

Los cuerpos antiguos. Una breve revisión de la danza indígena, la ideología y la retórica del cuerpo en la musicología mexicana en la década 1930-1940

*Es hablar con el cuerpo. No está muda
la música del cuerpo. Se desnuda
la inmaterialidad de la materia.*

CARLOS PELLICER, *La Danza*



Compleja y difícil de definir en pocas líneas, la situación política y social del México posrevolucionario entre 1930 y 1940, que involucraba las luchas ideológicas entre facciones de poder cultural y económico. Tales discusiones, tendientes a resolver el problema que representaba para la clase gobernante la situación del indígena y su relación con el proyecto de nación que se intentaba construir, se manifestaba mediante discursos de toda índole; un ejemplo de ello es, desde el arte, el cuadro *Etnografías* (1938) de David Alfaro Siqueiros (1898-1974), quien así criticaba las máscaras y la posición hierática que sobre el cuerpo del indígena ponían ciertos intelectuales. Para él, la cultura indígena era fuente de lo magnífico, de lo monumental: “Las fuentes profundas de la tradición mexicana no están en los aspectos superficiales, en las expresiones pintorescas, en pueriles formas de mexicanidad [...] están precisamente en la naturaleza monumental, superiormente monumental, específicamente ideológica, de las sorprendentes culturas prehispánicas y, también, aunque en menor proporción, dentro de lo saludable del arte mestizo colonial”.¹

Por su parte, compositores como Carlos Chávez (1899-1978) o José Rolón (1876-1945) también miraban a lo popular para construir su propia estética musical, y contribuir con ello al proyecto de Estado. En 1930,

* Investigador independiente.

¹ Christopher Fulton, “Cauhtémoc Regained”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 36, 2008, p. 20.

pensando en la raíz de lo nacional, Chávez afirmaba: “la síntesis más clara de un país a través de su historia la da el arte popular. En México, v.g., la música indígena (que todavía se practica), la mestiza de diversas regiones y épocas, los ‘corridos’ de las revoluciones y las guerras y aun la música importada y desfigurada, materializan íntegramente la vida de México sintetizando nuestra vida nacional”.²

Después, en 1937, Pedro Michaca, en la revista *Cultura Musical*, aseveraba lo siguiente, en consonancia con la visión y propuesta estéticas del maestro Carlos Chávez: “Así el pueblo, colectividad creadora, proporciona con su arte subjetivo los elementos primordiales constitutivos del arte nacional: en la canción o en la danza, como en los instrumentos musicales y hasta la indumentaria de músicos y bailarines, encontraremos envuelta la psicología del alma popular, que es el objetivo de toda investigación nacionalista”.³

Lázaro Cárdenas (1895-1970) —en el poder durante la segunda mitad de la década de 1940— tomó decisiones que lo enfrentaron con sectores como el educativo, por el carácter socialista de la educación, lo que llevará a la Universidad Nacional —con los rectores conservadores Manuel Gómez Morín (1897-1972) y Fernando Ocaranza (1876-1965)— a tratar de consolidar la libertad de cátedra y la autonomía universitaria. Por otro lado, las ideas raciales del antropólogo Manuel Gamio (1883-1960), de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y José Vasconcelos (1882-1959), que tenían como modelo a una raza específica, la de los mestizos, seguían incidiendo de varias maneras en las políticas gubernamentales, sobre todo a inicios de la década de los 1930. El año de 1934 fue significativo, pues se impulsó la reforma agraria, y artistas como Diego Rivera (1886-1957), Siqueiros, Mauricio Magdaleno (1906-1986) y Silvestre Revueltas (1899-1940) participaron activamente en las movilizaciones sociales. En 1938 se constituyó la Sociedad Mexicana de Folklore como filial de la Sociedad Mexicana de Antropología, durante la época en que la disciplina antropológica veía

² Carlos Chávez, “Nacionalismo musical”, en *Música, Revista mexicana*, vol. I, núm. 6, agosto 1930, p. 11.

