

fue la redacción de tres informes de campo que incluyeron notas etnográficas sobre las fiestas, las danzas de santos, tocotines, quetzales, voladores y toreadores. Además, realizó un amplio registro, en notación musical de sones como el Tehuacatzin, Xochipizahuac, fandango, Xochiatl, así como otros sones que componen los complejos musicales de las danzas de tocotines, aztecas y españoles, santos y el palo volador, entre otras. Estos materiales no fueron publicados hasta 1962, en la obra en dos volúmenes *Investigación folclórica en México*.

Siguiendo los temas y problemas planteados en los tres informes, Gottfried se propuso visitar las localidades donde, de junio a diciembre de 1938, Téllez habría realizado su registro. La idea que guía este reestudio es el “cambio musical” en la región. Para ello la autora se da a la tarea de localizar a los hijos y nietos de los músicos con que trabajó Téllez para verificar la vigencia o transformaciones en el repertorio y las dotaciones instrumentales –violín, bajo quinto de espiga, flauta y tambor, según la danza– registradas por el pianista. Con sorpresa, y a pesar de los cambios en el paisaje sonoro de los pueblos, Gottfried encontró que la música no sólo es recordada, sino que sigue siendo interpretada en ámbitos rituales y festivos.

A partir de la realización de “sesiones de reconocimiento” en las que reunió a los músicos para que una violinista interpretara las piezas registradas por Téllez, la autora movió los recuerdos de los músicos actuales quienes reconocieron los sones, discutieron su estructura melódica, recordaron los contextos de fandango en que varios de ellos se tocaban, narraron y explicaron los distintos momentos del Xochipizahuac, entre ellos el saludo de los compadres y la despedida. El cambio, escribe Gottfried, se manifiesta en los contextos: en la indumentaria de las danzas, en las fechas de celebración y, de fondo, en el sentir del público, en las instituciones y los músicos. Por ejemplo, en el caso de los sones de *toreadores* señala que casi no ha habido

transformaciones. La intención de los músicos es que se mantenga la estructura melódica o que se altere lo menos posible. Sin embargo, la autora apunta que el cambio del bajo quinto de espiga por la vihuela en las danzas ha dejado un vacío musical del bajo, destinado ahora a sólo el acompañamiento rasgueado.

Los públicos que consumen la música son en muchos sentidos quienes orientan el cambio musical. Éste es el caso de los sones tradicionales de Xochipizahuac, que es pedido y bailado por la gente e interpretado ahora por grupos versátiles –bajo, guitarra eléctrica y órgano– que los han adaptado al género de cumbia. Mientras que los sones de fandango, afirma la autora, “aunque son recordados por los músicos y se mantenga el ensamble, no son pedidos por el público o la



población más que en muy pocas ocasiones. A la gente le gustaba zapatear, pero con el cambio de tipo de casa, sin piso de madera, ya no *suena* y el zapateado ha perdido su sentido”. Con ello se ha modificado de manera indirecta el complejo musical fandango, que implicaba formas particulares de organización, de convivencia e intercambio festivo.

Finalmente, los autores de este libro nos obsequian la reedición de los tres informes realizados por Roberto Téllez Girón Olace, así como un disco compacto en el que Gottfried reúne 31 piezas en las que se puede escuchar la música como la registró Roberto Téllez y compararla con las nuevas interpretaciones en versión cumbia. El lector encontrará en *Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace* la posibilidad de leer y escuchar un diálogo que fluye del presente al pasado o viceversa y en el que participan los músicos de la Sierra Norte y los investigadores de ayer y de hoy.

• • •

Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México* (Gonzalo Camacho Díaz, Carlos Ruiz Rodríguez, Benjamín Muratalla, Patricia García, Rubén Luengas, Alfonso Muñoz Güemes, Rodrigo de la Mora, Enrique Jiménez, Jorge Velasco, Álvaro Alcántara, Guillermo Contreras, María Eugenia Jurado, Camilo Camacho y Amparo Sevilla), México, Dirección General de Culturas Populares-Coaculta, 2009

Aurora Oliva Q.

En los últimos años, el concepto de patrimonio cultural inmaterial ha sido el eje de discusión y trabajo en encuentros, coloquios, conferencias, mesas redondas y foros comunitarios realizados por académicos, promotores culturales y por los portadores mismos de este patrimonio, en especial de los pueblos originarios, el cual se está “perfilando de manera clara como el principal concepto que permea las políticas culturales a nivel mundial”. A partir de estos planteamientos, el coordinador del libro *Cunas, ramas y encuentros sonoros*, Fernando Híjar, introduce esta publicación, novedosa y polémica, que reúne 12 ensayos de investigadores sobre el patrimonio musical.

