

*Camilo Raxá
Camacho Jurado**

ETNOMUSICOLOGÍA

El cambio sonoro de la música sacra. Algunos ejemplos entre los pueblos indígenas



Don Abel Silva, Cuajinicuilapa, Guerrero. Foto: Gabriel Moedano Navarro, ca. 1964, Fonoteca INAH.



Tamborero de la Tierra Caliente, Ciudad Altamirano, Guerrero. Foto: Arturo Warman, ca. 1978, Fonoteca INAH.



José Ramiro Ortiz, acordeonista del Noroeste, Monterrey, Arramberri, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.



Refugio Juárez, arpero, Sayula, Jalisco. Foto: Irene Vázquez Valle, 1974, Fonoteca INAH.



Músico nahua, Zongolica, Veracruz. Foto: J. Rafael Reyes Ojeda, 1995, Fonoteca INAH.

Decir que la música cambia no es noticia de última hora ni descubrimiento de último momento, pues ya desde la Grecia antigua filósofos como Platón (1979) y Damón hablaban sobre la necesidad de regular los cambios en la música (Cande, 1981; Fubini, 1996). A partir de la segunda mitad del siglo XX, varios investigadores de la etnomusicología, entre los que se encuentran Merriam (1964), Nettl (1973), Blacking (1995), sólo por mencionar algunos, se interesaron por el estudio de la música como proceso y no como simple producto. A decir de Nettl (2001), los etnomusicólogos se interesan en observar cómo cambia la música en general, por medio de qué mecanismos y con qué regularidad. Como resultado de

*A veces perecen los Dioses,
pero el espíritu místico permanece indestructible.*

Gustave Le Bon

* Estudiante de etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM.



Músico en la Basílica de la Virgen de Guadalupe, Monterrey, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

este trabajo se han definido varias líneas de estudio o tendencias, las cuales han hecho hincapié en diferentes aspectos del cambio musical o del contexto donde se estudian. El estudio de la música como proceso se mantiene vigente y está muy lejos concluir, pues aún no se ha podido estructurar una teoría del cambio musical. En este artículo tratamos acerca del cambio sonoro de la música sacra, con la idea de aportar algunos elementos de reflexión.

La naturaleza cambiante de la cultura y de la música

Si partimos de la premisa de que la cultura se construye socialmente a partir de la interacción mutua con el individuo, entonces tenemos que la cultura se construye por un constante discurrir de acciones reflejadas, de signos con significado o, en palabras de Mead (1993), de símbolos significantes, que al ser compartidos adquieren sentido. Las relaciones establecidas a partir de la triada signo-sentido-significado, teorizadas por Peirce (1987) desde la lógica semiótica, son las que construyen una cultura, y tanto la cultura como los símbolos y el sujeto mismo tienen un carácter inacabado o relativo, mostrando de esta forma su connotación histórica.

Ahora, si consideramos que la música forma parte de los lenguajes no verbales de una cultura, su carácter cambiante y dinámico también le distinguen, ya que la música también se crea y recrea constantemente, pues no hay duda que como lenguaje se expresa en una dimensión temporal (Arom, 2001: 206). Es decir, la música sólo es música cuando suena o es escuchada, no se puede atrapar ni con hechizos, sortilegios, trampas o

partituras, pues estas últimas son sólo símbolos para interpretar, no son la música; la música siempre se recrea, por más que sea leída. No obstante, esto no nos explica porqué algunos elementos de la cultura cambian más lentamente que otros o, en el caso específico de la música, porqué dentro del sistema musical de una cultura hay músicas, por así decirlo, que tienden a cambiar más lentamente. Es importante señalar aquí que no estoy hablando de la música de una cultura, sino de las músicas de una cultura, que se distinguen pero que están conectadas dentro de un *sistema musical*, concepto ya utilizado por algunos etnomusicólogos a partir de las propuestas de la antropología estructuralista, que explicaré más adelante.

Regresando a las diferentes velocidades del cambio, decíamos que a pesar de la naturaleza cambiante de la cultura y de la música, existe como parte de ésta un complejo articulado de elementos culturales o simbólicos, más reticentes al cambio o que se transforman más lentamente. A este entramado de elementos culturales se les conoce desde la mirada antropológica como *núcleos duros de la cultura*, teorizado por López-Austin (2001), y *pensamiento lento* como contraparte del *pensamiento rápido*, teorizados desde la psicología colectiva por Pablo Fernández (1994). Cabe mencionar que estos dos conceptos de *pensamiento lento* y *núcleo duro* tienen su origen común en lo propuesto por Braudel (1974), como hechos históricos del “tiempo frenado”.

