

Creación artística o enseñanza profesional.

Los orígenes de la Escuela Nacional de Música, 1929-1934*

Jesús Márquez Carrillo**

Instancia fundada en 1877 y con una amplia trayectoria en la formación de maestros y compositores, en mayo de 1917, el Conservatorio Nacional de Música pasó a ser, en el organigrama, una parte más de la Universidad Nacional de México.¹ Dos años más tarde, en 1919, el Conservatorio se transformó en Escuela de música. Un cambio de esta naturaleza implicó, por primera vez, la creación de planes y programas de estudio y el desarrollo de una cultura musical más atenta a las necesidades de los alumnos, a los requerimientos de la sociedad y a las demandas de quienes se interesaban por la profesionalización del campo artístico. En 1921 el plantel sería elevado a la categoría de facultad, pero sólo hasta 1925 se incorporaría en la práctica a la Universidad.²

Facultad universitaria por sus planes y programas de estudio, pero también por sus propósitos, durante la huelga estudiantil de 1929 –que dio pie a la autonomía universitaria– se dividió en dos grupos, cuya idea del quehacer universitario y la formación de los estudiantes era distinta. El resultado, dos espacios para quienes se quisieran formar en las artes musicales, el Conservatorio, adscrito a la Secretaría de Educación Pública y la Facultad de Música, dependiente de la UNAM.

Más allá de la discusión coyuntural de ambas posiciones, este artículo pretende explorar los orígenes del conflicto y sus razones, considerando la trayectoria del nacionalismo musical, la participación política y social de los estudiantes en los años veinte y los primeros resultados de ambas opciones académicas.

RAÍCES Y PROYECCIÓN DEL NACIONALISMO MUSICAL

El nacionalismo mexicano surgió durante la República restaurada, cuando una generación de intelectuales y artistas se unió a la ideología y al proyecto político del grupo liberal y se propuso inventar una identidad nacional que perduró en nuestro país hasta hace unas cuantas décadas. Por lo mismo, esta pléyade desplegó un movimiento nacionalista sin precedentes, que abarcó las letras, las manifestaciones plásticas, la música y la historia (Maciel, 1984: 95-121).

* Este artículo se inscribe en el Proyecto: Los 75 años de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Una historia para celebrar, que coordina en el CESU-UNAM la doctora María Esther Aguirre Lora, a quien agradezco sus finos comentarios e infinitas muestras de solidaridad y apoyo, más allá del ámbito académico.

** Doctor en Educación. Profesor-investigador del Centro de Estudios Universitarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

¹Jesús C. Romero. “Bosquejo histórico de la escuela universitaria de música”, 1947. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 9, f. 4970; “Carta del Profr. José F. Vázquez al rector”. México, 08/XI/1941. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 6, f. 4949; Malmström, 1977: 38, 59.

²Alba Herrera y Ogazón y María Caso, “Breve historia de la fundación de la Facultad de Música”, 1930. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 5, ff. 4911-4913; Jesús C. Romero, “Bosquejo histórico de la escuela universitaria de música”, 1947. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 9, f. 4970.

En cuanto a la música, la “emancipación estética” que planteó la Ilustración y el liberalismo temprano se reflejó, durante la primera mitad del siglo XIX, en el rescate de temas vernáculos que se bailaron y cantaron con entusiasmo en la plaza, en la calle, en los salones o en el teatro, pero se integraron con mayor fuerza a una política estatal –lo que implica su apropiación, investigación y difusión desde el poder– en el último tercio del citado siglo (Elías, 1978: 295-296; Moreno Rivas, 1986: 41-42). Durante el porfirismo, mientras en el campo crecían las bandas de música interpretando todo tipo de marchas y cantos populares, el rescate y difusión de temas musicales vernáculos entre los estratos cultos de la sociedad urbana se amparó en la idea –el *status*– de oír los “aires nacionales”. No fue extraño que estas obras comúnmente se iniciaran con fragmentos del Himno nacional u otras rúbricas patrióticas. A fin de cuentas lo que importaba en ese periodo era producir y recrear un conjunto de himnos y marchas cívico heroicas, pues ello contribuiría a “formar la verdadera nacionalidad por la fusión de los recuerdos gloriosos y a dar a las masas el conocimiento de su verdadero valor en los futuros conflictos de la Patria”.³

