

Los nuevos cantos del maíz. Reflexiones en torno al trabajo etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca

Gonzalo Camacho Díaz*

Las culturas musicales que se ponen en contacto en el transcurso de la investigación etnomusicológica establecen una frontera entre la episteme del investigador y la correspondiente a los individuos con los cuales trabaja. En esta línea fronteriza los saberes se confrontan, se examinan, se interrogan, se aprehenden, se entreveran en la desesperada carrera por alcanzar un mínimo diálogo y una interpretación mutua de la alteridad. Estar ahí, cara a cara, es un acto profundamente humano, que trasciende los objetivos de una investigación. Lo que está en juego es un estar y un hacer juntos, conjugados en un momento específico. Es una frontera cruzada por biografías que se transponen, se determinan y forman redes en el presente. Su transcurso en el tiempo deviene imágenes, recuerdos, memoria. Desde ahí se dibuja el futuro cuando se avizoran nuevos horizontes posibles. Irrumpir en el devenir de las personas y de una comunidad implica una transformación mutua, por más pequeña que sea, y ello entraña una responsabilidad. Responsabilidad de la cual poco se habla y se discute en los ámbitos académicos. Pero por más adelgazada que se encuentre su presencia en los espacios escolásticos, el etnomusicólogo no puede hacer caso omiso de ella y deberá traerla una y otra vez al trabajo cotidiano y a la mesa de discusión.

La revisión del quehacer desplegado por el etnomusicólogo en las comunidades donde trabaja ha puesto en evidencia la asimetría que implica la postura del investigador, ubicado desde la posición del que sabe con respecto al que “sólo” informa: que detrás de esta postura se manifiestan y se ponen en acción las estructuras de poder de una sociedad. También se ha hecho alusión a las formas de “saqueo” que los etnomusicólogos consuman en las comunidades donde trabajan. Sin lugar a dudas, en la mayoría de los casos la crítica es válida, pero desafortunadamente esta reconvención generalizada ha derivado en soslayar el trabajo de campo, llegando incluso a su estigmatización. Su abandono, parece ser para algunos, es la única estrategia posible que permite evitar la “asimetría” o el “saqueo”. Pero la crítica *a priori* y encarnizada contra aquellos que siguen laborando en las comunidades se vuelve sospechosa. Parecería que esta crítica se ha constituido en un buen pretexto para evitar asumir alguna responsabilidad con las comunidades, con los grupos humanos, con las personas de carne y hueso de las cuales se habla en las investigaciones.

La crítica al colonialismo interno que el etnomusicólogo reproduce en su trabajo de campo debe ser una inflexión, un punto de partida en la transformación de esta práctica, y no un subter-

* Escuela Nacional de Música, UNAM.

fugio para el abandono de la misma. Desde este reposicionamiento se deberían explorar posiciones alternas y proponer estrategias dirigidas a deconstruir dicha perspectiva colonialista, como ya lo han planteado diversos autores (Migñolo, 2003; Mezzadra *et al.*, 2008; Lander, 2003, entre otros). El descentramiento de una posición de poder lleva a plantearse la posibilidad de girar el trabajo del etnomusicólogo, transmutando su praxis social en una práctica liberadora.

Escudriñar nuevos caminos con el propósito de configurar una praxis social del etnomusicólogo responsable con su sociedad y su momento histórico implica el riesgo de rectificar constantemente el rumbo. Esta ardua tarea sólo se puede llevar a buen puerto con la participación directa de las personas y comunidades involucradas en estos procesos. Por otra parte, es fundamental sistematizar las experiencias y socializarlas con los colegas. Las críticas, las sugerencias, las reflexiones conjuntas son piezas clave en la construcción de un saber colectivo que brinde nuevas luces en los andamios de un hacer específico aún en proceso de construcción. Con anterioridad se han realizado varias experiencias en la disciplina y muchas de ellas han sido ejemplos de una nueva manera de trabajar. Este artículo tiene el objetivo de compartir con ustedes una vivencia, con la finalidad de contribuir al saber-hacer de una etnomusicología que tenga por meta contribuir a la cimentación de un mundo diverso, digno y justo.

