

DIARIO DE CAMPO 5

NUEVA ÉPOCA / JULIO-SEPTIEMBRE 2011

Patrimonio musical de México

Música y fandango

Antonio Castro
Juan Atilano



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar

Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos

Director General

Miguel Ángel Echegaray

Secretario Técnico

Eugenio Reza

Secretario Administrativo

Francisco Barriga

Coordinador Nacional de Antropología

Benito Taibo

Coordinador Nacional de Difusión

Héctor Toledano

Director de Publicaciones, CND

Gloria Falcón

Subdirectora de Vinculación y Extensión Académica, CNA

Benigno Casas

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Agradecimientos

A Antonio Castro, por facilitarnos parte de su acervo fotográfico, incluido en la sección *Portafolio*.

A Juan José Atilano, por permitirnos la reproducción de su obra fotográfica incluida en la sección *Portafolio*.

A Jaime Yáñez, por permitirnos la reproducción de la serie *De son a son, alegoría gráfica del son jarocho*, utilizada a manera de viñetas.

Las otras viñetas que completan el número fueron tomadas de Anton Radevsky *et al.*, *Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales: todas las épocas y regiones del mundo*, Barcelona, Könemann, 2006.

Diario de Campo

Nueva época, núm. 5, julio-septiembre 2011

Director

Francisco Barriga

Consejo Editorial

Carmen Morales

Dora Sierra

Saúl Morales

José Antonio Pompa

Coordinación editorial

Gloria Falcón

Coordinadora de Expediente

Amparo Sevilla

Asistente de edición

Enrique González

Cuidado editorial y diseño

Tártaro

Administración

Sandra Zamudio

Investigación iconográfica

Mariana Zamora

Apoyo secretarial

Alejandra Turcio

Envío zona metropolitana y estados

Marco A. Campos, Fidencio Castro, Juan Cabrera, Concepción Corona, Omar González, Graciela Moncada y Gilberto Pérez

Imagen de portada

Juan José Atilano F., *Sin título*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.

Diario de Campo, nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, es una publicación trimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo núm.: en trámite. ISSN: en trámite. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Offset Santiago, S.A. de C.V., Río San Joaquín 436, col. Ampliación Granada, C.P. 11520, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 18 de noviembre de 2011, con un tiraje de 1 500 ejemplares.

Índice

Presentación 3

QUEHACERES

Herencia africana, cultura popular y nacionalismo en Argentina 4

Carlos M. Tur Donatti

La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar 8

Hugo Eduardo López Aceves

EXPEDIENTE

Patrimonio musical de México

La insoportable levedad de lo inmaterial. Reflexiones acerca de expresiones musicales y el patrimonio 16

Marina Alonso Bolaños

¿Salvaguardar para quién?

Memorias, prácticas y discursos 21

Álvaro Alcántara López

Reflexiones en torno a la etnomusicología y el patrimonio musical de México 30

Carlos Ruiz Rodríguez

Materiales para la salvaguarda de la música tradicional en el sur de Michoacán. Diez años de iniciativas confluyentes 35

Alejandro Martínez de la Rosa

Los nuevos cantos del maíz. Reflexiones en torno al trabajo etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca 40

Gonzalo Camacho Díaz

PORTAFOLIO

Música y fandango I

Antonio Castro 46

Mariana Zamora

Música y fandango II

Juan Atilano 58

Mariana Zamora

CARA A CARA

Tomarle el gusto a la música indígena

Entrevista con Thomas Stanford 72

Alma Olguín Vázquez

INCURSIONES

Varios autores, *Salvaguarda del patrimonio musical en riesgo*, Puebla, Conaculta/PDC de la Huasteca/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2011, 96 pp. 75

Rodolfo Candelas Castañeda

Agustín Danys (ed.), *Veracruz, fiesta viva*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 2010 76

Álvaro Alcántara López

Jessica Gottfried y Ricardo Téllez Girón, *Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010 79

Juan José Atilano Flores

Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009 80

Aurora Oliva Q.

