AUTORES

Luis Guillermo Martínez Gutiérrez

TÍTULO

Música, migración e identidad en el turismo y los cancioneros en el Siglo XX

repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

Vol. 48, No. 1456, 2024, jul-dic, pp. 11-27

Logos. Revista de Filosofía.

ISSN	DOI
2683-1937	
ISSN	Handle
1665-8620	repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

ENLACES

repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

ORCID:

Licencia de Atribución Creative Commons 4.0

CC BY 4.0

Este documento se puede descargar y compartir con otras personas, siempre que se reconozca su autoría.

Repositorio Institucional
REIMS

Universidad La Salle México

Música, migración e identidad en el turismo y los cancioneros en el siglo xx

Music, migration and identity in tourism and songbooks in the 20th century

Luis Guillermo Martínez Gutiérrez
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
ORCID: 0009-0008-5751-1721

Resumen

Este estudio propone una visión crítica sobre el fenómeno del turismo en torno a la música y la formación de cancioneros durante el siglo xx en México, desde tres discursos críticos: el de la filósofa Mariflor Aguilar, que reflexiona sobre movimientos migratorios y el turismo; el de Carlos Monsiváis, que plantea dichos movimientos como migraciones culturales; y el de Bolívar Echeverría, con la codigofagia y la blanquitud. Así, el turismo y los cancioneros son entendidos como elementos fundamentales para la formación del proyecto de nación como una empresa crediticia con momentos mercantiles críticos.

Abstract

This paper proposes a critical view on Music tourism and the formation of songbooks during the 20th century in Mexico. This view considers three critical discourses: that of the philosopher Mariflor Aguilar, who reflects on migratory movements and tourism; that of Carlos Monsiváis, who proposes such movements as cultural migrations, and that of Bolívar Echeverría with the "codigofagia" and "whiteness". Thus, tourism and songbooks are fundamental elements for creating the nation project as a credit enterprise with critical mercantile moments.

Palabras clave

Música, turismo, cancioneros, nación, filosofía de la música.

Keywords

Music, tourism, songbooks, nation, philosophy of music.

Fecha de recepción: febrero 2024
Fecha de aceptación: mayo 2024

Ciudad tan complicada, hervidero de envidias,
criadero de virtudes deshechas al cabo de una hora,
páramo sofocante, nido blando en que somos
como palabra ardiente desoída,
superficie en que vamos como un tránsito oscuro,
desierto en que latimos y respiramos vicios,
ancho bosque regado por dolorosas y punzantes lágrimas,
lágrimas de desprecio, lágrimas insultantes.

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.

Efraín Huerta, *Declaración de odio*

Introducción

La paradoja más abrupta del siglo XX es la creación del nacionalismo a la par del auge migratorio: la movilidad exacerbada frente a un estatismo hierático. No parece que tal afirmación sea solo hipérbole, basta con asomarse a los fríos datos estadísticos de aquella centuria para comprobarlo. De cualquier modo, hay un sentido de orientación claro en la mayoría de estos movimientos forzados: todos, casi todos —con excepción de los más idealistas—, van del campo a la ciudad. No solo las personas migran, también lo hacen, junto a ellas, su cultura y sus formas de entender el mundo. Con aquel movimiento surge, entonces, la migración de ideas, concepciones, usos y costumbres. En el aspecto específico de la música, migran también los instrumentos, las diferentes afinaciones y los cantos ancestrales. La mayoría de estas prácticas musicales, pertenecientes a la concepción ritual y mítica de sus comunidades y regiones, con el movimiento migratorio, experimentan una transformación como tecnologías de la reproducción técnica. Carlos Monsiváis en su texto "Yo soy un humilde cancionero" —tal vez su trabajo más sistematizado y completo sobre la música popular y la canción mexicana (como género musical)—, recuerda el hecho de que ya en la Revolución mexicana (que, de cierta manera, inaugura el siglo XX) se manifiestan signos de lo que él llama *nomadismo amoroso* en uno de los corridos más recordados. Es decir, que la migración inusitada que representó el movimiento revolucionario no solo fue migración física, sino cultural. Dice Monsiváis:

> *La Adelita* es el himno en torno a una casi abstracción que, sin embargo, posee la virtud de lo captable de inmediato. Y la flexibilidad súbita de las actitudes indica el relativismo moral, pero también da noticia de la movilidad física, que es signo del nomadismo amoroso en colectividades hasta hace poco arraigadas fatalistamente en sus pueblos:

Y si Adelita se fuera con otro,
la seguiría por tierra y por mar.
Si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.[1]

Gracias a este movimiento se puede ver, aunque sea a contraluz, la contraparte de aquella naciente clase burguesa; es decir, aquellos que parecen no pertenecer efectivamente al proyecto de nación: los variados pueblos originarios y las comunidades mestizas y negras del campo; todos ellos grupos pauperizados.[2] Es el mismo Monsiváis quien no solamente pone atención a esta contradicción nacionalista, sino que trata de guiar sus reflexiones hacia los grupos marginados de dicho proyecto. Y más aún, revela que dicha contraparte es posible de ser vista a partir de los movimientos migratorios forzados que contrae la Revolución. Esto último será un elemento sumamente crítico para las reflexiones posteriores sobre lo nacional y los procesos identitarios desde los estudios literarios hasta los filosóficos.

> ¿Qué significa la Revolución (fíjense arbitrariamente las fechas: 1910-1940) a los que la viven como el hecho cotidiano, inescapable, a *los rotos y catrines* amedrentados por su propia apariencia, a los campesinos que adquieren súbitamente otra psicología con la mera posesión de las armas, a las mujeres obligadas al sexo, a los niños que ya portan fusiles o huyen aterrados con sus familias, a los pobres urbanos que festejan a cada uno de los ejércitos porque el "¡Viva Villa!" o el "¡Viva Zapata!" o el "¡Viva Carranza!" son estrategias de sobrevivencia?
>
> Tras las muertes trágicas de Aquiles Serdán y su grupo revolucionario, el 20 de noviembre de 1910, sobreviene la explosión irrefrenable de exigencia de justicia social, lucha de facciones y vuelcos sociales. Se derrumban las pretensiones de la sociedad de respetos y ceremonias solemnes: lo complementario, la cultura popular de este periodo vuelve inocultables por unos años a los campesinos a caballo, colgados en los postes, fusilados o a punto de invadir las ciudades, y revela también a las campesinas voluntariosas, a los obreros, los pobres urbanos, los hacinados y desesperados:

---

[1] Carlos Monsiváis, "Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México)", en *La música en México: Panorama del siglo xx*, coord., por Aurelio Tello (Ciudad de México: FCE / Conaculta, 2010), 208-209.

