

## La “invención” de la música indígena de México<sup>1</sup>



La historia de los estudios acerca de la música indígena de México puede contribuir a la comprensión del desarrollo de la antropología mexicana y al mito de la redención del indio para la conformación de la identidad nacional. En muchos casos, la investigación y difusión de la música indígena revela los grandes procesos intelectuales que han generado conocimiento y acción institucional, esto es, muestra las preocupaciones más importantes de los estudiosos así como las perspectivas desde donde las instituciones públicas han conservado y difundido el patrimonio cultural de nuestro país. Pero también, estas investigaciones han incidido en la permanencia, pérdida y cambio de tradiciones musicales.

### I

Anne-Marie Thiesse advierte que los procesos de formación identitaria en Europa de los siglos XVIII al XX consistieron en gran medida, en determinar el patrimonio de cada nación y en difundir su culto. La recuperación e invención de una historia prestigiosa, de una serie de héroes, una lengua, monumentos culturales, un folclor, un paisaje típico, una mentalidad particular, las representaciones oficiales —himno y bandera—, e identificaciones pintorescas —vestido, especialidades culinarias o animal emblemático, entre otros—, han constituido los elementos simbólicos y materiales que las naciones han usado para representarse a sí mismas.<sup>2</sup>

De igual forma, el pensamiento latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX correspondió a un ciclo identitario.<sup>3</sup> En el México

\* Investigadora de El Colegio de México.

<sup>1</sup> El presente artículo constituye una síntesis de un estudio intitulado “La invención de la música indígena de México (1924-1996 ca.)”, que se encuentra en prensa.

<sup>2</sup> Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999, pp. 12-18.

<sup>3</sup> Eduardo Devés, “Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)”, en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, t. I, Buenos Aires, Biblos, 2000, p. 25.



Músicos de barro, col. Ruth Lechuga. Foto: Pablo Hiriart, 1999, Fonoteca INAH.

posrevolucionario existió un interés por parte de los intelectuales para fundamentar los orígenes de “lo mexicano”, y el caso de la música no fue la excepción: se trató de la búsqueda de una identidad mexicana en el sonido musical. Los llamados compositores nacionalistas de la generación de 1915, como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, entre otros, retomaron motivos de la música indígena y popular para la composición de sus obras, pretendiendo con ello apartarse de la creación musical que copiaba el modelo europeo —prevaliente desde el periodo colonial—, y participando con ello en la construcción de una imagen cohesiva de “lo mexicano”.

Ahora bien, es importante distinguir entre el pensamiento de los músicos como creadores de estilos nacionales y los estudiosos de la música popular y tradicional. Si bien los compositores mexicanos del periodo nacionalista han sido muy estudiados, aquellos otros pensadores que dedicaron su vida a la investigación y difusión de la música popular de México han sido en su mayoría olvidados, siendo que su interés por recopilar datos sobre “la Patria” también contribuyó, sin duda, a la idea de forjar una cultura nacional. En este marco se inscriben varios autores como Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza, Pablo Castellanos, Samuel Martí, etcétera.

Estos intelectuales —junto con muchos otros—, desempeñaron un papel fundamental en el proceso que

denominamos *invención de la música indígena*, ya que construyeron los modelos de análisis para difundir y promover esta música en el siglo XX, y que sin proponérselo, se concretarían en políticas culturales de gran envergadura. Más tarde, en una relación dialógica, esas mismas políticas habrían incidido en la producción científica posterior en materia musicológica. Nos referimos a dos grupos de protagonistas: el primero de ellos, conformado por tres importantes intelectuales: Gabriel Saldívar (1909-1980), Vicente T. Mendoza (1894-1964) y Thomas Stanford (1929). Aunque en menor medida el primero de ellos, se trata de tres estudiosos con una sólida formación musical y por igual los tres, con un gran interés por la historia de México: la historia patria para los primeros, y la historia del país que lo acogió desde su juventud, en el caso del tercero. Saldívar y Mendoza, sin duda representan al intelectual de corte decimonónico preocupado por la composición histórica, cultural y social de su país y por la revaloración de aquello que se considera como las “raíces de lo mexicano”. Stanford, siendo más joven que ellos y con estudios no sólo musicales y musicológicos sino también antropológicos, se ubica más como parte de una generación crítica que busca romper con los viejos postulados acerca del origen de la música mexicana.