Por las sendas del maíz

La experiencia del trabajo comunitario que se realiza en la comunidad nahua de Chilocuil, perteneciente al municipio de Tamazunchale, en la Huasteca potosina, ha girado en torno a una investigación sobre la música ritual presente en esta población. La dotación instrumental utilizada para la ejecución de canarios es el denominado trío huasteco, conformado por un violín, una jarana huasteca y una huapanguera. La investigación denominada *La Música del Maíz*, realizada por el Seminario de Semiología Musical, se propuso explorar la dimensión simbólica de la música ejecutada en los rituales vinculados con este cereal considerado divino. Durante cuatro años se registró puntualmente el ritual denominado Tlamanes, el cual se lleva a cabo con el objetivo de dar un agradecimiento a los señores de la tierra por la cosecha obtenida. El trabajo mostró que a través de la música se configura una representación sonora del maíz en sus advocaciones femenina y masculina. Estas representaciones son acompañadas de otros elementos articulados



a la producción de la gramínea que son “vehiculizados” a través de ciertos sones rituales. El ciclo de producción del cereal provee un modelo de representación y de acción social que incluye a las prácticas musicales.

La investigación se llevó a cabo con la guía de Felipe Hernández, curandero de la comunidad, profundo conocedor de su cultura y amigo entrañable. Además, contamos con el apoyo fundamental del trío Los Seguidores de la Huasteca, integrado por Maurilio Hernández, quien además de tocar el violín funge como director del grupo, Juan Peña, quien ejecuta la huapanguera, y Joaquín Morales, tocador de jarana huasteca. La ejecución de la música requiere de la participación de otros músicos debido a las largas jornadas requeridas por el ritual. Rosalino Martínez (q. e. p. d.), Juan Hernández, Román Peña, Juan Morales, entre otros.

La primera lección fue aprender que la práctica musical adquiere la forma de trabajo colectivo. Este principio de cooperación se encuentra en varias formas de organización social en las comunidades nahuas, como es el tequio y el sistema de “mano vuelta”. El tequio se enfoca en fortalecer la infraestructura de las localidades y en realizar las faenas agropecuarias de beneficio comunal; el segundo organiza las labores agrícolas a partir de sistemas de cooperación

simple y ampliada. Este primer acercamiento a la música ritual llevó a la suposición de que la raíz del tequio nutre e inerva otras dimensiones culturales. En este caso particular, las prácticas musicales.

El estudio de la organización de los rituales reveló que el trabajo colectivo sostenía en gran parte la vida ceremonial. Los tlamanes requieren de la participación de varias personas de la comunidad, cuyo saber-hacerse complementa y se entrelaza forjando un sentido de cooperación. Se requiere de las mujeres y de los hombres jóvenes, quienes poseen la fuerza necesaria para realizar los trabajos más pesados. Las mujeres y los hombres adultos son responsables de la organi-



zación del evento y de la coordinación del trabajo de los jóvenes. Las “abuelitas” y los “abuelitos” son personas sabias que, debido a su experiencia, dirigen los protocolos ceremoniales. La participación de las niñas y los niños es vital, ya que ellos se transforman en las advocaciones femenina y masculina del maíz. Son las semillas humanas que se mimetizan en la simiente del cereal divino y lo re-presentan. Chicomexóchitl, el maíz-niño, el héroe civilizatorio que ha enseñado a los hombres las labores agrícolas, así como la música y la danza, se hace presente en cada ritual en los cuerpos de los niños-maíz (Camacho, 2008).

Como se observa, la lógica del trabajo comunitario aún subyace en varias prácticas culturales realizadas en Chilolcuil y constituyó un eje crucial para pensarnos como un equipo y replantearnos la organización de la investigación. El espíritu del trabajo colectivo advertido en la ritualidad ceñida alrededor del maíz irrumpía en el ejercicio de la etnomusicología. La propia pesquisa adquirió el rostro de un tequio al servicio de la comunidad. Músicos y etnomusicólogos formaron el equipo de investigación con objetivos comunes. Desde el conocimiento de cada uno de los integrantes, desde su saber-hacer, se configuraba un diálogo enriquecedor que nos permitía aprehendernos mutuamente e imaginar nuevos horizontes. Poco a poco las metas se extendieron más allá de lo planeado y se comenzó un andar por nuevos territorios, dilatando el quehacer del etnomusicólogo hacia una praxis social donde el conocimiento adquirido se orienta hacia acciones concretas para beneficio de la comunidad.

Las tortillas recién salidas del comal, los bocoles preparados con frijol y yerbabuena, el café con piloncillo y todos los alimentos y bebidas que nos ofrecían eran claras muestras de que estábamos adentrándonos en un modo distinto de convivir en las coordinaciones de hacer y de emocionar: que se estaba en la lógica de compartir y, como dice Humberto Maturana: “El compartir se da en la emoción que define la cercanía en el convivir y abre espacio al cuidado recíproco” (Maturana, s. f.: 7). La pesquisa misma se configuró en un espacio para compartir saberes y emociones.