Revista de Literaturas Populares, vol. X, núms. 1-2 82

Raúl Eduardo González

Alejandro Martínez de la Rosa, *Jóvenes nahuas danzan su tradición. Memoria escénica de una cultura*, Morelia, Programa de Desarrollo Cultural para la Juventud-SECUM/Conaculta, 2011 (CD y DVD) 83

Jorge Amós Martínez Ayala

Pueblos Indígenas en Riesgo. Algo más que una serie fonográfica... 84

Xilonen Luna Ruiz

Acervo musical del estado de Puebla 87

Helio Huesca Martínez

COSTUMBRE

FORO INTERNACIONAL DE MÚSICA TRADICIONAL 89

Benjamín Muratalla

LA PRESERVACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE MÉXICO EN LA FONOTECA NACIONAL 91

María de Lourdes Ayluardo

RED NACIONAL DE INTÉRPRETES Y PROMOTORES DE LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA, A. C. 92

SEMINARIO PERMANENTE PARA LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO MUSICAL DE MÉXICO 93

PREMIO RAÚL GUERRERO 94



Presentación

Patrimonio musical de México nos adentra en un universo de historias, sensaciones, dinámicas de producción, consumo y culturas musicales en peligro de perecer. Las formas de industrialización y comercialización que imperan en la actualidad nos obligan a reflexionar sobre el patrimonio musical, uno de los más afectados con los cambios vertiginosos del último siglo. La descontextualización de las manifestaciones musicales –respecto de su contexto de producción, reproducción y formas de consumo– es sólo uno de los factores que exige una revisión cuidadosa para generar otro tipo de acciones institucionales.

Quehaceres abre el número con dos colaboraciones que nos hablan de aspectos interesantes en el vasto universo musical americano. Una primera colaboración aborda la herencia africana en candombes, milongas y tangos, mientras que, en el artículo que la acompaña, se cuentan las creencias de los mayos sobre el universo sonoro.

Expediente recibe el nombre de “Salv guarda del patrimonio musical de México”, en el que Amparo Sevilla, coordinadora del mismo, presenta cinco ensayos que nutren la reflexión sobre las culturas musicales, además de la importancia de generar herramientas teóricas y prácticas para su preservación.

En el mismo tono, *Portafolio* nos regala dos series fotográficas, armónicas entre sí, tituladas *Música y fandango I: Antonio Castro* y *Música y fandango II: Juan Atilano*. Las narrativas de ambos fotógrafos se complementan para mostrar composiciones de imágenes referentes a la fiesta, el baile y la interpretación musical como elementos indisolubles.

Alma Olguín, en la sección *Cara a Cara*, nos trae una entrevista con Thomas Stanford, quien ha sido pionero en México en el campo de la etnomusicología y que, en un periodo que abarca más de cinco décadas, ha reunido uno de los acervos musicales más importantes de Latinoamérica.

Para cerrar el número, las reseñas que dan cuerpo a *Incursiones*, así como los textos de *El Costumbre*, hacen referencia a libros, antologías en formato de CD o DVD, acervos, revistas y eventos académicos en los que se reflexiona sobre el patrimonio musical y su salvaguarda.

Consejo Editorial

Herencia africana, cultura popular y nacionalismo en Argentina

Carlos M. Tur Donatti*

Existe en América Latina la creencia extendida de que la población argentina es uniformemente blanca y europeizada. Esta creencia fue difundida por los intelectuales de la república oligárquica (1880-1916) e implicaba un alto grado de olvido del pasado y proyectaba la excepcional realidad étnica del momento en la utopía deseable. Pero resulta innegable que, a principios del siglo pasado, el otrora numeroso grupo de origen africano se haya diluido en la masa de la población subordinada; sin embargo, su herencia simbólica se transformaría e integraría en una rica cultura popular, expresada en candombes, milongas y tangos y sus peculiares coreografías. Décadas después, en las de 1930 y 1940, asistimos a una exhumación-recreación del ámbito musical y dancístico de los afroargentinos en la época de Juan Manuel de Rosas (1829-1852), que constituyó una parcela de los nacionalismos culturales surgidos en los años veinte y se desplegarían en las décadas siguientes (Tur Donatti, 1995). ¿Por qué razones se produjo esa peculiar exhumación-recreación y qué incidencia tuvo en el imaginario nacional? A tales interrogantes procuraremos responder a lo largo de este texto.

En la región del Río de la Plata no se descubrieron minas argentíferas ni existía una densa población asentada; sin embargo, como en el Alto Perú y en la Nueva España, los colonizadores españoles solicitaron a la corona, desde fines del siglo XVI, el envío de esclavos negros. A lo largo de los siglos coloniales la escasez crónica de mano de obra fue mitigada con la importación de trabajadores africanos (Bernand, 1999: 63-66) que, como en otras latitudes del imperio español, desempeñaron diferentes oficios urbanos

y el servicio doméstico en casa de eclesiásticos y familias criollas y peninsulares.

