

La música latinoamericana: del archivo al público

René Villanueva, fundador e integrante del grupo "Los folkloristas", acaba de donar a la Fonoteca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia su acervo musical, producto de 20 años de trabajo; en ese tiempo realizó grabaciones en vivo, intercambios con otros países, y obtuvo material de personas e instituciones dedicadas a la música.

Así, en la actual fonoteca de René encontramos grabaciones de Octavio Marulanda y de Delia Zapata, de Colombia; el testimonio musical del carnaval de Orulo, Bolivia, de 1974; de la fiesta popular en Panamá, a raíz de la toma de poder de Omar Torrijos; y mucho material de Cuba, Ecuador, etc., y por supuesto de México, donde además de haber adquirido grabaciones de José Raúl Helmer, de Irene Vázquez, fundadora de la Fonoteca del INAH, y de Thomas Stanford, entre otros, ha recopilado y grabado la música tradicional y folklórica y, con "Los folkloristas", ha realizado una ardua labor para difundir en México y Latinoamérica este tipo de música a través de numerosas presentaciones en público y varios discos.

Con motivo de esta donación, y aprovechando su estancia en el INAH, contratado para clasificar y ordenar los materiales de la fonoteca del Instituto, surgió el interés por entrevistarle y conocer algunos de sus puntos de vista acerca de la música folklórica y latinoamericana.

—René, ¿se puede hablar de música latinoamericana, como un género musical?

—No, definitivamente como género no, porque un huapango, una balada, un vals, etcétera. El nombre de música latinoamericana es simplemente una clasificación hecha grosso modo de acuerdo con una entidad geográfica, histórica y cultural que abarca justamente los países de El Río Bravo hacia el Sur, y que por supuesto se refiere a toda esa pluralidad cultural, étnica e histórica, pero que además tiene muchos rasgos en común, precisamente porque su historia es semejante: países colonizados que han dado un producto musical de una riqueza extraordinaria, poco valorado y estudiado, y que apenas empezamos a redescubrir los latinoamericanos como expresión propia, como resultado de nuestra cultura, y que tiene una gran importancia dentro del campo de la música, como la puede tener cualquiera de las expresiones culturales de otros continentes.

—¿A partir de qué momento se puede hablar de música latinoamericana?

—Bueno, en primer lugar, ya sabemos que los términos "latinoamericano", "hispanoamericano", se prestan mucho a discusión. Los estudiosos de este tipo de cuestiones podrán discrepar o hacer

precisiones. Nosotros podemos empezar a hablar de música latinoamericana obviamente a partir de que se constituyen nuestros pueblos como resultado de un mestizaje múltiple, como resultado de la Conquista, encontrándonos con una amalgama, un crisol de culturas en nuestro continente, y como consecuencia de condiciones históricas concretas que han permitido al hombre seguir expresándose a través de las diversas formas artísticas que existen, entre ellas el canto y la música. Este es un ámbito muy rico, en cuanto a que ha producido una gran cantidad de aportaciones propias, resultado también de ese mestizaje, de ese choque de culturas.

—¿Crees que exista un punto de fusión entre la música indígena latinoamericana y la música occidental?

—Por supuesto que sí. La música como producto cultural está sujeta y determinada por la historia. Así, el indígena ha sufrido la dominación del conquistador occidental, el proceso de colonización que ha tratado de arrancarle o de borrar de su memoria su historia, su cultura, su religión, su lengua... ¡Tantos aspectos, a través de tantos años de colonización! Pero no lo ha logrado porque se ha desarro-

llado —como en todos los pueblos que tienen una cultura y una conciencia histórica— una enorme resistencia al impacto colonizador en todo lo que éste significa de rapiña, despojo, esclavización, imposición de patrones de trabajo; en una palabra, de relaciones amo-esclavo, de explotador-explotado.