[2] Ya varios autores han hecho notar que en las reflexiones sobre lo mexicano también se refleja esta exclusión de grupos desplazados. Un caso ejemplar es *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, en el que asume sin contrariedades que "no toda la población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo concreto, constituido por esos que, por razones diversas, tienen conciencia de su ser en tanto que mexicanos. Contra lo que se cree, este grupo es bastante reducido". *El laberinto de la soledad* (Madrid: Cátedra, 2009), 145-146.

Hagamos de cuenta que fuimos basura,
vino el remolino y nos levantó
y cuando estábamos allá en las alturas
un golpe de viento nos desapartó (*La cautela*).[3]

Desde esta perspectiva propuesta por Monsiváis, que entiende las migraciones en el siglo XX como migraciones culturales, parece que abrevan los estudios actuales sobre música.[4] Así, a la par de la migración hacia las ciudades (con la Ciudad de México como el gran paradigma), surge el movimiento (y después su relato) de la migración hacia Estados Unidos. El inicio de estos movimientos tiene un origen más o menos preciso, aunque su fin aún no es ni siquiera vislumbrado. Parece ser cierto cuando Gustavo López Castro afirma, al referirse a la migración y su relación con la música del norte del país, que esta no tiene fin:

> La migración de mexicanos a los Estados Unidos es un fenómeno social que tiene que ver no solamente con las necesidades económicas de la gente, sino también con sus historias personales, familiares y locales, con recuerdos y amores, con esperanzas, fracasos y muertes, con mitos y canciones; la migración es una presencia cotidiana, que implica el tránsito de la fuerza de trabajo y el conocimiento puntual de ciertos mercados laborales binacionales, también un constante ir y venir de dinero, mercancías, naderías, información, ideas. [...]
>
> La perdurabilidad de la migración mexicana se debe a que es un fenómeno social con profundas raíces culturales, sicológicas, afectivas y económicas que une a las comunidades a pesar de la distancia y la frontera. Por eso, aún con leyes restrictivas, modernización de los controles y la tecnología de detección en la frontera, los migrantes siguen y seguirán pasando a puro golpe de valor.[5]

---

[3] Monsiváis, "Yo soy un humilde cancionero", 205-206. En otro texto elemental para los estudios de la migración y de la música como elementos culturales (me refiero a *Aires de familia*) el autor va a insistir en este punto sobre la exclusión del proyecto de nación. Ahí asegura: "¿Quiénes son los otros en el periodo 1880-1920? Desde luego, los indígenas, las mujeres pobres (y los pobres en general), las prostitutas, los protestantes, los ateos, los socialistas, los criminales, los homosexuales, las adúlteras, los enfermos, los inmigrantes campesinos. Algunos grupos son motivo del 'turismo de la superioridad', y allí están para comprarse las tarjetas postales con indígenas y seres deformes, el freak show de la época". Carlos Monsiváis, *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 209.

[4] Un ejemplo muy claro que ayuda a justificar nuestra afirmación es el texto canónico de José Manuel Valenzuela Arce, quien en sus agradecimientos revela: "La decisión de investigar entre los corridos y el narcomundo surgió de una larga conversación con Carlos Monsiváis, profundo conocedor de estos temas". *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México* (Tijuana: Colef, 2018), 7.

[5] Véase, Gustavo López Castro, "El gringo y el mexicano en el cancionero de la migración a Estados Unidos", en *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*, coord. por Fernando Híjar Sánchez (Ciudad de México: Conaculta, 2006), 23, 40.

Este fenómeno no solo se da en la migración hacia la frontera norte del país; toda migración es ya, por su complejidad, migración cultural. Las redes de conexión creadas por los migrantes se sofistican cada vez más, como las comunidades de músicos mixtecos,[6] quienes trabajan por temporadas como músicos ambulantes ejecutantes del violín en la Ciudad de México, en las entradas de las estaciones del metro, y se regresan a su pueblo a trabajar como músicos tradicionales y como campesinos. Este tipo de movimiento hace pensar en una *migración mixta* que combina la forma de vida urbana con la rural, sin dejar por completo ninguna de las dos.[7] Así, ellos mismos han construido redes de comunicación, hospedaje, traslado y alimentación para quienes migran. Otro caso es el de músicos zapotecos llegados a ciudad Nezahualcóyotl,[8] que han encontrado, de igual manera, trabajo en el ambulantaje al tocar con su banda de aliento (de dos músicos en adelante) por las calles y los negocios en la Ciudad de México. De esta manera, la instrumentación de estos conjuntos también se metamorfosea para adaptarse a las exigencias del ambulantaje musical citadino. Estos músicos, que con frecuencia son curanderos, gente sabia o, por lo menos, útil para su comunidad, en la ciudad son ambulantes que se unen a otros millones de "parias" más.

Este traslado, entendido como un fenómeno social, no hace más que entenderlo como un cúmulo de movimientos culturales. Nuevamente, es Carlos Monsiváis quien trata de reorientar la reflexión teórica hacia esta dirección, tratando, a la vez, de aleccionar su naturaleza, en muchos casos, fugaz:

> El siglo XX es, entre otras cosas y muy fundamentalmente, época de migraciones voluntarias y a la fuerza, causadas por el ansia de alternativas, la urgencia de mejorar el nivel de vida, el afán de aventura, las ganas de sobrevivir. En otro sentido, no tan dramático, pero igualmente profundo, el siglo es de *poderosas e interminables migraciones culturales.* Así, por ejemplo, en América Latina estas migraciones han sido a tal punto radicales que, en distintos periodos, inventan o legitiman (corroen o rectifican) apariencias urbanas, jerarquías y comportamientos familiares, estilos del consumo, escuelas del sentimiento y el sentimentalismo, idolatrías frenéticas que, las más de las veces, nadie recuerda a los cinco años de su apogeo.[9]

---

[6] Véase, Rubén Luegas Pérez, "*Xica Yaa*: La música que camina", en *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*, coord. por Fernando Híjar Sánchez (Ciudad de México: Conaculta, 2006).

[7] En una situación similar se encuentran los músicos mestizos de la música de vara o huapango arribeño en la región centro del altiplano potosino, quienes migran a la ciudad de San Luis Potosí por largos periodos, pero no dejan por completo la residencia y la vida del campo en su comunidad. Aún falta por realizar estudio sobre esta región y su migración mixta.