Novedosa, ya que es la primera ocasión en que se compilan en un solo volumen ensayos sobre esta temática. Si bien la mayoría de los trabajos son estudios de caso, en algunos, sobre todo en el texto “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, se profundiza sobre el aspecto originario del patrimonio musical; en otros se parte de ciertos aspectos de la definición de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO para desarrollar los trabajos. Polémica, porque pone en la mesa de discusión, entre otros temas, el concepto mismo de patrimonio y la separación entre lo material e inmaterial, punto esencial y determinante para dilucidar

el papel de este patrimonio en el vasto abanico de la cultura.

Como lo marca el coordinador, el concepto de patrimonio inmaterial ha tomado un estatus globalizador y tiende a influir en todos los niveles de análisis, al desplazar incluso al concepto mismo de cultura y, por consiguiente, al explicar las prácticas y “fenómenos culturales” a partir del patrimonio, situación que segmenta, parcializa y enturbia el estudio y análisis y, por lo tanto, desemboca en respuestas y salidas unilaterales ante hechos culturales concretos. Afortunadamente, algunas voces lúcidas han alertado sobre la tendencia de explicar todo a partir de la patrimonialización. Uno de los objetivos que pretende esta publicación es “aportar elementos para ubicar el justo papel del patrimonio cultural en el amplio panorama en torno a la memoria colectiva, identidad y cultura”.

Los 12 ensayos que conforman el libro se agrupan en cinco apartados que nos dan cuenta de la gran complejidad para el estudio del patrimonio musical. Resultaría imposible en este breve espacio tratar cada uno de los ensayos con mayor amplitud, pero a primera vista saltan interesantes conceptos y categorías vinculados con la investigación musical; algunos han sido utilizados en otras ramas de investigación que aparecen a lo largo de la publicación: culturas musicales, neoculturas, culturas musicales en transición, patrimonio germinal, en resistencia, en riesgo, no reconocido, entre otras. Hay dos aspectos relevantes que se desprenden de la lectura de algunos ensayos. Uno es la posibilidad de “conjuntar lo académico con la práctica social”: en este sentido, el estudio etnomusicológico debe tener un genuino sentido de compromiso social; y el otro es la relación entre patrimonio, diversidad e interculturalidad: “En la medida que avanza y se edifica un conocimiento cada vez más profundo entre patrimonio cultural inmaterial, se abren rutas para su análisis y su vínculo con la diversidad y la interculturalidad, comprendidos

como tres momentos del proceso cultural, es decir, en un corpus de estudio que los sitúe y articule”.

Los ensayos de Carlos Ruiz sobre la Costa Chica; el de Alfonso Muñoz sobre el patrimonio en la península de Yucatán; el de la música wixarika de Rodrigo Mora y el de la música del costumbre en la Huasteca de María Eugenia Jurado y Camilo Camacho, dan cuenta de los múltiples elementos musicales que los investigadores enfrentan al abordar las músicas regionales y la gran diversidad de expresiones sonoras prevalentes. Benjamín Muratalla y Guillermo



Contreras nos hablan de la importancia de las fonotecas como partes imprescindibles del patrimonio sonoro y del papel insoslayable de los instrumentos musicales para comprender el mismo. Las nuevas propuestas sonoras, como el rock indígena de los pueblos originarios y el movimiento alternativo de música popular –léase nueva canción–, son tratados con visiones diferentes por Enrique Jiménez y Jorge Velasco. Hay ensayos como el de las culturas musicales de Oaxaca, de Rubén Luengas y Patricia García, y el de “Son Raíz: diálogo musical entre regiones”, de Amparo Sevilla,

quienes delinean propuestas concretas en relación con el patrimonio musical como el Proyecto Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca y el Programa Nacional de Salvaguarda del Patrimonio de la Música Tradicional de México. Los ensayos de Gonzalo Camacho y Álvaro Alcántara profundizan y despejan dudas en lo que se refiere al proceso de construcción y renovación del discurso musical; en estos dos trabajos los conceptos de “culturas musicales” y “culturas musicales en transición” son claves para el análisis del patrimonio musical.

Es necesario retomar un aspecto de gran relevancia presente en la introducción y en varios de los ensayos, y que se refiere a la salvaguarda del patrimonio musical, el cual está muy ligado con la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO (2003), donde los “famosos” inventarios de este patrimonio son parte del engranaje de la estrategia de esa instancia internacional. Aquí existe toda una discusión que tiene como base dos preguntas centrales: para qué y para quién está orientada y diseñada esta estrategia. En internet circula un trabajo muy interesante del investigador Álvaro Alcántara sobre estos temas.

La presente publicación nos proporciona herramientas para abordar otros asuntos de gran importancia, que no son tratados en forma directa en la misma, como las recientes declaratorias de la UNESCO de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad para México, donde las expresiones musicales tienen un papel primordial.

En definitiva, el libro constituye un aporte, un punto de partida para enriquecer y dar continuidad a los planteamientos e ideas aquí reseñados, los cuales ameritan una reflexión y un esfuerzo colectivo para responder a las complejas preguntas alrededor del patrimonio musical mexicano.

• • •