Si bien hemos enumerado a otros autores contemporáneos a éstos y también sumamente importantes como Rubén M. Campos y Samuel Martí, entre otros,



Danza del maíz, ejecutada por un grupo mazahua, San Felipe del Progreso, Estado de México, Fonoteca INAH.

es preciso considerar que la magnitud de su obra no es comparable a la de los que nos ocupan (entendiendo esto como construcción de conocimiento y divulgación del mismo). Asimismo, la obra de nuestros tres protagonistas ha sido muy difundida y retomada por los órganos educativos e instituciones encargadas de preservar y difundir el patrimonio cultural del país para sustentar académicamente las políticas culturales. Hay que recordar la gran difusión habida de sus investigaciones a través de diversas publicaciones y fonogramas. Por ejemplo, Gabriel Saldívar con su libro *Historia de la Música de México* se ha convertido en el autor más leído en el campo de las investigaciones etnomusicológicas y la obra ha sido empleada como material didáctico. No obstante haber sido publicada en 1934, la *Historia de la Música de México* ha tenido al menos tres reediciones. En la *Memoria del Departamento de Asuntos Indígenas* de 1938 se establece que ese libro será considerado como material de apoyo didáctico para la formación de los maestros indígenas.

Un segundo grupo de protagonistas de nuestro interés para este trabajo, es el de los divulgadores de la música indígena e iniciadores de las series fonográficas institucionales que han plasmado sus ideas en textos de amplia circulación, entre los más importantes se encuentran Cristina Bonfil, Irene Vázquez, Arturo Warman, Henrietta Yurchenco, Agustín Pimentel, Guillermo González, Vicente T. Mendoza Martínez, René Villanueva y Julio Herrera, entre otros.<sup>4</sup> Si bien la

<sup>4</sup> Hay que mencionar que tanto el Departamento de Etnomusicología del Archivo Etnográfico Audiovisual como el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas han tenido muchos investigadores de planta así como colaboradores externos, entre otros: Henrietta Yurchenco, Thomas Stanford, Guillermo Contreras, Ricardo Pérez Montfort, Agustín Pimentel, Antonio Guzmán, José Antonio Ochoa, Guillermo González, Carlos Zaldívar, junto con jóvenes investigadores como Julio Herrera, Ana Cecilia Angüis, Miguel Olmos, Neyra Alvarado, Laura Bárcenas, Francisco Andía, Marina Alonso, Claudia Linda Cortés, Arturo Enríquez, Alfredo Herrera, Xilonen Luna, Félix Rodríguez, Aurora Oliva, Carolina Zúñiga, Tania Yainé.

En el caso del INAH, muchos otros investigadores han participado

lista de estudiosos es larga y no obstante la importancia de muchos otros que no escribieron textos como José Raúl Hellmer —quien fuera el pionero de la grabación—<sup>5</sup> únicamente consideramos a aquellos que han escrito.<sup>6</sup>

Todos estos protagonistas plantearon los principios sobre los cuales se han sustentado los estudios en el campo de lo que denomino *etnomusicología* aplicada o *etnomusicología* en su vertiente institucional; quedan fuera en este artículo las obras de la *etnomusicología* académica generadas en los últimos años de la década de los noventa, estudios que, sin duda, requerirían un estudio aparte y su difusión más allá del campo académico.<sup>7</sup>

## II

Sabemos entonces que el estudio de la música indígena de México no es reciente, importantes investigadores —además de los ya mencionados— como Jesús C. Romero, Otto Mayer-Serra, Ralph Steel Boggs, Thomas Stanford, Samuel Martí, Henrietta Yurchenco, Joseph R. Hellmer *el jarocho de Filadelfia*, Francisco Alvarado Pier, Irene Vázquez, Arturo Warman, Jas Reuter, Daniel Castañeda, Charles Biolès, Gertrude

---

en la conformación de la serie fonográfica, entre ellos: Arturo Warman, Irene Vázquez, Raúl Hellmer, Thomas Stanford, Gabriel Moedano, Violeta Torres, Arturo Chamorro, Antonio García de León, Hilda Pous, Felipe Flores, Raúl García, Marina Alonso, Araceli Zúñiga, Norberto Rodríguez, Félix Rodríguez, Javier Romero.

<sup>5</sup> Incluso fue maestro de Stanford y de René Villanueva (fundador del grupo musical *Los Folkloristas*).

<sup>6</sup> Muchos investigadores y difusores no escribieron textos, por lo cual no interesan a la presente disertación. Entre ellos podemos mencionar a algunos de los que trabajaron durante los años ochenta y noventa en el INI y/o INAH tanto como promotores, como técnicos de grabación de gran importancia: Citlali Ruiz, José Luis Sagredo, Jesús Herrera, María Elena Estrada Paz, Guillermo Pous, Oscar René González, Genaro López, Eduardo Llerenas, etcétera.