[8] Véase, Alfonso Muñoz Güemes, "Migración, música e identidad: El caso de los zapotecos inmigrados a ciudad Nezahualcóyotl", en *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*, coord. por Fernando Híjar Sánchez (Ciudad de México: Conaculta, 2006).

[9] Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, 155 (las cursivas son propias).

Es muy importante entender que los movimientos migratorios pueden ser voluntarios o involuntarios. Esta disposición alcanza niveles radicales en los que se puede hablar de exilios como consecuencia de fatales totalitarismos. Con respecto a esto, es interesante notar cómo México se vuelve espacio de recepción de exiliados al mismo tiempo que es nido de propagaciones migratorias en masa. La disposición receptiva de los exiliados y las exiliadas estará anclada más en el interés de la política externa que en otro aspecto del país.

Por otro lado, el movimiento migratorio en el siglo XX es tan potente que se craquela en distintos derroteros: los cambios de roles de género y la lucha feminista, con el desarrollo composicional e investigativo de mujeres en la música; el clásico movimiento del campo a la ciudad, con sus variadas y consecuentes metamorfosis; la formación de los cancioneros populares, es decir, el paso de la memoria y la oralidad a la escritura; el turismo (con sus múltiples concepciones y su paradójico sentido inverso que va de la ciudad al campo); el traslado de la música de salón de los siglos XIX y XX al campo, y su uso como música ritual campesina (aspecto tan actual y un tanto olvidado por la musicología mexicana); las migraciones tecnológicas (el cine, la radio y la televisión); la censura como migración del deseo en la segunda mitad del siglo XX, etcétera.[10]

Por ahora se analizan dos movimientos migratorios dentro de los cuales se ha desarrollado —según este estudio— el nacionalismo musical: el turismo y la creación de cancioneros. Se dejan de lado otras migraciones importantes como el paso de la interpretación a la composición en las mujeres,[11] así como el uso ritual del antiguo repertorio de la música de salón que actualmente uti-

---

[10] Algunos de estos tipos de migraciones y otros más los analiza Carlos Monsiváis de manera más extensa en *Aires de familia*, en el apartado "Desperté y ya era otro".

[11] Este movimiento es importante si recordamos el papel interpretativo que jugaron las mujeres a lo largo del siglo XIX por no permitírseles la composición. La revaloración de este trabajo aún se desarrolla a contrapelo, pues sigue sin ser un impulso dominante. Compositoras como Sofía Cancino, Alicia Urreta o Mariana Villanueva, entre otras, todavía no son nombres que figuren con gran influencia en los programas de música de concierto. Así, las interpretaciones de la música de estas compositoras aparecen por periodos prolongados de intermitencia; por ejemplo, el cuarteto Saloma tocó el 14 de junio de 2019 el *Cuarteto para instrumentos de arco, Op. 38* de Sofía Cancino, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

En el aspecto teórico, Ana R. Alonso Minutti ha trabajado la obra de Mariana Villanueva en "El acercamiento hermenéutico y el problema de la intencionalidad: El caso de *Anamnesis* de Mariana Villanueva". Por otro lado, Luisa Vilar Payá se ha ocupado del trabajo musical de Alicia Urrieta en "Más allá de la vanguardia: *Salmodia I* de Alicia Urrieta". Asimismo, Leonora Saavedra ha estudiado el importante trabajo musicológico e historiográfico de Alba Herrera Olgazón, Esperanza Pulido y Yolanda Moreno Rivas en "Mujeres musicólogas de México". Todos estos trabajos se han recogido en *Heterofonía: Revista de Investigación Musical*, n.º 123 (2000).

lizan las diferentes tradiciones musicales del campo en nuestro país.[12] De tal modo, se afirma que el nacionalismo musical, sobre todo sus métodos de composición, son una forma de turismo; concretamente, un turismo expedicionario por la extracción acumulativa que desarrolla gracias a la producción de sus cancioneros.

Turismo

Esta investigación que, en particular, parte de las propuestas críticas de Mariflor Aguilar en su libro *Resistir es construir: movilidades y pertenencias* entiende el turismo como un movimiento voluntario y, por lo tanto, como una migración con la característica de ser privilegiada y promovida por el capitalismo, cuyo agente es, acaso, un *nómada cosmopolita*[13] de determinada clase social. Con esto, cobra un nuevo sentido la concepción cosmopolita de aquellos compositores del siglo XIX; ya no como italianismo ni francesismo, ahora el concepto tira hacia la realización globalizadora. Los llamados *turismos cultural* y *ecológico*, entendidos como turismo sustentable, son puntas de lanza que promueven instituciones internacionales (UNESCO) y gobiernos para el desarrollo económico. Así, cuando llega el turismo aparece el dinero y, de manera asombrosa —por ser contradictoria— llega la pobreza y el arrebato de tierras a las comunidades afectadas. No obstante, el turismo guarda una relación complicada (casi dialéctica) entre el campo y la ciudad. Una relación que, en muchos momentos, no se sabe quién es el amo y quién el siervo y nunca se resuelve, en síntesis, pero en la que sí se tienen claras —por lo menos epidérmicamente— dos concepciones: la de pureza y la de podredumbre. Ahora veremos que esta claridad es solo un espejismo.

El movimiento migratorio es tan grande que ya en la segunda mitad del siglo XX abundaban los estudios sobre este fenómeno.[14] Incluso, es tan exacerbado que reina una confusión que alcanza tintes morales y que se filtra en

---

[12] Hasta ahora no se ha podido rastrear un trabajo etnomusicológico o sociológico que se enfoque en desarrollar cómo se dio este movimiento y de qué modos ha perdurado. Sin embargo, este fenómeno se da en varias regiones del país con la integración de minuetes, valses, polkas, pasodobles, etc., como repertorio, principalmente, de música de camarín o de lo divino, es decir, música sagrada.

[13] Véase, Mariflor Aguilar Rivero, *Resistir es construir: Movilidades y pertenencias* (Ciudad de México: UNAM / FFyL / Juan Pablos, 2013), 35.