Al comenzar el siglo XIX, un oficial inglés afirmó que la población blanca de la ciudad de Buenos Aires sólo ascendía a 20% del total, y otros viajeros encontraron a esclavos vendimiando y elaborando vino en Mendoza o negros recogiendo sal en el norte de la Patagonia.¹ Tampoco podía faltar esta indispensable mano de obra en las estancias ganaderas pampeanas o en el trabajo agrícola de las provincias interiores (Gaignard, 1989: 87-89). Su participación no se redujo a diferentes actividades productivas, ya que también estuvieron en la primera línea durante el rechazo a las invasiones inglesas de 1806 y 1807, en las luchas interprovinciales posteriores a 1810 y contra las fuerzas del colonialismo español. Con el señuelo de la libertad, fueron incorporados en forma masiva a los ejércitos patriotas: en la batalla de Maipú, con la que se inició la liberación de Chile, murieron 400 afroargentinos (Lanuzá, 1967: 71).

A pesar de las ideas liberales de la revolución de independencia, la esclavitud no se abandonó totalmente hasta mediados de siglo ni se atemperaron los prejuicios raciales de origen colonial: para denigrar al tucumano Bernardo Monteagudo, secretario del libertador José de San Martín, se le llamaba *el Hijo de la Negra*, o para descalificar al porteño Bernardino Rivadavia lo apodaron *el Doctor Chocolate* (*ibidem*: 11).

Las relaciones interétnicas tampoco eran idílicas entre la masa de los grupos sociales subordinados. Martín Fierro, el paradigmático gaucho maltratado por las autoridades,

¹ Samuel S. Trifilo (1959: 136, 228) cita al viajero inglés John Miers, que visitó Mendoza en 1819, así como al capitán Robert Fitz Roy, que recorrió la Patagonia en la década de 1830.

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.

personaje central del famoso poema de José Hernández (1973: 35), canta con intención provocadora:

A los blancos hizo Dios,
a los mulatos san Pedro;
y a los negros hizo el Diablo
para tizón del infierno.

Pero estas relaciones interétnicas conflictivas muestran una excepción llamativa: el juicio amable, cuando no fervoroso, de europeos y criollos hacia las mulatas rioplatenses. El funcionario ilustrado español Félix de Azara, a fines del siglo XVIII, el comerciante escocés John Robertson, en 1811 (Trifilo, 1959: 213), y el escritor y político Domingo Faustino Sarmiento, a mediados del XIX, coincidieron en su inclinación hacia estas seductoras muchachas. Con toda la autoridad de su formación iluminista, don Félix de Azara (1969: 276), que durante 20 años recorrió las regiones del sur, sienta plaza teórica y concluye, después de alabarles la frescura y dulzura de su piel, que “no es ésta la única ventaja que hace que los inteligentes prefieran las mulatas a las mujeres españolas, pues además pretenden que con dichas mulatas experimentan placeres especiales que las otras no les proporcionan”.

Bajo los gobiernos porteños de Juan Manuel de Rosas, entre 1829 y 1852, férreo dictador y poderoso estanciero, la población afroargentina libre y esclava contó con amplias facilidades oficiales para celebrar sus fiestas y bailes. El propio Rosas y su familia acudían a estos jolgorios masivos y eran fervorosamente apoyados por la población negra. El manejo político de esta peculiar relación servía a Rosas para ampliar su base social y atemorizar a las familias unitarias que se le oponían.

La fidelidad afro al dictador federal se mantuvo por largos años después de su derrocamiento en 1852, como lo comprobó su sobrino Lucio V. Mansilla (1984: 187) al conversar con un negro en tierras indias que esperaba el regreso de “nuestro padre Rosas” para volver a Buenos Aires. Producida la caída del gobierno rosista, la esclavitud fue abolida por completo y otras

cuestiones pasaron a preocupar a la comunidad negra. El universalismo liberal, que sostenía la igualdad entre las razas, llevó a suprimir las escuelas separadas, y el rector de la universidad porteña proclamó la apertura de sus aulas a la juventud de color. En estos nuevos tiempos, en 1858 apareció el periódico *La Raza Africana*, que invocaba los ideales ilustrados de 1810, para convertirse luego en *El Proletario*, que asumió la defensa de los afroargentinos en una perspectiva más amplia (Bernand, 1999: 199).

Las guerras, las enfermedades y el mestizaje fueron diluyendo la presencia negra en el total de la población. El arribo masivo de inmigrantes europeos durante la segunda mitad del siglo XIX representó un doble desafío para la debilitada comunidad. Los recién llegados, en general hombres jóvenes y solteros, comenzaron a establecer parejas con negras y mulatas, y además, a invadir los oficios que los hombres negros habían ejercido casi con exclusividad desde la época colonial.

Así lo cantaba una comparsa en las fiestas de carnaval:

Ya no hay negro botellero
ni tampoco changador,
ni negro que vende fruta,
mucho menos pescador;
porque esos napolitanos
hasta pasteleros son,
y ya nos quieren quitar
el oficio de blanqueador.