El núcleo duro y sus características

El *núcleo duro* de una cultura —según López-Austin— constituye un complejo sistémico que actúa como estructurante del acervo tradicional, otorgando sentido a los componentes periféricos del pensamiento social y permitiendo asimilar los nuevos elementos culturales que una tradición adquiere, así como resolver problemas nunca antes afrontados.

Este complejo sistémico está hecho de pensamiento como el mismo López-Austin lo señala: “el *núcleo duro* se constituye por la decantación abstracta de un pensamiento concreto cotidiano, práctico y social que se forma a lo largo de los siglos...” (López-Austin, 2001: 60). Es decir, que el *núcleo duro* se forma a partir de un

pensamiento colectivo; pero el pensamiento colectivo también se mueve en diferentes ritmos, tal como lo señala Pablo Fernández desde la mirada de la psicología colectiva, donde existe un

...*pensamiento rápido*, cambiante y descuidado, despreocupado de conservarse y sólo preocupado de avanzar, de ir pensando lo que todavía no está pensando, y que va más veloz que la identidad. Este pensamiento, que es sobre todo reformador, transformador e innovador, es el que se produce en la actividad misma, cualquiera que ésta sea (hablar, fabricar, escribir, edificar, etc.), y representa lo que en términos laxos y cotidianos puede denominarse presente, cuya duración, por lo demás, varía según se trate de sociedades, grupos o individuos (Fernández, 1994:100).

Pero este *pensamiento rápido* necesita de otro pensamiento más estable, y siguiendo con Fernández, menciona:

Y ciertamente este pensamiento más estable existe, y está constituido por los objetos y las convenciones, que ya no se mueven con la rapidez del pensamiento actual pero que sin embargo, en tanto objetivaciones, siguen siendo pensamiento, pero asimismo, se trata de un pensamiento lento, porque en efecto, las tradiciones, las normas, las ciudades y las cosas mismas, cambian y se reformulan pero a un paso tan parsimonioso que en comparación parece estático (*ibidem*: 102).

Es importante señalar que, para la psicología colectiva, el pensamiento está hecho de lenguaje y por lo tanto nace fuera del individuo, nace en el campo interactivo, es una creación colectiva a través de la cual lo real es cognoscible, reconocible, comunicable y constatable; o en palabras de Fernández: “el lenguaje es un acuerdo colectivo sobre la realidad; lo real que está fuera del lenguaje podrá existir pero nadie lo reconoce porque todavía no ha sido dicho: es algo sobre lo que no hay un acuerdo respecto a su existencia” (*ibidem*: 88). En este sentido, Mead señala que el pensamiento es una conversación interior.

Estos diferentes tipos de pensamiento y sus ritmos de cambio, de los cuales nos habla Fernández, son ob-



Pablo Aceves, mariachero, Sayula, Jalisco. Foto: Irene Vázquez Valle, 1974, Fonoteca INAH.

servados también por López-Austin cuando nos habla de los elementos de una tradición:

Los elementos de una tradición van desde los que integran un núcleo duro hasta los más mutables, pasando por los que tienen ritmos intermedios de transformación. A partir de los elementos nucleares se genera y estructura continuamente el resto del acervo tradicional. Así como los componentes del núcleo adquieren, gracias a la decantación, un valor de congruencia, al mismo tiempo producen, en sentido inverso, una congruencia global que llega al ejercicio cotidiano. Ésta es una de las características de la cosmovisión, que debido a que es un producto abstracto de la articulación de los sistemas nacidos en los distintos ámbitos de la vida social, se constituye en macrosistema, en reflujo y en forma holística y traslada concreta la vigencia de sus cánones. (López-Austin, 2001: 61)

Si tratamos de unir estos conceptos, diría que el *núcleo duro* de una cultura determinada está constituido por el pensamiento lento de dicha cultura, es decir, por el nivel gramatical o paradigmático de los diferentes lenguajes de una cultura y sus objetos, sobre los cuales se mueve el pensamiento rápido y se le da sentido a lo novedoso. En palabras de López-Austin: “el núcleo duro funciona como gran ordenador: ubica los elementos adquiridos en la gran armazón tradicional; produce las concertaciones eliminando los puntos de contradicción y da sentido a lo novedoso —incluso un sentido profundo y complejo— reinterpretándolo para su ajuste” (2001: 61).