Esos mecanismos de defensa se manifiestan a través de los mecanismos de conservación, de afianzamiento a sus expresiones culturales, y entre ellos está la música, obviamente como resultado del mestizaje, y en la que confluyen varios elementos. En la actualidad siguen existiendo comunidades indígenas; si buscamos en ellas "purezas raciales", esto sería interesante sólo como estudio de gabinete, más no desde el punto de vista de una realidad social o histórica. En ese sentido, lo que hay que tomar en cuenta es el hecho concreto de que las comunidades indígenas han asimilado muchos aspectos y expresiones de la cultura occidental en instrumentos, lenguaje, en formas y estructuras musicales. Pero de todas maneras, a través de esa herencia cultural que no se puede negar, aunque algunos traten de hacerlo, sigue existiendo una confluencia determinante de la música indígena, sobre todo en el caso de Méxi-





co, ya que somos un país pluricultural, con un variado mosaico de culturas. Aunque esto ha impedido, tal vez, presentar un mecanismo de defensa más unitario, al mismo tiempo y paradójicamente ha producido una gran riqueza de formas y expresiones en la música, en el canto, en la danza, etcétera.

—¿Cuáles son los resultados de esta fusión, qué elementos se incorporan?

—Desde el punto de vista musical, se incorporan una gran cantidad de estructuras que, en principio, el conquistador utilizó como parte de la colonización espiritual-ideológica. Todos conocemos el proceso de catequización y de conversión a la religión cristiana que sufrieron los pueblos conquistados, y que no es más que la bandera ideológica que, a lo largo de la his-

toria, de la belleza, del arte, la verdad de todo”, según la mentalidad occidental.

—Ahora bien, España no ejerció una política de exterminio en sus colonias como lo hicieron los norteamericanos. . .

—Relativamente, pues mal que bien España también era un resultado —y no muy remoto en el tiempo— de una mezcla de culturas. España era un crisol dentro de Europa; salía de ocho siglos de dominación árabe que tuvo una presencia determinante en el desarrollo de la vida cultural española a través de la música, instrumentos, etcétera. Cuando los españoles llegaron a América se incorporaron estos elementos al proceso de mestizaje de la música.

—¿Crees que haya manera de enriquecer la música latinoamericana con géneros musicales como el rock, la samba, el jazz, y que a su vez la música latinoamericana enriquezca a los otros géneros?

—Sí. Pienso que es una realidad. La música es un espacio infinito de la creatividad humana; creo que difícilmente se puede encontrar otro arte que la supere en universalidad, en capacidad de penetra-

ción, de comunicación. La palabra, la literatura, la plástica, siempre están regidas por una serie de elementos que limitan la comunicación entre los hombres de distintas lenguas y culturas. La música no, la música tiene una virtud que la vuelve accesible a todo ser humano; necesaria casi como el aire, se transmite como este elemento, con la misma libertad. A través del aire penetra a todos los pulmones sensibles, capaces de percibirla. Por lo tanto, todas las expresiones musicales, sean de otros países, o de otras culturas, son perfectamente asimilables. El músico es sensible a todo: hace un proceso de síntesis y de asimilación de todo aquello con lo cual se identifica. Claro que también está muy determinado por una realidad concreta que es el proceso y la actitud de los pueblos coloniales o semicoloniales o semicolonizados que están siempre pendientes de todo lo que se produce en la metrópoli, porque la metrópoli impone toda una serie de formas de vida al colonizado, que termina por considerarlas como metas propias. En este sentido están infiltradas, ideologizadas; porque no hay que ser tan ingenuo como para pensar que los elementos musicales no se están utilizando para simplificar el pro-



ceso de colonización. Pero, por otro lado, hay que estar abierto a todas las expresiones que tengan calidad musical, y que representen verdaderamente a las manifestaciones más profundas de la creatividad humana, y, al mismo tiempo, darse cuenta de que existe, como un fenómeno real y concreto, la música prefabricada, la música comercial que no responde a ninguna necesidad ni de expresión de sentimientos, ni de comunicación, sino que simplemente es un fenómeno de consumo mercantil.

La música latinoamericana precisamente por estar hasta cierto punto mucho menos corrompida, prostituida —en el sentido de ser prefabricada—, y porque responde a necesidades mucho más auténticas, genuinas y profundas, tiene mayores posibilidades de ser revalorada por los músicos de otras partes, y de influir y enriquecer sus producciones musicales.