La fusión de etnias y culturas no operaba en una sola dirección: los ritmos africanos también ganaban a los criollos e inmigrantes. El coro de una comparsa cantaba (Lanuza, 1967: 220-221):

Ya no hay sirviente
de mi color
porque bachichas
toditos son
dentro de poco
¡Jesús, por Dios!
bailarán semba
con el tambor

Esta población afro que vio perder sus rasgos étnicos y sus ocupaciones tradiciona-



les fue desplazada hacia ciertos barrios de la ciudad, que se fueron poblando de prostíbulos, y en este ambiente surgiría el tango. En esta creación popular el aporte afro es evidente en el lenguaje y en la formación de sus primeros conjuntos. Palabras como *mucamo*, *quilombo*, *tamangos*, *mandinga*, *batuque* y *catínga* se incorporaron al lenguaje popular y a las letras de tangos y milongas. Los conjuntos originales de esta época –“sierpe de lupanar”, apostrofaría Leopoldo Lugones al tango– “copiaron la composición de las pequeñas orquestas de negros, tal como venían tocando en América Latina desde el siglo XVIII” (Matamoros, 1971: 19). El más antiguo tango firmado que se ha conservado, *El enterriano*, lo publicó en 1896 el pianista mulato Rosendo Mendizábal, que alternaba sus discretas apariciones en prostíbulos con la enseñanza a niñas de hogares distinguidos. Repudiado por las familias porteñas respetables antes de la guerra de 1914, al triunfar en París el tango volvió a Buenos Aires y en la década de 1920 se impuso en los cabarets del centro, frecuentados por los hijos de los estancieros.

Esta conquista de la música popular se produjo en un ambiente transformado por el advenimiento de los radicales al poder nacional y el derrumbe del modelo cultural europeo, como consecuencia de la Gran Guerra y las revoluciones en México y Rusia. Los nacionalismos político-culturales propios del siglo XX comenzaron a despuntar en el Río de la Plata con el interés por la música tradicional de provincias y la evocación nostálgica de la población negra y sus bailes. En 1921 el conjunto de Andrés Chazarreta debutó en Buenos Aires con los géneros criollos de la provincia de Santiago del Estero, y en 1926 Pedro Figari, talentoso pintor uruguayo, revivió en sus telas vibrantes a los negros candomberos del siglo XIX.

La nueva sensibilidad mostró diversas motivaciones e intereses, que llevaban, por ejemplo, a la impugnación de la lectura liberal-oligárquica del pasado y a la reivindicación de Juan Manuel de Rosas como modelo de gobernante autoritario y popular. Esta tarea de revisión historiográfica fue emprendida por Carlos Ibarguren, que publicó *Juan Manuel de Rosas, su vida, su drama y su tiempo*, libro que recibió en 1930 el Premio Nacional de Literatura.

Estas manifestaciones precursoras de interés heterodoxo por el pasado rioplatense y sus legados étnicos y artís-

ticos se desplegarían en las siguientes décadas en un vasto y heterogéneo movimiento nacionalista, que confrontaría al liberalismo tradicional en lo político y a la definición aperturista-cosmopolita de sus artistas e intelectuales. Estos dos ámbitos ideológico-culturales: el liberal-cosmopolita de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Victoria Ocampo en la revista *Sur*, y el ámbito nacionalista-hispanista, constituyeron los dos campos opuestos y complementarios de la cultura hegemónica en Argentina.

La crítica a la concepción liberal del pasado y la propuesta revisionista alternativa fueron ganando adeptos en el medio de la cultura popular tanguera, de temática urbana y raíces mezcladas. Pero si en su lectura del siglo XIX a los historiadores nacionalistas les interesaba sobre todo res-

catar la personalidad y actuación de Juan Manuel de Rosas como ejemplo de una política fuerte y defensiva con base de masas, a Homero Manzi y otros poetas tangueros les preocupaba rescatar la tradición musical y dancística de la población negra y mulata de la época rosista (Ford, 1971: 103-104). Milongas y candombes pasaron así a engrosar el caudal de la cultura popular tanguera, que en los años cuarenta tuvo una notable creatividad y aceptación masiva.

Pero este interés común por el pasado rioplatense de nacionalistas y tangueros no podía ocultar el choque de sus sensibilidades opuestas: aristocratizantes, hispanófilos y católicos los primeros, y los segundos volcados a la evocación de personajes y barrios orilleros, a la condena del centro pecaminoso y a los lances y desventuras de los sentimientos. Los tangueros eran hijos de la inmigración reciente que habían recogido aportes afros, cubanos, andaluces y los habían fundido en una creación propia: el tango como música, canto y baile; y que posteriormente habían incorporado los ritmos y la evocación de un grupo de origen africano desaparecido.

