

Baltasar Samper and folk research in Mexico. Notes on a forgotten Catalan exile

Yael Bitrán Goren

ORCID.ORG/0000-0003-0882-3928

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL “CARLOS CHÁVEZ”

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

yabigo51@gmail.com

Abstract: *Baltasar Samper, composer and researcher of folk music, and native of Catalonia, arrived in Mexico in 1942, together with the pianist and companion Dolors Porta as part of the Spanish exile. His stay in Mexico, plagued with inconveniences, allowed him to create a professional research model of folk music for the recently founded Section of Musical Research of the National Institute of Fine Arts (INBA, by its acronym in Spanish), as a result of his earlier work in Barcelona for the project l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Based on his papers housed by the archives of National Center for Research, Documentation and Dissemination of Music (CENIDIM, for its Spanish acronym) and other sources, this paper presents his experiences in Mexico, which given the circumstances proved rather frustrating. Samper has been largely ignored both in musicology at large and in the literature on the Spanish exile in Mexico.*

KEYWORDS: SPANISH EXILE; FOLK MUSIC; MUSICAL RESEARCH; CULTURAL MISSIONS; INBA

RECEPTION: 26/02/2021

ACCEPTANCE: 16/06/2021

Baltasar Samper y la investigación folclórica en México. Notas sobre un exiliado catalán olvidado

Yael Bitrán Goren

ORCID.ORG/0000-0003-0882-3928

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL “CARLOS CHÁVEZ”
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA
yabigo51@gmail.com

Resumen: Baltasar Samper fue un compositor e investigador de música folclórica de origen catalán que arribó a México, junto con la pianista y su compañera Dolors Porta, en 1942, como parte del exilio español. Su estancia en el país, aunque plagada de avatares, le permitió generar un modelo profesional de investigación de la música folclórica, en la recién fundada Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), gracias a su experiencia previa en Barcelona dentro del proyecto de *l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Este artículo reconstruye su más bien frustrante experiencia en México dadas las condiciones prevalecientes, basado en sus papeles de trabajo depositados en el archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM). La figura de Samper ha sido hasta ahora ignorada tanto por la musicología en general, como por la literatura sobre el exilio español en nuestro país.

PALABRAS CLAVE: EXILIO ESPAÑOL; MÚSICA FOLCLÓRICA; INVESTIGACIÓN MUSICAL; MISIONES CULTURALES; INBA

RECEPCIÓN: 26/02/2021

ACEPTACIÓN: 16/06/2021

*En Baltasar era tímid, no batallador. No servia per donar classes,
s'enfadava. Era molt perfeccionista, ordenat, organitzat.*

Encantador.

Passàrem moltes penúries, però devora ell..., tot.
DOLORS PORTA, CIUDAD DE MÉXICO, 1989

Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay u Otto Mayer-Serra son algunos de los músicos del exilio español en México cuyos nombres y trayectorias han resonado en distintos textos de la historiografía musical mexicana. Esto, en buena medida, gracias al tesón y trabajo de décadas de la musicóloga Consuelo Carredano, notable especialista en el tema del exilio musical, que por décadas ha investigado a algunos de ellos, organizado congresos y coordinado publicaciones. Sin embargo, al referirse al contingente de músicos exiliados, Carredano afirmó contundente y acertadamente que de algunos

[...] apenas ha quedado rastro de su paso por México; de otros han podido recogerse unos cuantos datos, lo que sin duda obedece a una razón principal: los nombres de la mayoría, a diferencia de lo sucedido con las llamadas “figuras de culto”, no aparecieron en las portadas de los libros, las marquesinas de los teatros o las columnas de los grandes diarios.¹

Baltasar Samper i Marquès (1888, Palma de Mallorca-1966, México, D.F.), compositor e investigador de música folclórica de origen catalán que arribó a México, junto con la pianista y su compañera Dolors Samper, en 1942, no estuvo nunca en las marquesinas mexicanas, ni en las listas de allegados a Carlos Chávez y su élite cultural, ni figuró prácticamente en publicaciones nacionales. En 2018, se conmemoraron 80 años de la llegada de ese grupo de personas que cambió la faz del mundo intelectual mexicano. A raíz de aquella ocasión, emprendí una investigación sobre este particular personaje, cuyo archivo laboral se encuentra depositado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información



1 Consuelo Carredano, “*Un sendero sobre esta tierra roja*. Miedo, censura, retornos. La experiencia vital de los músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso”, *Quintanta*, vol. xiv, núm. 14 (2015): 81-82.

Musical (CENIDIM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en la Ciudad de México. La figura de Samper está prácticamente ausente de la historiografía de la investigación musical en el país.²

Este artículo se enfoca en los últimos 23 años de vida de Samper, su estancia mexicana, durante los cuales, como parte de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA, logró echar a andar un modelo profesional de investigación folclórica, basado en su experiencia previa en Barcelona dentro del proyecto del *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. El investigador catalán fue responsable de coordinar algunos de los primeros trabajos profesionales en este ámbito en el país, incluyendo los de Raúl Hellmer, a quien consiguió contratar en el recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes, así como los de Henrietta Yurchenco. El texto refleja también las otras actividades que llevó a cabo, de docencia, composición y traducción, así como las de su compañera Dolors. Quizás esta historia de desencanto haya contribuido a su borramiento historiográfico, su recuperación. Al explorar los papeles laborales de Samper, se constata una y otra vez las enormes dificultades por las que atravesó el mallorquín en su labor en el país, incluyendo una falta crónica de presupuesto y apoyo, y por consiguiente las frustraciones que experimentó. Se constata, pues, que esta situación de abandono de la labor de investigación artística que aqueja al país en las últimas décadas tiene una larga historia.

ANTECEDENTES

Antes de pasar a las labores de la Sección de Investigaciones Musicales de la Secretaría de Educación Pública (SEP), de la cual fue miembro Samper, se hace preciso rastrear algunos antecedentes de la investigación folclórica en México, previos a su fundación y que se remontan al México posrevolucionario. Aquí, se verá cómo las propuestas de Samper caen en un terreno en contención por parte



2 En años recientes, ha habido un interés en su Cataluña natal por recuperar su figura como investigador y su música. Amadeu Corbera compiló un listado de sus composiciones, que suman más de 40 entre obras para orquesta, orquesta y voz y voz y piano, las cuales han quedado en su mayoría sin estrenar. Amadeu Corbera Jaume, "Baltasar Samper, compositor: el redescobriment d'un músic català a l'exili", *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 11 (2018): 199-231.

de distintas tendencias prevalecientes en el campo del folclorismo mexicano, y llegan ya cuando ha pasado la fiebre posrevolucionaria de la construcción de una cultura nacional.

Los gobiernos emanados de la Revolución establecieron las Misiones Culturales, en su doble propósito no sólo de coleccionar la música de las distintas regiones del país, sino también de recuperar otras evidencias de las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas las cuales fueron instrumentales y encarnaron las “políticas integracionistas” del gobierno, que incluían la amplia difusión del idioma castellano, asociado a un cambio de mentalidad de los pueblos indígenas, lo que incluía la música, a partir de 1929, cuando se comenzaron a enseñar canciones y a fomentar la práctica coral en las comunidades. La castellanización se tornó una manera de “civilizar” e integrar a grupos y comunidades indígenas y mestizos marginados.³ A partir de 1929, se incorporaron maestros de música a las Misiones. La música, tanto en su función educativa, como en su propósito de constituir una memoria nacional, fue considerada por las autoridades posrevolucionarias como un elemento insoslayable. Al mismo tiempo que las Misiones, la SEP promovió desde 1926 expediciones para recopilar “música vernácula”, primero con Ignacio Fernández Esperón y después con varios más. La música y los objetos asociados a los cantos y danzas que recolectaban pasaban luego a formar parte del Archivo General del Folklore Musical, de la Dirección de Misiones Culturales de la SEP. Éste incluía transcripciones, fotografías, instrumentos musicales y ocasionalmente música grabada, vestuarios, bocetos y otros.⁴ Algunas de las melodías transcritas



3 Sobre las Misiones Culturales, el estudio más completo hasta ahora es la tesis de Liliana Toledo, *El programa de música de las Misiones Culturales y la música: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la construcción del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)*, tesis de maestría en Historia (Cuernavaca: El Colegio de Morelos, 2017). A pesar de los muchos cambios propugnados por los gobiernos posrevolucionarios, hubo en realidad una continuidad entre las políticas del periodo porfirista y las que le siguieron en tanto a considerar a las comunidades indígenas como atrasadas, así como en la idea de la ingente necesidad de traerlas a un estadio más avanzado y que formaran parte de la unidad nacional fincada en un proyecto modernizador, como lo ha demostrado Toledo.

4 Yael Bitrán Goren, “La investigación musical: la experiencia mexicana”, en *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica*, edición de Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Leija (México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría General Iberoamericana, 2016), 129-143.

se incorporaban a antologías que imprimía la SEP y eran interpretadas en eventos escolares organizados por la misma Secretaría.⁵

En los Congresos Nacionales de Música de 1926 y 1928, se reafirmó la importancia del folclor en la construcción de la música nacional.⁶ Para Vicente T. Mendoza, investigador, folclorólogo y compositor, y varios estudiosos de su tiempo, el folclor era una manera de explorar lo popular y “encontrar las raíces de nuestra nacionalidad en el canto popular”.⁷ Jesús C. Romero definió el término *folclor* equiparándolo con la “sabiduría del pueblo”, “la manifestación cultural vernácula, espontánea y anónima de un pueblo, producida en contraste con las normas de una cultura universalizada, dentro de las cuales aquel evoluciona”.⁸ El concepto de *cultura popular* empieza a surgir entonces como algo valioso, en el que se cambian las ideas prevalecientes. Ahora, lo que vale la pena recoger viene del “pueblo”.⁹ Si en Europa se asocia lo “popular” a lo “campesino”, en México se asocia lo “popular” —y lo auténtico— a lo indígena. A mayor base indígena, mayor autenticidad.

La intervención estatal en la labor que hoy llamaríamos etnomusicológica buscaba, pues, generar una clara articulación entre las actividades de recopilación, catalogación, transcripción y grabación de música folclórica o vernácula y el programa educativo del nuevo régimen, con una manifiesta orientación nacionalista, que incluía la promoción de concursos y festivales de composición. Si bien varias de dichas actividades se habían dado desde el periodo porfirista, el nuevo enfoque estribaba, por una parte, en la intención articuladora y, por la otra, en la generación de instituciones estatales de docencia del folclor y de investigación musical. Estos intentos siempre resultaron precarios por la falta crónica de fondos,



5 Toledo, *El programa*.

6 Vicente T. Mendoza, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, en *Aportaciones a la investigación folklórica de México* (México: Imprenta Universitaria, 1953), 96.

7 Vicente T. Mendoza, “La investigación folklórico-musical”, en *Aportaciones a la investigación folklórica de México* (México: Imprenta Universitaria, 1953), 58.

8 Citado en María de los Ángeles Chapa Bezanilla, *Catálogo de la obra musical del maestro Vicente T. Mendoza* (México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 7-8.

9 Luis Díaz G. Viana, “Los guardianes de la tradición: el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de cantos populares”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6 (2002).

por los cambios de autoridades y políticas públicas, o por la falta de continuidad. Por ejemplo, en 1934, se estableció la Cátedra de Folklore Musical en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la cual se puso al frente a nadie menos que a Manuel M. Ponce, pero de la cual egresaron sólo dos estudiantes. “De acuerdo con [Raúl] Guerrero, la cátedra siempre estuvo en condiciones precarias, tanto por falta de sistematicidad como por la irregularidad de las clases de Ponce, aunado a la falta de apoyo decidido por parte de las autoridades escolares”.¹⁰ Ponce también fue el catedrático en la Academia de Estudios Folklóricos en el Conservatorio Nacional, de 1939 a 1941. En 1945, Vicente T. Mendoza estableció una Cátedra de Investigación Folklórico-Musical en el Conservatorio, la cual duró hasta 1954; allí también se fundó una carrera de folclorista que no tuvo mayor trascendencia. En la Escuela Superior de Música de la UNAM también se impartieron cursos de folclor a partir de 1948 por Vicente T. Mendoza.¹¹ Será apenas en la década de 1970 cuando se comienza lentamente a consolidar el campo académico de la etnomusicología en México.