<sup>7</sup> Por citar algunos: las investigaciones acerca de la música p'urhepecha realizadas por Arturo Chamorro; así como el estudio de Leticia Varela acerca de la música de los yaquis; las investigaciones de Miguel Olmos acerca de la música del noroeste de México; los estudios de Carlo Bonfiglioli en la Sierra Tarahumara; los estudios de Jesús Jáuregui en el Gran Nayar; los de Fernando Nava en Michoacán; las investigaciones de Gonzalo Camacho acerca de la música indígena de la Huasteca y finalmente, los estudios de Rubén Luengas acerca de la música mixteca.

Kurath,<sup>8</sup> y Francisco Domínguez, entre muchos otros, aportaron un gran *corpus* de materiales que sentaron las bases para las investigaciones actuales. Incluso, gracias a sus investigaciones, muchas manifestaciones musicales pudieron ser difundidas y preservadas.

En las primeras décadas del siglo XX, cuando se discutían los “grandes problemas de la Nación”, la antropología y la arqueología “rescataban” aquella aportación de las sociedades indígenas a la cultura nacional buscando y construyendo una explicación del pasado, mientras que los estudios de la música se inclinaban hacia la mera recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folclóricos. El estudio de la música estuvo entonces en manos de folclorólogos y músicos que, con un fuerte eurocentrismo, describieron y clasificaron la música mexicana. Hacia los años sesenta, la *etnomusicología* mexicana en ciernes tomó el apelativo de la nueva disciplina nacida en Estados Unidos pero no sus modelos de análisis. Cabe mencionar que la *etnomusicología* estadounidense surgió por oposición epistemológica a la *musicología* decimonónica alemana y, por tanto, la aplicación de sus modelos para el caso mexicano resultaba un tanto forzada. Sin embargo, nuestros estudiosos no reflexionaron al respecto, es decir, la naciente *etnomusicología* mexicana no retomó las teorías anglosajonas por enfrentarse críticamente a los postulados evolucionistas y funcionalistas, sino que simplemente no se preocupó por su aplicabilidad: el interés radicaba en una empresa descriptiva más que analítica. Además, los anglosajones estudiaban “otras culturas”, como resultado de los procesos de colonización, mientras que los mexicanos abordaban la música de su propio país. Hacia finales de la década de los ochenta y noventa, las obras de los *etnomusicólogos* estadounidenses fueron más difundidas en México y en muchas ocasiones retomadas acriticamente como fue el caso de *Anthropology of music*, de Alan Merriam (1964).

Con respecto a la *etnomusicología* y el folclor de América del Sur, podemos señalar un aspecto que in-

<sup>8</sup> Gerard Béhague, “Latin America”, en Helen Myers, *Ethnomusicology. Historical and regional studies*, cap. XVII, New York-London, The Norton/Grove Handbooks in Music, 1993, pp. 472-474.

fluyó en la construcción de una etnomusicología mexicana, y es el hecho de que algunos investigadores mexicanos fueron estudiantes del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclor (INIDEF) de Venezuela, cuyos fundadores fueron Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera. El INIDEF propugnaba entonces por el estudio, recopilación y rescate de la música popular y tradicional como materia prima para la composición musical de carácter nacionalista, por lo cual debían enseñarse como eje principal las técnicas de transcripción musical y de registro en campo. En esta escuela se retomaron los postulados de Carlos Vega en Argentina (1946), de Lauro Ayestarán en Uruguay (1953) y de Fernando Ortiz (1881-1969) en Cuba.

Entre los años 1924 y 1996 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 “invencción”. El planteamiento que subyace aquí, es que las culturas musicales populares actuales, en particular las indígenas, deben algunas de sus características, repertorios e instrumentos musicales a las políticas culturales posrevolucionarias, en los años 1920 y 1930 fundamentalmente al sistema educativo y sus órganos como las “misiones culturales”, y en las décadas posteriores al trabajo del Instituto Nacional Indigenista (INI) y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Si bien todas las tradiciones son construcciones sociales e invencciones en términos de Eric Hobsbawm, es preciso el profundo entendimiento de los principios culturales a partir de los cuales se estructuran porque en este caso, las tradiciones musi-

cales fueron reforzadas durante esas décadas debido a las propias dinámicas locales; sin embargo, parte de esas mismas tradiciones fueron reconstruidas, simbolizadas y formalmente instituidas para ser parte del acervo cultural de la nación.