—¿Qué factores intervinieron en el auge que tuvo en México, durante los setentas, la música folklórica como fenómeno social?

—En nuestro país este fenómeno surgió de una manera ligeramente tardía en relación a otros países de América Latina. América Latina es una entidad geográfica-histórica, una gran comunidad humana que, a diferencia de otras, tiene una gran unidad y una gran fuerza política e histórica, puesto que si recorremos un ámbito geográfico de más de diez mil kilómetros podemos hablar con casi todos los hombres en una misma lengua que es el español.

Por otra parte, hay que tomar en cuenta la lucha de las grandes masas, de los grandes sectores, y, sobre todo, el innegable estímulo de la Revolución cubana que fue uno de los factores determinantes para que surgiera en todo el continente esa toma de conciencia, esa revaloración de las expresiones culturales de nues-



tros pueblos. Así, se empieza a reconsiderar la música folklórica y las expresiones autóctonas o tradicionales, a dárseles un rango de cultura que antes se les negaba. De esta manera, surge el movimiento de la nueva canción a mediados de los sesentas.

—¿Hubo algunos cambios importantes durante este auge?

—Bueno, sí, en nuestro país se logró que fueran reconocidas y aceptadas como expresiones culturales este tipo de formas musicales. Si bien había desde mucho tiempo atrás estudiosos dedicados a la recopilación, la grabación, a hacer todos los esfuerzos por reivindicar este tipo de música, esos esfuerzos habían quedado limitados porque se realizaban en un ámbito muy reducido. Esto empieza a ampliarse justamente con el surgimiento de intérpretes y músicos que comienzan a presentarse en público.

Por un lado, había que lograr que se aceptara este tipo de música como parte de nuestra cultura, y, por otro, vencer la resistencia de los medios de difusión que siempre ha sido el problema clave y determinante en este aspecto. Así se dio a conocer más ampliamente esta música junto con

la nueva canción que, con un contenido absolutamente contemporáneo, con una poética y una búsqueda de calidad, trataban de ofrecer una alternativa frente al campo comercial.

—¿A qué se debe que la música folklórica haya venido a menos en los últimos años?

—Yo respondería que la música folklórica no ha venido ni a menos ni a más, definitivamente. Lo que viene a más o a menos es la difusión, la cual está determinada por un fenómeno que se da en nuestra sociedad: la moda. También es un hecho concreto que en esta sociedad predomina cierta clase social —que no reconoce, no encuentra una estabilidad o una permanencia de valores en general— a la que se ha condicionado, por medio del comercialismo, a buscar y consumir exclusivamente la novedad, por lo que una cosa no puede permanecer, independientemente de que tenga o no valores, de que sea necesaria o no; a esta clase social se le tienen que dar constantemente sucedáneos: “nuevo, ahora con aroma a pino”, “nuevo, ahora con granitos azules”, ¿no?, pero es la misma cosa.

Por otra parte, este fenómeno está relacionado con la

crisis. En los años setenta hubo una proliferación de jóvenes que se dedicaron a la difusión de esta música. Pero se trataba de un movimiento, aunque muy generoso, muy amateur; es decir, estudiantes, gentes que lo hacían porque les gustaba. Los músicos no llegaban a profesionalizarse a través de un estudio, una mayor dedicación, sencillamente porque este tipo de expresión no les permitía desarrollarse, puesto que no podían vivir de esa actividad.

La crisis actual, que ahora nos está golpeando tan duramente, ha acabado con un ochenta por ciento de los grupos y sectores dedicados a esto. Se han visto obligados a desempeñar trabajos mejor remunerados. No es tanto que la música folklórica se haya deteriorado, sino que, justamente, una de las características de la crisis es la desmovilización de las capacidades creativas, de la ejecución musical, de la investigación, etcétera.

—¿Qué piensas del auge que ha alcanzado el rock en América Latina?