Para finales del siglo XIX la producción musical conectada con los temas y las tendencias nacionalistas ya mostraba su evolución definitiva, así como sus estrechos vínculos con lo culto y lo popular (Dallal, 1984:79). El problema nunca más estaría en la temática, sino en el surgimiento de un grupo de compositores con una mejor preparación técnica y, desde luego, la pugna política y generacional. Si compositores como Ricardo Castro (1864-1907) o Manuel M. Ponce (1882-1948) perfeccionaron su obra hasta casi diluir en ella la música vernácula, pero compartiendo la idea de que lo característico de la canción mexicana era su impronta romántica y sentimental (expresión típica de las clases medias cultivadas), que iniciara Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), un compositor más joven como Carlos Chávez (1899-1978) vería en esas formas de composición una expresión del arte burgués y por lo tanto, su decadencia. Mientras que para los románticos como Manuel M. Ponce, el propósito de la música mexicana era dignificar las propuestas sonoras del pueblo y utilizar el material del folklore en la edificación de un arte propio, para Chávez se trataba únicamente de captar su espíritu y con esta base expandir una expresión artística que reflejara la esencia de lo indígena.⁴ Luego, desde su perspectiva, no era importante investigar las formas de la música indígena y popular, sino más bien aprehender su naturaleza, sus modulaciones más íntimas.

Durante los años veinte, ambas tendencias estuvieron activas. En 1921 José Vasconcelos le pidió a Carlos Chávez una pieza para ballet sobre tema mexicano. *El fuego nuevo* (1921) le significó a éste una clara definición de los principios estéticos e ideológicos, que mantendría a lo largo de su vida. Por su parte, en 1923, Ponce y otros compositores se incorporaron al Departamento de Música y Folklore, que fundara José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, con el propósito –entre otros– de recoger y estudiar las manifestaciones culturales de los grupos mestizos e indígenas, pero también de educarlos (Malmström, 1977: 62; México. Cien años, 2001: 144-145). Fue en el marco de un rescate del pasado y la discusión de sus fines que se llevaron a cabo en 1926 y 1928 sendos congresos nacionales (México. Cien años, 2001: 144-145; Moedano, 1976: 261,

³La expresión es de Ignacio Manuel Altamirano, *apud*. Moreno Rivas, 1986: 43.

⁴Sobre la polémica Chávez Ponce, *vid.* Moreno Rivas, 1986, pp. 49-58. En torno a los orígenes y la definición de la canción mexicana romántica y sentimental, Mendoza, 1998, pp. 30-38.

272). Vicente T. Mendoza recuerda que por esa época “la juventud musical de México atravesaba por una crisis de inquietudes insatisfechas... El nacionalismo musical excitaba nuestra curiosidad al mismo tiempo que el modernismo con sus audacias nos reclamaba el sentido opuesto” (Mendoza, 1953: 57). En realidad, lo que se había cimentado durante el régimen porfirista era el nacionalismo musical y lo que ahora estaba a discusión era la forma de expresarse.⁵

Para Manuel M. Ponce y quienes con él llevaban a cabo la investigación folklórica, el músico o el hombre de letras debían mostrarle al pueblo “lo que es bello de su propia producción escogida y ennoblecida por la percepción del artista y su apreciación justa [...] Si la melodía es bella, considerada con el criterio estético del artista[...] y la presentamos en su desnudez original[...] no dejará de ser bella, pero causará piedad por no haber sido presentada con el atavío del arte, grato al hombre culto”.⁶

En cambio para Carlos Chávez la música india no podría construirse a partir de elementos sonoros, habría que buscar categorías abstractas pero distintivas como “lo sobrio”, “lo hierático” o “lo antisentimental”. Sumergida en la inmanencia, necesitaba la convención de la imagen y el atavío del rito. Por eso la partitura exigía un apoyo corpóreo, coreográfico y visual. “Dentro del carácter primitivo, lacónico y rítmico, será la imagen –tan imperativa como el sonido- la que complete su significación” (Moreno Rivas, 1986: 53).