En cuanto a la recopilación de música, Ponce fue el primero en presentar un plan al gobierno posrevolucionario que contemplaba expediciones a diversos territorios para grabar con aparatos fonográficos. Aunque fue aprobado, su proyecto se llevó a cabo de manera parcial y limitada. Rubén M. Campos, quien era profesor de música de la SEP, realizó en 1924 una expedición a la región purépecha para recoger folclore literario y musical. En 1926, se le encargó la recolección de folclor musical para el Museo Nacional de Arqueología, lo que llevó a cabo desde 1933 —cuando se le nombró *folclorista*— hasta su muerte en 1945.

Ruiz Rodríguez considera que fue Carlos Chávez quien más decididamente apoyó la investigación folclórica, tanto antes como durante su gestión como director del INBA. Su apoyo alcanzó a Vicente T. Mendoza, a quien integró al Conservatorio.¹² Chávez, además, instauró las Academias de Investigación de Música Popular, de Historia y Bibliografía, y de Nuevas Posibilidades Musicales,



10 Carlos Ruiz Rodríguez, *La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento*, tesis de doctorado en Antropología (México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 61.

11 Ruiz Rodríguez, *La etnomusicología*, 62.

12 Ruiz Rodríguez, *La etnomusicología*, 69-71.

a las que invitó, entre otros, a Jesús C. Romero, Gerónimo Baqueiro Fóster y al mismo Mendoza. Esto fue acompañado por el lanzamiento de *Música. Revista Mexicana* (1930), dirigida por el propio Chávez y cuyo fin principal fue difundir el trabajo de las academias.¹³

Por su parte, Vicente T. Mendoza conformó la Sociedad Mexicana de Folklore en 1938 y dedicó buena parte de sus esfuerzos a mantenerla con vida. Publicó un *Anuario* a partir de 1942 con apoyo de la UNAM. Por otro lado, la Secretaría de Educación Pública creó, en 1939, a iniciativa de Luis Sandi —entonces jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la SEP—, el Instituto Mexicano de Musicología y Folklore; en el grupo fundador estuvieron Jesús Bal y Gay, Gerónimo Baqueiro Fóster, Daniel Castañeda, Otto Mayer-Serra, Adolfo Salazar, Manuel M. Ponce y Vicente T. Mendoza.¹⁴ Un solo *Boletín* logró imprimirse de este Instituto antes de su desaparición. Estos son los antecedentes directos de la investigación folclórica en México a la llegada de Samper. Según veremos a continuación, el músico mallorquín tuvo relaciones profesionales y personales con varios de los protagonistas del folclorismo en México hasta ese momento.

DE BARCELONA A MÉXICO

Baltasar Samper i Marquès llegó a México el 22 de mayo de 1942 a bordo del barco Nyassa, con 54 años. Huyendo de la Guerra Civil en España, Samper era apreciado en Cataluña como compositor, director de orquesta, pianista y crítico musical. Después de aprender música con su padre, el cantante de ópera Joaquim Samper, en su Mallorca natal, se instaló en Barcelona, donde estudió con Enrique Granados (1867-1919) y donde, eventualmente, obtuvo la plaza de profesor de piano en la academia de Granados. Asimismo, estudió armonía, composición e instrumentación con Felipe Pedrell (1841-1922), y durante una estancia en París aprendió



13 La revista duró hasta 1931 e imprimió 12 números. Su impulso era nacionalista y modernizador. Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, en *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, coordinación de Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 14-16.

14 Chapa Bezanilla, *Catálogo*, 14-15.

piano con Édouard Risler (1873-1929).¹⁵ También practicó la dirección de orquesta con la Orquesta de Cambra de Barcelona. La composición se volvió su pasión.¹⁶

A partir de 1924, la vida de Samper dio un giro importante, pues comenzó a trabajar en la oficina de *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, uno de los esfuerzos más importantes en cuanto a recuperación patrimonial catalana, que incluía la adquisición de colecciones preexistentes, la publicación de materiales inéditos y la acometida de viajes de investigación.¹⁷ El *Cançoner* había sido fundado por Rafael Patxot i Jubert (1872-1964) y cobijado por *l'Orfeó Català* en Barcelona. Sus labores comenzaron en 1922, solicitando donaciones de materiales folclóricos. Además, organizó concursos de recopilación de canciones con premios y las canciones incorporadas al archivo. La labor más relevante de *l'Obra del Cançoner* fueron las misiones de investigación. Se realizaron alrededor de 65 misiones, cuyos informes y materiales llegaron a los archivos de *l'Obra*.

Samper trabajó en las oficinas del *Cançoner* en Barcelona con otros músicos, musicólogos, folcloristas y filólogos, como Higiní Anglès (1888-1969), Lluís Millet (1867-1941), Josep M. Casas Homs (1894-1979), Ramón Morey y Dolors Porta i Bauzà (1910-1996). “Patxot aspiraba a llegar a una ‘síntesis’ que debía revelar ‘el verdadero valor del alma musical catalana’”, por lo que fomentaba el conocimiento de las canciones populares por los compositores catalanes como fuente de inspiración.¹⁸ Samper clasificó y documentó los materiales mediante la elaboración de las “cédulas-fuente”, transcribiendo música y revisando las transcripciones de otros investigadores. Según Jaume Massot, “Baltasar Samper fue el técnico que trabajó



15 Mientras llevaba a cabo sus estudios musicales, Samper trabajó durante un tiempo como oficial de correos. *Diccionari dels Catalans D'Amèrica. Contribució a un inventari biogràfic, toponímic i temàtic*, vol. iv: *Ru-Z* (Barcelona: Comissió Amèrica i Catalunya/Generalitat de Catalunya, 1992), 43.

16 La “Lista de obras del fondo personal de Baltasar Samper en México” comprueba que la obra del mallorquín consta de 42 “unidades documentales”, que comprenden un número superior a ése de obras. Corbera Jaume, “Baltasar” y “Baltasar Samper i Marquès”, *Wikipedia*, en línea.

17 Antonio Ruiz Caballero, “Tras las huellas de Baltasar Samper: influencia de un músico e investigador catalán en la investigación musical mexicana”. Memoria de investigación, *Mèmorja d'investigació guanyadora d'una de les borses d'estudis Generalitat de Catalunya en els Premis Sant Jordi 2015 de l'Institut d'Estudis Catalans* (no publicado). Agradezco a Amadeu Corbera el acceso a este texto.

18 Ruiz Caballero, “Tras las huellas”, 7.

con mayor intensidad y continuidad” en las tareas de la oficina.¹⁹ Además, participó en varias misiones de investigación en conjunto con sus colegas, entre 1924 y 1931, incluyendo expediciones a Mallorca, Menorca, Ibiza y Formentera. Ese ambicioso proyecto de gran alcance nacional para la cultura catalana se vio truncado por la Guerra Civil española que estalló en 1936. El principal proyecto de ediciones del *Cançoner* eran los *Materials*, del que sólo alcanzaron a salir tres volúmenes.²⁰

A la entrada de Franco a Barcelona, Samper huyó con apenas un maletín y poco más, y logró llegar a Toulouse, gracias a la Fundación Ramón Llull.²¹ En Cataluña, quedaron su esposa y cinco hijos,²² y en Toulouse lo alcanzó su colaboradora y compañera Dolors Porta, quien se convirtió en su segunda esposa en México y con quien vivió el resto de su vida. En Francia, Samper dirigió el coro en una iglesia y, pese a las difíciles circunstancias de escasez de alimentos, enfermedad y frío, logró componer varias obras, armonizó otras, dirigió una orquesta, y realizó encargos musicales.²³ La estada francesa se volvió inviable por la expansión nazi en Europa y se le presentó al músico una oportunidad de salir de Francia hacia Santiago de Chile vía México. El músico aborrecía la idea de salir de Europa, y su mayor deseo era poder regresar a Cataluña cuanto antes, según queda de manifiesto en un par de cartas que envió.



19 Ruiz Caballero, “Tras las huellas”, 11.

20 El acervo de *l’Obra del Cançoner* acabó en Suiza y no fue sino hasta la década de 1990 cuando volvió a Cataluña gracias a las gestiones de los descendientes de Rafael Patxot (Ruiz Caballero, “Tras las huellas”, 10). La monumental obra del *Cançoner* se publicó *a posteriori* en veinte volúmenes, de los cuales Samper había participado en siete: III, VI, VII, VIII, X, XIII y XV. La documentación original completa de *l’Obra* se halla depositada en la Abadía de Montserrat, en las afueras de Barcelona. En 1991, fue microfilmada completamente bajo la curaduría de Josep Massot i Muntaner. Olga Picún, “Conversaciones diferidas en el exilio. La correspondencia de Baltasar Samper a Pau Casals”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. XXVIII (2015): 145-146.

21 Joan Moll y Marquès, “Conversa d’en Joan Moll amb na Dolors Porta de Samper”, en *X Simpòsium i Jornades Internacionals de l’Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalists Musicals* (Islas Baleares: Fundació ACA, 2003), 119-120.

22 En el documental *El ritme amnèsic* (2018, dirección y guion de Victòria Morell Salom), aparece el nombre de la esposa: Maria del Camí de Cortada, que había sido su alumna, y de los cinco hijos: Maria, Enric, Joaquim, Jordi y Roser.

23 A través de las cartas que Samper le envió a su amigo Pau Casals durante el exilio francés, estudiadas por la investigadora Olga Picún, podemos saber del sentir del músico catalán en ese periodo.

Mi decisión de partir es tomada sin ningún entusiasmo. Al contrario, cada día tengo que renovarla con esfuerzo y tengo que vencer una gran repugnancia, pero lo acepto como un mal menor. Eso sí, me iré —si es posible aún— con el propósito firme de volver a la primera ocasión —sin esta esperanza no podría partir—. (Toulouse, 10-VI-1941)²⁴

No le digo con qué tensión vengo en estos momentos. No me atrevo a pedirle consejo, porque sé que le será difícil dármele, pero dígame, se lo ruego, qué piensa usted de este viaje. Si lo uso es con la esperanza de poder ganarme la vida, en cualquier lugar donde me dejen las manos libres, y, sobre todo, volver tan pronto como sea posible. (Hotel Alhambra, Marsella, 7-IV-1942)²⁵

Es probable que ese estado de ánimo fuera un lastre tenaz que le acompañara las siguientes décadas, haciendo de su exilio en México una experiencia difícil, según veremos.

IMAGEN 1. DOLORS PORTA Y BALTASAR SAMPER EN ALGÚN LUGAR EN MÉXICO, S.F.



FUENTE: COLECCIÓN MARTA GARCÍA RENART.