Desde la psicología colectiva, Pablo Fernández lo enuncia con estas palabras: “el pensamiento lento es el marco dentro del cual se mueve el pensamiento rápido; y aquí probablemente valga la analogía del movimiento de los seres vivos con respecto al movimiento de la tierra: los primeros se mueven confiados sobre suelo firme, pero la segunda, todavía, sin embargo se mueve” (1994: 104).



Músico totonaco, Veracruz.
Fonoteca INAH.

En la música, no todos los cambios son iguales

La música de una cultura, como su pensamiento, no es homogénea. Se mencionó ya que por lo menos hay dos tipos de pensamiento, y al parecer dentro del sistema musical de una cultura hay dos tipos de música: la sacra, que busca la comunicación con las deidades, la fundación del mundo y el mantenimiento del orden cósmico con la naturaleza, y la *profana*, que se dirige a los hombres y busca la recreación, el placer, la protesta, etcétera.

Pero antes de seguir, quisiera explicar lo que se entiende por sistema musical. La música de una cultura no está constituida sólo por los géneros, dotaciones o piezas musicales, sino por las relaciones que existen entre ellos y éstas, es decir, se encuentran organizadas dentro de un sistema. El conjunto de estas interacciones constituye la organización de un sistema musical. Camacho señala: “así, por sistema musical entendemos a un conjunto de manifestaciones musicales que se encuentran organizadas en una estructura que permite incorporar información codificada” (1996: 503).

Un sistema musical de cualquier cultura representa una unidad compleja, así como sus interacciones del todo con las partes y que tienen coherencia gracias a la organización. Es este último concepto lo que mantiene, protege, estructura, y regula a las interacciones y al sistema en general. Arom comenta que es gracias a la existencia de un sistema musical, que en muchas culturas de tradición oral donde la teoría es esencialmente implícita, el uso incorrecto de algún elemento pertene-

ciente a un sistema no pasa desapercibido por los usuarios de dicho sistema. “Si hay error será, pues, en relación con un esquema teórico de organización que en cada caso, constituye un modelo” (2001: 205).

El error en la música será identificado gracias a un macro sistema musical, es decir: por la relación que la pieza que se está ejecutando tiene con toda la música de una cultura; pero también se identificarán errores internos, propiamente intramusicales. Por ejemplo: el macro sistema musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense no sólo les podrá decir que no es correcto tocar una cumbia huasteca con arpa y media jarana dentro de la iglesia para que bailen los danzantes de moctezumas en la celebración de la Virgen de Guadalupe, sino también, les dará las herramientas para decir si en verdad eso que tocan es una cumbia o un son, e incluso si la cumbia está interpretada correctamente.

Es dentro de este sistema musical que se entienden las complejas relaciones entre música profana y música sacra, donde ambas se afectan a pesar de tener características diferentes. Pero, ¿cuáles son las diferencias entre la música profana y la sacra? Por un lado está su finalidad, pues mientras la profana busca la recreación y tiene como función la cohesión social, la sacra busca el orden cósmico con la naturaleza, la comunicación con las deidades para pedir algo (lluvia, buena salud, un milagro, buenas cosechas, etcétera), y su función es la sobrevivencia del sujeto y de la comunidad en su conjunto, o en palabras de Merriam (1964): el establecimiento de un sentido de seguridad frente al universo.

Es dentro de este sistema musical que se entienden las complejas relaciones entre música profana y música sacra, donde ambas se afectan a pesar de tener características diferentes. Pero, ¿cuáles son las diferencias entre la música profana y la sacra? Por un lado está su finalidad, pues mientras la profana busca la recreación y tiene como función la cohesión social, la sacra busca el orden cósmico con la naturaleza, la comunicación con las deidades para pedir algo (lluvia, buena salud, un milagro, buenas cosechas, etcétera), y su función es la sobrevivencia del sujeto y de la comunidad en su conjunto, o en palabras de Merriam (1964): el establecimiento de un sentido de seguridad frente al universo.