³ Pedro Michaca, “El problema del nacionalismo musical II”, en *Cultura Musical*, núm. 11, septiembre 1937, p. 10.



al ritual como “una expresión del conocimiento tradicional, la puesta en práctica del saber mágico y religioso. Además, es fundamental en el análisis general para determinar el tránsito de las culturas folk a las urbanas puesto que, en estas últimas, no había una influencia decisiva del ritual en la vida diaria, lo que sí sucedía en las primeras”.⁴ También importante para la antropología de esta década era el análisis del sincretismo: “No son pocos los trabajos etnográficos de extranjeros y nacionales que seguirían esta misma perspectiva caracterizada por distinguir lo pagano de lo cristiano”,⁵ de tal suerte que, por ejemplo, Robert Redfield (1897-1956) con *Tepoztlán, a Mexican Village* (1930), “distinguió aquellos elementos prácticos de los elementos expresivos de los rituales, dando a entender que estos últimos estaban asociados a la magia y al pensamiento irracional, mientras que los primeros tendían a estar dominados por el pensamiento racional”.⁶ Esas mismas características se pueden encontrar en las colaboracio-

⁴ Andrés Oseguera, “De ritos y antropólogos. Perspectivas teóricas sobre el ritual indígena en la antropología realizada en México”, en *Cuicuilco*, vol. 15, núm. 42, enero-abril 2008, p. 100.

⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁶ *Ibidem*, p. 100.

nes entre Alfonso Villa Rojas (1897-1998) y Redfield: *Chan kom. A Maya Village* (1933) y *Notes on the Ethnography of the Tzeltal Communities of Chiapas* (1939).

Fue en esta década de 1930 en la que Ángel M. Garibay (1892-1967) desarrolló su recolección de relatos y tradiciones indígenas que, en parte, le sirvieron para presentar en 1940 *Poesía indígena de la altiplanicie; divulgación literaria*, editado por la UNAM; también este mismo año se celebró el Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro, y Vicente T. Mendoza creó la Sociedad Folclórica de México en sustitución de la Sociedad Mexicana de Folclore.

Para analizar los textos generados en la década de 1930, este trabajo maneja el concepto de ideología a partir del pensamiento de Louis Althusser. Él habla de este término como “el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social”.⁷ Tal sistema de representaciones o “concepciones del mundo” son impulsadas por los aparatos ideológicos del estado (AIE), esto es, entidades o instituciones especializadas de las que la ciencia, la cultura, y con ello la música —así como quienes la estudian y la difunden—, forman parte substancial. De esta manera, tanto la Secretaría de Educación Pública como la Universidad Nacional, al encargarles sendos trabajos a Rubén M. Campos (1876-1945) y Vicente T. Mendoza (1894-1964) sobre el folclore musical de México, se encargaron de patrocinar, dentro de un proyecto de nación, “una teoría de las ideologías particulares, que siempre expresan, cualquiera que sea su forma (religiosa, moral, jurídica, política), posiciones de clase”.⁸

Tales posiciones de clase, visiones del mundo son complejas de definir, pero a través de dichos escritos se puede extraer un acercamiento a esa ideología. Es en este punto donde enlazo a Althusser con Pierre Bourdieu, aun estando consciente de ciertas discrepancias de este último teórico con el pensamiento althusseriano. Para mí, el punto de encuentro se da en el cuerpo. Dice también Althusser: “las ‘ideas’ o ‘representaciones’, etc. de las que parece compuesta la ideología, no

tienen existencia ideal, idealista, espiritual, sino material”.⁹

Más adelante afirma: “en un aparato y su práctica, o sus prácticas, existen siempre una ideología. Tal existencia es material”.¹⁰ Si el musicólogo, considerado como parte del aparato y su práctica, esto es, su obra intelectual, tienen una existencia material dada de *facto*, podemos avanzar a otro nivel, y observar que lo que le preocupa al folclorista (las ideas o representaciones aludidas por Althusser) no son únicamente los aspectos formales o estéticos de su trabajo, sino la materialidad de los cuerpos descritos en su obra. Es en este punto donde Bourdieu aparece, cuando afirma que los principales efectos ideológicos “en su mayor parte son transmitidos a través del cuerpo. El principal mecanismo de dominación opera a través de la manipulación inconsciente del cuerpo”.¹¹

Dado lo anterior, y ampliando la reflexión, el musicólogo elabora un texto sobre el cuerpo de los sujetos que estudia a partir de su música, puesto que ha leído el discurso que esas personas han realizado con sus propios cuerpos al bailar e interpretar sus creaciones sonoras. Esa secuencia de discursos: del cuerpo que baila y la posterior elaboración de un texto sobre esa danza, elaborado por el musicólogo, es el que a continuación se analiza. La intencionalidad del sujeto que baila marca un discurso destinado a persuadirnos de su objetivo, con lo cual se puede identificar un carácter retórico. Siendo la retórica la disciplina que estudia los discursos y la persuasión que éstos logran, podemos encontrar que quien baila practica la retórica del cuerpo, una modalidad de discurso persuasivo desde el cuerpo: “es el cuerpo mismo el que ejerce el discurso, el cuerpo en tanto agente de la persuasión”.¹² Esta retórica del cuerpo implica que hay un punto de vista, una idea, sobre el significado de las acciones realizadas:

⁹ *Ibidem*, p. 141.