[14] Por lo menos desde la década de los 30 decimonónicos ya existen muchas publicaciones al respecto, por ejemplo, Manuel Gamio publica, en 1930, *Mexican Inmigration to the U.S.A. A Study of Human Migration and Adjustment*. Por otro lado, Vicente T. Mendoza, al final de esa misma década publica *El romance español y el corrido mexicano* y, posteriormente, en 1956, *Panorama de la música tradicional de México*. Ya para las décadas de los 70 y 80 hay un giro importante con investigaciones como las de Guillermo Bonfil Batalla o Ricardo Pérez Montfort.

muchos sectores sociales; en la música popular, alcanzará una de sus mejores expresiones en el contundente aforismo de José Alfredo Jiménez: "Las ciudades destruyen las costumbres". La confusión es general. En la poesía, Efraín Huerta, también migrante, de manera más complicada oscila entre las declaraciones de odio y amor a la ciudad. Lo cierto es que, por su alto grado de propagación y al entender con Bolívar Echeverría la identidad como evanescente,[15] es la misma migración la que destruye sus costumbres y cosmovisiones. Es decir, el movimiento migratorio es, por sí mismo, autodestructivo. Junto a la concepción de Echeverría, los movimientos migratorios ya no son solamente culturales (Monsiváis), sino procesos identitarios que, por naturaleza, son autodestructivos (Echeverría). La crítica debe ir entonces hacia las condiciones que causan este movimiento junto al análisis de sus particularidades, principalmente, la de ser un movimiento forzado o involuntario. Por lo tanto, esta investigación coincide con lo que Mariflor Aguilar propone, al afirmar que el análisis migratorio sería necesario para utilizarlo como instrumento de medición social con respecto a la eficacia de los gobiernos.

> *Sostengo que un factor relevante para medir la adecuada o inadecuada atención a las demandas de los pueblos es el número de individuos que se marcha por sobrevivencia y no como ejercicio de su libertad*; es decir, puede verse como un índice de la despreocupación de los gobiernos por su gente el nivel de presión que se ejerce sobre la población para abandonar su territorio por no encontrar en él condiciones dignas de vida, o porque se les obliga a desplazarse para beneficio de terceros sin proporcionar a cambio una situación equivalente a la que se perdió. [...]
>
> Dicho de otro modo, un indicador del progreso de las sociedades puede ser la posibilidad que estas ofrecen a los individuos para ejercer el derecho de quedarse dignamente en su casa.[16]

La trampa moralista es un lugar común y es el espejismo preferido de la concepción esencialista de la búsqueda de identidad. De aquí surge la necesidad casi insaciable de exotismo que le es propia al turista, y la pesquisa casi

---

[15] La propuesta de la identidad como evanescente la plantea Echeverría en el texto "La identidad evanescente" que es parte del libro *Las ilusiones de la modernidad*. Ahí, entre otras cosas, afirma: "La identidad solo ha sido verdaderamente tal o ha existido plenamente cuando se ha puesto en peligro a sí misma entregándose entera en el diálogo con las otras identidades; cuando, al invadir a otra, se ha dejado transformar por ella o cuando, al ser invadida, ha intentado transformar a la invasora. Su mejor manera de protegerse ha sido justamente el arriesgarse". Bolívar Echeverría, "La identidad evanescente", en *Las ilusiones de la modernidad* (Ciudad de México: UNAM / El Equilibrista, 1997), 61.

[16] Mariflor Aguilar R., *Resistir es construir*, 44-45 (cursivas en el original).

policiaca de lo "puro" o "auténtico"[17] que aún no logra ser contaminado por la ciudad. Ya no es el Romanticismo el motor que hace interesarse por la naturaleza e ir hacia ella o de encontrar en la niñez algo puro; ahora son las grandes industrias quienes ocupan este lugar. Los estudios etnomusicológicos, gracias a su avanzado trabajo interdisciplinario, han encontrado en el turismo un tema de desarrollo musical que trastoca todos los aspectos sociales. La mayoría de estos estudios se generan al tratar de desarrollar la tesis de que

> La búsqueda de autenticidad por los turistas es una necesidad creada por la propia sociedad industrial; al ser fabricado un vínculo entre "lo verdadero" y "lo íntimo" resulta muy atractivo para los turistas pagar por un paquete turístico que oferta el acceso a lugares o espacios vedados a personas ajenas a la comunidad o grupo. [...]
>
> Lo paradójico de todo esto es que cuanto más creen los turistas que se acercan a la autenticidad de una cultura más lejos están, pues todo ha sido preparado (incluida la construcción y el diseño del espacio) por un grupo de personas especializadas en viajes y ocio: empresarios, promotores turísticos, guías, etc.[18]

Por otro lado, si antes Melesio Morales y Rubén M. Campos componían canciones a la niñez por considerarla un símil de lo puro, orientándose más a la educación que al entretenimiento, en el siglo XX, Francisco Gabilondo Soler (Cri-Cri) lo haría desde la llana lógica del mercado —aunque también de manera prodigiosa—, y por medio de la radio (XEW). Al contrario que sus predecesores, sus composiciones se conducirían, aunque sea sutilmente, al entretenimiento más que a la formación educativa y musical directamente. La niñez es un campo laboral que hay que redescubrir y explotar a tal grado que, poco a poco, el entretenimiento será la única motivación de este mercado.

---

[17] Los estudios sobre el turismo en la musicología le deben mucho a los desarrollos sociológicos al respecto, en particular a investigaciones como las de Erik Cohen y textos como *Authenticity and commoditization in tourism* y *Principales tendencias en el turismo contemporáneo*, que a su vez abreva de los estudios de Dean McCannel como *El turista: Una nueva teoría de la clase ociosa*. De la misma manera, están los estudios de Jeremy Boissevain y su concepción de la "mirada turística" o de textos importantes como *Lidiar con turistas: Reacciones europeas al turismo de masas*. El texto que trata sobre lo "puro" o "auténtico" intitulado *Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México* deja relucir esta deuda intelectual, pero, por los objetivos de esta investigación, no se ahondará en ella.

[18] "Introducción", en *Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México*, comp. por Georgina Flores Mercado y E. Fernando Nava L. (Ciudad de México: UNAM / IIS, 2016), 14. Una visión crítica de las vacaciones, que incorpora la categoría de deseo y se asemeja a lo descrito de la autenticidad e intimidad, la otorga Mariflor Aguilar al afirmar: "Las vacaciones son promesa de enfrentarnos a una parte nuestra siempre pospuesta, promesa de lo inesperado y diferente que puede dar cauce al deseo. Los habitantes urbanos volcamos nuestro deseo a la promesa que nosotros mismos somos". *Resistir es construir*, 32-33.