SU BREVE PASO POR EL *ORFEÓ CATALÀ DE MÈXIC*

A su llegada a México en 1942, Samper ya tenía un historial de participación política en los países catalanes, por lo cual no fue extraño que se hiciera miembro del



24 Moll y Marquès, “Conversa”, 151.

25 Moll y Marquès, “Conversa”, 154.

Institut Català de Cultura de Mèxic y formara parte del *consistori* del Patronat dels Jocs Florals de la Llengua Catalana.²⁶ Se le nombró director de la *massa coral* de l'*Orfeó Català*. El coro había sido creado en 1906 por Guillem Ferrer Clavé —nieto de Anselm Clavé, fundador de los coros populares en Cataluña—, y él mismo lo dirigió hasta 1921. Inicialmente, fue sólo de voces masculinas. En 1927, después de haber pasado por varios directores, el coro se desintegró,

[...] hasta que en 1940, con la llegada a México de nuevos contingentes catalanes, y entre ellos un músico joven, inteligente y entusiasta —Narcis Costa-Horts—, pudo cerrar el paréntesis resurgiendo sobre el recuerdo glorioso de sus predecesores la masa coral del *Orfeó*, ampliada y modernizada: con un mayor número de integrantes y con la incorporación de voces femeninas.²⁷

Cabe señalar que, con la dirección de Samper, el coro se volvió mucho más nutrido y se incrementó la presencia femenina. El primer concierto que dirigió Samper con la *massa coral* se efectuó el 10 de septiembre de 1944,²⁸ y el último fue el 16 de diciembre de 1945.²⁹

Samper hizo arreglos de canciones catalanas y occitanas, y además dio a conocer algunas de sus propias composiciones con el conjunto. El coro tenía una función muy importante de reforzamiento de la identidad catalana tanto en los eventos propios del *Orfeó*, como en los oficiales de México, en los cuales interpretaba canciones catalanas y el himno nacional de Cataluña, *Els Segadors*. Ruiz Caballero



26 En 1957, Samper fue parte del Comité organizador y del comité de evaluación (*consistori*) de los Juegos Florales. México resucitó la tradición de dichos juegos por primera vez en 1942, después de haberse suprimido por la dictadura en España, y los repitió en 1957, en cuya premiación se leyó una carta enviada por Pau Casals. *Jocs Florals de la Llengua Catalana: Any xcix de la seva restauració* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002). Publicación original, México: *Patronat dels Jocs Florals de la Llengua Catalana de Mèxic*, 1958.

27 Programa del *III Gran Concert Anual. Orfeó Català de Mèxic*. Director: N. Costa-Horts. Teatro del Palacio de Bellas Artes, 28 de marzo de 1943. Archivo del Orfeó Català. Álbum de recortes y programas.

28 Programa de la *Commemoració de l'onze de setembre del 1714, Any 1944*. Archivo del Orfeó Català. Álbum de recortes y programas.

29 Programa del *Vo Gran Concert Anual. Orfeó Català de Mèxic*. Director: Mtre. Baltasar Samper. 16 de septiembre de 1945 a las 11 de la mañana en el Teatro Iris. Archivo del Orfeó Català. Álbum de recortes y programas.

ha demostrado que los catalanes agrupados en torno a esta institución buscaron atraer simpatías para la causa catalanista, con su versión particular de la historia de México y Cataluña, en la que se hermanaban las causas de ambos países y se cantaban los himnos nacionales para reforzar la identidad y la unión de ambos pueblos.³⁰ No debemos olvidar que, finalmente, la música del himno mexicano fue compuesta por un catalán: Jaume Nunó.

En *La Nostra Revista*, órgano de la comunidad catalana en México, se hacía un recuento de los eventos de la *massa coral*, en la cual se destacaba la labor de Samper.

Hace un año y medio que lo dirige el inteligente musicógrafo Maestro Baltasar Samper, y bajo su batuta el *Orfeo* ha llegado a la plenitud de su capacidad y a la homogeneidad derivada de una absoluta disciplina. El día 16 de diciembre pasado, el *Orfeo Català* dio su quinto gran concierto anual [...] Todas las obras fueron interpretadas con una rigurosa perfección, con el máximo sentimiento y arrancaron del auditorio aplausos y manifestaciones de entusiasmo. Se repitieron muchas, para acceder a las aclamaciones del público.³¹

El concierto de diciembre al que hace referencia es el último que dirigió Samper. En 1946, regresó Narcis Costa-Horts a la dirección del grupo. No he encontrado referencias a las causas que pudieron haber llevado a Samper a alejarse de la dirección del ensamble, con el que consiguió palpables buenos resultados.³² Cabe la hipótesis de que, al entrar a trabajar a la Dirección de Música de la SEP, haya considerado incompatible continuar como director del *Orfeo*.

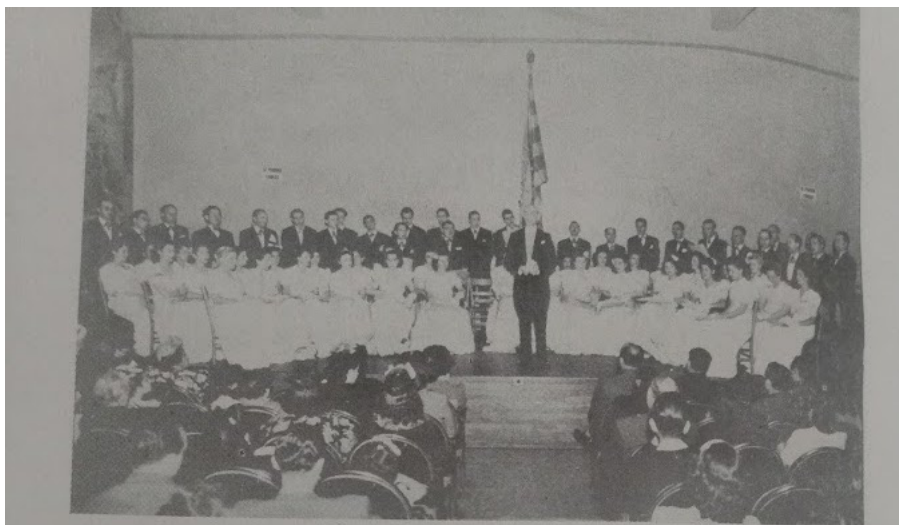


30 Antonio Ruiz Caballero, “L’Orfeo Català de Mèxic: puentes culturales, musicales e históricos entre Cataluña y México durante el exilio”, en *Huellas y rostros: exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, edición de Consuelo Carredano y Olga Picún (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 237-264.

31 “L’Orfeo Català de Mèxic”, *La Nostra Revista*, año 1, vol. 1, núm. 1 (1946), citado por Ruiz Caballero, “Tras las huellas”, 16. La traducción del catalán al español es mía.

32 En el Archivo del Orfeo Català, se encuentra un documento firmado por la Junta Directiva del *Orfeo*, con fecha de 15 de noviembre de 1946 —poco menos de un año después de la salida de Samper—, en el cual se anuncia el acuerdo de suspender la *massa coral* durante noviembre y diciembre, para proceder a una reorganización “con vistas a una nueva etapa que quisiéramos fuera la más brillante de su existencia”. No hay mención de Samper.

IMAGEN 2. PROGRAMA DE L'ORFEÓ CATALÀ DE MÈXIC DURANTE 1945



L'ORFEÓ CATALÀ en l'homenatge que dedicà als senyors Lic. Arturo Garcia Formenti, Can d'Acció Social del Departament Central, i Arquitecto Enrique Aragon, promotors de la Fira del Llibre i de la Ràdio

ACTUACIONS DE L'ORFEÓ CATALÀ DE MÈXIC DURANT L'ANY 1945 *Direcció: Mestre BALTASAR SAMPER*

25 de febrer	Concert repàs a l'Amfiteatre Bolivar
16 de març	Homenatge als promotors de la Fira del Llibre, al Palau de Belles Arts
16 d'abril	Centenari de <i>Seny i Amor, Amo i Senyor</i> , d'Avèli Artís, al Teatre Ideal
10 de maig	Homenatge a les Mares, al Teatre Alameda
26 de maig	Homenatge a Mossèn Cinto, a l'Orfeó Català
15 de juliol	Festa Nacional Francesa, al Palau de Belles Arts
9 de setembre	Commemoració de l'Onze de Setembre català a l'Hora Nacional del Govern de la República Mexicana
13 d'octubre	Homenatge al President Companys, a l'Amfiteatre Bolívar
16 de desembre	Cinquè Gran Concert Anual, a profit dels compatriotes de França, al Teatre Iris

FUENTE: COLECCIÓN ORFEÓ CATALÀ DE MÈXICO.

SAMPER EN LA SEP Y EN EL INBA

Luis Sandi (1905-1996), nombrado jefe del Departamento de Música de Bellas Artes de la SEP en 1942, invitó a Samper a colaborar en esa institución en 1945, con la plaza de “recopilador de música”. Es probable que Sandi y Samper se conocieran y trataran durante las respectivas direcciones del Coro de la Sección de Música de la SEP y de la *massa coral* del *Orfeo*.³³ También puede ser que el mismo Carlos Chávez (1899-1978), al tratarlo, haya decidido ofrecerle el trabajo.³⁴ Dos documentos que se encuentran en el Archivo Histórico del CENIDIM dan cuenta de aquellas primeras tareas asignadas a Samper una vez dentro de la labor investigativa musical en México. El primero es un “Informe” retroactivo que escribe Samper y que se convierte en una especie de diagnóstico.³⁵ El segundo es un “Plan de trabajo”, con fecha de 9 de enero de 1946.³⁶

El informe comienza con una expedición para grabar música folclórica en Michoacán que se había efectuado en 1942, con el patrocinio de la Sección de Música de la SEP y de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, y a cargo de Roberto Téllez Girón (folclorista de la Sección de Música), John H. Green (ingeniero) y Henrietta Yurchenco (1916-2007) como directora. En la expedición, se grabaron 135 cantos y se tomaron cerca de 150 fotografías. Sin embargo, “a juicio de los investigadores”, el trabajo quedó muy incompleto y era necesario hacer un segundo estudio, pues: “Numerosos pueblos que se encuentran dentro de las regiones visitadas no fue posible recorrerlos en vista del corto tiempo de que se dispuso”. En 1943 y 1944, se consigné el acuerdo que se signó entre la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, por conducto de Gilbert Chase, y el Gobierno de México, por el cual Roberto Téllez Girón y Henrietta Yurchenco efectuaron una expedición en Nayarit y Jalisco, donde recopilaron música de los coras y los huicholes. Samper consideró que Yurchenco recogió en sus informes “abundante e interesante documentación



33 Ruiz Caballero, “Tras las huellas”, 18.

34 De acuerdo con lo expresado por Rosa María Durán en la entrevista telefónica con la autora el 26 de junio de 2020.

35 “Informe pedido por el Jefe del Depto., Sr. Luis Sandi. Actividades desde el año de 1942 a 1946”, en Archivo Histórico del CENIDIM (AHC), exp. 877, caja 26. Cientos de páginas, la mayoría de ellas mecanuscritas, dan cuenta de la empeñosa labor de Samper durante sus años en el INBA. Incluyen informes, correspondencias, apuntes personales, borradores, listas de adquisiciones, proyectos y presupuestos, entre otros.

36 AHC, exp. 878, caja 26.

sobre los grupos estudiados, sus tradiciones y modos de vida; calendarios de fiestas; instrumentos musicales; características de la música; etc.”³⁷

En 1945, Samper mismo plantea su idea y proyectos de investigación. Aquí, al comienzo de su labor, está lleno de bríos e iniciativas. Si bien reconoce lo que se ha hecho hasta el momento, propone un giro de timón en la investigación folclórica desde la SEP, con el tono de autoridad desde su experiencia en el *Cançoner*, aunque sin citarlo directamente. Considera necesario “dar un mayor impulso a esos trabajos, organizándolos y datándolos debidamente”.³⁸ Samper postula que no es suficiente recopilar el material en un archivo, es conveniente hacer un

[...] estudio crítico de estos documentos [que] debe permitir la reconstitución de los tipos genuinos que, a través de los años y sometidos a influencias diversas, han sufrido alteraciones y deformaciones en infinitas variantes. Este estudio debe también hacer posible la identificación y clasificación de todos los elementos que han intervenido en la formación y caracterización de nuestra música, desde los que aparezcan como vestigios o supervivencias de la herencia de las más viejas civilizaciones que han pasado por nuestro suelo, hasta los que fácilmente se hagan reconocer como aportaciones recientes.³⁹

La documentación recolectada permitiría a los estudiosos investigar desde “hechos históricos, evocaciones de tradiciones y leyendas, resonancias de viejas supersticiones”, hasta expresiones de la “emoción religiosa, de la vida afectiva, inventario riquísimo de costumbres, y en ciertas ocasiones toma un aspecto aparentemente utilitario, cuando se muestra asociada a determinadas labores”. Estos trabajos “pueden conducir a grandes síntesis reveladoras del íntimo carácter de nuestra sensibilidad musical, de todo lo que hay en ella de peculiar y le presta fisonomía propia”. Se trata de impulsar a los compositores locales a encontrar en



37 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 4. Respecto a las actividades de investigación de Yurchenco en México, véase Yael Bitrán Goren, “Henrietta Yurchenco: Ethnomusicology pioneer in Mexico and Guatemala”, en *Latin American History. Oxford Research Encyclopedia* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

38 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 4.

