en los procesos interpretativos y creativos de una obra mixta. Gallardo ejecutó el siguiente programa: *Temazcal* (1984) de Javier Álvarez (1956) para maracas y sonidos electrónicos, *Rhythmic Structure of the Wind I* (2009) de Raúl Tudón (1961) para percusión múltiple y sonidos electrónicos, *Macondo* (1992) de John Paul Jones (1946) para *steel pan* soprano y sonidos electrónicos y *Así el Acero* (1988) de Javier Álvarez (1956) para *steel pan* soprano y sonidos electrónicos.

El 27 marzo tuvimos la presencia de Elsa Justel, compositora y videasta franco-argentina, fundadora y directora de la Fundación Destellos, de Mar del Plata, quien presentó la conferencia “Una aproximación a la estética de la Música Electroacústica”, además de las siguientes obras acusmáticas y audiovisuales de su autoría: *Débris* (2003), *Bastet* (2004), *Yegl* (2006-2007), *Camet Norte* (2009), *Cercles et surfaces* (2012) y *Rouilles* (2013).

El compositor y artista sonoro mexicano, Manuel Rocha, maestro de composición de la Facultad de Música de la UNAM, tuvo su participación el 10 de abril, en la que abordó su más reciente proyecto literario: “El eco está por todas partes”. Rocha habló de su proceso creativo a través de la audición de sus obras: *Atl* para cinta (1990), *Moin Mor* para cinta (1995), *Boomban Project* para cinta (1998), *Semi no koe* para flauta y cinta (2001), *Purusha Prakrti*, para cinta (2005) y *El eco está en todas partes*, composición-instalación para ocho canales (2003).

El 29 de mayo tuvimos la propuesta “Naff: multichannel rock”, del compositor Pablo García, docente del Conservatorio Nacional de Música, en la que un ensamble de rock electroacústico en sistema octafónico, conformado por batería,

piano, sintetizador y voz femenina, se combina con el procesamiento de imágenes en tiempo real. El ensamble Naff interpretó *Wop, Neu, Ocre A, Mínima, Naff, Ocre B y Satie*, obras compuestas en 2013. Se contó con la participación de Juan Antonio Arévalo en la batería, Alejandro Vergara en los procesos electroacústicos en vivo, Billie Mandoki en vocales y Pablo García en los teclados.

El compositor argentino Francisco Colasanto, subdirector del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, de Morelia, Michoacán, presentó el 19 junio su conferencia sobre los fundamentos de la síntesis del sonido. Colasanto interpretó sus propias creaciones para el proyecto Dr. Zoppa: rock electroacústico, con una serie de obras compuestas en 2012: *Introducción, Chick Kolaj, Something wild in the city, San Pedro, SkaBo el mezcal, Cheques, Eternautas de lo efímero (improvisación), XXI century schizoid man* y *La danza de la tierra*, en las que se utilizó el instrumento electrónico *Eigenharp*.

El 28 de agosto contamos con la presencia del compositor mexicano Gonzalo Macías, docente de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, que presentó la conferencia-concierto “La electroacústica y la poética”, en la que abordó algunas de sus obras audiovisuales, acusmáticas y mixtas, además de compartir su trabajo con el paisaje sonoro mexicano. Macías presentó sus composiciones más recientes: *De calle* para cinta, video y acordeón (2011), video: Sergio Olimán, acordeón: Eva Zöllner; *Rompiendo el aire quieto*, para cinta y cello (2010), video: Ariadna Capasso, cello: Iracema de Andrade; *Sin*, para guitarra y dispositivo electroacústico (2014), guitarra: José Manuel Alcántara, y *Bésame azul*, para clarinete bajo y electroacústica (2009), clarinete bajo: Fernando Domínguez.

Orlando García, compositor cubano-estadounidense, director de la Academia de Composición de la Universidad Internacional de Florida, presentó la conferencia “Imágenes y sonidos congelados” el 25 de septiembre, en la que expuso sus procesos creativos en obras acusmáticas y mixtas en colaboración con el videasta polaco-estadounidense Jacek Kolansinsky. Las obras escuchadas fueron: *Auschwitz (nunca se olvidarán)* para coro y orquesta (1994); *Trascendiendo el tiempo*, para soprano, ensamble de cámara, narrador, voces, electrónica, y video (2006), video: Jacek Kolasinski y John Stuart, texto: Campbell McGrath; *El aire de la ciudad te liberará*, para electrónica y video (2014), video: Jacek Kolasinski; *La catedral de cristal*, para electrónica (2010); *Temporal*, para electrónica y video (2006),

video: Jacek Kolasinski, y *Después de los humanos*, para cinta, video y cello (2008), video: Jacek Kolasinski, cello: Iracema de Andrade.