¹⁰ *Ibidem*, p. 142.

¹¹ Pierre Bourdieu y Terry Eagleton, “Doxa y vida cotidiana: una entrevista”, en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, México, FCE, 2003, p. 299.

¹² Katya Mandoki, “Retórica del cuerpo: en memoria de aquel hombre de Chang’an”, en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (comps), *El cuerpo, el sonido y la imagen*, México, IIF-UNAM, 2008, p. 10.

⁷ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, México, FCE, 2003, p. 143.

⁸ *Ibidem*, p. 136.

Mediante la intervención de la función expresiva es como el agente del discurso presenta un carácter personal (ethos) desde el cual interpela al destinatario. [...] La función referencial opera igualmente en la retórica corporal, pues siempre se trata de discursos que se refieren a alguien o a algo, ya sea real o imaginario. Entre todas estas funciones, la dominante en última instancia es siempre la conativa, por su naturaleza propiamente persuasiva, y la subdominante es estética, por su capacidad de conmover la sensibilidad del destinatario (*pathos*).¹³

Por su parte, Campos y Mendoza realizan una retórica sobre el cuerpo, esto es, discursos “elaborados sobre el cuerpo, es decir, al cuerpo como tema de la persuasión”, Katya Mandoki afirma que “el mismo Aristóteles habla en su Retórica sobre el cuerpo y su excelencia atlética”.¹⁴ En ese sentido el cuerpo del danzante indígena —en sus aspectos racial, estético y retórico— ¿qué le dice a los autores analizados?

Ese carácter ideológico basado en lo racial se encuentra en el discurso de Rubén M. Campos, en su libro *El folkllore musical de las ciudades*, comisionado por la Secretaría de Educación Pública y que fue publicado en 1930, obra a la que precedieron *El folkllore y la música mexicana* (1928) y *El folkllore literario de México* (1929); en la introducción el escritor afirmaba que:

La música obedece a esa inquietud constante del carácter mexicano. Desde luego hay que deslindar la nacionalidad en dos grupos humanos: el inmenso grupo en el que predominan las características aborígenes y que aún no han evolucionado; y el grupo menor de las ciudades que se ha incorporado a la cultura universal. El primero ha quedado musicalmente estacionario en los sones guiadores de las danzas indígenas. El segundo ha asimilado las formas y los procedimientos artísticos del arte universal.¹⁵

Tal pensamiento, que identifica y separa a lo citadino de lo rural a través de los cuerpos que han evolucionado y son civilizados, hace que lo indígena se

convierta en una presencia lejana, prácticamente invisible. De esta forma, no es de extrañar que en su libro, al pensar en el folcllore citadino, se refiera principalmente a las costumbres, fiestas y diversiones de las clases medias de la ciudad de México: “La música popular de las ciudades tenía necesariamente que ser una ingerción (*sic*) de la música de las ciudades europeas [...] La música rural es la misma de antaño, porque el pueblo rural sigue bailando al aire libre el jarabe nacional en sus diversos pasos”.¹⁶

La definición de la ciudad como un espacio donde habitan de manera natural y exclusiva las clases altas y medias, dignas portadoras de la modernidad, de la velocidad de las máquinas y los beneficios de la industria, encontrará su confirmación en 1935 en la Revista *Musical Ariel*, órgano de difusión del Ateneo Musical de México. La noción del habitante de la ciudad como opuesto a lo indígena se encuentra en las siguientes líneas, que muestran la preocupación de José M. Bonilla por el hecho de que en las escuelas primarias se enseñaran canciones tradicionales “Ni siquiera creemos que esta práctica sea capaz de despertar sentimientos patrióticos, un tanto anacrónicos, porque para el niño mestizo, y sobre todo para el niño de las ciudades, el azteca, el totonaco, el tarasco, el maya, le resultan cosas tan extrañas, que no pueden despertar sentimientos de ninguna clase”.¹⁷