—El rock está siendo como una especie de elemento aglutinador a nivel mundial. Nosotros pensamos que puede ser un elemento musical muy im-

portante, sobre todo porque incide sobre sectores muy amplios de la población. Sin embargo, habría que estar atentos a que no se repitiera el fenómeno que se dio en los sesentas y setentas, sobre todo después del 68 en México que fue cuando se produjo el gran boom. No es que satanice al rock como género musical, pero hay que tener presente que ha sido utilizado desde un punto de vista ideológico como un vehículo de penetración, en la medida en que no ofrece una alternativa de cambio social ni una salida constructiva. A lo más que llega es a manifestar cierta incomformidad. Aunque hay algunos —pocos, pero afortunadamente los hay— que hacen rock con una conciencia crítica y política. En este sentido, bienvenidas todas las expresiones, siempre y cuando contribuyan al desarrollo de la conciencia de los jóvenes, y no a la esterilización de toda esa fuerza, de todo ese potencial, como sucedió con los jóvenes de la generación posterior a la frustración del 68, cuando el rock era inseparable de la drogadicción, el alcoholismo, la inmovilidad social. Porque Avándaro no sólo tiene importancia en la historia del rock mexicano: no fue casual que se diera poco tiempo después de una de las matanzas más tremendas, que fue la del 10 de junio de 1971. Así, muchos tomamos conciencia de que cuando el rock viene aparejado de una serie de actitudes de protesta irracional, de violencia, no conduce a una actitud organizativa, de transformación. No estoy hablando como un puritano que se escandalice, sino como alguien que tiene preocupaciones relacionadas con nuestro país; entre ellas está la música que debe también ser criticada para saber qué es lo que se les ofrece a los jóvenes: contenido ideológico, actitudes frente a su propia sociedad, a su propio tiempo; si se trata de una evasión o de una toma de conciencia.

—¿Crees que en algún momento la música folklórica haya sido realmente popular, o que nada más haya llegado a ciertos sectores?

—En la actualidad, el término "popular" tiene dos connotaciones: lo popular como algo auténtico que toca las fibras sensibles de la gente y lo hace propio; y lo popular como un producto que se fabrica y se impone a través de los medios masivos de comunicación: el cine, la televisión, la radio, los discos, los impresos, cómics, periódicos, etcétera. Los medios de difusión en poder de la burguesía y el capital sirven exclusivamente para difundir aquello que forma parte de sus intereses. Lo que pasa con la música no es más que un reflejo de lo que sucede socialmente con el hombre. La subvaloración del trabajo del indígena o del

campesino es la misma que padece su música, por eso su difusión está limitada: sólo es considerada como un producto destinado a los turistas o, en el mejor de los casos, a los antropólogos.

—¿En qué consiste el acervo musical que vas a donar a la Fonoteca del INAH?

—Bueno, voy a hacer un poco de historia. En realidad nació hace veinte años o un poquito más, como resultado de mi enamoramiento, de mi descubrimiento de este aspecto de la cultura de mi país, que es la música folklórica. Este deslumbramiento me produjo una avidez por recopilar, juntar la mayor cantidad de material posible, sin que existiera el propósito de un estudio sistematizado, de una investigación seria. Entonces me de-

diqué a viajar tanto por la República como por países de Centro y Sudamérica para conocer y grabar sus manifestaciones musicales —de una manera intuitiva y sin haber realmente estudiado cómo se hacía una investigación; en ese tiempo todavía ejercía mi profesión de ingeniero químico, que posteriormente abandoné. Yo sólo intuía que lo que había que hacer era ir directamente a las fuentes, llegar a las comunidades indígenas, con los músicos campesinos, en sus lugares y en sus fiestas, y escucharlos con sus instrumentos y cantar como ellos cantan y estar con ellos y tomarlos nuestros mezaales, sotoles o bacanoras o pisco. Así descubrí que esto era una cosa fundamental en mi vida: poder sumergirme e identificarme profundamente con mi gente. Además, tenía la ventaja de ser también músico, de formar parte de un grupo musical, y esa era una llave mágica que me abría todo y vencía las naturales y comprensibles resistencias, sobre todo entre los grupos indígenas. De esta manera, la comunicación se establecía, y eso me permitía llevar a cabo este tipo de grabaciones.