El 30 de octubre tuvimos la participación del compositor Javier Álvarez, Premio Nacional de Ciencias y Artes 2013, con la exposición del tema “Música Mixta: poética del color y de la resonancia”, en la que profundizó sobre el papel del instrumento acústico en el discurso electroacústico. Álvarez presentó las siguientes obras mixtas: *Así el acero*, para *steel pan* y cinta (1988); *Temazcal*, para maracas amplificadas y sonidos electroacústicos (1984); *Le Repas du Serpent*, para sonidos electroacústicos, video y cello (2004), cello: Iracema de Andrade (video del Festival Internacional *Sonoimágenes*, Buenos Aires, Argentina, 2007), y *Sonorosón*, para arpa y sonidos electroacústicos (2013). Participaron como intérpretes de sus obras Mercedes Gómez en el arpa y Ricardo Gallardo en las percusiones.

Finalizando el ciclo de conferencias-concierto, tuvimos el 6 de noviembre la ponencia de Rodrigo Sigal, director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, de Morelia, con el tema: “Obras mixtas y electroacústicas: las diferentes maneras de estructurar ideas sonoras”. Sigal presentó la siguiente selección de obras de su creación: *La repetición de la percepción*, para sonidos electroacústicos (2013); *La fricción de las cosas en otros lugares*, para sonidos electroacústicos (2002); *Vida lunar*, para flauta baja y sonidos electroacústicos (2008) (Alejandro Escuer interpretó la flauta bajo en el video de la presentación de la obra); *Sonic farfalla*, para sonidos electroacústicos (2008), y *Brain in pulse*, para cinta sola en dos canales (2012).

Después de cada conferencia se editaron videos con fragmentos de las obras interpretadas para su difusión en las redes sociales, que están disponibles en internet en la siguiente dirección:

- <https://es-es.facebook.com/SeminarioMexicanoMusicaDeMusicaElectroacustica>

El Canal 23 del Cenart

Otra importante aportación a este proyecto fue la participación del Canal 23 del Cenart en la difusión en vivo de las conferencias–concierto. Generada en el Cenart, la señal del Canal 23 llega vía satélite a más de 10 000 puntos de recepción

en el país. La señal satelital puede ser captada tanto en el sur de Estados Unidos como en algunos países de América Central y Sudamérica. El alcance a otras partes del mundo se logra a través de su transmisión por Internet.

El Canal 23 llevó a cabo la cobertura de seis de las nueve conferencias-conciertos que tuvieron su difusión en vivo por internet, con un total de 386 asistencias por *live streaming*, con seguidores en México, Ecuador, Colombia, Estados Unidos, Países Bajos, Argentina, Perú y Francia. El acceso a las conferencias por *live streaming* fue posible a través de la página de Canal 23 en la web, así como por *YouTube*, desde el canal del Cenart en dicha plataforma. La totalidad de los videos con las conferencias-concierto se encuentran en este momento en proceso de edición por el equipo de Canal 23, con vistas a que, todavía en 2015, pasen a formar parte del acervo de *iTunes University*, que es un servicio gratuito de repositorio de contenidos que *Apple* brinda a las instituciones educativas y culturales de todo el mundo.

El Canal 23 generó un reporte de transmisión de video (figura 1) para cada conferencia-concierto difundida, con el desglose del número de usuarios y sus respectivos países, tanto por el portal de Canal 23 como por el Canal de Cenart en *YouTube*. La captura de esta información permitió el análisis sobre la eficiencia de los medios implementados para la difusión de las actividades del SMME, así como el interés que generaron las conferencias-concierto entre el público no presencial.