La música indígena no existía como concepto antes del siglo XX aunque sí como hecho real; por ello, con el uso del término *invencción* no desconocemos la preexistencia de varias tradiciones musicales indígenas y su reproducción, sino que observamos el proceso mediante el cual el Estado —por una suerte de selección artificial— ha fomentado e inventado culturas musicales, perpetuando y legitimando aquellas músicas que considera pueden representar lo indio, y que por tanto variarán en el tiempo. Por ejemplo, a partir de los años cincuenta y sesenta se da una amplia difusión de la marimba en Chiapas y se le reconoce como parte de la música tradicional indígena; sin embargo, diez años antes, se había criticado la “penetración” del instrumento y la posible sustitución del conjunto tradicional de pito y tambor.<sup>9</sup> Otro ejemplo de esta invencción es sin duda el trabajo de Mendoza, cuando transcribía “corrigiendo” los errores que consideraba tenían los músicos indígenas en su interpretación. Mendoza traducía e inventaba una música indígena desde su propia concepción, realizando una forma de *domesticación del sonido salvaje*, parafraseando a Jack Goody cuando se refiere a las

<sup>9</sup> Cfr. Henrietta Yurchenco, “La música indígena en Chiapas”, en *América Indígena*, Órgano trimestral del Instituto Indigenista Interamericano, núm. 4, vol. III, octubre, 1943, pp. 305-311.



modificaciones en los procesos de transmisión del medio oral a la imposición de la escritura como única forma de conservación de la memoria en sociedades que fueron receptoras y no inventoras de la escritura alfabética.<sup>10</sup>

La investigación musical cobró importancia desde las primeras tres décadas del siglo XX, el Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP) exigía a los maestros de las “misiones culturales” informar de la existencia de instrumentos precortesianos o criollos y coleccionarlos, proporcionando datos sobre su origen y uso actual. Asimismo, se pedía la recolección de la música regional con datos acerca de su origen e instrumentos.<sup>11</sup> Para ello se hizo un “itinerario” que los misioneros debían seguir para recopilar danzas, canciones y leyendas y para escribir obras de teatro.<sup>12</sup> José Ignacio Esperón, *Tata Nacho*, fue nombrado en 1925 por el presidente “comisionado para recoger la música vernácula en la República”. Un año más tarde, el recopilador informó que había participado en la celebración del patrono del pueblo de San Lorenzo Zimatlán, Oaxaca, donde había obtenido la música de la danza de *La Pluma*, y *La Culebra*, entre otras. Lo que resulta interesante del informe de *Tata Nacho* es su percepción respecto a la música de Michoacán, donde al hacer un recorrido por Uruapan, Morelia, Maravatío, Villa Hidalgo, Anganguero, Zitácuaro, San Vicente e Irimbo, observó que las manifestaciones musicales populares eran totalmente importadas por cantadores ambulantes venidos de Guanajuato y de la Ciudad de México; asimismo, el recopilador encuentra que “la invasión de la música americana ‘jazz’ está ya consumada y la producción local no existe o si existe no se deja escuchar”. La forma en que ese autor procedió para la difusión de la música recopilada fue armonizar las piezas musicales, “respetando la simpleza de la melodía y completándola con formas armónicas de las

<sup>10</sup> Cfr. Jack Goody, *La domesticación del pensamiento salvaje*, España, Akal, 1985, y Jack Goody, *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996.

<sup>11</sup> Misiones Culturales, *Las Misiones Culturales en 1932-1933*, México, SEP, 1933, p. 354.

<sup>12</sup> Engracia Loyo, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999, p. 310.

más elementales” [...] “esto con el objeto de que cuando se haga uso de ellas sea publicándolas o dándolas a conocer [...] lleven el espíritu ingenuo de su fenómeno creador [...]”.<sup>13</sup> La labor de Ignacio Fernández Esperón influyó en la creación de estilos y géneros musicales en todo el país, fundamentalmente en el occidente y sur; su trabajo sería retomado por el cine mexicano como base para representar en la banda sonora la música popular.

De igual forma, la labor de los *misioneros* de la SEP fue la de “convocar a los músicos de la localidad y vecinos entusiastas, para organizarlos y ponerlos al servicio del teatro de la comunidad”.<sup>14</sup> Lo anterior resulta de suma importancia ya que los músicos locales participaron de este proceso de invención. Aunque en 1926, la SEP indicó la conveniencia de ampliar el personal de las misiones culturales con un profesor de música y orfeones,<sup>15</sup> no fue sino hasta 1932 que se creó un programa sistemático para el trabajo de los profesores de música. En ese entonces, Genaro Vázquez dictó una conferencia sobre “el aspecto pedagógico del *folklore*”, dirigida a los maestros que formarían las “misiones culturales” de esos años:

El folklore mexicano, o sea el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres nuestras, bajo cualquier aspecto que se les observe, responde en efecto a nuestra psicología, obedece a nuestros instintos étnicos y la cultura de ustedes debe servir para canalizar y dar forma artística y provechosa a lo que sea innato en el alma del pueblo, pero no para borrarlo o sustituirlo con exotismos.

[...] pongan su entusiasmo para transformar todo conforme el progreso lo requiera; pero conservando, repito, lo que sea medular de esa vida.