Mi trabajo seguramente no está al nivel del que realizan los investigadores profesionales, pues no me iba a vivir ahí, ni estaba con ellos mucho tiempo, sólo unos cuantos días; pero observaba sus modos de vida, su trabajo, platicaba con ellos, trataba de sacar la máxima información: el origen de su música, los posibles autores, qué instrumentos utilizaban, en fin, todo. Porque como músico ese era mi mayor interés, obtener la máxima información. Entonces fui acumulando grabaciones no sólo de México, sino de otros países de América Latina. Mi acervo, además de la música indígena, está constituido por grabaciones en vivo de compositores muy valiosos como Víctor Jara, Violeta Parra, o de intérpretes como Mercedes Sosa, Inti illimani, etc., así como por una gran cantidad de



Etnomusicología, una nueva área de investigación en la ENAH

la musicología comparativa, cuyos antecedentes se remontan al siglo pasado.

En México ha existido la preocupación por este aspecto de la investigación antropológica, gracias a lo cual existen importantes antecedentes para la etnomusicología. No obstante, se descuidó la formación de etnomusicólogos competentes, ya que hasta hace algunos años no se contaba con una especialización a nivel superior, ni con personal docente capacitado. Con estos antecedentes, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia se empezó a impartir la materia de *Etnomusicología* en mayo de 1981, creándose un taller que sesionaba los sábados. Dicho taller fue muy concurrido, y desde octubre del mismo año se amplió el curso a dos semestres. La oferta fue creciendo, y en 1982 se organizaron sesiones sobre *Teoría musical*, que ya en 1983 se impartía en tres niveles. En este mismo año se inició un segundo ta-

La música popular e indígena como elemento constitutivo de la cultura, siempre ha sido un factor de conocimiento muy importante para el antropólogo. Dentro de las descripciones de las culturas regionales e indígenas, el investigador intenta hacer pequeñas referencias a lo encontrado en la música; sin embargo, su desconocimiento sobre la materia le impide ahondar en la música como manifestación cultural. Esta fue una de las razones que hicieron surgir a la etnomusicología como disciplina, a mediados de la década de los cincuentas, en los Estados Unidos; se fundamentó en la investigación folklórica y en

discos de muchos países por los que viajé y en donde intercambié grabaciones con investigadores: yo les llevaba música mexicana y ellos me daban música folklórica de sus países. Así, actualmente tengo más de trescientas cintas grabadas en cuatro canales, lo que viene a dar tal vez dos mil y pico de horas de grabación.

—¿Qué es lo que te motivó a donar tu fonoteca?

—En realidad, esta decisión surgió a raíz de una crisis existencial que tuve el año pasado cuando se desbordó el río Churubusco, y se inundó mi casa: entraron ochenta centímetros de agua, que no era precisamente destilada, y de repente me aterró la idea de que veinte años de trabajo se pudieran echar a perder. Afortunadamente a las cintas no les pasó nada; sin embargo, fueron cuatro meses de trabajo —de casi 16 horas diarias— para limpiar, secar, rembobinar, cinta por cinta. . . Y eso no se lo deseo a nadie. Pero en ese reencuentro fue cuando me di cuenta de que ni yo mismo sabía lo que tenía, y que además, con toda honestidad, no me pertenecía a mí. Entonces decidí ofrecérselo al INAH, ya que considero que es el lugar más adecuado para su clasificación, estudio y difusión.

Tal vez no sea un acervo muy valioso para muchos investigadores, pero para mí es un tesoro enorme que significó veinte años de trabajo.

Creo, por otra parte, que sería muy necesaria la formación de una fonoteca nacional donde se concentraran los acervos de otras instituciones, y que cumpliera con una función semejante a la de las bibliotecas, es decir, brindar al público la oportunidad de consultar los archivos y escuchar las grabaciones, pero sobre todo, difundir ampliamente la música, puesto que almacenarla no tiene sentido. Lo fundamental es estudiarla, disfrutarla, hacerla necesaria para todos.



LA PINTURA MURAL SU CONSERVACION Y RESTAURACION
Exconvento de Churubusco (Xicoténcatl y
y Gral. Anaya)

del 27 de agosto al 31 de octubre
lunes a domingo de 10:00 a 18:00 horas