Habría que considerar, entonces, que si ambas tendencias o corrientes se proponían un mismo fin (develar las “raíces”), partían de caminos distintos y daban sus propias soluciones musicales. Ideas y proyectos, además, eran compartidos por artistas, estudiantes, músicos y profesores, pero también por diversos estratos o grupos sociales de las clases medias que tenían a sus hijos en la Universidad. Luego, es comprensible la razón por la cual Carlos Chávez, cuando en diciembre de 1928 recién llegó a la dirección del Conservatorio, le cambió el nombre a Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza. La transformación significaba la puesta en marcha de su perspectiva artística que, incluso, podía contravenir las reformas académicas de 1927, pues fue en ese año cuando se hicieron nuevos programas y planes de estudio y se acordó la expedición del título universitario. Más allá de las acusaciones en su contra, habría que ver cómo su idea de la música nacionalista -muy ligada a la concepción artística de José Vasconcelos- afectó el comportamiento de una escuela que, según parece, se inclinaba por la posición de los románticos y por eso era en cierto modo partidaria de la difusión cultural que había prevalecido en la Universidad de 1924-1928.⁷

En este contexto, si predominaba la idea de que la Universidad debía legitimar su existencia estrechando lazos con las clases populares, la gestión de Chávez no fue muy afortunada, si no que exacerbó los ánimos de maestros y alumnos. Un universitario, más que indagar los movimientos del espíritu (el idealismo puro), debía comprometerse con un programa de transformación social. La tarea del músico y del estudiante de música no se llevaba a cabo en una

⁵Si bien bajo la dirección de Chávez en el invierno de 1925-1926 se ofrecieron algunos conciertos de Nueva música (obras de Debussy, Satie, Schoenberg, De Falla, Stravinsky, Bartók, Milhaud, Poulenc, Georges Auric y Varèse), el propio Mendoza, al publicar en 1939 su libro *El romance español y el corrido mexicano*, estamparía una dedicatoria muy elocuente: *A Carlos Chávez, impulsor del nacionalismo musical mexicano*. Malmström, 1977, p. 62; Mendoza, 1939, Dedicatoria.

⁶ Campos, 1974, pp. 13-14. Esta idea nos permite comprender por qué Ponce armonizó canciones populares como *Cielito lindo*, *La pajarera*, *Adiós, mi bien*, *La Valentina* o *Las mañanitas*.

⁷Sobre las acusaciones, Alba Herrera y María Caso Ogazón, “Breve historia de la fundación de la Facultad de Música”, 1930. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 5, ff. 4912-4913.

torre de marfil, sino en la sociedad misma. Intermediarios de dos mundos, prolongaban, así, la visión porfirista: la música vernácula o popular debía y podía convertirse en música culta para satisfacer “técnica y estéticamente un consumo que a principios del siglo XX apuntaba ya en dirección de la cultura masificada” (Dallal, 1984: 79). Ésa era una de las razones de ser de los músicos en la sociedad, ésa era también una de las misiones de los estudiantes que se comprometían a elevar el nivel cultural del pueblo. Pero ¿cómo se llegó a esta visión del músico y del estudiante de música en la Universidad, y de qué manera contribuyó esta visión al establecimiento de la Escuela Nacional de Música?

ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN ESTUDIANTIL

Y PARTICIPACIÓN POLÍTICA

En esa época, uno de los elementos que más contribuyó a la configuración de la identidad entre los estudiantes fue sin duda alguna su convivencia en el barrio universitario (Bustillo Oro, 1973: 15). La convivencia diaria en los patios de las escuelas, en las fondas, en los cafés y en las librerías (abundaban por la zona), e incluso en las casas o en los cuartos de los estudiantes que venidos de provincia se instalaban en las cercanías, fue configurando amistades políticas e identidades de grupo, mismas que, influidas por el acontecimiento revolucionario, le dieron un sello distinto a esa generación, cuya actividad política y social fue intensa.

Luego de la política de alfabetización impulsada por José Vasconcelos (1921-1924), durante el gobierno universitario de Alfonso Pruneda (1924-1928) los estudiantes se involucraron en un proyecto de extensión y de servicio social sin precedentes. La idea era demostrar que la Universidad había dejado de ser un claustro científico para acercarse al pueblo y que en la práctica existía un compromiso por elevar su calidad de vida y arrancarlo de la ignorancia. Pero las asociaciones de alfabetización, de servicio social y de difusión de la cultura no sólo correspondieron a estos propósitos, también fueron un espacio para desarrollar en los alumnos sus capacidades de organización, convivencia y discusión y desde luego un medio privilegiado de enlace entre las autoridades universitarias y del Estado (Marsiske, 1989: 206-208; Marsiske, 1989^a: 64-65).

En 1929, los estudiantes de la Universidad Nacional se agrupaban en la Confederación Estudiantil Mexicana (CEM), una de las organizaciones más grandes del país: representaba a 54 escuelas y aproximadamente a 25 mil estudiantes de la capital, más los de las entidades federativas, donde había comenzado a prosperar desde 1920, y de 1921 a 1929 había llevado a cabo sendos congresos nacionales en Puebla, Ciudad Victoria, Oaxaca, Culiacán y Mérida (Marsiske, 1989: 191; Marsiske, 1984: 132; Lombardo García, 1983: 241; Pacheco Calvo, 1980: 12-37). Toda esta experiencia política y social se pondría de manifiesto durante la huelga estudiantil de 1929 y en el movimiento de los maestros y estudiantes de la Escuela de Música para no separarse de la Universidad.

HACIA UNA NUEVA FORMACIÓN MUSICAL

Durante la huelga estudiantil de 1929 que desembocaría en la autonomía universitaria, en la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza, dos grupos se disputaron el poder, uno encabezado por el director de la escuela, Carlos Chávez Ramírez, quien se propuso crear con ella un departamento autónomo, dependiente de la Secretaría de Educación Pública y otro, dirigido por destacados profesores como la pianista e historiadora de la música mexicana, Alba Herrera y

Ogazón (1885-1932), el compositor y pedagogo Estanislao Mejía (1882-1967), y el compositor y pianista José F. Vázquez (1895-1961), que le apostó por mantener la escuela “unida a los destinos de la Universidad”. La historia de este episodio es, en cierto modo, conocida⁸.

Pese a la campaña periodística del director en pro de su proyecto, la Ley Orgánica del 10 de julio consideró a la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza como parte de la Universidad; pero inmediatamente, a través de un acuerdo presidencial, se dispuso su segregación. El 11 de julio, los profesores Estanislao Mejía y José F. Vázquez declararon disuelta la mesa directiva de la Sociedad de Profesores Universitarios perteneciente a dicha escuela. Pero el Comité Central de Huelga manifestó que el acuerdo presidencial constituía un despojo al patrimonio de la Universidad, y la asamblea convocada varió de rumbo, volviéndose hacia la idea de impedir que saliera la Escuela de la Universidad. Dos días más tarde, se informó en una asamblea que el rector veía con buenos ojos el movimiento y se crearon comisiones de profesores y estudiantes para difundirlo. Una manera de conseguir su aprobación fue argumentando (14/VII/1929) que su apertura no representaba gastos extras y en el orden pedagógico tampoco existía ningún problema, pues en 1927 se había discutido y aprobado un nuevo plan de estudios.