39 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 4-5.

su país una fuente de inspiración: “que sólo espera el contacto del genio creador para darse generosamente”.⁴⁰

Samper introduce su propuesta de investigación de la música indígena basado en su trabajo previo en el *Cançonero*, que incluye la llamada “Hoja-proclama”, y una llamada para formar “el Cancionero Popular Mexicano” que involucre a “músicos, literatos, etnógrafos y folkloristas, y en general a todas aquellas personas a quienes esta obra pueda interesar”. Ésta consistía en la “adquisición de todas las colecciones de canciones, danzas y músicas populares publicadas hasta la fecha en el país y de todas las obras en que sea estudiado el folklore musical mexicano o alguno de sus aspectos”; la celebración de “concursos anuales” con premios en efectivo, así como la organización de “expediciones encargadas de recorrer regiones determinadas, siguiendo itinerarios fijados de antemano, para recoger directamente los documentos folklóricos”. Samper señalaba que estas expediciones debían estar conformadas por dos personas, una con preparación musical suficiente y la otra especialista en lenguas indígenas. A su regreso, presentarían un diario detallado con la información recopilada, además de la documentación grabada y fotografiada. Samper efectuó un inventario de los diversos trabajos de investigación y recopilación que se encontraron en el Archivo de esa dependencia.⁴¹

Es llamativo el párrafo que agregó Samper en el “Cancionero Popular Mexicano” que no venía en el catalán:

Es sabido que existen aún en *nuestro país* grupos humanos que conservan usos y costumbres que tienen sus antecedentes en siglos anteriores a la época colonial. Los cantos, danzas y la música instrumental que individuos pertenecientes a esos grupos pudieran comunicar, deberán ser cuidadosamente recogidos, no al dictado, sino en grabaciones fonográficas, y por ello se ruega encarecidamente a todas aquellas personas que, fuera de las áreas conocidas, hallaren individuos pertenecientes a los grupos mencionados, los señalen a la Comisión de Folklore, que cuidará de obtener de ellos dichas grabaciones.⁴²



40 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 5.

41 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 5.

42 Ruiz Caballero, “Tras las huellas”, 41. El énfasis es mío.

Marina Alonso Bolaños ha acuñado la idea de la *invención* de la música indígena en México, de la cual señala como protagonistas a Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza. Alonso nos recuerda que a partir de la década de 1920 se construyeron “los grandes proyectos de las instituciones públicas y se desarrollaron los estudios en torno a la música indígena, de tal suerte que se dio un proceso de ‘invención’. [...] La música indígena no existía como concepto antes del siglo xx aunque sí como hecho real”. Entonces, el Estado, por medio de una selección que varía en el tiempo, fomenta, perpetúa y, por lo tanto, legitima ciertas culturas musicales que se consideran representativas del “indio”.⁴³ Cabe agregar que Samper era, efectivamente, portador de un pensamiento decimonónico nacionalista romántico que buscaba construir las grandes “síntesis” del pensamiento y del “carácter” y la “sensibilidad musical”, dentro de las cuales se localizara aquello que es “propio” y que descubriría el “genio creador”. Desde un pensamiento neocolonizador, cabría señalar, se aplicaría a la música de las culturas indígenas.

Para concluir 1945, Samper menciona que se había planeado una expedición al Valle del Mezquital, pero que la salida se vio retrasada

[...] por la necesidad de adquirir previamente una máquina grabadora y la cantidad que se considere suficiente de discos vírgenes; material fotográfico —cámara fija, cámara cinematográfica y abundante dotación de película virgen— y todo el material accesorio indispensable. Ha contribuido también al aplazamiento de la fecha de salida la lentitud de los trámites administrativos para obtener la realización de los acuerdos referentes a las cantidades que son necesarias para viajes distintos de ferrocarril, gratificaciones a informantes y compra de objetos de interés folklórico que haya ocasión de adquirir —instrumentos musicales principalmente.⁴⁴

Ésta es la primera vez que Samper se queja de la principal pared con la que se topó en su trabajo en México: la lentitud y la burocracia de los trámites, junto con la escasez de recursos en general.



43 Marina Alonso Bolaños, “La ‘invención’ de la música indígena de México”, *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 77 (2005): 50.

44 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 11-12.

En 1946, se crea la Sección de Investigaciones Musicales (SIM), dividida en dos subsecciones: la de folclor, que quedó a cargo de Samper, y la de música culta, a cargo de Jesús Bal y Gay. Esto, como consecuencia de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y la paulatina reorganización de la vida cultural de todo el país. Samper define las funciones de ambas secciones de la siguiente manera:

La primera de estas subsecciones tiene a su cargo la recopilación, estudio, clasificación y publicación de la música folklórica, y la otra, la adquisición, directa o mediante copia, de las obras de autores mexicanos de todos los géneros, que se hallan dispersas en archivos oficiales y privados, archivos de iglesias, bibliotecas, en poder de particulares, etc.⁴⁵

En el “Plan de trabajo de la subsección de folklore”, Samper vislumbra una trascendental oportunidad para vincular investigación y educación a través de las misiones. Lo cual iría, con seguridad, en armonía con lo planteado por el primer director del INBA, Carlos Chávez, quien impulsó en el Conservatorio las Academias de investigación. Los alumnos de la Academia de Folklore emprenderían viajes y prácticas de campo en las misiones de la subsección.⁴⁶ De tal manera se vincularía docencia e investigación. Vemos a un Samper lleno de energía y proyectos que anuncia también la publicación de una serie de Folklore.⁴⁷

En el “Plan de trabajo” de 1946, Samper nos demuestra la claridad meridiana que tenía respecto a las labores y funciones de la SIM, basado en *l’Obra del Cançoner*, incluyendo la de la formación de un Archivo General de Música Mexicana, con el fin posterior de publicar los materiales que se recopilaran. Propone, además, que la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música contenga una sección de “música mexicana, folklórica y culta, manuscrita o impresa”.⁴⁸ Estas ideas las



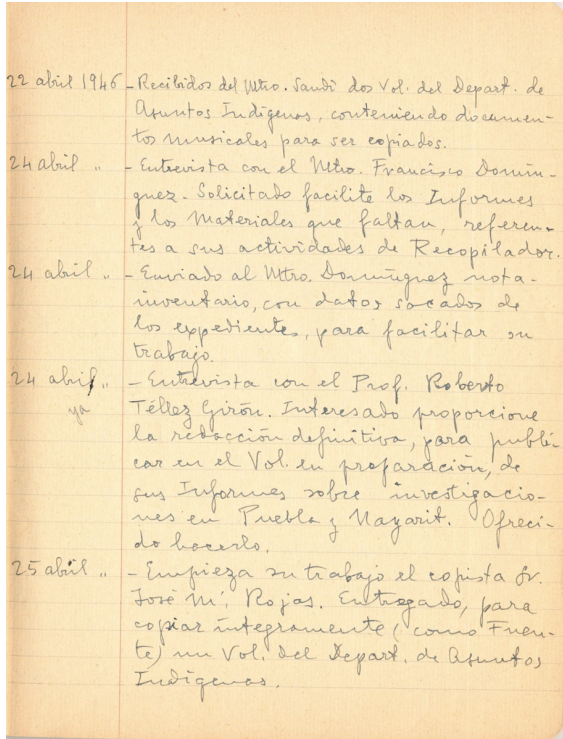
45 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 12-13.

46 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 18. De acuerdo con un documento consultado por Amadeu Corbera en Barcelona, Samper impartió la clase de Folklore Musical de México en el Conservatorio en 1946 y nuevamente en 1961. “El musicólogo transterrado: los escritos etnomusicológicos de Baltasar Samper en México (1946-1964)”, inédito, proporcionado por el autor, diciembre de 2019, 5-6. “Hoja informativa del Conservatorio”, que se encuentra en la Biblioteca del Pavellón de la República de Barcelona, en el Fondo NP.

47 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 22.

48 “Informe”, AHC, exp. 877, caja 26, 5.

IMAGEN 3. ENTRADA DEL DIARIO DE TRABAJO DE BALTASAR SAMPER



FUENTE: ARCHIVO GERÓNIMO BAQUEIRO FÓSTER, CENIDIM, EXP. 876.

publicó en un breve opúsculo en la revista *Nuestra Música*, firmado “B.S.”⁴⁹ Es su única participación en *Nuestra Música*. De esto hablaré más adelante.

Además de los informes, Samper llevó un “Diario” de trabajo, que abarca desde abril de 1946 hasta el 1º de febrero de 1955; después, sólo hay notas esporádicas hasta 1960.⁵⁰ En él, da cuenta del trabajo cotidiano de la subsección: reuniones



49 Baltasar Samper, “La investigación musical en el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública”, *Nuestra Música. Revista Trimestral Editada en México*, año II, núm. 5 (1947): 39-44.

50 “Diario de trabajo de la Sección de Investigaciones Musicales”, AHC, exp. 876. Samper trabajó en la SIM hasta 1966, poco antes de su muerte.

de trabajo, cartas redactadas, copias de documentos, entrevistas, trato con los investigadores y personal de oficina, compra de materiales, entre otros. Redactado de forma impersonal, a veces se intercalan referencias a su situación laboral. Una entrada del 3 de abril de 1947 registra: “Anunciado al Mtro. Sandi mi propósito de renunciar”. La siguiente entrada anota: “Entregado al Sr. Sandi nuevo presupuesto para adquisición de material”. ¿Acaso su intención de renunciar se debía, al menos en parte, a la escasez de materiales de trabajo, a lo que Sandi respondió solicitándole una lista de los mismos con la promesa de adquirirlos? El 11 de abril, Samper anota ¿frío pero triunfal?: “El presupuesto presentado el día 9 de abril ha sido aprobado”. Con un notorio desapego se registra la entrada del 2 de mayo: “Según parece, la Sección de Investigaciones Musicales ha sido suprimida. Desde el 15 de marzo vuelvo a ocupar el cargo de Recopilador”, y después continúa anotando asuntos generales de funcionamiento de la oficina.⁵¹ El 29 de julio, hay una entrada a lápiz, que presumiblemente se agregó después, donde anota: “Firmado mi nuevo nombramiento de Jefe de Sección Técnica (anulado el 11 agosto)”. El 11 de agosto hay una entrada que se corresponde a ésta: “Anulado mi nombramiento firmado el 29 julio”. Podemos colegir que Samper no sólo solicitó materiales requeridos para su trabajo, sino también un ascenso laboral que le fue concedido y rápidamente anulado. Estos ires y venires burocráticos fueron, sin duda, una causa importante de la desmotivación en su trabajo en el INBAL de ese momento en adelante. A partir de 1948, las entradas del Diario empiezan a volverse más esporádicas. De 1959 y 1960, tenemos sólo algunas notas en papelitos sueltos en lugar de diario.