Los intelectuales nacionalistas, molestos por esta irrupción plebeya, expresaron su visceral rechazo y prohibieron la difusión pública de tangos y milongas por su “lenguaje obsceno”, lenguaje en el que menudeaban las palabras de orígenes tanto africano como italiano. Esta decisión represiva la tomó Gustavo Martínez Zubiría, conocido escritor nacionalista y ministro del gobierno militar surgido del golpe de Estado de 1943 (Tur Donatti, 1999).



Durante los años de gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955), los nacionalistas hispanizantes manejaron el aparato cultural oficial y promovieron los estilos y danzas de antigua raigambre criolla y, curiosamente, al bolero mexicano, llegado en la voz de Alfonso Ortiz Tirado a Buenos Aires en 1931, quizá por su lenguaje de depurado casticismo y su recatado sentimentalismo romántico.

Esta orientación nacionalista conservadora contrastaba con el populismo tanguero que durante los años peronistas enriqueció su repertorio con tangos, milongas y candombes que se ejecutaban y bailaban en masivas fiestas populares y se representaban en los grandes teatros porteños.

Los poetas y músicos tangueros, quizá sin tener plena conciencia de las consecuencias culturales de su producción, parecen haber inaugurado una lectura desde abajo, desde una raíz ignorada, y comenzado a revalorar el aporte humano y cultural africano.

Pero si en la lectura oficial del pasado y en la corta memoria de los sectores medios urbanos en general no se incluía a negros ni mulatos, éstos sí eran ineludibles personajes en la crónica familiar de escritores del campo liberal-cosmopolita, fervorosamente adversos al estilo plebeyo del peronismo. Tanto Victoria Ocampo como Jorge Luis Borges los recordaron con simpatía condescendiente, propia de su sensibilidad criolla de vieja ascendencia porteña (Borges, 1985: 11).

El rescate de la personalidad histórica de Juan Manuel de Rosas en que se empeñaron los nacionalistas autoritarios, así como el de la música y bailes africanos por parte de los nacionalistas-populistas, animó el debate ideológico cultural y mereció una amplia respuesta desde el campo liberal-cosmopolita: quizá su expresión orgánica mayor fue *Morenada, una historia de la raza africana en el Río de la Plata* de José Luis Lanuza, que en 1947 recibió un premio de literatura de la municipalidad de Buenos Aires. Este autor reconocía que la historia oficial de orientación liberal había olvidado a la población negra, pero criticaba su resurrección simbólica reciente. Sus palabras expresaban una clara intencionalidad descalificadora: "Nuestra historia común se permite negros solamente en la época de la tiranía de Rosas. En esto parece reincidir su espíritu decorativo, sea que indudablemente armonizan bien el rojo federal y los

rostros morenos. Con esa simple combinación –y muy poco más– se ha formado una barata tradición federal –vivero de novelones, teatro ¡y hasta tangos!– con mucho tamborileo de candombes, el inevitable enamorado unitario y una constante preocupación meteorológica por parte de los serenos" (Lanuza, 1967: 8).

Esta polémica sobre los orígenes étnicos, la cultura popular y la política del siglo XIX, polémica cargada de ideologías y aferrada a los enfrentamientos contemporáneos, se iría transformando en los conflictivos años posteriores a 1955. La exhumación nacional-populista de la cultura afro se fue diluyendo, aunque Edmundo Rivero, Susana Rinaldi y Mercedes Sosa cantaron milongas y candombes negros, y, simultáneamente, en el último cuarto del siglo pasado, apareció un inédito interés académico en investigar esta tercera raíz de la vieja Argentina anterior a 1880.



Bibliografía

- Azara, Félix de, *Viajes por la América meridional*, Madrid, Espasa Calpe, 1969.
- Bernand, Carmen, *Historia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Borges, Jorge Luis, *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera/Emecé, 1985, vol. I.
- Ford, Aníbal, *Homero Manzi*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Gaignard, Romain, *La pampa argentina. Ocupación, poblamiento, explotación desde la conquista hasta la crisis mundial, 1550-1930*, Buenos Aires, Solar, 1989.
- Hernández, José, *Martín Fierro*, 17ª ed., Buenos Aires, Espasa Calpe, 1973.
- Lanuza, José Luis, *Morenada. Una historia de la raza africana en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Schapire, 1967.
- Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Matamoras, Blas, *Historia del tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Trifilo, S. Samuel, *La Argentina vista por viajeros ingleses, 1810-1860*, Buenos Aires, Gure, 1959.
- Tur Donatti, Carlos Mariano, "La utopía criolla en el siglo XX. Cultura y política del nacionalismo restaurador en Argentina", en *Revista de Ciencias Sociales*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, mayo de 1995.
- _____, "Juan Domingo Perón entre Malena y Ginebra", en *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, México, UNAM, núm. 30, 1999.