De la relación turismo-pureza se desprenden, cuando menos, dos aspectos que nutren a esta investigación: la relación desigual de poder económico que ocupan los turistas y las instituciones que la promueven; y, por otro lado, la invención de tradiciones musicales a partir del turismo. Los turistas, "grupo social privilegiado y consentido",[19] siempre estarán adelante en la desventaja y su mirada será un instrumento de *turistificación*, en este caso, de las músicas tradicionales. De lo dicho por Mariflor Aguilar, podemos entender, junto con Bolívar Echeverría, que el turismo es, entonces, el proceso codigofágico y de blanquitud hacia las diversas culturas musicales.[20]

El desarrollo de las invenciones de tradiciones en el siglo pasado es un fenómeno único en la historia de nuestro país. Si bien, a finales del siglo XIX en México este movimiento de invención ya empezaba a despuntar, en el XX se desarrolla de una manera potente. Así, se puede considerar la conformación de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, fundada por Carlos Curti como un antecedente directo. La utilización de los músicos como heraldos culturales en las ferias internacionales fue una actividad que implementaron gobiernos como el mexicano para impresionar y atraer gente al país. En este sentido, los músicos de la orquesta típica empezaron a vestirse con trajes de charro, estilo que después se quedaría en los conjuntos de mariachis (otra identidad inventada o reinventada). Es Jean Dickson quien afirma que "gran parte de ese despliegue exótico era imaginario o falso".[21] Y se apoya en los estudios recientes de George Lipsitz en *Footsteps in the dark*, al decir que "el engaño es parte del trabajo del músico popular, [pues] los músicos creaban nuevas identidades en parte porque temían que la gente se aprovechara de ellos y les pagara menos debido a que se trataba de un espectáculo local".[22]

En el siglo XX, tal vez el caso paradigmático se da en la región purépecha con la música y la danza de los viejitos. La danza fue creada en los 60 por don Gervasio López, originada por la necesidad de adaptarse a las exigencias del turismo en la región. Su origen se remonta al proceso en el que empiezan las misiones culturales de José Vasconcelos y la obligación que tenían estos misioneros de recopilar la música de la región para "purificarla" y poder pre-

---

[19] Ibíd., 33.

[20] Al respecto de la *codigofagia*, propuesta por Bolívar Echeverría, se pueden consultar los textos: "La identidad evanescente", en *Las ilusiones de la modernidad* (Ciudad de México: UNAM / El Equilibrista, 1997) y *Definición de la cultura* (Ciudad de México: FCE / Ítaca, 2010). Sobre la propuesta de *blanquitud*, véase *Modernidad y blanquitud* (Ciudad de México: Era, 2010).

[21] Jean Dickson, "Carlos Curti: ¿Compositor, director, rey del xilófono, camaleón? ¿Quién fue Carlos Curti?", *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* 140 (2009): 75.

[22] George Lipsitz, *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music*, 2007, XVII, citado en Jean Dickson, "Carlos Curti: ¿Compositor, director...?", 75.

sentarla al mundo.[23] En 1937 se presentó una coreografía de lo que sería esta danza en el Palacio de Bellas Artes, en un evento de la Secretaría de Educación Pública (SEP) donde se exhibían bailes tradicionales. Muchas danzas se crearon en este siglo y se incorporaron a los rituales de las comunidades, pero la danza de los viejitos no; hasta la fecha permanece en este limbo de la representación de lo nacional ficticio.

Los instrumentos musicales, así como las máscaras utilizadas en las danzas se vuelven mercancías "turistificadas". La representación del instrumento y de la máscara en forma de llaveros, réplicas o miniaturas alcanzan un grado de autonomía respecto del músico o danzante. Ya no es la función ritual su finalidad, ahora son una constancia de haber estado ahí, en esa tierra ignota, de haber presenciado esa música o esa danza en ese lugar o, también, el recuerdo que alguien entregó a alguien más como signo de la presencia fantasmagórica del turista. Las cuasiomnipresentes máscaras de la danza de los viejitos o las flautas y los tamborcillos de la danza de los voladores[24] lo atestiguan.

Sin embargo, esta estrategia económica a todas luces ha sido un error para el desarrollo de las comunidades incluidas. Muchas investigaciones, así como los mismos pobladores lo demuestran y a la vez lo denuncian. Para el caso de Michoacán, que sirve como muestra ejemplar de este paradigma, Jorge Amós Martínez afirma:

> La idea de volver el turismo una estrategia para la derrama de recursos económicos en las comunidades rurales e indígenas del país no es nueva, y es fallida. Se inició casi con la pacificación del país, una vez terminados los conflictos religiosos. [...]
>
> Ya entonces se perfilaron ciertos derroteros que ahora se "redescubren", como la Ruta Don Vasco, que intenta ofertar recorridos por las comunidades indígenas del centro del estado de Michoacán. La pregunta es evidente: ¿Por qué si tenemos más de setenta años de "industria turística" no se ha detonado el desarrollo en las comunidades que desde los años treinta iban a verse beneficiadas? Es claro que el turismo y la artesanía son estrategias fallidas. Una evidente muestra de esto es que la tala inmoderada en la meseta está vinculada a la fabricación de muebles "baratos" en comunidades como Capácuaro, que semana a semana llena *trailers* [...] de "artesanías" y no obtiene el despegue económico prometido. [...]

---

[23] Véase, Jorge Amós Martínez Ayala, "Bailar para el turismo: La 'danza de los viejitos' de Jarácuaro como artesanía", en *Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México*, comp. por Georgina Flores Mercado y E. Fernando Nava L. (Ciudad de México: UNAM / IIS, 2016).

[24] Para un estudio, en este sentido, sobre la danza de los voladores, principalmente de la región del Totonacapan, véase, Héctor López de Llano, "Impacto del advenimiento turístico en la práctica músico-dancística del palo volador: el caso de la expresión del Totonacapan veracruzano de la costa", en *Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México*, comp. por Georgina Flores Mercado y E. Fernando Nava L. (Ciudad de México: UNAM / IIS, 2016).