Una de las actividades más importantes que desarrolló Samper en la SIM fue la coordinación de las expediciones del sociólogo y antropólogo estadounidense Raúl Hellmer (1913-1977). Desde 1946 hasta 1960, existe una nutrida correspondencia entre ambos que da cuenta de la labor investigativa de Hellmer en distintas regiones del país, así como de la detallada coordinación de Samper desde la oficina en el Distrito Federal. Con Hellmer, Samper intentó poner en práctica su modelo investigativo adaptado del *Cançoner*, al cual logró vincular con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, de manera informal a partir de 1946 y ya con un



51 Es posible que Samper haya anotado 15 de marzo en lugar de 15 de mayo, que tendría mucho más sentido.

contrato de trabajo a partir de febrero de 1947. Iniciaron con la misión en Morelos y la perspectiva de extenderla a los estados de Guerrero, México y Puebla.⁵²

La correspondencia entre ambos es fluida y da cuenta del trabajo cotidiano de Hellmer en sus investigaciones, de las inmensas dificultades por las que pasaba y de las múltiples disculpas y justificaciones respecto a informes y trabajos atrasados, tanto por sus problemas de salud, como por el constante retardo en los pagos del INBAL. Samper envió a Hellmer un manual de acción práctico-conceptual que refleja con precisión la idea de investigación folclórica que tenía el mallorquín. Le pide a Hellmer que haga un plan de trabajo, un itinerario, un calendario y un croquis de la zona a explorar. Le envía unas normas de trabajo, pero enfatiza en la flexibilidad necesaria para efectuar las expediciones:

[H]ay que dejar un margen considerable a la iniciativa personal, en todo aquello que no sea básico para el trabajo, y pensamos también que en general el trabajo debe adaptarse en cada lugar a las particularidades de las gentes y a las circunstancias. Su buen criterio le guiará seguramente en toda ocasión.⁵³

Samper queda retratado en los documentos como un jefe comprometido y estricto, apegado a la letra de la norma, que Hellmer “adaptaba”, o simplemente no seguía. Pero Samper no se daba por vencido en sus exigencias. Se generaban tensiones entre ambos, pero también se desarrolló una amistad y un cariño a lo largo de los años que quedaron reflejados en las cartas.

A finales de 1951, Samper difundió la labor efectuada en investigación etnomusicológica en el INBA, a través de cuatro conferencias que dictó en la Academia de Capacitación de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, bajo el título global de *La Música Folklórica Mexicana*: “1-La música de los indios yaquis y mayos de Sonora”, “2-La música de los indios seris de Sonora. Música recogida en la Sierra de Puebla Sábado”, “3-La música de los indios coras y huicholes de Nayarit y



52 AHC, exp. 936, caja 30. Carta de Samper a Hellmer del 6 de febrero de 1947. Nombramiento de José R. Hellmer como Folklorista, por parte de Luis Sandi, Jefe del Depto. de Música. Sección de Investigaciones Musicales. SEP, 1º de septiembre de 1947.

53 AHC, exp. 936, caja 30, Samper a Hellmer, 13 de agosto de 1947.

Jalisco” y “4-Investigación en curso, en lugares diversos”. Las conferencias estuvieron acompañadas de proyecciones y participaciones musicales.⁵⁴

IMAGEN 4. “VOCABULARIO DE LA MÚSICA” POR BALTASAR SAMPER



FUENTE: *BOLETÍN DE MÚSICA. ÓRGANO DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES*, AÑO I, NÚM. 1 (1950).

Aparte del artículo de *Nueva Música* antes mencionado, en el *Boletín de Música* publicado por el INBA en 1950 se encuentra un brevísimo texto de Samper que se titula: “Vocabulario de la música”, de sólo cinco cuartillas, que abarca la letra “A”, presumiblemente con la intención de seguir el alfabeto en los próximos números del *Boletín*, que ya no salió. Así lo presentaba el autor:

Este Vocabulario no está destinado a los profesionales de la Música, a quienes podría parecer pueril la concepción de ciertas definiciones o la insistencia en determinados aspectos que procuramos presentar con la mayor claridad posible. Está destinado



54 Carlos Puig, cantante; Benjamín Cuervo, violín; Jesús Silva, guitarra; Gildardo Mujica, flauta, y Julio Torres y Félix Montero, percusiones.

a aquellas personas que, no habiendo profundizado en el estudio de la materia, o habiendo quizá olvidado en parte conocimientos adquiridos, deseen tener a mano, en resumen abreviado, unas nociones generales de los conceptos más usuales y de la práctica elemental del Arte de los sonidos.⁵⁵

Resulta difícil de explicar la aparición de este insulso artículo, si uno considera la ingente labor realizada por Samper, ya a estas alturas, en la organización de la investigación en el INBAL. Más interesante que el pequeño texto resulta el resumen curricular que lo acompaña. Éste nos permite conocer la visión que Samper tenía de sí mismo, como compositor, discípulo de Granados y Pedrell, y también director de orquesta. En el resumen, se confirma que fue hasta 1934 cuando se involucró en la investigación en el *Cançoner*. De 186 palabras, sólo 31 corresponden a su estancia mexicana. Después de ocho años de residir en México, Samper seguía ligado a ese pasado en su amada Cataluña donde fue reconocido y querido como compositor y director, y donde se codeaba con los grandes.

Aunque el músico catalán se vio sometido a una cadena de frustraciones, hubo logros relevantes en su labor investigativa en México, como el ordenamiento y sistematización de la información compilada en las misiones en la oficina y, particularmente, la publicación de los dos volúmenes de la *Investigación folklórica en México*.

El primero de éstos se titula *Investigación folklórica en México. Materiales*. Samper comienza la presentación así:

Este volumen [...] contiene materiales recogidos en lugares diversos del territorio mexicano durante los viajes de investigación realizados entre los años 1931 y 1937 por cuenta de la Secretaría de Educación Pública. En los volúmenes que deben seguir serán publicados los materiales correspondientes a los años posteriores hasta la fecha.⁵⁶

El segundo volumen se refiere a la expedición de Roberto Téllez Girón entre los indios coras de la Sierra de Nayarit en 1939.



55 Baltasar Samper, "Vocabulario de la música", *Boletín de Música. Órgano del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes*, año I, núm. 1 (1950): 28.

56 Francisco Domínguez, Luis Sandy, Roberto Téllez Girón y Baltasar Samper, *Investigación folklórica en México. Materiales* (México: Departamento de Música-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962), vol. I, 5.

Paradójicamente, estos álbumes, editados, cuidados y revisados minuciosamente por Samper, presentan investigaciones que se efectuaron en la década de 1930, las cuales no controló ni dirigió. Su decisión, como jefe del departamento, fue hacer las publicaciones de manera ordenada: empezando con aquellas investigaciones hechas en los tiempos del Departamento de Música, con la esperanza de llegar a publicar lo más reciente. Esto, por desgracia, no fue posible, pues, aunada a una crónica falta de recursos durante toda su estancia en el INBA, lo alcanzó la muerte en 1966. Los denodados esfuerzos de Samper por publicar los volúmenes de 14 años antes se evidencian en una carta enviada a Charles Seeger, jefe de la División de Música de la *Pan American Union*, en Washington, el 23 de julio de 1952. En ella, anunciaba que estaban listos para la publicación de varios volúmenes de materiales, pero se carecía de fondos para hacerlo.⁵⁷ Después de narrar las tentativas infructuosas de consecución de fondos en México, Samper se anima a pedir el apoyo de Seeger y de instituciones estadounidenses, como la Biblioteca del Congreso, para llevar a cabo esta empresa. La respuesta de Seeger es más bien evasiva, y, aunque manifiesta un interés en el proyecto, solicita más información y se disculpa por no poder dar una respuesta más concreta debido a la gran cantidad de trabajo a la que estaba sometido.⁵⁸

El segundo volumen de *Investigación folklórica en México* publicado por Samper fue reseñado por E. Thomas Stanford en la revista *Ethnomusicology*.⁵⁹ El tono de la reseña es de crítica severa. Al traer a colación las expediciones de Roberto Téllez Girón con los coras en Nayarit y los huicholes en la parte noreste de Jalisco, Stanford señala que el autor no estaba bien preparado como antropólogo y no tenía preparación como lingüista, lo cual resulta evidente a lo largo de las 167 páginas del texto impreso, en las que varias preguntas cruciales no se responden, como ¿por qué se celebra cierta fiesta o en cuáles días se lleva a cabo? El texto abunda en lenguaje no científico y apreciaciones subjetivas que lo demeritan. Stanford reconoce que hay material valioso, pero tanto el desorden de los textos como la



57 AHC, exp. 891, caja 27.

58 AHC, exp. 891, caja 27. La correspondencia concluye con la respuesta de Seeger, aparentemente.

59 E. Thomas Stanford, Reseña sobre “Baltasar Samper, Francisco Domínguez, Luis Sandi y Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México*, México, Departamento de Música-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964”, *Ethnomusicology*, vol. x, núm. 1 (1966): 102. La traducción al español es mía.

carencia de las nociones más rudimentarias de lingüística lo empobrecen, por ejemplo, al no poder distinguir entre náhuatl, cora, tepehua o huichol. Stanford enfatiza que el registro a papel y lápiz efectuado por Téllez Girón tiene grandes desventajas respecto a métodos más modernos como la grabadora de cinta. Pero, aun considerando esto: “Pareciera que el autor fue perezoso al tratar de tomar notas de las particularidades de interpretación y de ritmo. [...] En resumen, pienso que uno se aleja considerablemente de la música al usar las transcripciones como punto de partida”.⁶⁰ El golpe crítico final está destinado al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el cual, recuerda Stanford, tardó 30 años en publicar sólo un poco del material compilado en 1931. “Estas investigaciones ya no tienen la importancia que hubieran tenido en su época, y desde ese punto de vista, necesitan retrabajarse a la vista de estudios recientes”.⁶¹

Samper había brindado una explicación institucional a la retrasada publicación en la que se planteaba como fuente para futuras investigaciones.

Como no nos hemos propuesto hacer una publicación crítica, hemos agrupado bajo el título de Materiales los documentos musicales y literarios y la información que este volumen contiene. La Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes ha previsto, como uno de los objetivos principales del plan de trabajo que se trazó al ser creada, la publicación del repertorio folklórico musical de nuestro país, debidamente estudiado y clasificado; pero esta publicación no podrá ver la luz hasta una fecha aún remota, cuando una cantidad suficiente de documentos reunidos, recogidos en todas las regiones, haga posible un estudio razonado de los géneros musicales y de los diversos aspectos de nuestro folklora. Mientras esta fecha llega, no obstante, creemos que los documentos que existen en el archivo del Departamento de Música ofrecen en ellos mismos bastante interés para ser dados a conocer.⁶²

Jesús Márquez Carrillo, en un artículo con el significativo título de “Causa perdida”, plantea que para la década de 1940 ya había pasado la fiebre nacionalista de la



60 Stanford, “Baltasar”, 103-104.

61 Stanford, “Baltasar”, 104.

62 Domínguez, Sandy, Téllez Girón y Samper, *Investigación*, 5.

construcción nacional, y el folclorismo se había convertido en una serie de imágenes congeladas, estandarizadas, de uso, por lo que ya no eran una fuerza viva regional.⁶³

Entre 1920 y 1940 el ciclo de la invención popular nacionalista había concluido. Los estilos, formas de vida, valores y objetos que hacían referencia a los lugares comunes del mexicano se habían sedimentado [...], y la investigación folklórica carecía de la importancia que tuviera en las primeras décadas de la Revolución, cuando se pretendía educar y presentarle al pueblo —“con el atavío del arte”— sus propias creaciones.⁶⁴

Esta idea puede extrapolarse a la labor de Samper, en tanto que llegó tarde al vasconcelismo y a las Misiones Culturales, y se encontró con un Mendoza con una buena dosis de desilusión. Ponce, el pionero en la investigación folklórica, había muerto en 1948, tan sólo unos años después de la llegada del exiliado catalán. Para Mendoza, como para Alfonso Reyes, “la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo”.⁶⁵ La Sociedad Folklórica, a la que Samper perteneció, no contó con el apoyo gubernamental, su existencia fue intermitente y su *Anuario* fue publicado con dificultad. El folclorismo ya no servía para la política modernizadora de finales de 1940 y 1950. El ímpetu de Samper, así como el ingente proyecto que planteó de editar y publicar las investigaciones de la década de 1930 a la de 1960 no contaron con el apoyo y financiamiento adecuados.