[Estudiar] los bailes aborígenes clasificándolos en guerreros, religiosos o irónicos. Los trajes que usan. Descripción de los mismos; cómo se hace el aprendizaje de estos bailes para mantener constante relación con los bailarines de otras partes del país.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Boletín SEP*, t. V, núm 2, febrero de 1926, pp. 56-59.

<sup>14</sup> *Misiones Culturales en 1932-1933*, op. cit., p. 27.

<sup>15</sup> Misiones Culturales, *Las Misiones Culturales en 1927*, México, SEP, 1927, p. 4.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 31.



En las *Memorias del Departamento de Asuntos Indígenas* de 1938-1939 se observa que las áreas de educación de ese órgano proporcionaban cierto tipo de instrumentos musicales, básicamente *aliento* y *percusiones* para la conformación de bandas de pueblo. Lo interesante de ello radica en que si observamos las regiones actuales en donde las bandas de viento son de gran arraigo y tradición, veremos que muchas coinciden con los lugares donde se fomentó su uso durante el Maximato y el periodo cardenista, tal es el caso del estado de Oaxaca, Michoacán, Guerrero, entre otros. Al respecto, es importante advertir que no se trata de considerar a los pueblos indígenas receptores de las políticas federales como sujetos pasivos, ni de atribuirle al Estado posrevolucionario un papel omnipotente, lo que sería un punto de vista absurdamente reduccionista. Por el contrario, es importante preguntarse cómo funcionaba el proyecto cultural revolucionario en la práctica, y hasta dónde las escuelas rurales y los maestros eran realmente agentes de cambio; de igual forma, interrogarnos por el proceso de apropiación por parte de la población rural de elementos de la cultura ajena, para ajustarlos a sus valores y creencias. Hay que considerar, incluso, que las políticas culturales han cubierto un espectro tan amplio como la heterogeneidad de los agentes mismos, particularmente de los maestros y de los académicos asociados a las instituciones que han tenido como tarea el estudio de la música indígena.

### III

Sabemos que no ha existido un criterio uniforme de aplicación de las políticas culturales y, por tanto, la multiplicidad de interacciones resultadas de la experiencia entre las políticas y las poblaciones locales ha llevado a la invención de tradiciones y a la reconfiguración de aquellas ya establecidas. Aún más: el impacto de las políticas culturales se observa en la actualidad no

sólo en la población indígena, sino en las mismas instituciones. La educación musical fue concebida por el Estado como un medio para la educación, el entretenimiento y la integración de los valores nacionales y, en este sentido, en décadas posteriores el INI, el INAH y hacia los años ochenta la Dirección General de Culturas Populares, impulsaron los festivales de música y danza, la edición de fonogramas y las radiodifusoras como formas de divulgación de la cultura indígena. Los encuentros y festivales han constituido vías muy efectivas para difundir y promover la música tradicional y popular en México. Estos eventos son financiados por instituciones gubernamentales y coordinados por las mismas. Se llevan a cabo en distintos foros en la Ciudad de México, aunque existen también encuentros regionales y locales de música y danza, por ejemplo, el conocido Festival de la Huasteca (realizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) donde confluyen músicos de comunidades de la región.

En los años sesenta (aunque en las dos décadas anteriores ya se habían realizado grabaciones de música tradicional en el campo mexicano), antropólogos recopilaron música y otros materiales etnográficos para la instalación del Museo Nacional de Antropología. A partir de ese momento hubo un boom en la grabación de campo y en la producción fonográfica, y se conformaron archivos y fonotecas en varias instituciones, como las del Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ahora Fonoteca INAH); el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana; el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI); el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez del INBA; el Archivo Regional de las Tradiciones Musicales de El Colegio de Michoacán; la Dirección General de Culturas Populares, entre otros. Asimismo, el INI creó el sistema de radiodifusoras para



la atención de la población indígena y para la difusión de la cultura nacional mediante la educación y la revaloración de las tradiciones locales.<sup>17</sup> Sería de utilidad estudiar el impacto de las series fonográficas en la conformación del gusto musical por “lo mexicano”, en lo que debe ser el repertorio musical propio de los grupos regionales y, también respecto al desarrollo de una escuela de investigación sobre la música. Hay que recordar que la invención de tradiciones busca inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, los cuales normalmente intentan establecer continuidad con un pasado;<sup>18</sup> esta invención configura gustos musicales, que simbolizan cohesión social o pertenencia a un grupo.<sup>19</sup>

#### IV

Ahora bien, ¿qué es lo que encierra el concepto de música indígena para la etnomusicología aplicada? Por un lado, distinguir entre la música indígena de otras músicas encierra una gran dificultad, porque remite a la irresuelta discusión en torno a qué es *lo indio*, porque el concepto de música indígena fue inventado por el indigenismo del siglo XX. En una ocasión, Stanford preguntó en un pueblo indígena de Los Altos de Chiapas sobre qué tipo de música se interpretaba allí, a lo que la gente respondió que ellos tocaban *sones* pero no música, ya que ésta era únicamente la que se escuchaba por la radio. Hay que recordar que México era también una colonia musical, lo que debió haber generado

<sup>17</sup> La primera radiodifusora se instaló en 1979 en Tlapa de Comonfort, Guerrero. Cabe señalar que hace falta una investigación puntual sobre el papel que tuvo la radiodifusión no tan sólo para la enseñanza de la música popular sino en general para la educación posrevolucionaria.