La investigación se fue revistiendo de un nuevo ropaje, hilvanado con la idea de un trabajo comunitario y de compartir. Desde esta perspectiva, el aprendizaje y el conocimiento tomaron una nueva dimensión. Pasaron a ser concebidos como formas de convocar experiencias y saberes con la finalidad de acoplarlos en torno a un hacer colectivo en beneficio de la propia colectividad y de la comunalidad. El diálogo fue un espacio donde se encontraban estos saberes y donde todos aprendíamos de todos; un espacio abierto en la magia de con-vivir. Con la significación profunda del término, de estar próximos en un momento de la vida, de vivir uno con otro, de construir juntos un momento de realidad social, de trascendernos a nosotros mismos en tanto individuos.

Las nuevas sendas del hacer

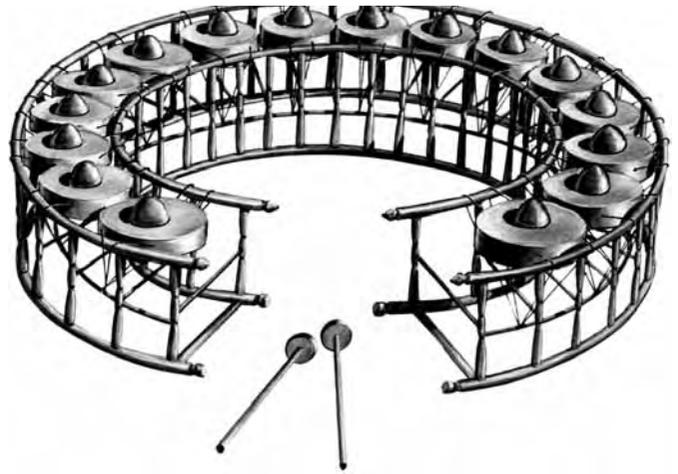
Con el diálogo surgieron ideas y proyectos que daban vuelta en nuestras cabezas. Algunos los considerábamos viables

y otros, lejanos. Iniciamos con la producción de un disco compacto denominado *La música del maíz: canarios, sones rituales de la Huasteca*. Su producción ya fue un tequio interinstitucional, puesto que se editó gracias a la colaboración de diferentes instancias culturales. Conaculta por medio del Museo de Culturas Populares y como parte de las actividades realizadas en el marco de la exposición *Sin maíz no hay país*. La UNAM mediante la Escuela Nacional de Música y de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA). Y, por supuesto, gracias al trabajo de los músicos de Chilocuicil, de la propia comunidad y del Seminario de Semiología Musical de la UNAM.

El disco compacto sirvió para dar a conocer un género musical de la región Huasteca: los canarios. También permitió difundir un trabajo grupal en distintos espacios sociales. La investigación se flexibilizó con el objetivo de explorar el impacto que tuvo el CD entre los músicos del municipio y en la propia comunidad. Por cuestiones de tiempo no será posible detenerse en este punto y sólo se subraya lo siguiente: el fonograma acompaña y refuerza un proceso detonado en la comunidad a partir del trabajo colectivo y reflexivo de la investigación misma.

En el espíritu de compartir se consideró la intervención de Maurilio Hernández, Juan Peña y Joaquín Morales, músicos de Chilocuicil, en los eventos académicos. Las ponencias fueron expuestas de manera conjunta y comenzó así el recorrido por congresos y coloquios de etnomusicólogos, antropólogos, biólogos, semiólogos. En este caminar se llegó al Encuentro de Formadores del Son Huasteco, realizado en Xicoteppec de Juárez, Puebla, en 2008, que reunía a músicos de las distintas localidades de la región Huasteca. Estos músicos son los encargados de impartir talleres de huapango dirigidos a niños y jóvenes en sus propias comunidades.

El Encuentro de Formadores de la Huasteca es organizado por Conaculta mediante el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca y con el apoyo de los gobiernos de los estados de Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz, y tiene como objetivo reunir a los maestros que imparten los talleres. En este foro se expusieron algunos de los primeros resultados obtenidos en la investigación acerca de la música del maíz. El tema abrió una discusión entre los músicos asistentes en torno a la pertinencia de enseñar “sones de costumbre” –denominación genérica para referirse a la música ritual– dentro de los talleres. En las conclusiones se consensuó la propuesta de incorporar este género musical a los talleres.