OTRAS ACTIVIDADES EN MÉXICO

Samper dio clases de piano y teoría a Marta García Renart, pianista mexicana de fama internacional y miembro de una familia catalana del exilio, cuando ella tenía de 9 a 12 años. Las clases se llevaban a cabo dos veces por semana y duraban casi tres horas cada una. Marta recuerda que Samper era tremendamente exigente, pero



63 Jesús Márquez Carrillo, “Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964”, *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, año vi, núm. 10 (2009): 93-105.

64 Márquez Carrillo, “Causa”, 102.

65 Cita de 1932 de Alfonso Reyes, en Márquez Carrillo, “Causa”, 102.

un extraordinario pedagogo: “No me dejaba pasar nada. Pero decía que tenía las manos muy chicas y no iba a poder tocar Beethoven nunca. Decía que tocara el clavecín. Si no hubiera tenido las ganas que tenía, hubiera dejado el piano”. Aunque su relación con el maestro fue complicada, el cariño que se desarrolló entre ambos dejó como testimonio una bella pieza para la mano izquierda del piano, que Samper le dedicó y regaló a su alumna, con el título: *Molts anys, Marteta!* (*¡Feliz cumpleaños, Marteta!*).

IMAGEN 5. PRIMEROS COMPASES DE *MOLOTS ANYS, MARTETA!* PARA PIANO, DE BALTASAR SAMPER



FUENTE: COLECCIÓN MARTA GARCÍA RENART.

Samper compuso en México la música de la película *La Barraca*, por la que obtuvo el premio Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1945.⁶⁶ También compuso la música para la película *La morena de mi copla*, de 1946. Hay controversia respecto a la autoría de la música de dos cintas más, *La*



66 Y por la que le pagaron una bicoca, según Dolors Porta de Samper. Moll y Marqués, “Conversa”, 121.

Perla y Maclovía, de Emilio “El Indio” Fernández.⁶⁷ También realizó orquestaciones para *ballets* y para la radio.⁶⁸

Como mencioné anteriormente, Samper se consideró siempre y ante todo un compositor y, sin embargo, fue muy poco lo que se tocó de su obra en México. Fue el mismo Samper quien dirigió el concierto de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, donde se estrenó su *Balada de Luard, el Marinero*, la *Suite Don Quijote* de Georg Philipp Telemann y la *Sinfonietta* para orquesta de cuerdas de Albert Roussel. Lo que mayor impresión causó en el público fue la *Balada* de Samper. Su origen se localiza en una leyenda mediterránea, escrita en un catalán lleno de “giros populares y modismos”, que es una versión libre de los versos de José María de Segarra. A la lectura del poema en su traducción libre siguió la música. “Samper se sirvió de la Orquesta de Cámara, así nos parece, a falta de la gran orquesta”, e hizo falta la orquesta completa por la instrumentación y sonoridad requeridas por la obra, que presenta “positivos hallazgos rítmicos”, es “sabia”, “inspirada” y “atrayerente”. Toca el alma y el corazón “por su sinceridad, la armonía y los colores de la orquestación subyugan”. “Debemos escuchar de nuevo esta obra maestra”, afirmaba en su crónica Gerónimo Baqueiro Fóster. El estreno se debió a las gestiones de Luis Sandi.⁶⁹

Muy distinto es el reporte del estreno que hace Samper en una carta a Pau Casals, en el que se nota su amargura ante la merma de músicos en la orquesta:

No sé si esta temporada dirigiré más conciertos aquí. He hecho tres recientemente: del primero quedé muy contento; del segundo, muy decepcionado porque me encontré con la orquesta reducida, con siete músicos de menos, y el tercero fue una tortura para mí: ya no eran siete los músicos que faltaban, sino diez. Usted seguramente pensará



67 Corbera Jaume, “Baltasar”, 216-217. En el acervo de México que se trasladó a Mallorca, Corbera localizó “borradores (bastante completos), de su puño y letra, de las bandas sonoras de las películas *La Perla y Maclovía* [...], y que sin embargo, según todos los registros fueron compuestas por otro músico catalán Antonio Díaz Conde quien posiblemente fuera alumno de Samper, o al menos con quién seguro tuvo algún tipo de relación”. Corbera Jaume, “El musicólogo”, 2-3.

68 Carta de Samper a Josep Valls. México, D.F., 12 de enero de 1946. (Copia digital proporcionada por Amadeu Corbera.)

69 Mecanuscrito del artículo de Gerónimo Baqueiro Fóster publicado en *El Nacional* el 12 de julio de 1953, “Baltasar Samper y *La balada de Luard El Marinero*”. Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, CENIDIM, exp. 1180.

que habría sido normal suspender el segundo y tercer concierto, pero yo no podía hacerlo. Y la verdad es que tiene pocos atractivos embarcarse con estas organizaciones burocráticas, las únicas que funcionan aquí con cierta regularidad, pero donde no se encuentra ni disciplina ni comprensión.⁷⁰

Un tercer relato, de tono positivo, es el que hace —también a Casals— José García Borrás, amigo de Samper:

Sé que le dará mucho gusto saber que nuestro común amigo Samper ha tenido un gran éxito últimamente dirigiendo la orquesta de Cámara de Bellas Artes de México y muy especialmente con el estreno aquí de su composición *Balada de Luard, el Mariner*. Le envió el programa y algunas críticas, dudo que, *dado su talante*, el amigo Samper le envíe a usted esta nueva.⁷¹

Por último, más técnica e interesante musicalmente resulta la crítica que publicó Adolfo Salazar en el suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades*, en la cual define a Samper como un catalán “en su esencia”, cercano técnicamente a Vincent D’Indy, Ernest Chausson y Albert Roussel. De paso, Salazar habla sobre la personalidad de Samper en su nota:

La *Balada de Luard*, con texto de José María Segarra es una obra en la que Samper se aparta de los tipos acostumbrados de la orquesta, en el canto o en ambas cosas juntas. Seis piezas de canto unidas entre sí por el juego de temas recurrentes, como los solos de violín y viola, de gran nobleza melódica, fuera de las irremediables inflexiones de las escuelas de boga. Música noble y austera, como la personalidad plena de Samper, sólidamente trabajada, en un concepto serio y elevado de su arte, sin concesiones ni complacencias.⁷²

Además de sus actividades de investigación y otras ligadas a la música, Samper realizó una serie de traducciones de libros para la Unión Tipográfica Editorial



70 Citado en Picún, “Conversaciones”, 164.

71 Citado en Picún, “Conversaciones”, 164-165. El énfasis es mío.

72 Adolfo Salazar, “México en la música. Los Lunes de la Sala Ponce”, *Novedades. Suplemento México en la Cultura*, núm. 226 (1953): 5, citado en Picún, “Conversaciones”, 166.

Hispano Americana (UTEHA), principalmente.⁷³ Al menos seis sobre música y cinco más sobre otros temas de economía y psicología.⁷⁴

Esta intensa actividad de traductor, casi inconcebible por ser paralela a su trabajo estable, fue necesaria para aumentar los magros ingresos que recibía en el INBAL, con el fin de mantener a su esposa Dolors y al hijo que ambos tuvieron en México, Josep. He recopilado alguna información sobre Dolors, la compañera de Samper en los 25 últimos años de su vida, como los datos de su llegada y quehacer en México, gracias a los testimonios de contemporáneos y a investigaciones más recientes, lo cual se expone a continuación.

DOLORS PORTA DE SAMPER EN MÉXICO

La fiel compañera personal y profesional de Samper, Dolors Porta, lo siguió a México desde Francia. Llegaron a México después de tres agotadoras semanas de travesía en barco. En el camino, Baltasar, con la ayuda de Dolors, organizó un coro en el que participaron niños, adultos y viejos con el fin de aliviar la monotonía de los días en altamar. En el barco, venía también la familia del abogado Odón (Ot) Durán D'Ocón, que había sido procurador en la República catalana, y con quien Dolors y Baltasar sostuvieron, ya en México, una larga amistad. Una vez en México, tanto los Durán como los Samper, y varias familias catalanas, se establecieron en la calle de Ámsterdam, en la colonia Condesa. Rosa María, madre, y Dolors fueron amigas en aquellas circunstancias en las cuales “no nos fue fácil a nadie”. Dolors hacía muñecas y las vendía, para apoyar en la economía familiar.⁷⁵

De la cédula de entrada al país del Servicio Migratorio Mexicano, se desprende que Dolors, ahora Dolores Porta i Bauzà de Samper, contaba con 33 años a su



73 Esta editorial, fundada por el exiliado gallego José González Porto en México, D.F., fue sumamente activa hasta 1977, año de la muerte de su fundador. Dio trabajo a numerosos exiliados españoles en México.

74 Edmundo Camacho y Mónica Aguilera, “El exilio musical catalán en México”, en *Presencia catalana*, edición de José M. y Angélica Peregrina (Guadalajara: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Jalisco, 2012), 123. Aparte de las que consignan estos autores, he encontrado once traducciones en total.

75 Entrevista telefónica con Rosa María Durán, 26 de junio de 2020. Marta García Renart corrobora la elaboración y venta de muñecas por parte de Dolors. Entrevista telefónica concedida por Marta García Renart a la autora, 2 de julio de 2020.

IMAGEN 6. DOLORS SAMPER, ANUARIO
DEL COLEGIO DE LA CIUDAD DE MÉXICO AÑO
1967



FUENTE: COLECCIÓN EULALIA RIBERA.

llegada a México, medía un metro cincuenta (con una diferencia no desdeñable de su pareja Baltasar, cuya estatura registrada fue de 1.78 metros), de tez blanca, pelo castaño y ojos cafés. Se identifica como casada, y de profesión, profesora. Declara el español como idioma nativo y el francés como otro idioma que habla.⁷⁶ Dos precisiones convendría hacer a esta declaratoria oficial: aún no estaba casada con Samper y nada decía de su lengua natal, el catalán. Dolores era mallorquina como Samper, más de dos décadas menor que él, fue su alumna y una pianista notable: en Cataluña estrenó obras de su profesor y dio algunos conciertos. Después, trabajó con Samper en *l'Obra del Cançoner*, donde, presuntamente, comenzaron una relación que los llevó a ir al exilio juntos, primero a Francia y luego a México. Esa relación y posterior huida causaron gran escándalo en Palma de Mallorca. Estos sucesos fueron la cau-

sa del rechazo familiar a Dolores por el resto de su vida. En México, Dolores estuvo a la sombra de la de su marido.⁷⁷

En México, los Samper iban a comer a casa de los García Renart casi todos los domingos. En esas míticas comidas, a las que llegaban visitantes ilustres de paso en el país —como Pau Casals, entre otros—, Samper “iba súper elegante, siempre de traje y corbata: un *dandy*”. Marta García Renart tomaba clases particulares de piano con Samper, en las cuales siempre vestía con la misma formalidad. Marta



76 “Tarjeta de Identificación 175921”, expedida por el Servicio de Migración Mexicano el 17 de noviembre de 1943, en México, D.F.

77 Correo electrónico de Amadeu Corbera, 18 de junio de 2019.

y su hermana jugaban con el hijo de los Samper, Josep. Dolors, afirma Marta, era “una bellísima persona”, también comenta: “Mi papá quiso ayudar a Samper, pero no se dejaba. Le propuso que vendiera unos pianos que trajo de Alemania. Pero [Samper] dijo: ‘yo no me dedico a eso’”. Finalmente, los amigos se pelearon y se distanciaron. Debido a eso —“gracias a eso”, dice Marta—, pasó a tomar clases de piano con Francisco Agea. Aunque recuerda a Samper como un profesor “tiránico”, reconoce que le dio las bases de teoría musical para toda la vida.⁷⁸ A diferencia de Rosa María Durán, que lo recuerda como un hombre “dulce”, Marta García Renart afirma contundente que Samper “era un hombre muy difícil... estaba amargado”.