En este sentido, Burckhardt (1999) menciona que el arte de las sociedades tradicionales corresponde simbólicamente a una actividad divina, y por eso mismo se vincula al ángel que es su agente cósmico, lo que se encuentra explícitamente formulado en el pasaje del Aitareya-Brahmana: “toda obra de arte se realiza aquí abajo por imitación de las obras de arte angélicas”. Es decir, son las obras de arte enseñadas por los dioses a los hombres, a través del sueño o el trance iniciático, con el fin de ser ofrendados por los hombres. Es por esto que los hombres no le pueden hacer cambios a su



antojo, por lo que la música sacra, así como el complejo ritual donde se inserta, se norma, formando parte de los núcleos duros de una cultura. Por esto mismo, otra diferencia se da precisamente en la velocidad del cambio, pues mientras la música sacra cambia más lentamente, en la profana las innovaciones se dan de manera más rápida. Debido a que la creación del arte mismo en el pensamiento tradicional es obra divina, los cambios drásticos dentro de la música sacra pueden poner en riesgo la comunicación con las deidades, y por lo tanto la estabilidad del universo y la supervivencia de la comunidad en su conjunto. Además, la aceptación de los cambios de la música sacra en las culturas tradicionales se sustenta en explicaciones míticas del origen y utilización de los instrumentos. Un ejemplo, la incorporación del arpa en los espacios sacros, entre algunos pueblos indígenas del país, refiere a que con ella tocaba santa Cecilia para alegrar a Dios. Podemos decir, que mientras la música sacra —por sus características— forma parte del pensamiento lento de una sociedad, de una cultura, y a la vez de los elementos de una tradición que integran los núcleos duros de una cultura, la música profana, forma parte del pensamiento rápido, de los elementos más mutables de una tradición.

Otras diferencias se pueden observar en los espacios y tiempos en que se interpretan, en el carácter mismo de la música, sus dotaciones y en la conducta y sentir de la gente.

Enfocándonos en la música sacra, decimos que ésta determina y está determinada por los espacios y los tiempos de ejecución, su función y su uso, así como por su dotación, la conducta y el sentir de la gente, lo que influye directamente en el resultado sonoro de dicha música. Cada uno de estos elementos están relacionados y se afectan mutuamente, pero también cada uno cambian a ritmos diferentes. En otras palabras, dentro de la misma música sacra hay elementos que van a cambiar a diferentes velocidades, lo cual va a depender de muchos factores, como la dinámica interna de la propia cultura y elementos externos relacionados con diversos tipos de contacto, que se mantienen con otras culturas.

A manera de conclusión, podemos decir que el sistema musical está regulado por una matriz, núcleos duros o pensamiento lento de una cultura, que le imprimen

sentido a los cambios incorporados, resignificándolos y adaptándolos, por lo que permite que los miembros de una comunidad se identifiquen con lo nuevo y lo incorporen como parte de la identidad grupal.

De acuerdo a quien va dirigida la música, es el ritmo del cambio, lento o rápido; si se quiere que la escuchen, comprendan y complazca a los dioses o a los hombres. Pero si bien la música sacra cambia más lentamente que la profana, cada una tiene diferentes ritmos de cambios dentro de su dinámica interna; en otras palabras, en la música profana o sacra existen elementos que pueden cambiar más rápido o más lento que otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Arom, Simha (trad. de Jaume Ayats), "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral", en F. Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001 [1991], pp. 203-232.
- Blacking, John, *Music, Culture, Experience*, USA, University of Chicago, 1995.
- Braudel, Fernand, *La historia de las Ciencias Sociales*, 3ª ed., Madrid, Alianza, 1974.
- Camacho, Gonzalo, "El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla", en Jesús Jáuregui *et al.*, (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach, in memoriam*, México, UAM-CIESAS, 1996, pp. 499-517.
- Cande, R., *Historia universal de la música*, t. 1 (trad. de J. Novella), Madrid, Aguilar, 1981 [1979].
- Fernández, Pablo, *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde. Su disciplina. Su conocimiento. Su realidad*, Colombia, Anthropos, 1994.
- Fubini, E., *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, (trad. de C.G. Pérez de Aranda), España, Alianza Música, 1996.
- Le Bon, Gustave, "Las fuerzas que rigen el mundo", en *Psicología Social*, Revista Internacional de Psicología Social, vol.1, núm. 2, enero-junio de 2003.
- López-Austin, Alfredo, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/Conaculta (Biblioteca mexicana), 2001.
- Mead, George H., *Espíritu persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*, Buenos Aires, Paidós, 1993 [1927, 1934, póstumo].
- Merriam, Alan P., *The anthropology of music*, USA, Northwestern University Press, 1964.
- Nettl, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza, 1973.
- , Últimas tendencias en etnomusicología (trad. de Miguel Ángel Berlanaga), en F. Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001 [1992], pp.115-154.
- Platón, *Las leyes*, México, Porrúa, 1979.
- Peirce, Ch. S., *Obra lógico semiótica* (trad. de R. Alcalde y M. Prelooker), Madrid, Taurus, 1987 [1958-1977].