Del encuentro de formadores se pasó al VII Encuentro de Niños y Jóvenes Huapangueros, celebrado en Huayacocotla, Veracruz, en julio de 2008. El principio de trabajo comunitario también revistió a este evento. Una vez más se pensó en organizar un encuentro de niños y jóvenes como un espacio de fomento a compartir en lugar de competir. Se estableció una serie de dinámicas de integración grupal y de estrategias comunitarias propias de la región para trabajar con niños y jóvenes. El conocimiento obtenido, estudiando la música ritual, fue la base para proponer dos estrategias a fin de impulsar el trabajo colectivo y la comunalidad. La primera fue la realización de un bautizo de los instrumentos musicales y la otra, la puesta en escena de una ofrenda al maíz. Ambas actividades tenían como objetivo producir una emoción en los actos de convivir y compartir, tomando como eje de la experiencia los entramados simbólicos propios de la región, los cuales fueron puestos en escena por “el danzar” y “el musicar” (Small, 1999).

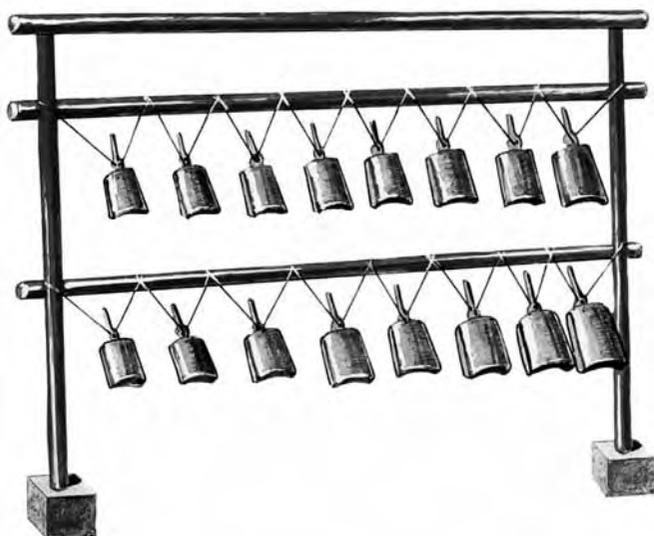
De regreso a la comunidad

La difusión local del trabajo de los Seguidores de la Huasteca en torno a la música ritual permitió que otras comunidades adyacentes a Chilocuicil comenzaran a invitar al trío a





interpretar canarios en sus rituales de agradecimiento al maíz. En el Banco de San Francisco, otra comunidad nahua, se comentaba que antes había músicos muy buenos que sabían tocar canarios. Como la iglesia había prohibido los sones rituales por considerarlos prácticas idolátricas, los jóvenes carecieron de la oportunidad de aprender esta expresión artística. Un padre de familia le pidió a Maurilio que le enseñara a su hijo a tocar, y en poco tiempo se fue generando un taller al que acudían varios jóvenes y entonces surgió de allí el primer trío: Nueva Cultura Huasteca. En la actualidad, Maurilio trabaja con niños en el taller de Chilocuil, del cual ha surgido el trío Sentimiento Huasteco. En 2009 se organizó un grupo de danza con los niños de la comunidad para participar en la celebración del carnaval, ya que, a decir del propio Maurilio, “desde hace varios años ya no salían la danza”. Así, el trío de niños Sentimiento



Huasteco fue una motivación para que otros más se animaran a participar en esta actividad comunal.

Varios músicos de Chilocuil comenzaron a cuestionar el trabajo de la casa de la cultura de Tamazunchale, cabecera del municipio, como la postura del director de esa institución, que sólo promovía a los grupos de “danza folclórica”. “Los tríos nunca recibimos apoyo alguno a pesar de ser de la localidad. Pues ésa debería ser la función del director, ¿verdad?”, señalaba Maurilio. Por otra parte, se quejaban de que la casa de la cultura sólo los invitaba a tocar cuando se realizaba algún acto político y después ni quién se acordara de ellos.