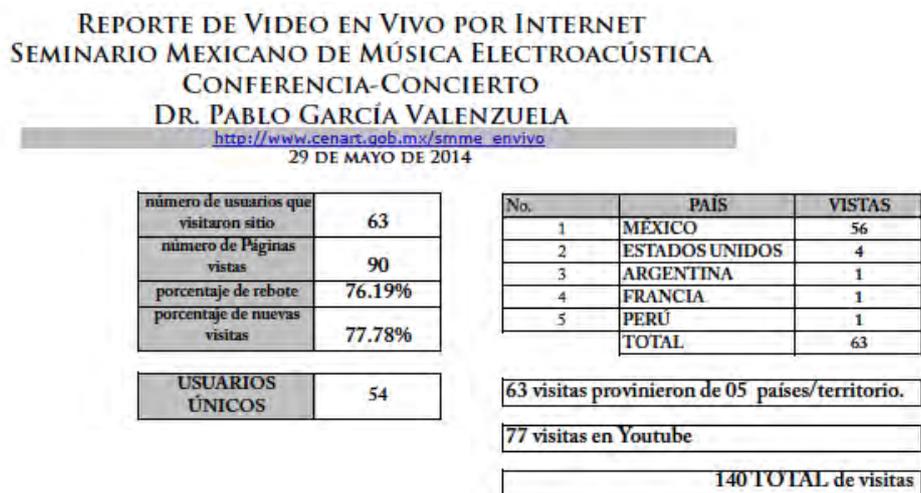


Figura 1. Reporte de video en vivo por Internet. Fuente Canal 23.

Los talleres

Del mismo modo, se impartieron en el CENIDIM, de manera gratuita, tres talleres que estuvieron dirigidos a la comunidad musical del Cenart y de otros centros educativos de México. Estas actividades académicas, centradas en el estudio de la Música Electroacústica, siguieron cinco vertientes principales de estudio:

- Antecedentes históricos: La Música Concreta, la Música Electrónica y el *Tape Music*.
- La Música Acusmática⁴ y la Música Mixta.⁵
- La Música Electroacústica en Latinoamérica;
- Los pioneros de la Música Electroacústica y el Arte Sonoro en México;
- El panorama actual de la creación musical y la utilización de nuevas tecnologías.

El Taller 1 fue impartido en marzo de 2014 y contó con una asistencia de 22 alumnos. El Taller 2 fue impartido en agosto y el Taller 3 en noviembre, contando cada uno con 21 y 20 alumnos inscritos, respectivamente. Los participantes pasaron por un proceso de selección basado en el análisis de sus currículums e intereses musicales. De un total de 63 seleccionados tuvimos un perfil predominante de alumnos participantes provenientes de la licenciatura y posgrado de la Facultad de Música de la UNAM, alumnos de Licenciatura de la Escuela Superior de Música y del Conservatorio Nacional de Música, tanto del área de composición como de interpretación musical, así como de profesionales en el campo de la docencia y composición musical, activos en la Ciudad de México actualmente.

El SMME contó con la participación, en calidad de asistentes, de dos alumnos de la ESM, quienes realizaron su servicio social en el CENIDIM. Las labores que llevaron a cabo fueron las siguientes:

⁴ La Música Acusmática es creada para ser escuchada a través de altoparlantes y existe únicamente en forma grabada (cinta, disco compacto, almacenamiento en computadora) (Emmerson & Smalley, 2001).

⁵ Género musical que combina instrumentos acústicos y sonidos producidos a través de medios electrónicos. *Ibid.*

- Diseño del logo del SMME.
- Elaboración de 12 *flyers* digitales, dos carteles y dos programas de mano, todos con diseños originales y con los logos y leyendas correspondientes.
- Realización de 10 entrevistas con los conferencistas, previas a sus presentaciones, para su difusión en video en las redes sociales.
- Documentación de nueve conferencias-concierto y de tres talleres, realizadas con fotografía y/o video.
- Elaboración y control de las listas de asistencias de los talleres.
- Captura y elaboración de un directorio de contactos recabados entre el público asistente de las actividades del SMME.
- Creación y difusión en la web de nueve videos que muestran lo más representativo de cada conferencia-concierto.
- Enlace de las actividades del SMME en las redes sociales a través de *facebook* y *twitter*.
- Apoyo en el montaje de equipo de audio y video, así como en las labores de logística de los eventos realizados en el Centro Multimedia y en el CENIDIM.
- Elaboración de un video final, de una hora aproximada de duración, con los momentos más significados de todas las actividades generadas durante el proyecto del SMME.
- Transcripción de las nueve conferencias-concierto.

Al término del proyecto, se generaron los siguientes productos finales: un DVD con las memorias audiovisuales de las nueve conferencias-concierto y los tres talleres impartidos en 2014; un CD con las transcripciones de nueve conferencias-concierto y con un directorio de contactos, y un CD con 50 fotos de todas las actividades del SMME.

Conclusión

La implementación de este seminario pretendió abrir un espacio de discusión y análisis encaminado a la difusión y estudio de la Música Electroacústica que sirviera como complemento a la oferta académica del Cenart, además de expandir su oferta musical a través de la realización de las conferencias-concierto, estimulando el crecimiento del público asistente a las manifestaciones musicales contemporá-

neas, tanto de manera presencial, como a través de transmisiones en tiempo real vía internet.