Al parecer, los únicos beneficiados con esta política del "turismo cultural" serán las líneas aéreas nacionales e internacionales, las agencias de turismo, los acaparadores de "artesanías" y las casas disqueras que venden *world music*, pero no las comunidades, como sucede con la Noche de Muertos.[25]

Cancioneros

Se piensa en los cancioneros a partir de la hipótesis elemental que propuso Monsiváis para los estudios sobre la música y la canción populares en nuestro país en el siglo XX, la cual asegura que no se puede entender lo que pasa en la canción mexicana si no se entiende que detrás están las vanguardias literarias —concretamente el Romanticismo (Manuel Acuña) y el modernismo (Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera) como fuentes directas—. Y que este vínculo entre la literatura y la música se hará notar, sobre todo, en dos derroteros: por un lado, en el desarrollo y sumo cuidado en lo melódico y, por el otro, en el desarrollo de una popular *estética del gusto*, que se desarrolla gracias al criterio de qué tan poética o literaria resulte la canción.[26]

Así, a partir de esta hipótesis (o de este puente entre la literatura y la música), se piensa a los cancioneros como otro espacio de migración, con el cual también se generó el nacionalismo en el siglo XX. Es decir, como espacio de transición de lo memorial y mítico a lo escrito, tanto en poesía como partitura. Como espacio de la memoria, la transmisión oral, por su propia naturaleza, tiene su ritmo de difusión, de transformación y desarrollo. Su naturaleza es cambiante en extremo y, a la vez, pilar de comunidades. Esta situación se contrapone a la escritura, particularmente a la partitura. Lo que ahora interesa demostrar es cómo la figura del cancionero, por ser un puente de transición de lo oral a lo escrito, es un instrumento que permite transformar los mitos y los ritos contenidos en la música a esta complicada forma mercantil. Es una forma madre que se puede transformar en la elaboración de partituras y cuadernos de poesía popular, ya independientes de la forma primigenia del cancionero.

En 1962, el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de la Sección de Investigaciones Musicales perteneciente al Departamento de Música, inició la publicación de los títulos *Materiales*. Una serie de investigaciones de campo realizadas por la SEP entre 1931 y 1938. En ellas, se recogieron diversos cantos,

---

[25] Jorge Amós Martínez Ayala, "Bailar para el turismo...", 158-159.

[26] Esta hipótesis se puede apreciar en el texto anteriormente referenciado de Carlos Monsiváis, "Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México)".

tanto de la sierra de Puebla como de la sierra de Nayarit.[27] Esta colección de gran formato se puede considerar parte de los impulsos de desarrollo de la investigación etnomusicológica. En ella, lo que impera es la necesidad de recolectar oralidades, no solo musicales, sino creencias, costumbres y supersticiones; el elemento musicológico únicamente es una parte en este tipo de investigaciones/exploraciones. De aquí se puede entender, tal vez, por qué en la actualidad la investigación etnomusicológica ha desarrollado de manera importante el trabajo interdisciplinario.

Dicho trabajo, por demás importante, no está exento de elementos nacionalistas, es decir, de necesidades de recolección para su posterior "blanqueamiento" y homogeneización para la creación de la cultura nacional. Uno de estos elementos, que funciona de forma secundaria o de soporte y justificación, es la exaltación del investigador, entendido como un expedicionario que arriesga no solo la comodidad de trabajar en la ciudad, sino la vida. Es importante detenerse a pensar en esto porque este movimiento hacia la figura del investigador-expedicionario hace resaltar el exotismo de las comunidades y los pueblos, que más que visitados, muchas veces, se sintieron embestidos. En la pequeña introducción del segundo volumen de dicha serie de libros se confirma este hecho. Después de recordar las peligrosas vicisitudes del investigador del primer volumen, rematan exaltando las del segundo:

> La experiencia adquirida en aquellos viajes pudo serle [al investigador] de gran ayuda en la Sierra de Nayarit, donde las dificultades se multiplicaron, sobre todo por las especiales características de las comunidades indígenas visitadas, sumamente reacias a todo contacto con personas extrañas que pretendan informarse de sus costumbres, y por lo penoso de las agotadoras jornadas en plena sierra, capaces de desalentar al más intrépido explorador. En cuanto a este último aspecto, ni los peligros pasados ni el cansancio le hicieron deslizar la más leve queja en el informe que aquí se publica, y se podría creer que encontraba una plena compensación en la contemplación de los imponentes paisajes que se ofrecían a su paso, y que describe con entusiasmo y elocuencia; y por lo que toca a los obstáculos encontrados en el elemento humano, es de admirar, en vista de los resultados obtenidos, el tesón, la obstinación imperturbable con que los venció en toda ocasión, hasta conseguir todos sus propósitos. Así pudo ser completo el éxito de su misión.[28]

La condición que se describe de las comunidades como "reacias" se debe,

---

[27] Véase, Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México: Materiales*; *Volumen II*, intr. y notas por Baltasar Samper (Ciudad de México: SEP / INBA, 1964).

[28] Baltasar Samper, "Introducción", en *Investigación folklórica en México...*, 11-12.

en gran parte, al hecho del ocultamiento del significado de sus cantos. Esta situación es altamente descrita en este tipo de cancioneros, lo que se deriva en varias interpretaciones de las estrofas; la más común es exaltar su naturaleza misteriosa y exótica o pensarla como una reafirmación del estado de pureza en el que viven y del cual, es claro, no quieren salir.

La realización de cancioneros de gran formato se siguió desarrollando y pronto alcanzó a desbordar los linderos territoriales del país. En 1945, la Universidad de Nuevo México, por medio del Departamento de Estado de Washington, mandó llamar a Vicente T. Mendoza para realizar una investigación de ocho meses y, de ese modo, recoger la música popular de Albuquerque. El resultado fue publicado en México bajo el título *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* en 1986.[29] Esta publicación es, igualmente, un cancionero que sigue combinando la partitura (como elemento anexo de la investigación) y la poesía escrita. Este formato mixto será el modelo por seguir de casi todas las investigaciones. Aunque ya en la década de los 70 el formato iba modificándose. En 1975 se empezó a publicar *Cancionero folklórico de México*, una serie de cinco tomos (en la que se recopilan más de diez mil coplas) publicada por el Colegio de México. Esta colección a gran escala es importante por varias razones, la que aquí compete es que está formado exclusivamente de coplas, donde se exhiben cuartetas, sextillas, quintillas, entre otras. El uso de la representación sonora de la partitura queda exento de este tipo de investigaciones, para potencializar el aspecto meramente literario,[30] aunque en la realidad de los pueblos esta separación no es tal.

A partir de este breve recorrido de la formación de los cancioneros se puede trazar una conexión con la estructuración turística de la música, entre otros elementos,[31] pues en un momento funcionan como espacios de extractivismo cultural que asemejan la forma de la acumulación originaria que Marx enuncia en *El capital*: "La llamada acumulación originaria no es, por consi-

---

[29] Vicente T. Mendoza y Virginia R. R. de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* (Ciudad de México: UNAM, 1986).