Sin apartarse de la visión nacionalista cultivada por Manuel M. Ponce y las clases medias ilustradas, entre las razones que se esgrimen para permanecer en la Universidad es que una escuela como ésta “debe estar a salvo de cambios políticos y crisis ministeriales” y debe cumplir la misión que le corresponde:

[...]orientar y dirigir las supremas idealidades de una Patria que puede y debe bastarse a sí misma. Los conservatorios musicales ni por su índole ni por sus aspiraciones pueden constituir escuelas de enseñanza popular, menos aún en México, donde la Secretaría de Educación Pública ha instituido los departamentos musicales que únicamente deben corresponder y son los organizados *ad hoc* para debastar el rudimentario espíritu de las masas. El fin supremo de las escuelas universitarias de arte es llevar la cultura a su perfeccionamiento.⁹

El movimiento se incrementa en los días siguientes y, por fin, el 7 de agosto, por unanimidad de votos y sin discusión, se aprueba la creación de la Escuela de Música o Conservatorio universitario, que en 1930 se convierte en Facultad¹⁰. En el acto inaugural (7/10/1929), el nuevo director, Estanislao Mejía, apunta:

Cuando la Universidad acordó establecer un centro musical de cultura superior comprendió la necesidad de formar por medio de amplia preparación un profesorado técnico y profesional para acabar con improvisaciones; la necesidad de construir nuestros propios sistemas de enseñanza, asentados sobre textos elaborados por maestros mexicanos preparados en la Universidad y conocedores de la psicología de nuestros alumnos; la necesidad de dignificar nuestra música nacional para definirla y orientarla en un plano superior, capaz de dar principio a la formación del mapa

⁸ Para los detalles sobre la fundación de la ENM, véanse: “El conflicto de Música”. AHUNAM, Fdo. ENM, c. 14, exp. 2; “Actas de la Academia de la Facultad de Música”. AHUNAM, Fdo. ENM, c. 14, exp. 3; Mejía “Discurso inaugural de la ENM”. AHUNAM, Fdo. ENM, c. 14, exp. 4; Alba Herrera y María Caso Ogazón. “Breve historia de la fundación de la Facultad de Música”, 1930. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 5, “Correspondencia alusiva a la fundación de la Facultad de Música”. AHUNAM, Fdo. ENM, c.14, exp. 6; Jesús C. Romero. “Bosquejo histórico de la escuela universitaria de música”, 1947. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 9.

⁹ “El conflicto de Música”. AHUNAM, Fdo. ENM, c.14, exp. 2, f. 4877.

¹⁰ Alba Herrera y Ogazón y María Caso. “Breve historia de la fundación de la Facultad de Música”, 1930. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 5, f. 4921; Jesús C. Romero, “Bosquejo histórico de la escuela universitaria de música”, 1947. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 9, ff. 4972, 4974.

musical mexicano, bien definido en sus contornos y consciente de lo que es la cualidad del arte elevado, de raza y tradición. El estudio de la música no consiste “sólamente en formar medianos ejecutantes; reviste, además, del dominio absoluto de la técnica, el análisis prolijo de las aspiraciones por las que se mueven las colectividades para la ascensión diaria hacia las cumbres, siempre deseadas”¹¹.