Las redes de cooperación nacen de la existencia de objetivos y necesidades comunes, y buscan lograr la minimización de costos así como la optimización de resultados. La colaboración entre el CENIDIM, el Centro Multimedia, la Escuela Superior de Música y el Canal 23, en el marco del SMME, puede describirse como una forma de cooperación entre distintas entidades que tienen fines específicos dentro de sus ámbitos de acción particulares, pero que cuentan con áreas de interés comunes. A través de esta interacción, se puede observar que existe un campo fértil de posibilidades que podrían ayudar al enriquecimiento de las entidades en cuestión, resultando en el beneficio de todas las partes involucradas.

En efecto, es deseable que el trabajo de colaboración aquí presentado se convierta en algo más que el simple resultado de una coyuntura fortuita, y que pueda, en el futuro cercano, consolidarse como un evento que congregue a lo más relevante del quehacer electroacústico, posibilitando la vinculación interinstitucional, así como la consolidación de proyectos compartidos entre los centros y escuelas del Cenart.

Bibliografía

- Álvarez, Javier, “La Música Electroacústica en México”, en *Pauta*, enero-junio 1996, pp. 57-58.
- Appleton, Jon & Perera, Ronald C. (eds.), *The Development and Practice of Electronic Music*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1975.
- Battier, Marc (ed.), “Aesthetics of Live Electronic Music”, en *Contemporary Music Review*, 1999, volumen 18, número 3.
- Busoni, Ferruccio, *Sketch of a New Esthetic of Music*. G. Schirmer, Inc., ca. 1911. Reimpresión en: *Three Classics in the Aesthetic of Music*. Dover Publications, Inc., New York, 1962, pp. 93-95.

- Chávez, Carlos, *Toward a new music: Music and electricity*, New York, Norton, 1937.
- Curtis, Roads, “Early Electronic Music Instruments: Time Line 1899-1950”, en *Computer Music Journal*, fall 1996, volumen 20, número 3, pp. 20-23.
- De Andrade, Iracema, *El concepto de convergencia temporal aplicado a la interpretación de obras electroacústicas mixtas para violonchelo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2010. Tesis doctoral.
- De Elías, Manuel, “Sobre Música Electrónica”, en *Heterofonía*, año I, número 2, septiembre 1968, pp. 10-11.
- Eimert, Herbert & Stockhausen, Karlheinz, “Elektronische Musik” en *Die Reihe*, Wien, Universal Edition, 1955 (traducción al español de Francisco Kropfl y Guillermo Lucke, *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959).
- Emmerson, Simon (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, Basingstoke, U.K., The Macmillan Press, 1986.
- Emmerson, Simon & Smalley, Denis, “Electro-acoustic Music”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, volumen 8, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan, 2001, pp. 59-65.
- González, Jorge René, “Breve reseña del primer seminario de música electrónica”, en *Heterofonía*, marzo-abril 1974, pp. 18-22.
- Lavista, Mario, “Creación e interpretación en la música electrónica”, en *Diálogos*, volumen 10, número 5, septiembre-octubre 1974, pp. 16-18.

- Landy, Leigh, "Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music", en *Organised Sound*, volumen 4, número 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 61-70.
- Risset, Jean-Claude, "Digital Techniques and Sound Structures in Music", en *Composers and the Computer*, Roads, Curtis (ed.), California: William Kaufmann, 1985, pp. 113-138.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des Objets Musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1966 (traducción al español de Araceli Cabezón de Diego, *Tratado de los Objetos Musicales*, Madrid, Alianza Editorial, 1ª Edición: 1988).
- Varèse, Edgar, "Nuovi Strumenti e Nuova Musica" (1936), *La Musica Elettronica*, Pousseur, Henri (ed.). Milan, Feltrinelli Editore, 1976, pp. 16-18. Traducción al portugués: Varèse, Edgar, "Novos Instrumentos e Nova Música", *Música Eletroacústica, História e Estéticas*, Menezes, Florivaldo (ed.), São Paulo, Brasil, Editora da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 57-58.

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge S. Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación
e Investigación Artísticas

Yael Bitrán Goren
Directora del Centro Nacional del Investigación, Documentación
e Información Musical “Carlos Chávez”

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

La presente edición se terminó de formar
el 26 de abril de 2016 en el Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información
Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM),
en la Ciudad de México.

Proyecto beneficiario del PADID 2014

ISBN: 978-607-605-394-2



9 786076 053942

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



 **INBA**