[30] En 2018 se publicó el cancionero de don Miguelito Salomón, músico de la región de Amecameca-Cuautla desde los primeros años del siglo XX hasta la década de 1940. Este contiene corridos, trovas y bolas. La investigación fue realizada por Guillermo Bonfil Batalla en la década de los 60 del siglo XX y sigue el formato meramente literario. Véase, Guillermo Bonfil Batalla, Teresa Rojas Rabiela y Ricardo Pérez Montfort, *Corridos, trovas y bolas de la región de Amecameca-Cuautla: Colección de don Miguelito Salomón* (Ciudad de México: FCE, 2018).

[31] Por ejemplo, está la figura del empresario o representante, conformada en el siglo XIX, así como la utilización del jarabe en la música de concierto o de salón en el mismo siglo. Ambos elementos ya han sido tratados en otro trabajo escrito por mí. Guillermo Martínez. *El origen melódico de la nación. Exordios a la ópera, Ponce y Carrillo* (San Luis Potosí: Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades / UASLP, de próxima aparición).

guiente, más que el *proceso histórico de escisión entre productor y medios de producción.* Aparece como '*originaria'* porque configura la *prehistoria del capital* y del modo de producción correspondiente al mismo."[32] Así como la llamada acumulación originaria es el punto de partida del capital o su prehistoria, los procesos de turistificación y la formación de cancioneros lo son para la construcción del nacionalismo. Ambos, por supuesto, son procesos de extractivismo y formación de mitos fundantes. Es decir, son formas con las que se desarrolló el nacionalismo musical al anclarse en el eje de la identidad como pureza y diferencia. La visión del músico como expedicionario o turista en su propio país —aunque no en su misma realidad—, la exaltación de las culturas musicales como exóticas y la creación de identidades desde la música se pueden ver reflejadas en numerosas composiciones de la época y en notas periodísticas. Uno de los casos más emblemáticos es el mismo Carlos Chávez, pues su visión de músico mexicano y creador de lo que la musicología estadounidense llama "modernismo mestizo" fue una visión que cayó repetidas veces en el folclorismo (uno de sus inevitables destinos) de llamarlo indio o cercano a ese constructo. Taylor Gibson recuerda cómo "los artículos biográficos sobre Chávez invariablemente hacían alarde de su vínculo con los mexicanos indígenas. Por ejemplo, aunque la mayor parte de los ancestros de Chávez fueron criollos o de ascendencia española, los artículos proclamaban sus orígenes 'mitad indio y mitad español'".[33] Otro periodista habla del "pintoresco mechón de cabello negro humo, tan suave como el de un niño", y de su cabello como "una delicada sublimación de la cabellera indígena típica".[34]

Por otro lado, este paso de lo oral a lo escrito no es propio de la investigación etnomusicológica, también los mismos pobladores y músicos realizan sus propios cancioneros y desarrollan, así, una mixtura por la cual transitan libremente entre lo oral y lo escrito, inclinándose por la oralidad. Por ejemplo, resulta curioso cómo aquellas tradiciones musicales, que han trazado este puente, manejan su cancionero en la intimidad de sus casas, casi en secreto, pues suelen ser celosos con su contenido. Otra práctica que se desprende de este "ocultismo" es la venta de poesías o canciones, por aquellos músicos-poetas, que no se entregan hasta su escritura. En este movimiento es claro cómo la

---

[32] Karl Marx, *El capital*, tomo I/vol. 3, libro primero (Ciudad de México: Siglo XXI, 2018), 893 (cursivas en el original).

[33] Anna Indych-López, "Retratos de Carlos Chávez: Testimonios de colaboración", en *Carlos Chávez y su mundo*, ed. por Leonora Saavedra, pres. de Lavista Mario, trad. por Alejandro Pérez Sáez (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018), 421.

[34] Ibíd.

forma impresa o escrita otorga el paso a la forma dineraria por medio del intercambio mercantil.[35]

Con esto no se quiere dar a entender que el uso de la partitura quede relegado, al contrario, se independiza para potencializarse aún más. Por ejemplo, en 2008, Mario Guillermo Bernal Maza tuvo a bien publicar *Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones*, con la intención, ya no de recopilar para dar a conocer, sino de recopilar para enseñar. La recopilación ya no es directa, ahora se realizará por medio de discografías y documentación ya hecha; esto es, se pasa de la investigación de campo a la de fuentes tecnológicas. La migración hacia el campo ya solo es virtual. Así pues, parece que la reflexión dirigida por este autor, al preguntarse sobre la pertinencia de la escritura del son huasteco, no es tan precisa cuando se enfoca en la pérdida o no de la belleza musical. "¿Por qué, si se escribieron los conciertos para violín de Vivaldi, no habrán de escribirse los sones huastecos, si tienen tanta riqueza musical y belleza ambos?; claro, para esto hay que quitar las viejas etiquetas de 'música culta' o 'música folklórica' y dejarlo solo en Música para poder apreciarlas por igual. ¿Acaso la música de Bach perdió su belleza por haber sido escrita?, lejos de eso, aún podemos escucharla e interpretarla después de tanto tiempo".[36]

La arenga de que toda música debe ser escrita para mantenerse a través del tiempo recuerda la centralidad del investigador de principios de siglo xx, ya no como expedicionario, ahora también como salvaguarda.

Este proceso no tiene que ver con la estructuración formal de la música, sino con la forma en que los procesos de aprendizaje, al modificarse, cambian culturas musicales[37] y no solo estructuras formales de la música. Más aún, que la forma partitura es también una forma de retención del valor sonoro similar a la forma dinero del valor. De esta manera, tanto el turismo que compete a prácticas musicales e invenciones identitarias —como el que configura al investigador o a la investigadora como un expedicionario extractivista—, y la configuración de los cancioneros como productos de dicho proceso de ex-

---

[35] Al respecto, otra relación importante por analizar es la económica y musical que se gesta con las figuras del trovador y del arriero, dos figuras del campo que tienen un comportamiento similar: ir de pueblo en pueblo ofreciendo un intercambio de valores de uso, para así parecer que a veces están adentro y a veces afuera de la dinámica capitalista de la creación de plusvalor. Sería un aspecto por demás interesante de analizar.