La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar

Hugo Eduardo López Aceves*

Entre los *yoremem*, es decir, los mayos del norte de Sinaloa, la música ocupa un sitio preponderante.¹ En tanto hecho social, ésta se refleja en buena parte del ceremonial religioso, el cual cobra presencia a lo largo del año en sus *pajcom* o fiestas, independientemente de que ocurran en los ámbitos privado o colectivo. En dichos espacios la música satisface las expectativas de diversión y espiritualidad de los *yoremem*, cuando las notas alcanzan su mayor expresividad al acompañar los pasos de los danzantes de venado y *pascolas*, coyote y *matachines*.

La presencia de la música en el sistema religioso mayo coloca a sus ejecutantes en un plano que a otros les resulta inaccesible, principalmente desde el punto de vista técnico. Sin embargo, el saber del músico no se limita a un solo aspecto, sobre todo si mucho de su sentido está ligado directamente a la influencia de la cosmovisión. En razón de esto, esbozaré un panorama de la música mayo, apoyándome en la denominada antropología del arte.

Puesto que adentrarse en el mundo musical indígena sin ser músico podría ser un acto temerario, parto de la antropología del arte como una “estrategia para abordarlo”, lo que no significa que este trabajo sea un reflejo acabado de tal subdisciplina. De esa forma, antes de iniciar la exposición etnográfica ofrezco al lector un breve preámbulo cuya intención es mostrar de qué forma será el acercamiento.

I
Según Severi, al retomar a E. Panofsky, el término latino *ars*, del que deriva la palabra “arte”, designa en primer lu-

gar a la capacidad consciente e intencional del hombre de “producir objetos” del mismo modo que la naturaleza “produce fenómenos”. En segundo lugar, en un sentido hoy casi desaparecido, *ars* también abarca un conjunto de reglas o técnicas que el pensamiento ha de seguir para alcanzar el conocimiento y representar lo real. De ese modo, Severi (2005: 94-95) dice que a partir de la doble articulación de *ars* “se puede afirmar que el estudio de la relación que cada cultura establece entre estos dos aspectos de la noción de arte –entre ciertas formas de conocimiento y ciertas técnicas de concepción y producción de imágenes– constituye el objeto de la antropología del arte”.

La doble articulación de *ars*, esto es, la compleja relación de la *ars* técnica y la *ars* del pensamiento –como dice Severi–, deja al descubierto la materia de estudio de la antropología del arte. Si bien esta subdisciplina se ocupa de “objetos tangibles”, lo cierto es que la música, desde su intangibilidad, también puede abordarse a partir de la doble articulación de *ars*. Esto es posible cuando la etnomusicología enfatiza que el estudio de su materia ocurre igualmente desde la primacía de la oralidad, en cuyo terreno “algunos investigadores privilegian el estudio únicamente de los documentos musicales, y otros la observación y descripción del contexto sociocultural” (Arom y Álvarez-Péire, 2005: 267). Puesto que la etnomusicología se basa en “documentos registrados y recogidos en su mayor parte en su contexto sociocultural de producción” (*ibidem*: 266), amén que el sentido artístico y complejo de la cultura musical indígena no sólo se funda en la lengua de los sonidos, sino también

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.

¹ Varios datos de este trabajo fueron proporcionados por el músico tradicional Bernardo Esquer López, a quien agradezco que, con su paciencia

y generosidad, me ayudara a captar algo del fascinante contenido de la música mayo.

en la importancia de la tradición oral, es decir, se fundamenta más en la memoria oral que en la memoria escrita como medio de enseñanza (Olmos, 1998: 167), considero que esto permite al etnólogo, que no es etnomusicólogo, acercarse a la etnomusicología sin verse obligado a efectuar el análisis musicológico de la piezas que documenta.

Así, este trabajo tendrá su eje en el contexto sociocultural donde se produce la música mayo, en el entendido de que cada sociedad posee expresiones auditivas análogas a lo que denominamos *música*, esto es, las formas precisas involucradas, al igual que los conceptos, valores y técnicas subyacentes a su producción, cuya amplia variedad trae, en consecuencia, que “el estudio transcultural de la música debe concentrarse tanto en la interpretación de los sonidos musicales y el contexto social en que se produce la música como en las propiedades superficiales de los sonidos mismos” (Waterman, 2000: 372).