La exaltación, que en realidad era más una preocupación, del discurso de los intelectuales para establecer al mestizo como forjador de la patria, esencia pura del México nuevo, que hace al progreso nacer y reproducirse, es reiterada en ese artículo de la siguiente manera: “Hicimos notar hace unos días, que el elemento racial dominante en nuestros días es el mestizo; dominante no sólo por su número sino por sus condiciones psicológicas de hombre luchador e inquieto [...] El indio, en cambio, siente repulsión por los centros urbanos. En tales condiciones, el indio apenas si conserva restos deformados del arte de sus ancestros”.¹⁸

¹³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵ Rubén M. Campos, *El folkllore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, (reimpresión facsimilar), México, SEP, CENIDIM, 1995, p. 5.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ José M. Bonilla, “Cantos exóticos en las escuelas”, en *Revista Musical Ariel*, año I, tt. 5 y 6, 1935, p. 6.

¹⁸ *Idem*.



Regresando al libro *El folklore musical de las ciudades*, ahí la visión del indígena de su tiempo como una versión disminuida, una especie de eco débil de la gloria y el esplendor de los imperios precolombinos, es lo que constituye una ideología nacionalista que le permite a Campos, folclorista del Museo Nacional, presentar a la Secretaría de Educación Pública, entonces dirigida por el doctor Puig Casauranc, el resultado de su trabajo previo como escritor, en la creación de los textos dirigidos a servir como base de una serie de ballets, pantomimas y representaciones teatrales al aire libre con títulos como *Quetzalcóatl*, *Xóchitl* o *Sacniclé*. Sólo de esa forma —mediante una idealización que ya se realizaba desde el siglo XIX— la cultura indígena del pasado pudo formar parte de su libro. Si se considera que Campos dirigió la *Revista Musical de México* en la primera mitad de la década de los veinte, y que en ella se contaba entre los colaboradores a Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos, ambos con un señalado ideario sobre el mestizo y la necesaria integración racial de los indígenas, es posible, a manera de hipótesis, llamar la atención sobre esa probable filiación de Campos al pensamiento de estos intelectuales. Ya en la *Revista Musical de México* había escrito textos en los que mos-

traba su pensamiento, donde la figura del indígena es una especie de fantasmagoría, un ser lejano del presente, apartado de la ciudad y solamente observable por su esplendor pasado como fuente del imaginario nacional: “La melodía antigua rimadora de la danza mesurada y ritual, desapareció de las ciudades, aunque no del indio rural y errante, donde subsiste, y fue sustituida en la clase popular de las ciudades por la melodía de estructura cuadrada a dos partes”.¹⁹

Así, la sustitución de la música significaba reemplazo cultural y corporal, consecuencia comprensible y lógica de la marcha del progreso que convierte a unos en presencias invisibles, espectrales, moradoras de espacios y tiempos míticos fuera de la realidad social de las ciudades. “El espíritu de la raza, por tanto, no ha muerto. El alma de los antepasados vive en el ritmo melancólico que marca el tambor y comenta el pífano playendo a la evocación del espectro rutilante del azteca en las danzas sagradas. El alma de la raza vive en la canción doliente que oí hace veinte años en el Sur, en las montañas hasta hoy abruptas al cosmopolitismo”.²⁰

En el caso de Campos, el mejor lugar de la presencia indígena es el de la lejanía del mito y de la historia, sumada a la distancia dada por lo rural. Más radical en su visión de lo indígena como algo inferior resulta ser el artículo “Danzas rituales” de José Núñez, también publicado en la *Revista Musical Ariel*. En Núñez la visión ideológica se hace notoria a través de un discurso sobre el cuerpo, donde la figura rígida y aparentemente inmóvil de las danzantes, esto es, el momento en el cual el cuerpo expresa su vocación persuasiva, le parecen estéticamente ineficaces, pero sobre todo no le comunican sentido ni espiritualidad alguna:

Penetró el pelotón coreográfico a la basílica zahumada por el humo de las liturgias, y entonces el cronista, desde una banca, pudo atisbar el espectáculo bizarro de las danzantes frente al altar acribillado por blandones votivos [...] sonó un cascabeleo profano, y las indias al sollozar del rústico “stradivarius”, empezaron a moverse en el ritmo del baile. El mismo estribillo repetido hasta el can-

¹⁹ Rubén M. Campos, “Las fuentes del folklore mexicano”, en *Revista Musical de México*, t. I, núm. 1, 1991, p. 21.

²⁰ *Ibidem*, p. 23.