<sup>18</sup> Eric Hobsbawn y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (1a ed. en español, editorial Crítica, 2002), pp. 1-2.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 16.

entonces una serie de categorías y jerarquías musicales que aún no hemos comprendido en su totalidad. De ahí que siempre confundamos la práctica musical indígena con la interpretación de la música ceremonial. Y aquí estamos frente a uno de los aspectos centrales de la invención de la música indígena: la preocupación por la búsqueda de los orígenes y la pureza musical indígena que se considera debe estar asociada a la naturaleza y a la relación armónica entre los miembros de un grupo dado.

La búsqueda de los orígenes y el rescate de “lo auténtico”, en la música autóctona y folclórica, ha constituido —por lo menos hasta los primeros años de la década de los noventa— una de las preocupaciones fundamentales de la etnomusicología institucional. El uso desmedido del concepto de autenticidad lo convierte en un concepto anacrónico y torna a la disciplina etnomusicológica en una disciplina ahistórica. La revalorización de una “música verdadera”, que no existe más que en el discurso, o bien que se inventa desde las instituciones encargadas del patrimonio cultural, no hacen sino ligar a la música, otrora popular, a los sistemas de poder que la producen y la mantienen. Prueba de ello ha sido el *slogan* que mantuvieron al menos por una década las series fonográficas del INAH y del INI: “para la revaloración y difusión de las *auténticas* tradiciones musicales del país”. Según Olmos, en el contexto de la música indígena no es pertinente hablar de purezas puesto que si bien la música es un factor de identidad que permite a los individuos reconocerse entre sí por medio de estímulos estéticos, éstos se modifican de acuerdo con las relaciones culturales, conquistas, influencias, contactos, etcétera.<sup>20</sup>

La segunda preocupación de la etnomusicología institucional es la supuesta oposición: tradición *versus*

<sup>20</sup> Miguel Olmos, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca INAH), 1998, pp. 24-25.



modernidad, y la consecuente relación de la música con su contexto:

Los pueblos indígenas son sociedades muy integradas, por lo cual resulta difícil hablar en particular de la música, de la danza, de la estética, de la ética, de normas sociales y de ocupaciones y cargos comunitarios como áreas diferenciadas de la actividad humana y de la vida misma. Todas ellas se articulan, determinan y confluyen a la vez. Muchos de los mitos, costumbres y ritos de los que se derivan las danzas el canto y en buena medida la música, se fundamentan en ciclos esenciales según estén simbolizados los códigos en cada unidad social y, por tanto, están íntimamente relacionados con actividades, tareas, normas y valores que han permitido caracterizar a cada sociedad.<sup>21</sup>

La cita anterior proviene del cuadernillo explicativo del fonograma *VI Festival de Música y Danza Indígena*, realizado por el INI en 1994. La intención de los investigadores de esa área era sin duda señalar la importancia del contexto para la comprensión de la música indígena; sin embargo, el hecho de advertir que el fenómeno musical está vinculado a la sociedad, dejó de ser una premisa para convertirse en uno de los resultados de las pesquisas de los estudiosos de la música indígena. Es decir, no basta con señalar que la música se relaciona con su contexto, sino precisamente comprender de qué manera lo hace.

Esa suerte de mal entendido con respecto a la música y su contexto ha llevado a otro aspecto recurrente: la clasificación del fenómeno musical en sagrada y en profana, o bien en tradicional y reinterpretada, o tradicional y comercial; indígena y mestiza; música indígena y música urbana, etcétera. Esta clasificación coloca *a priori*, una noción romántica de lo indio: el indio es bueno por naturaleza, y lo que hacen los medios de comunicación masiva es contaminar su pureza musical:

En la actualidad las expresiones culturales de los pueblos y en particular las musicales, están siendo sometidas a un proceso de difusión comercial que centralizan en las grandes ciudades, las manifestaciones típicas y atípicas de diversas regiones de la amplia geografía nacional [...] <sup>22</sup>

<sup>21</sup> José Antonio Ochoa *et al.*, en José Luis Sagredo (ed.), "Series Fonográficas, Departamento de Etnomusicología", INI, s/f.