El trabajo del trío también estimuló la ejecución de huapangos en la comunidad de Chilocuil. La fiesta de quince años de Reyna Hernández, la hija de Maurilio, estuvo amenizada por un grupo “versátil” que tocaba la música de moda. En un momento particular de la celebración se interpretaron huapangos y, para sorpresa de todos, los jóvenes comenzaron a zapatear y a levantar polvo en el patio de la casa. Así, la fiesta fue transcurriendo entre un repertorio grupero, cumbias, corridos, pasito duranguense y huapangos. Todos participábamos de estar juntos y la música mostraba que las fronteras se diluyen al reconocerse en la diversidad. Éste acto de reconocerse constituía una arista donde se articulaban distintas generaciones y culturas. La diversidad con-vivida y compartida tenía la magia de allanar las diferencias.

Epílogo

La experiencia de trabajo en la comunidad de Chilocuil muestra la posibilidad de llevar a cabo una investigación que, además de generar un conocimiento, detone procesos comunitarios. En este caso concreto, la investigación de la música del maíz, aparte de brindarnos un conocimiento acerca de las estructuras musicales y su vinculación con la cultura, propició un efecto en los músicos de la región que se hizo extensivo a la comunidad. Una de las directrices del impacto fue la reflexión sobre el propio saber-hacer musical de la comunidad, con la consecuente toma de acciones por parte de la misma. El seguimiento del impacto que tiene un trabajo de investigación en la comunidad y región de estudio es parte de la pesquisa. Las acciones generadas constituyen una fuente de información acerca de las prácticas musicales. Aquí, la construcción de conocimiento y la praxis social forman un acoplamiento a partir de su especificidad. La propia praxis deviene conocimiento y éste se trasfigura en acción.

El trabajo de campo como praxis social es un diálogo abierto, una conversación que puede ser construida a manera de un espejo en el cual no sólo se refleje la imagen del investigador, sino también la de los propios músicos. La investigación puede constituirse en un espejo que devuelva la propia imagen a los músicos, para que en el acto de mirarse se genere un recurso de autorreferencialidad. Un ejercicio de toma de conciencia sobre su saber-hacer, de descripción de sí mismo y su circunstancia. El juego de refracción de las imágenes es una herramienta donde el rostro del etnomusicólogo aparece de mil formas, pero también se desdibuja y distorsiona. En ocasiones se entrecruza con la imagen de las personas con las cuales trabaja, conformando un solo rostro. Parafraseando a Paul Ricoeur (2003), éste es un momento clave de reconocimiento de uno mismo como otro y del otro como uno mismo. En ese instante se trasciende la propia persona, la individualidad, para dar paso a un colectivo. Pero se trata de un colectivo que no borra la individualidad, sino que la hace presente, necesaria, puesto que sólo en reconocerla como elemento fundamental se puede trascender.

El trabajo comunitario ha llevado a una nueva reflexión, entrecruzada con los planteamientos de Humberto Maturana y Francisco Varela (2003). El primero conceptualiza a la cultura de la siguiente manera: "Una cultura es un modo de convivir en el entrelazamiento del lenguaje y el 'emocionar' en una red de coordinaciones de acciones y emociones que designo con la palabra conversar, que significa dar vuelta juntos en la conducta y en la emoción. Distintas culturas son distintas redes de conversaciones" (Maturana s. f.: 7). Así, el trabajo del etnomusicólogo es entrar en estas distintas redes de conversación y donde es posible alcanzar un cierto nivel de acoplamiento estructural con los músicos, basado en "dar vuelta juntos en la conducta y en la emoción".

A partir de las experiencias recorriendo las sendas del maíz, es posible pensar la música como una red particular que contribuye a mantener la red de conversaciones, que a su vez permite coordinar acciones y emociones. El estudio de la música se vuelve entonces un medio para acceder al conocimiento de la articulación, que permite a los hombres una organización más allá de sus propias individualidades. La música es parte de ese cemento social que permite la configuración de sentido y que nos brinda la creación de circunstancias que permiten brotar los "profundos impulsos de solidaridad", es decir, los nacientes y floridos cantos del ancestral maíz.

Bibliografía

- Camacho, Gonzalo, "Mito, música y danza: el Chicomejóchitl", en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, México, núm. 2, febrero de 2008, pp. 51-58.
- Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso-UNESCO, 2003.
- Maturana, Humberto, *Modo de vida y cultura*, s. f., en <http://es.scribd.com/doc/14088731/Maturana-Humberto-Modo-de-Vida-Y-Cultura>, consultado el 19 de marzo de 2011.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, México, Lumen, 2003.



- Mezzadra, Sandro et al., *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.
- Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 2003.
- Small, Christopher, "El musicar: un ritual en el espacio social", en *Revista Transcultural de Música*, núm. 4, 1999, en www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm, consultado el 17 de marzo de 2011.