II

Es común oír a los músicos mayos aseverar que el aprendizaje de su arte comenzaba en la niñez, durante los momentos de descanso: “Era para nosotros una *divertición*”. La enseñanza, transmitida fundamentalmente por la vía oral, ocurría entre padres e hijos o tíos y sobrinos a tal grado que ser músico se volvía una suerte de tradición familiar. Incluso, cada conjunto parental podía contar con danzantes experimentados que a su vez sabían interpretar uno o varios instrumentos, lo cual les daba la ventaja de percibir la intensa correspondencia musical del sonido y el movimiento. A partir de uno de estos grupos era posible que se constituyera una *parada*, es decir, la suma completa y casi siempre permanente de músicos y danzantes que se requiere en una fiesta; por ejemplo, los músicos de *pascola*, venado y sus respectivos danzantes, amén del imprescindible *tampolero*, otro músico que sólo acompaña a los *pascolas* cuando están enmascarados. Antaño, tales agrupaciones se distribuían a lo largo de las riberas del río Fuerte, lo cual les daba cierta presencia local, a veces refrendada por alguna característica casi emblemática; era el caso de los *muú'u sítu*, los “garra de búho”, cuya atribuida habilidad para ejecutar sonos nocturnos, según algunos *yoremem*, era consecuente con su condición de *brujos*.

La maduración del aprendizaje de los jóvenes músicos se ponía a prueba cuando su “parada” tocaba en una *pajco*,

una fiesta. No obstante, su verdadera calificación sucedía en el momento que el *alawasin*, un funcionario ceremonial, lo “enganchaba”, lo “contrataba”, al entregarle el “saludo”, es decir, un paquete de cigarros que a su vez materializaba uno de los símbolos supremos mayo, la flor o *sewa*. Al recibir el “saludo”, el novel músico podía iniciar su carrera incluso sin el apoyo de su “parada”, con lo cual comenzaba también su servicio al pueblo como “oficio”, la designación que engloba tanto a danzantes como músicos susceptibles de ser “enganchados” para ejercer en cualquier *pajco*.

Aunque la enseñanza y la práctica de la música en el hogar eran básicas, la perspectiva de sus ejecutantes afirma que su habilidad proviene finalmente de una instancia mayor, *juyya ania*, “el monte”, “el mundo natural”. *Juyya ania* es la fuente de la vida al proveer de alimento y medicina a los

yoremem; el carácter de *juyya ania* es esencialmente providencialista y, en el caso de los músicos, funciona igualmente como la entidad que los dota de su talento natural. De entrada, los símbolos dominantes del arte de los pueblos indígenas del noroeste de México se materializan en los elementos de la naturaleza, lo que entre los mayos y yaquis se ha denominado “la religión del monte” o *juyya ania*, cuya manifestación se expresa con la ayuda que los músicos y danzantes reciben de los seres que habitan sus dominios (Olmos, 2005: 53).

De hecho, en diversas culturas indígenas de la región, la forja del mundo se asocia con la danza y la música (*ibidem*: 26). En el caso de los mayos de Sinaloa, esto ocurrió hace mucho tiempo, cuando Dios creó el mundo al originar las plantas, los ríos, los animales y el ser humano. Al concluir su obra, el hombre le dijo: “¿Para qué nos formaste si no nos das música?” Entonces Dios se fue al monte y trajo una vara gruesa, que enterró en el suelo; también buscó unos palitos que cruzó, sin olvidarse de acarrear, por último, una raíz de álamo. Una vez con todo reunido, Dios le indicó al hombre: “La vara gruesa es el *arpa*, los palitos deberás moverlos en sentido contrario al de la raspada de las *jiruquiam*² para tener los violines y la raíz también la



² Las *jiruquiam* son un par de tablillas de aproximadamente 80 cm de largo, hechas de la madera del palo de brasil, cuyas muescas son percutidas por una vara prácticamente de la misma dimensión y material. El sonido de las *jiruquiam*, efecto del raspado de las varas, se amplifica al colocar cada una sobre la mitad de una *weja*, es decir, de medio bule, cuya oquedad sirve como caja de resonancia. Las *jiruquiam* son tocadas por los “cantavenados” o *masobuilerom*, lo que hacen al mismo tiempo que cantan.