De la misma manera, en la *canción* como forma puente entre las tradiciones y culturas musicales y la música de la clase burguesa (forma reina hasta nuestros días por ser la forma por antonomasia de la música comercial) el caso paradigmático es la propuesta de Ponce.

[36] Mario G. Bernal Maza, *Compendio de sones huastecos: Método, partituras y canciones* (Estado de México: Música Alterna Conaculta, 2008), 15-16.

[37] Véase, Francisco Cruces, ed., *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología* (Madrid: Trotta, 2001).

tractivismo y turistificación son formas en las que se configuró la nación como una empresa que subordina o subsume la vida natural de las sociedades a la vida en el capitalismo. Justo como lo reflexionaba Bolívar Echeverría en su ensayo "La nación posnacional": "El estado nación ha sido la empresa histórica en torno a la cual se ha organizado la vida social del ser humano moderno. [...] Las condiciones históricas en las que ha debido cumplirse esta 'subsunción' o subordinación de la vida natural de la sociedad a la 'vida' del capital han llevado a que en su cumplimiento se generen fenómenos sociales y políticos muy particulares, entre ellos, sobre todo, el Estado nacional moderno".[38]

Justamente, para hacer posible esta formación del Estado nacional moderno, así como se configuró el sistema económico y político capitalista, se requirió de una prehistoria, es decir, de un movimiento de acumulación por medio del extractivismo. Para la construcción cultural del Estado nacional moderno en nuestro país, en lo relativo a la música, la turistificación y la construcción de cancioneros fueron primordiales.

Bibliografía citada

Aguilar Rivero, Mariflor. *Resistir es construir: Movilidades y pertenencias*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras / Juan Pablos, 2013.

Alonso Minutti, Ana R. "El acercamiento hermenéutico y el problema de la intencionalidad: El caso de Anamnesis de Mariana Villanueva". *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* 123 (2000): 59-74.

Bernal Maza, Mario G. *Compendio de sones huastecos: Método, partituras y canciones*. Estado de México: Música Alterna / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

Boissevain, Jeremy. *Lidiar con turistas: Reacciones europeas al turismo de masa*. Barcelona: Bellaterra, 2011.

Bonfil Batalla, Guillermo, Teresa Rojas Rabiela y Ricardo Pérez Montfort. *Corridos, trovas y bolas de la región de Amecameca-Cuautla: Colección de don Miguelito Salomón*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Cohen, Erik. "Authenticity and commoditization in tourism". *Annals of Tourism of Research* 15, n.º 3 (1988): 371-386.

— "Principales tendencias en el turismo contemporáneo". *Política y Sociedad* 42, n.º 1 (2005): 11-24.

Cruces, Francisco, ed. *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.

[38] Bolívar Echeverría, "La nación posnacional", en *Vuelta de siglo* (Ciudad de México: Era, 2010), 144, 146-147.

Dickson, Jean. “Carlos Curti: ¿Compositor, director, rey del xilófono, camaleón? ¿Quién fue Carlos Curti?”. *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* 140 (2009): 61-75.

Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Ítaca, 2010.

— “La identidad evanescente”, en *Las ilusiones de la modernidad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista, 1997.

— “La nación posnacional”. En *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Era, 2010.

— *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Era, 2010.

Flores Mercado Georgina y Fernando Nava L. E., comps. *Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales, 2016.

Gamio, Manuel. *Mexican Inmigration to the U.S.A: A Study of Human Migration and Adjustment*. Chicago: University of Chicago Press, 1930.

Indych-López, Anna. “Retratos de Carlos Chávez: Testimonios de colaboración”. En *Carlos Chávez y su mundo*, editado por Leonora Saavedra, presentación de Lavista Mario. Traducido por Alejandro Pérez Sáez, 419-432. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018.

Lipsitz, George. *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music*, 2007, XVII, citado en Jean Dickson, “Carlos Curti: ¿compositor, director, rey del xilófono, camaleón? ¿quién fue Carlos Curti?”. *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* 140 (2009): 61-75.

López Castro, Gustavo. “El gringo y el mexicano en el cancionero de la migración a Estados Unidos”. En *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*, coordinado por Fernando Híjar Sánchez, 23-40. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

López de Llano, Héctor. “Impacto del advenimiento turístico en la práctica músico-dancística del palo volador: El caso de la expresión del Totonacapan veracruzano de la costa”. En *Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México*, compilado por Georgina Flores Mercado, E. Fernando Nava L. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales, 2016.

Luegas Pérez, Rubén. “*Xica Yaa*: la música que camina”. En *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*, coordinado por Fernando Híjar Sánchez, 131-153. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

Martínez Ayala, Jorge Amós. “Bailar para el turismo: La ‘danza de los viejitos’ de Jarácuaro como artesanía”. En *Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México*, compilado por Georgina Flores Mercado, E.

Fernando Nava L., 139-164. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales, 2016.
Martínez, Guillermo. *El origen melódico de la nación: Exordios a la ópera, Ponce y Carrillo.* San Luis Potosí: Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades / Universidad Autónoma de San Luis Potosí, de próxima aparición).
Marx, Karl. *El capital*, tomo I/vol. 3, libro primero. Ciudad de México: Siglo XXI, 2018.
McCannel, Dean. *El turista: Una nueva teoría de la clase ociosa.* Barcelona: Melusina, 2003.
Mendoza, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1939.
— *Panorama de la música tradicional de México.* Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.
Mendoza, Vicente T. y Virginia R. R. de Mendoza. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
Monsiváis, Carlos. *Aires de familia.* Barcelona: Anagrama, 2006.
— "Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México)". En *La música en México: Panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello, 180-252. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
Muñoz Güemes, Alfonso. "Migración, música e identidad: El caso de los zapotecos inmigrados a ciudad Nezahualcóyotl". En *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*, coordinado por Fernando Híjar Sánchez, 181-218. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad.* Madrid: Cátedra, 2009.
Saavedra, Leonora. "Mujeres musicólogas de México". *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* 123 (2000): 9-40.
Samper, Baltasar. *Investigación folklórica en México: Materiales; Volumen II*, introducción y notas por Baltasar Samper. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
Téllez Girón, Roberto. *Investigación folklórica en México: Materiales; Volumen II*, introducción y notas por Baltasar Samper. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
Valenzuela Arce, José Manuel. *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México.* Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2018.
Vilar Payá, Luisa. "Más allá de la vanguardia: *Salmodia I* de Alicia Urrieta". *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* 123 (2000): 41-58.