<sup>22</sup> Hilda Pous, "El arpa argüeña de San Casimiro de Güiripa:

Algunas interpretaciones de estos hechos sostenían incluso, que el sonido musical indígena únicamente se desarrollaba en el ámbito religioso, y que por lo tanto no debía ser considerado como música en el sentido occidental del término, ya que éste incluye también la música como un medio para la recreación. Derivado de lo anterior, el hecho de que un músico local pudiera cobrar dinero por su trabajo era considerado como una infiltración capitalista.

### Consideraciones finales

La construcción de conocimiento del fenómeno musical en las instituciones encargadas de conservar y difundir el patrimonio cultural ha reducido en muchos casos a la disciplina etnomusicológica en una mera técnica de registro musical cuyo objetivo es preservar, no explicar. Así, se ha confundido la investigación del fenómeno musical con la promoción y difusión de la música. Ésta es también una faceta de la *invención de tradiciones* porque, si bien un proyecto integral del estudio de la música debe considerar su divulgación, no podemos confundir la labor —si bien válida— que se realiza en los festivales de música indígena, con una investigación propiamente dicha.

Esto nos remite también a señalar que pocas veces se considera a la música dentro de las investigaciones histórico-antropológicas, las cuales consideran a la música tan sólo como un elemento adicional dentro del complejo de las ceremonias religiosas, y un espacio de recreación comunitaria en las fiestas. Es probable que este hecho tal vez tenga que ver con la dificultad metodológica que representa el caracterizar al sonido musical. Por un lado porque se trata de un fenómeno intangible, y por el otro porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida (la estructura musical en sí misma y su notación). Pero también hay que mencionar que este desinterés se debe a una inercia por la separación entre la academia y los proyectos institucionales a partir de 1968, con el nacimiento de la antropología crítica. Hay que recor-

características organológicas y contextuales", en *2º Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, 1985, pp. 79-80.



Músicos de palma, col. Ruth Lechuga. Foto: Pablo Hiriart, 1999, Fonoteca INAH.

dar que el grupo de *Los Siete Magníficos*<sup>23</sup> denunció el trabajo del INI y de los proyectos estatales de desarrollo regional, porque éstos no respondían a las necesidades reales de la población indígena, sino a su proceso de aculturación y de alguna manera al etnocidio.

A partir de lo anterior, podemos señalar que el concepto “música indígena” lleva un alto nivel de generalización y de síntesis, de tal suerte que no puede existir una definición de música indígena porque no es un género musical. Esto es, ninguna definición de música indígena puede incorporar la diversidad y contraste tan amplio que presentan las sociedades indígenas. Hay que recordar que Bonfil definía lo indio como una categoría supraétnica que no denotaba ningún contenido específico de los grupos que abarca, sino una particular relación entre ellos y otros sectores del sistema social global del que los indios forman parte.<sup>24</sup> Si esto no nos queda claro, corremos el riesgo de confundir una tradición *musical indígena* con una música que no sea más

<sup>23</sup> Guillermo Bonfil, Daniel Cazés, Margarita Nolasco, Mercedes Olivera, Ángel Palerm, Enrique Valencia y Arturo Warman.

<sup>24</sup> Guillermo Bonfil, “Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales”, en Lina O. Güemes (comp.), *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, t. 2, México, INI/INAH/CIESAS/DGCP/SRA, 1985, p. 352.

que la música de la pobreza, de la marginación.

Si bien está presente en todas las sociedades, los códigos con que la música se crea e interpreta no son los mismos, es decir, la música no es un lenguaje universal: marca las fronteras étnicas, distingue lo propio de lo ajeno. De ahí que no se pueda hablar de *música indígena* sino de música zoque, música rarámuri, música yaqui. Incluso aún cabría otra diferenciación al interior de estas músicas, puesto que los diferentes géneros musicales han sido usados como emblemas de sectores sociales distintos que se identifican con la música y la letra, o con los compositores e intérpretes.