Seguramente por necesidad, pero también por realización personal, después de la muerte de su marido, Dolors se activó profesionalmente. Eulalia Ribera Carbó tomó clases particulares de piano con Dolors, quien fue, además, su maestra de música en la primaria en el Colegio de la Ciudad de México.⁷⁹ Dolors entró a dar clases al Colegio en 1966, el año en que enviudó, donde varias generaciones la conocieron como “la maestra Samper”. Eulalia menciona, divertida, que la maestra hablaba un español muy cargado de catalán, y con fuerte acento, por lo cual los niños y las niñas —las *donas*, como ella decía— se reían. Recuerda que las clases particulares, que tanto ella como su hermana Ana tomaban en el domicilio de la maestra Samper, eran pesadas, pues estaban cargadas de teoría musical. También recuerda que en el departamento había varios gatos.⁸⁰

Al consultar los anuarios de 1966 a 1976 del Colegio de la Ciudad de México, encontré varias fotografías de la maestra Samper, quien daba clases de música en la Nueva Primaria. En ellas, se le ve a veces seria, otras menos sonriente, pero enérgica y concentrada, dirigiendo el coro de flautas, en plena clase, con el pizarrón, donde se ve alguna pieza musical escrita con tiza, en algún evento del día de las madres, con un vestido festivo, dirigiendo el coro de flautas o en convivencias de



78 Entrevista telefónica con Marta García Renart, 2 de julio de 2020.

79 Este colegio, dirigido por el maestro Carrión, dio trabajo a gran cantidad de refugiados españoles.

80 Cuenta que su abuela, quien las llevaba —a ella y a su hermana— a clases de piano, no toleraba los gatos, por lo cual se iba al Parque México a dar vueltas con la otra niña mientras una tomaba la clase. Entrevistas telefónicas de Eulalia Ribera Carbó con la autora, 6 de julio y 4 de agosto de 2020.

maestros, donde se aprecia relajada y feliz. Este es sólo un atisbo a lo que fue la vida de Dolors a partir de su viudez y hasta su muerte en 1996.⁸¹

EL GRUPO DE EXILIADOS ESPAÑOLES MÚSICOS

A la llegada de Samper a México, ya se encontraban en el país una serie de exiliados españoles que se habían colocado en posiciones clave del medio musical —en buena medida, gracias al apoyo de Carlos Chávez—. Entre ellos, destacaban Jesús Bal y Gay, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar y Otto Mayer-Serra. Fundaron la revista *Nuestra Música* (de 1946 a 1953) donde dieron cabida a sus investigaciones y reflexiones, como parte de una “corriente renovadora del ambiente musical de México”,⁸² en la cual Samper tuvo sólo una brevísima colaboración que, como vimos, ni siquiera está identificada por su nombre completo. Aquel grupo escribió, además, crítica musical en periódicos, vio sus obras ejecutadas por la Sinfónica Nacional y en conciertos de cámara, y, además, editó su música en Ediciones Mexicanas de Música. A prácticamente ninguna de sus actividades se sumó Samper.

En el caso de Bal y Gay, éste se encontraba como lector en Cambridge cuando estalló la Guerra Civil española, y en 1938 le ofrecieron trasladarse a México para incorporarse a La Casa de España. El apoyo a su venida a México, a pesar de ser aún bastante joven y no muy conocido, se debió al interés que había por su trabajo previo en el área del folclor español.⁸³ Bal y Gay se realizó plenamente en el plano profesional, lo cual reportó, sin falsa modestia, de la siguiente manera:

Yo [...] logro realizar en México una vida llena de actividad, de proyección y miras musicales. Pronuncio conferencias, fundo revistas y una bastante importante editorial de música, redacto colaboraciones, escribo mi mejor obra —para mí, claro—,



81 Debo la consulta de los anuarios a la generosidad de Eulalia y Ana Ribera Carbó. El dato del año de muerte lo debo a Amadeu Corbera.

82 “Editorial”, *Nuestra Música. Revista Bimensual Editada en México*, año 1, núm. 1 (1946): 5.

83 A decir de Clara E. Lida, citada en Carlos Villanueva, “Jesús Bal y Gay en México: actividad periodística”, en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*, edición de James Valender y Gabriel Rojo (México: El Colegio de México/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010).

“Chopin”, imparto clases, desarrollo cursos monográficos —mejor monológicos— sobre “Folklore”, Polifonía y Estilografía musical, clarifico —dentro de los límites de mis posibilidades— conceptos estéticos, colaboro con la Universidad y el Conservatorio Nacionales —a invitación de éstos— y, lo que es importante para mí, compongo música. En verdad, un pequeño “kosmos” de creación, difusión didáctica y de entrega.⁸⁴

IMAGEN 7. SAMPER, ¿?, LLUIS Y MARTA GARCÍA RENART, ARTURO KAHAN. S.F. [1950s]



FUENTE: COLECCIÓN MARTA GARCÍA RENART.

Esto se debió, sin duda, a la gran amistad que tuvo con Carlos Chávez. “El primer músico que llegó a México era yo, y naturalmente, el maestro Chávez se encargó de mí, me saludó, me invitó varias, bastantes, veces a su casa, y me enredó en la crítica musical, cosa que no había hecho jamás.”⁸⁵ Fue Chávez quien lo instaló como director de la Sección de Música Culta y de Folklore en la Sección de Investigaciones Musicales del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes:



84 Bal y Gay y Rosita García Ascot abrieron, además, una galería de arte, que gozó de gran éxito. Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990), 119.

85 Bal y Gay y García Ascot, *Nuestros trabajos*, 128.

“En este trabajo estuve hasta tomar el avión que me traería a España”.⁸⁶ Bal y Gay, que pasó un tiempo muy similar al de Samper en México, afirmó, ya en su tierra natal: “guardo muy grato recuerdo de mi estancia en México”.⁸⁷ Llama la atención la diferencia notable entre las experiencias que ambos tuvieron: la de Bal y Gay, luminosa y exitosa, y la de Samper, más bien oscura.

CONSIDERACIONES FINALES

En 1965, Carmen Sordo Sodi, investigadora que llevaba colaborando desde 1961 con la Sección de Investigaciones Musicales, redactó un informe en el que describía la situación de la Sección como “caos”. Afirmaba que no había un catálogo y que las fichas estaban incompletas. Respecto a su jefe, ausente por enfermedad, apuntaba lo siguiente: “El señor BALTASAR SAMPER INSUSTITUIBLE POR SUS CONOCIMIENTOS, no podrá seguir trabajando con la misma intensidad a su regreso, y creo que se debería tenerlo en recuperación una larga temporada y posteriormente aligerarle el trabajo, ya es mucho lo que hay aquí para un hombre de su edad”. Por ello, solicitaba de manera urgente que se incorporara un nuevo investigador y proponía un “Plan de trabajo. Mientras falte el jefe”.⁸⁸

En su última carta a Pau Casals, de enero de 1955, Samper mencionaba una “larga y complicada” enfermedad, con una aún más larga convalecencia.⁸⁹ Posteriormente, escribió que padecía “unas cataratas que progresan de forma enojosa”.⁹⁰



86 Bal y Gay y García Ascot, *Nuestros trabajos*, 130.

87 Bal y Gay y García Ascot, *Nuestros trabajos*, 138-139. No todo fue miel sobre hojuelas para Bal y Gay. Entre sus “disgustos” y “contrariedades” están su expulsión del periódico *El Universal* por su pleito con Ponce, sus diferencias públicas y notorias con Otto Mayer-Serra, y, a veces, las estrecheces económicas que padeció. Véase Consuelo Carredano, “Donde las olas los llevaron: una reflexión en torno a la obra de Jesús Bal y Gay en México”, en *Jesús Bal y Gay 1905-1993: tientos y silencios*, vv.AA. (Madrid: Universidad de Santiago de Compostela/Residencia de Estudiantes, 2005), 365-410.

88 Informe y memorandos Carmen Sordo Sodi, 1965, AHC, exp. 407.

89 Picún, “Conversaciones”, 169.

90 Carta de Samper a Joan Maria Thomàs, México, D.F., 27 de octubre de 1961. Gracias a Amadeu Corbera Jaume por proporcionarme copia de este documento.

Podemos colegir que los últimos 11 años de su vida fueron especialmente difíciles al estar marcados por problemas de salud.

IMAGEN 8. POSTAL HELLMER-HERNÁNDEZ A SAMPER, 29 DE MARZO DE 1965



FUENTE: AHC, EXP. 222.

Una carta que Samper dirigió a Henrietta Yurchenco, el 2 de febrero de 1966, terminaba con el siguiente párrafo: “Le agradezco su interés por mi salud, que no es tan buena como sería de desear; uno de estos días me internaré otra vez en el hospital para ser operado. Si todo va bien, espero poder verla aquí en agosto.”⁹¹ Samper falleció tan sólo días después: el 18 de febrero.⁹² El 24 de octubre de 1966,



91 AHC, exp. 222.

92 AHC, exp. 222. *Viquipèdia* de Cataluña ubica el 18 de febrero de 1866 como el día de su muerte. “Baltasar Samper i Marquès”, *Viquipèdia*, en línea. No existen en el CENIDIM documentos que precisen la fecha. Está enterrado en el Panteón Francés de San Joaquín, en la Ciudad de México. Amadeu Corbera localizó su tumba en un completo estado de abandono. Amadeu Corbera, #antifa [@amadeucorbera], “La seva tomba avui és un munt de pedres i herbes...”, 18 de febrero de 2020, *Twitter*, en línea.

Carmen Sordo Sodi, ahora encargada de la Sección de Investigaciones Musicales, le escribió a Yurchenco para comunicarle “el sensible fallecimiento del notable musicólogo Baltasar Samper”.

Hay suficientes testimonios para afirmar que un aura de frustración rodeó la experiencia mexicana de Samper. En la citada entrevista que concedió Dolors Porta 22 años después de la muerte de su marido, declaró: “El comienzo de Samper en México fue fantástico, después todo empeoró”.⁹³ Porta afirmaba que

Baltasar era tímido, no beligerante. No servía para dar clases, se enfadaba. Era muy perfeccionista, ordenado, organizado, encantador. Pasamos muchas penurias en México, pero él se las tragaba todas. Tenía ángel, quería bien a todo mundo. Desde México seguía enviando dinero a su familia de Cataluña.⁹⁴

Lo que queda claro es que Samper no consiguió durante su residencia mexicana un posicionamiento cómodo y acorde a lo que él esperaba. Su principal aspiración, la de ser reconocido como compositor, no se realizó.⁹⁵ Olga Picún observa acertadamente que:

Hay una distancia considerable entre el Samper anterior a la Guerra Civil, reconocido y homenajeado por el medio musical, con una destacada actividad compositiva, interpretativa y musicológica, que queda documentada en muchos programas de concierto y notas críticas [...], al Samper que casi se esconde en un trabajo poco comprometido en términos creativos, como el de traductor de un conjunto de volúmenes de diferentes especialidades, o prácticamente burocrático, como el que desempeña en la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuya remuneración, además, no le permite vivir libre de apremios económicos.⁹⁶



93 Moll y Marquès, “Conversa”, 121.

94 Moll y Marquès, “Conversa”, 122. Traducción del epígrafe de este artículo.

95 Su labor de compositor en México se vio menguada por ese decaimiento general de su labor, pues la mayoría de sus obras las compuso antes de su llegada al país. Véase la lista de obras compilada por Corbera Jaume, “Baltasar”.