Si revisamos los discursos que en torno a la razón de ser de la Escuela Nacional de Música se producen en la década siguiente, es clara en ellos su orientación social y científicista. Para David F. España, la Escuela Nacional de Música tiende a formar en la masa, además de la cultura técnica musical,

[...]una cultura general que la ponga en condiciones de igualdad con los que abrazan otras profesiones. Esta institución quiere que el músico salido de sus aulas no tan sólo sepa cantar bien o tocar bien un instrumento, sino que además, tenga un criterio claro, preciso y sabiamente orientado sobre los múltiples problemas de la estética moderna. Es preciso que el músico universitario esté en condiciones de opinar sobre historia, sobre literatura, pintura, escultura, poesía; sobre cuestiones de cualquiera otra índole, más o menos estrechamente relacionados con su profesión. En suma, la Escuela lucha sin descanso por formar, plasmar diríamos, al músico integral.¹²

Son de la misma opinión Pedro de Alba y José Rocabrana. Según el primero, en la Secretaría de Educación Pública “las actividades artísticas tienen una orientación divulgadora y popular; en la Universidad se trata de discutir las en un plan superior de la cultura. La Secretaría educa la sensibilidad del pueblo; la Universidad tiene que elevar el tono y estilo para cimentar la Escuela Mexicana de Música”. En tanto, para Rocabrana, la Escuela de Música desarrolla no sólo los medios técnico-prácticos de las distintas ramas del arte musical, sino también imparte a sus alumnos el acervo de conocimientos necesarios para hacer de ellos “artistas profesionales, dotados de genuino espíritu universitario, amantes de cultura y de la investigación científica”¹³.

Sobre la base de estos argumentos, habría que considerar cuáles fueron sus contribuciones durante los primeros años de vida. En 1930 se reformó interior y provisionalmente el Plan de Estudios y se convirtió en Facultad. Los pasantes iniciaron excursiones con el fin de “recolectar música indígena y criolla, como elementos fundamentales a utilizar en la elaboración de música nacionalista”. También se inauguraron las conferencias de orientación artística y se convocó a un concurso musical¹⁴.

Sin embargo, la idea de contar con una Facultad de Música no convencía a quienes la habían apoyado para que permaneciera en el ámbito universitario. En marzo de 1933 se llevó a cabo una sesión del Consejo Universitario para modificar el Plan de Estudios y darle su carácter definitivo. Los consejeros Vicente Lombardo Toledano y Alfonso Caso opinaron que si ésta no era una facultad, “preferible sería que desapareciera del seno de la Universidad”, porque, como también se afirmó, era una facultad inútil que sólo servía “para hacerle compe-

¹¹ Estanislao Mejía, “Discurso inaugural de la ENM”. AHUNAM, Fdo. ENM, c.14, exp. 4.

¹² David F. España, “La Facultad de Música”. 1939. AHUNAM, Fdo. ENM, c. 24, exp. 6, ff. 9281, 9283.

¹³ Ambas expresiones en José Guerrero, “Función social de la escuela de música universitaria”. 1943. AHUNAM, Fdo. ENM, c. 14, exp. 7, ff. 4955-4956, 4959-4960.

¹⁴ Jesús C. Romero, “Bosquejo histórico de la escuela universitaria de música”, 1947. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 9, ff. 4975; José Guerrero, “Función social de la escuela de música universitaria”. 1943. AHUNAM, Fdo. ENM, c. 14, exp. 7, f. 4959.

tencia al Conservatorio Nacional". El hecho de no haber aprobado el Plan de Estudios colocó a la escuela en una situación difícil, que a su vez se complicó por la huelga de octubre, que dio plena autonomía a la Universidad. En 1934, si no desapareció, quedó en cambio reducida a una "simple Escuela de Música, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras", cuya vida precaria no correspondía con el ímpetu que le había dado vida¹⁵. Al contrario del Conservatorio, la orientación social y científicista le había impedido formar verdaderos músicos y compositores y, además, las funciones que había tomado como propias ya no eran significativas para el Estado, pues antes de 1920 ya estaban en circulación las imágenes musicales a las que ella pensaba contribuir, porque si para finales del siglo XIX la producción musical conectada con los temas y las tendencias nacionalistas ya mostraba su evolución definitiva, ¿cuál hubiese sido la aportación de la Escuela Nacional de Música?