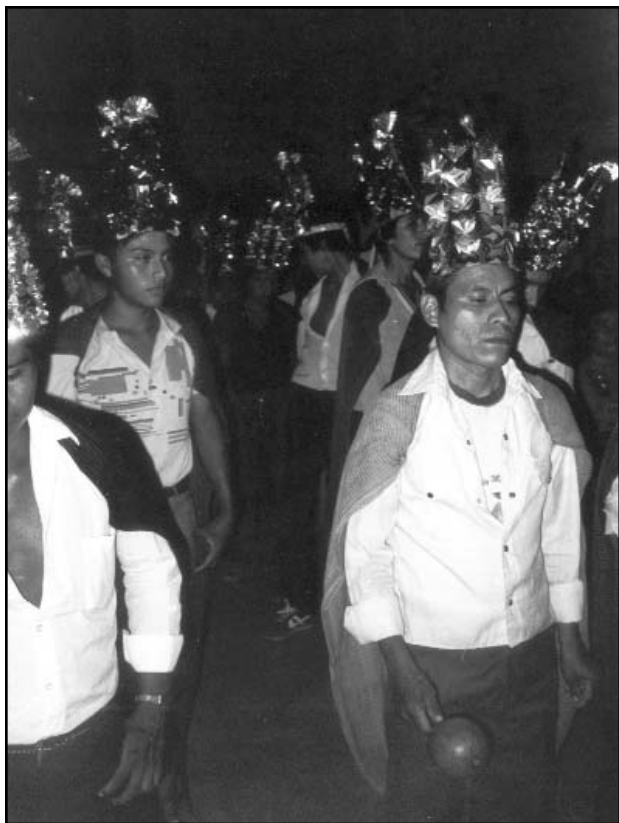
#### BIBLIOGRAFÍA

Alonso Bolaños, Marina, “Fonoteca INAH, pionera en la difusión fonográfica de la música tradicional de México”, en *No morirán mis cantos... Antología vol. 1*, México, Fonograma del Conaculta-INAH, 1998.

Béague, Gerard, “Latin America”, en Helen Myers, *Ethnomusicology. Historical and regional studies*, cap. XVII, New York-London, The Norton/Grove Handbooks in Music, 1993.

Bonfiglioli, Carlo, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara, entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de Conquista*, México, INI (Fiestas de los Pueblos Indígenas), 1995.

—, *Hacia una tipología antropológica de las danzas tradicionales mexicanas*, Disertaciones 1, México, UAM-Iztapalapa, 2001.



Danza de colores, Macuxtepetla, Hidalgo. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1992, Fonoteca INAH.

- Bonfil, Guillermo, "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales", en Lina O. Güemes (comp.), *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, t. 2, México, INI/INAH/CIESAS/DGCP/SRA, 1985.
- Chamorro, Arturo, "Mediación semiótica y vehículos de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los signos audibles", en *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 44, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991.
- , *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1994.
- Devés Valdés, Eduardo, "Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)", en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, t. I, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje*, España, Akal, 1985.
- , *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (1a ed. en español, editorial Crítica, 2002).
- Jáuregui, Jesús (ed.), *El mariachi, símbolo musical de México*, México, Banpaís, 1990.
- , *Música y danzas en el Gran Nayar*, México, INI/CEMCA, 1992.
- Loyo, Engracia, "La empresa redentora. La Casa del Estudiante Indígena", en *Historia Mexicana*, XLVI, 1, México, 1996, pp. 99-130.
- , *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999.
- Nava, Fernando, "La música indígena, el rito y la tradición a la que pertenece", en *América Indígena*, vol. XLVIII, núm. 1, México, enero-marzo, 1988.
- Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, VII), 1956 [1954].
- , *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital, Hidalgo, en 1936*, México, UNAM, 1997 [1963].
- Misiones Culturales, *Las Misiones Culturales en 1927*, México, SEP, 1927.
- , *Las Misiones Culturales en 1932-1933*, México, SEP, 1933.
- Ochoa, José Antonio et al., en José Luis Sagredo (ed.), "Series Fonográficas, Departamento de Etnomusicología", México, INI, s.f.
- Olmos, Miguel, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cabita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1998.
- Pous, Hilda, "El arpa argüeña de San Casimiro de Güiripa: características organológicas y contextuales", en *2º Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, 1985, pp. 76-80.
- Ruiz, Rafael, "Apuntes para una historia de las bandas en México. Siglos XVI-XIX", tesis de licenciatura en Etnohistoria, México, ENAH, 1997.
- Sáenz, Moisés, *La educación rural en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- , *México íntegro*, México, SEP, 1981 [1930].
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- , "El Jarabe. Baile popular mexicano", sobretiro de los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 5ª época, México, 1936.
- , "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, sobretiro del t. LXIII, núm. 3, México, Artes Gráficas del Estado, pp. 33.
- Secretaría de Educación Pública, *Boletín SEP*, t. V, núm. 2, febrero 1926.
- Stanford, Thomas, *El villancico y el corrido mexicano*, México, INAH (Científica, 10), 1974.
- , "La música popular de México", en Julio Estrada (ed.) *La Música de México, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958-1980)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Cincuenta Años 1935-1985, 1984.
- , *El son mexicano*, México, FCE, 1985.
- Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999.
- Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, México, FCE, 1999.
- Vázquez, Irene, *Catálogo de fonogramas del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, Fonoteca-Coordinación Nacional de Difusión, 1998.
- Yurchenco, Henrietta, "La música indígena en Chiapas", en *América Indígena*, Órgano trimestral del Instituto Indigenista Interamericano, núm. 4, vol. III, octubre, 1943, pp. 305-311.