CONTIENE ESTE NUMERO:

Editoriales, Pedagogía, Crítica, Instrumentos, Difusión general, Entrevistas, Luctuosas, Efemérides, Consultas, Bibliografías, Actividades musicales, Información general, Ateneo, Variedades, Música impresa.

Danzas Rituales.

Por José de J. Núñez y Domínguez.

Al correr vertiginoso del tranvía que bordea las acequias de aguas cenagosas, el cronista sorprendió en el camino a la cara-

Ante la vista de los pasajeros tremolantes, por el ventalle de la mañana invernal, se abría el maravilloso paisaje del Valle de Mé-



vana pintoresca. La movible mancha de color alegraba lo gris del sendero, hacia pensar en una teoría de gitanos o evocaba un grupo de funámbulos, ya vestidos con sus

galas farandulescas, para ir a la feria del pueblecillo más próximo. xico, que desdoblaba su tapiz pérsico a las (Pasa a la Pág. 23).

sancio surgía de la caja armónica, vibrante a la caricia del arco, y las mujeres, con una uniformidad falta de estética, ejecutaban la danza, con figuras iguales, de una rigidez hierática, sin mover un brazo, sin dar al cuerpo ningún movimiento gracioso característico de los bailes paganos u orientales”.²¹

Pero si a Núñez la danza no le convence como un discurso del cuerpo para dar gracias y comunicarse con lo divino, en este caso la Virgen de Guadalupe, ya que el *pathos* del baile indígena no le causa emociones positivas, su perspectiva ideológica sí es enfática y clara. Para este escritor el discurso llevado a cabo por esas mujeres es igual de espectral que para Campos, al constituirse como un mensaje del pasado que él quisiera ya desaparecido, pero que adentro conserva un espíritu a la vez actual y pernicioso, antiguo e idólatra. “Estas danzas indígenas llevan a pensar en que aún la tradición de las teogonías ancestrales hinca sus garras en estos seres de limpio corazón y frente hundida en las tinieblas, como dijo el poeta, pues de otro modo no se explica su manera de honrar a la Virgen”.²²

²¹ José de J. Núñez y Domínguez, “Danzas rituales”, en *Revista Musical Ariel*, año I, núm. 2, 1935, p. 23.

²² *Ibidem*, p. 21.

Aparecido también en la *Revista Musical Ariel*, pero en el fondo ética e ideológicamente opuesta a la de Núñez, el artículo de José E. Guerrero es un discurso sobre la danza indígena que mira tanto al pasado como al presente y le sirve no para mostrar un signo de escándalo, sino como un recordatorio de la injusticia vivida y la pérdida de su mundo. Para elaborar su escrito Guerrero echa mano de la historia, acude a cronistas de la conquista como Sahagún y, al final de su texto, al traer a la memoria los escritos de Carlos María de Bustamante (1774-1848) sobre las duras condiciones de vida de los indígenas de su tiempo, constata que la situación indígena, reflejada en sus danzas, sigue siendo difícil para ellos. En el caso de Guerrero, quien usa el discurso de Bustamante para construir el suyo, la retórica de los cuerpos danzantes en su afán persuasivo, aunque no está descrita con el mismo detalle que en el caso de Núñez, sí muestra una emoción cercana a la empatía con las danzantes: “El espectador no puede mostrarse tranquilo a la vista de aquel espectáculo: indias tiernecitas, humildes y honestamente vestidas, llevan el compás y jamás se les nota la menor irreverencia. [...] Antes como ahora, los indígenas celebran sus danzas con la misma música, todavía lloran cuando cantan, sus condiciones no han cambiado, las palabras de Bustamante siguen aún en pie”.²³

La obra de Vicente T. Mendoza, de importancia de sobra reconocida, también es un caso a considerar. De la década de 1930 datan algunos de sus trabajos más acreditados: *Instrumentos precortesianos* (1933), *Música indígena otomí* de 1936, resultado de su investigación de campo a la zona del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo, pero publicada hasta 1950 en la *Revista de Estudios Musicales* —y editada con ese nombre por la UNAM en 1997—, y *Romance y corrido* (1939), también editada por la UNAM, en ese entonces dirigida por el rector Luis Chico Goerne. En *Romance y corrido* Mendoza establece su objetivo filológico que, sin embargo, es espejo de sus ideas nacionalistas, centradas en el mestizo como integrante mayoritario de la población mexicana:

²³ José F. Guerrero, “La danza (concluye)”, en *Revista Musical Ariel*, año I, tt. 5 y 6, 1935, p. 25.