UNA REFLEXIÓN FINAL

Si bien es cierto que para la producción de una obra de arte se requiere del dominio de la técnica, entraña también un conocimiento profundo del alma de las cosas, llámense musas, demonios o inspiración, y eso no lo percibió la Escuela o, al menos, no lo hizo notorio. En cambio, Carlos Chavéz siguió con su proyecto creador. En el Conservatorio, la enseñanza se volvió más práctica y no teórica. Se formó un coro y se introdujo la investigación musical como un nuevo campo de actividad. La clase de creación musical se transformó en un taller de composición, entre 1931 y 1934. En 1936, al describir su experiencia señaló:

No utilizamos textos. Todos los estudiantes trabajan incansablemente escribiendo melodías en todos los modos diatónicos, en la escala melódica de doce tonos, y en todas las escalas pentatónicas. Se escribieron cientos de melodías pero no meramente como ejercicios en el papel. Teníamos instrumentos en el salón de clases, y las melodías eran ejecutadas en ellos, y se encontraban adecuadas o inadecuadas a los recursos específicos de estos instrumentos. El resultado es que los jóvenes en particular, ahora escriben melodías con una asombrosa agudeza de sensibilidad instrumental (*Apud*. Meierovich, 1995: 45).

Fruto de este esfuerzo sería el perfeccionamiento de músicos que ya gozaban de prestigio, como Candelario Huízar (1883-1970), Silvestre Revueltas (1899-1940) y la preparación de jóvenes compositores que después destacarían; entre ellos, el "Grupo de los Cuatro", cuya primer presentación se llevó a cabo en 1935: Daniel Ayala (1908-1975), Blas Galindo (1910-1993), Salvador Contreras (1912-1982) y José Pablo Moncayo (1912-1958).

Más allá de los argumentos para mantenerse en la Universidad porque en ella se puede crear y en el Conservatorio sólo se ejecuta, la experiencia de los años treinta nos muestra una visión diferente. Mientras el Conservatorio renovó la expresión musical mexicana, la Escuela Nacional de Música se mantuvo a la zaga. En descargo habría que mencionar que las condiciones para producir – y no se diga enseñar– en uno y en otra fueron distintas.

¹⁵ Jesús C. Romero, "Bosquejo histórico de la escuela universitaria de música", 1947. AHUNAM. Fdo. ENM, c. 14, exp. 9, ff. 4975-4977.

BIBLIOGRAFÍA

- AHUNAM. Archivo Histórico de la UNAM.
Fdo. ENM: Fondo Escuela Nacional de Música
Caja, 14, expedientes: 2, 5, 7, 9, 4.
Caja, 24, expediente: 6
- Campos, Rubén M., *El folkore literario y musical de México*. Alfredo Ramos Espinosa, selección y notas. México: Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1974.
- Dallal, Alberto, *El "dancing" mexicano*. México: Editorial Oasis, 1984.
- Lombardo García, Irma, "Cronología del movimiento de 1929", en *Las luchas estudiantiles en México*. México: Editorial Línea, Universidad Autónoma de Guerrero, Universidad Autónoma de Zacatecas, tomo 1, pp. 241-257.
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Juan José Utrilla (trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Mendoza, Vicente T., *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____, "La investigación folclórico-musical", en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. México: UNAM, pp. 57-69.
- Meierovich, Clara, *Vicente T. Mendoza, artista y primer folclórico musical*. México: Coordinación de Humanidades de la UNAM, 1995.
- Moedano N., Gabriel, "Vicente T. Mendoza y la investigación sistemática del folklore en México", en *La investigación social de campo en México*. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, pp. 258-316.
- Moreno Rivas, Yolanda, "Aculturación de las formas populares", en *Nacionalismo y arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, pp. 28-65.
- Silva Herzog, Jesús. *Una historia de la Universidad de México y sus problemas*. México: Siglo XXI, 1979.