96 Picún, “Conversaciones”, 166-167.

Corbera explora la idea de que Samper fuera un *transterrado*, término acuñado por el filósofo José Gaos que se refiere a españoles desadaptados en España que encontraron en México un sitio donde pudieron disfrutar de aquello que hubieran deseado en su país: “un Estado liberal promotor de bienestar y progreso con justicia social y al que por tanto eran más adaptables que a ésta última”. Sin embargo, Corbera encuentra difícil encajar a Samper en esta categoría por pertenecer al exilio catalán.⁹⁷ El autor propone agudamente que el descuido historiográfico de la figura de Samper podría deberse a una cuestión identitaria:

Quizás porque era visto como demasiado mallorquino por la Cataluña posfranquista, demasiado republicano para una Mallorca mayoritariamente conservadora, demasiado catalán para la España moderna y demasiado español para la musicología mexicana: no ser de ninguna parte y hacer de todo un poco le concedió un gran prestigio en vida, pero probablemente le ha condenado a un olvido injusto hasta hoy.⁹⁸

En su correspondencia, se nota una nostalgia progresiva por Mallorca, su terruño. México no se convirtió nunca en su verdadero hogar, a pesar de haber vivido allí 24 años y haber tenido y criado un hijo en el país. Ese volver a una etapa del pasado donde su realización parecía un hecho consumado, donde su futuro personal y profesional brillaban, se vio ligado indefectiblemente al territorio mallorquín. Consuelo Carredano lo ha denominado “La recurrente idea del retorno” que obsesionaba a los exiliados:

Para la mayoría de los exiliados, el regreso, más que una ilusión alimentada por el deseo de recuperar la vida y el hogar perdido, devino en verdadera obsesión. Pero aun pudiendo volver no era fácil decidirlo. Muchos refugiados habían echado raíces en el país o no se encontraban ya con el ánimo o la edad para emprender el camino a la inversa, lo que en ocasiones suponía un nuevo desgarramiento del núcleo familiar.⁹⁹



97 Abellán, citado por Corbera Jaume, “El musicólogo”, 7. Aunque vemos que finalmente Corbera opta por emplear el término en el título de su texto.

98 Corbera Jaume, “Baltasar”, 219.

99 Carredano, “*Un sendero*”, 98.

Por otra parte, no era menor el riesgo que correría su vida al volver en medio del régimen franquista. Una pesadilla que se prolongaba mucho más allá del final de la Segunda Guerra Mundial. En una carta ya tardía que escribió a Joan Maria Thomàs, en la cual le contaba que en Barcelona no tocaban sus obras por miedo al régimen franquista, Samper confesó:

Aparentemente en Mallorca no tienen tanto miedo, por lo que estoy agradecido. Todo esto coincide con mi estado de espíritu ahora. Aunque mi alejamiento de Mallorca, ya hace tantos años tendría que haberme hecho desistir, no hay nada de eso, y hace tiempo que me he descubierto una añoranza de la tierra donde nací, que antes, quizás demasiado distraído, no había sentido.¹⁰⁰

En cuanto a México, podemos afirmar que fue Samper quien propuso e implementó un modelo profesional de investigación musical de campo en el INBA, en la medida de las limitadas posibilidades económicas de la institución, que posteriormente siguieron Raúl Hellmer, Henrietta Yurchenco y los otros investigadores que trabajaron allí durante y después de la gestión de Samper. Su figura y su obra comienzan a ser trabajadas y valoradas a ambos lados del Atlántico: en Cataluña, la tierra que dejó por fuerza y que siempre añoró, y en México, el país que lo acogió y le dio trabajo en las últimas décadas de su vida.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo tiene una enorme deuda de gratitud con varias personas. En primer lugar, con el musicólogo catalán Amadeu Corbera Jaume, quien, con gran generosidad, me proporcionó documentos e información invaluable de Samper. Corbera se encuentra en el proceso de terminar su tesis doctoral sobre Baltasar Samper; ese estudio hará seguramente justicia a esta importante y descuidada figura musical catalana. Mi agradecimiento caluroso a la musicóloga Consuelo Carredano, por impulsarme a hacer esta investigación. Agradezco de corazón a las personas que me brindaron entrevistas en las que compartieron sus recuerdos sobre Baltasar y Dolors Samper: Rosa María Durán, Marta García Renart y Eulalia



100 Carta a Thomàs, 27 de octubre de 1961.

Ribera Carbó, así como la gentil autorización del director del *Orfeó Català de Mèxic*, Rafael Vidal Anglès, para consultar sus acervos, y la amable y eficiente ayuda de Marcela Zárate, secretaria del *Orfeó*.

ARCHIVOS

Archivo del Orfeó Català, Ciudad de México

Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical-INBA), Ciudad de México

Archivo Histórico del CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical-INBA), Ciudad de México

Biblioteca del Pavellón de la República de Barcelona, Barcelona
Fondo NP

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Bolaños, Marina. “La ‘invención’ de la música indígena de México”. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 77 (2005): 46-56, disponible en [<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2953/2854>].

Bal y Gay, Jesús y Rosita García Ascot. *Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.

Bitrán Goren, Yael. “Henrietta Yurchenco: Ethnomusicology pioneer in Mexico and Guatemala”. En *Latin American History. Oxford Research Encyclopedia*. Oxford: Oxford University Press, 2018, doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.568, consultado: 21 de febrero de 2021.

Bitrán Goren, Yael. “La investigación musical: la experiencia mexicana”. En *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica*, edición de Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Leija, 129-143. México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría General Iberoamericana, 2016.

Camacho, Edmundo y Mónica Aguilera. “El exilio musical catalán en México”. En *Presencia catalana*, edición de José M. y Angélica Peregrina, 111-128. Guadalajara: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Jalisco, 2012.

Carredano, Consuelo. “*Un sendero sobre esta tierra roja*. Miedo, censura, retornos. La experiencia vital de los músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso”. *Quintanta*, vol. XIV, núm. 14 (2015): 81-104, disponible en [<https://revistas.usc.es/index.php/quintana/article/view/3826>].

- Carredano, Consuelo. “Donde las olas los llevaron: una reflexión en torno a la obra de Jesús Bal y Gay en México”. En *Jesús Bal y Gay 1905-1993: tientos y silencios*, vv.AA., 365-410. Madrid: Universidad de Santiago de Compostela/Residencia de Estudiantes, 2005.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. *Catálogo de la obra musical del maestro Vicente T. Mendoza*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Corbera Jaume, Amadeu. “El musicólogo transterrado: los escritos etnomusicológicos de Baltasar Samper en México (1946-1964)”, inédito, proporcionado por el autor, diciembre de 2019.
- Corbera Jaume, Amadeu. “Baltasar Samper, compositor: el redescubrimient d’un músic català a l’exili”. *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 11 (2018): 199-231, disponible en [<https://raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/101449/441274>], consultado: 17 de septiembre de 2020.
- Díaz G. Viana, Luis. “Los guardianes de la tradición: el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de cantos populares”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6 (2002), disponible en [<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>], consultado: 13 de octubre de 2020.
- Diccionari dels Catalans D’Amèrica. Contribució a un inventari biogràfic, toponímic i temàtic*, vol. IV: Ru-Z. Barcelona: Comissió Amèrica i Catalunya/Generalitat de Catalunya, 1992.
- Domínguez, Francisco, Luis Sandy, Roberto Téllez Girón y Baltasar Samper. *Investigación folklórica en México. Materiales*, vol. I. México: Departamento de Música-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962.
- “Editorial”. *Nuestra Música. Revista Bimensual Editada en México*, año I, núm. 1 (1946): 5-6.
- Jocs Florals de la Llengua Catalana: Any xcix de la seva restauració*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2b8z2>], consultado: 18 de junio de 2020.
- Márquez Carrillo, Jesús. “Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964”. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, año VI, núm. 10 (2009): 93-105, disponible en [http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/721/010.pdf].
- Mendoza, Vicente T. “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”. En *Aportaciones a la investigación folklórica de México*, 81-111. México: Imprenta Universitaria, 1953.

- Mendoza, Vicente T. “La investigación folklórico-musical”. En *Aportaciones a la investigación folklórica de México*, 57-69. México: Imprenta Universitaria, 1953.
- Moll y Marquès, Joan. “Conversa d’en Joan Moll amb na Dolors Porta de Samper”. En *X Simpòsium i Jornades Internacionals de l’Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalists Musicals*, 117-125. Islas Baleares: Fundació ACA, 2003.
- Picún, Olga. “Conversaciones diferidas en el exilio. La correspondencia de Baltasar Samper a Pau Casals”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. xxviii (2015): 143-172, disponible en [<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58852/52970>].
- Picún, Olga y Consuelo Carredano. “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”. En *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, coordinación de Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega, 1-24. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Ruiz Caballero, Antonio. “L’Orfeo Català de Mèxic: puentes culturales, musicales e históricos entre Cataluña y México durante el exilio”. En *Huellas y rostros: exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, edición de Consuelo Carredano y Olga Picún, 237-264. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Ruiz Caballero, Antonio. “Tras las huellas de Baltasar Samper: influencia de un músico e investigador catalán en la investigación musical mexicana”. Memoria de investigación, *Mèmorria d’investigació guanyadora d’una de les borses d’estudis Generalitat de Catalunya en els Premis Sant Jordi 2015 de l’Institut d’Estudis Catalans* (no publicado).
- Ruiz Rodríguez, Carlos. *La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento*, tesis de doctorado en Antropología. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Samper, Baltasar. “Vocabulario de la música”. *Boletín de Música. Órgano del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes*, año I, núm. 1 (1950): 28-32.
- Samper, Baltasar. “La investigación musical en el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública”. *Nuestra Música*, año II, núm. 5 (1947): 39-44.
- Stanford, E. Thomas. Reseña sobre “Baltasar Samper, Francisco Domínguez, Luis Sandi y Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México*, México, Departamento de Música-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964”. *Ethnomusicology*, vol. x, núm. 1 (1966): 102-104.
- Toledo, Liliana. *El programa de música de las Misiones Culturales y la música: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la construcción del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)*, tesis de maestría en Historia. Cuernavaca: El Colegio de Morelos, 2017.

Villanueva, Carlos. "Jesús Bal y Gay en México: actividad periodística". En *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*, edición de James Valender y Gabriel Rojo, 331-358. México: El Colegio de México/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010.

FUENTES ELECTRÓNICAS

"Baltasar Samper i Marquès". *Wikipedia*, disponible en [[//ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Baltasar_Samper_i_Marqu%C3%A8s&oldid=26231542](https://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Baltasar_Samper_i_Marqu%C3%A8s&oldid=26231542)], consultado: 17 de septiembre de 2020.

"Baltasar Samper i Marquès". *Viquipèdia*, disponible en [https://ca.wikipedia.org/wiki/Baltasar_Samper_i_Marqu%C3%A8s], consultado: 8 de junio de 2020.

Corbera, Amadeu, #antifa [[@amadeucorbera](https://twitter.com/amadeucorbera)]. "La seva tomba avui és un munt de pedres i herbes...", 18 de febrero de 2020. *Twitter*, disponible en [<https://twitter.com/amadeucorbera/status/1229696304336588800>], consultado: 3 de septiembre de 2020.

ENTREVISTAS

Entrevista telefónica con Rosa María Durán, 26 de junio de 2020.

Entrevista telefónica con Marta García Renart, 2 de julio de 2020.

Entrevistas con Eulalia Ribera Carbó, 6 de julio y 4 de agosto de 2020.

Yael Bitrán Goren: es doctora en Musicología por la Royal Holloway, University of London, con estudios en el Conservatorio Nacional de Música. Es traductora especializada en música. Actualmente es maestra en la Facultad de Música de la UNAM y en el Conservatorio Nacional de Música, es investigadora en el CENIDIM del INBA (de 2014 a 2018 directora del CENIDIM). Miembro del SNI, nivel I. Sus investigaciones son temas del siglo XIX, música y mujeres, músicos viajeros, ópera en México y musicología de género. Entre sus publicaciones recientes están: "Fulgores incipientes: primeras mujeres mexicanas estrellas de ópera (ca.1830-ca.1860)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. xxxiv (2021); "Revisitando a Carlos Chávez desde el siglo XXI", *Historias*, núm. 104 (2021); "George Steiner. Necesidad de música. Artículos, reseñas, conferencias", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 117 (2020).

D.R. © Yael Bitrán Goren, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.