Al oír de los labios de los sirvientes de dicho campamento [en Tepalcatepec, Michoacán] este canto, que por sí solo indica su marcada antigüedad, me convencí de que en México existía una tradición musical viva, que indudablemente procedía de la presencia de españoles radicados siglos atrás en aquellos lugares. La conquista pacífica que llevaron a cabo en todo Michoacán el incansable Vasco de Quiroga, así como otros religiosos misioneros, había alcanzado a influir poderosamente en aquellas regiones, pues no solamente el idioma español se conserva intacto y puro, no solamente se escucha en todos los ámbitos del antiguo Reino Tarasco la música peninsular bastante incontaminada, sino que se ve transitar con desparpajo y perfectamente adheridos al terruño, multitud de individuos de facciones hispánicas, aunque ataviados ya con la indumentaria familiar a los indígenas de la región”.²⁴

Este hispanismo de Mendoza, ya señalado por otros investigadores (como María de los Ángeles Chapa Bezanilla²⁵ y Gabriel Moedano), es también evidente en el libro *Música indígena otomí*. En los datos recogidos, aunque señala la persistencia de lo indígena en las canciones —por ejemplo, en el uso de la lengua otomí y los modos con los cuales se estructuran las melodías—, la expresión positiva de la influencia española sobre el mundo indígena tiene un gran peso en su discurso. El inicio del libro señala la idea que habrá de regir a lo largo del texto: “[Lo coreográfico] que ofrece el mismo influjo debido a los instrumentos y su técnica igualmente europeos, así como por los ritmos bailables que junto con dicha música introdujeron los peninsulares”.²⁶

De manera especial, páginas adelante, en la sección dedicada a la danza, el espacio destinado a establecer la influencia hispánica sobre los bailes de los habitantes del Valle del Mezquital es mayor que el de las influencias de otras zonas indígenas. Más aún, el texto promete una descripción de los bailes, sin embargo, a no

ser por una línea donde se describen los instrumentos, nunca llega de forma detallada la información que había ofrecido.

Por una parte es entendible esta falta de una descripción de la danza y los cuerpos que intervienen en ella, pues Mendoza fue partidario de la escuela folclórica finlandesa, la cual se centraba en el estudio del texto nacido de la oralidad y que, por tanto: “como se sabe, lo que persigue primero es reunir el mayor número de variantes históricas y geográficas de un tema y después estudiar su difusión espacial y temporal, con el fin de descubrir su probable forma básica y determinar su posible lugar de origen”.²⁷ Sin embargo, los cuerpos indígenas sí están ahí, clasificados de acuerdo con los parámetros de la antropología física de su tiempo, e incluso el libro contiene imágenes de los informantes —la mayoría niñas— tomadas por Gabriel Saldívar; además de fotos de personas realizando tareas comunes, pero no hay ninguna imagen de alguien bailando. No puedo proporcionar una explicación sólida para esto, solamente me limito a señalar este déficit.

Nacionalista desde la década de 1920, a pesar de su ascendencia indígena, Mendoza es un mestizo para quien sólo se puede empezar a trabajar “una vez vencida la resistencia natural de los indígenas”.²⁸ Esta sola frase, puesta al principio de su libro *Música indígena otomí*, marca, más allá de cualquier interpretación psicologista, una enorme distancia cultural hacia una de sus raíces genéticas, a la vez que la mayor parte del discurso desarrollado en el texto representa cierta subordinación de lo indígena a la otra raíz hispánica, como se ha mencionado ya.

De esta manera termino esta breve relación de folcloristas, músicos y otro tipo de opiniones que durante la década de 1930 trataron de establecer la identidad nacional a través de desentrañar qué había debajo del “impenetrable” rostro indígena y de sus “misteriosos” bailes, sólo quedando la sensación de que quienes en verdad habían usado máscaras fueron los propios investigadores de lo folclórico.

²⁴ Gabriel Moedano Navarro, *La vida y la obra de Vicente T. Mendoza (1894-1964)*, México, SEP, 1976, p. 9.

²⁵ María de los Ángeles Chapa Bezanilla, *Catálogo de la Música Indígena recolectada por el maestro Vicente T. Mendoza*, México, IIB-UNAM, 1994.

²⁶ Vicente T. Mendoza, *Música indígena otomí, investigación en el Valle del Mezquital, Hidalgo en 1936*, México, UNAM, 1997, p. 8.

²⁷ Gabriel Moedano, *op. cit.*, p. 46.

²⁸ Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, 1997, p. 7.