rasparás para usar la guitarra”. A pesar de su atención, el hombre no pudo ejecutar ningún instrumento, pues carecía de fe. Un poco molesto, Dios le espetó: “¿Cómo van a tocar si no tienen la creencia?” Inmediatamente se fue al monte y se trajo consigo a los animalitos –los *máliam*, los *wikos* y la iguana–, les silbó y al instante aprendieron. Al ver la capacidad de los animales, el hombre se entristeció. Entonces la lechuza le dijo: “Necesitas reconciliarte con Dios; fúmate un cigarro *macucho*”. El hombre comenzó a fumar, percatándose de que la brasa del cigarro era una luz que lo comunicaba con las almas; de esa forma entendió y tuvo la fe. También Dios quiso perdonar a una joven-cita que fue condenada a cantar toda su vida tocando la guitarra del mar, el *bawekuchuk*, el “pez del mar”. Dios la trajo con su *bawekitana*, su “guitarra del mar”, y así se hizo el trío. Por su parte, el hombre fue con los animales del monte, que no quisieron soltar los instrumentos porque la música y el oficio de músicos les gustó. Los hombres fueron con el *jitéberi* para pedirle consejo, pero éste no pudo hacer nada. De esa forma, los mayos creen que para convertirse en el oficio de músico, es necesario ser poseso del animal que aprendió de Dios a tocarlo. Estos espíritus músicos viven en la panza del arpa (Ochoa, 1998: 241).



En principio, la trascendencia de este mito, además de mostrar la creación de los instrumentos de cuerda, radica en que también ilustra cómo el hombre adquiere su talento musical. En el mito, los primeros ejecutantes son los animales, cuya capacidad imbuyó Dios con un silbido. Al ver el fracaso del hombre, la lechuza le da a fumar un cigarro *macucho*, que es una suerte de puro hecho de tabaco silvestre envuelto en hojas de maíz. La importancia del *macucho* consiste en que su humo le sirve a los *jitéberim* –especie de chamanes entre los mayos y yaquis– como un vehículo para buscar las almas perdidas de sus pacientes, incluso en los ámbitos de *juyya ania*. Después, cuando los hombres consultan al *jitéberi*, éste no aporta ninguna solución, pues el talento musical es un don que sólo se adquiere por la posesión del “espíritu animal” del instrumento. Por último, el final del mito destaca una aseveración: que los “espíritus músicos” habitan el interior del arpa.

La relevancia del aserto se advierte en el ceremonial después de la ejecución del son denominado *canario* –que no tiene nada que ver con el ave–, el cual indica el comienzo y el final de cada *pajco*. El *canario* da entrada a los *pascolas* –encabezados por el *pascola yowe*, el *pascola mayor*– en la enramada o *jo’ota*, con las máscaras puestas, lo que hacen sin soltar una vara de carrizo cuyo extremo delantero sostiene el *alawasin*, su conductor. A partir de este momento, la *pajco* se desenvolverá bajo la sombra de la *jo’ota*, la estructura hecha con troncos de mezquite y techumbre de ramas de álamo donde ejercerán su arte los oficios músicos y danzantes. Amén de ser la *jo’ota* el espacio sagrado donde se desarrolla cada *pajco*, es igualmente la representación de *juyya ania* en tanto ámbito vegetal. Después de efectuar una serie de pequeños circuitos en el centro de la *jo’ota*, los *pascolas* se plantan frente al arpa, que entonces representa un tronco podrido, a fin de introducir la vara de carrizo en el mayor de sus hoyos de resonancia. Allí, en un elaborado y divertido juego de acciones y palabras, detectan en el interior del arpa a su ejecutante, la iguana, luego identifican a la rata, que representa al *tampolero*, y finalmente un panel lleno de abejas, cuyo zumbido es el sonido de los *sones*.

Como se aprecia, existe una asociación entre los “espíritus animales” y ciertos instrumentos que redondea la idea de que fueron ellos los primeros *oficios*. No obstante, otros testimonios agregan que antes que los hombres hicieran *pajco*, también fueron los animales los primeros en efectuarla en las tierras incultas de *juyya ania*. Desde *juyya ania*, su ámbito, los “espíritus animales” –que algunos denominan *juyya aniam*– mandan sus dones a los músicos en ciernes, incluso por los sueños. Es el caso de uno muy talentoso y joven, quien me contó cómo un coyote y un chivo negro le hablaban para insistirle que aprendiera a tocar el violín, lo que hizo rápidamente. El acceso de los “espíritus animales” ocurrió gracias a la mediación de *tenku ania*, el “mundo onírico”, una conexión directa con *juyya ania*, que igual sirve al *jitéberi* cuando debe buscar en el monte el *jiapsi*, el “alma” extraviada de algún paciente. En apariencia, la manifestación de tales espíritus sólo le sucede a quienes recibirán sus talentos; sin embargo, existen casos nada típicos: por ejemplo, durante una *pajco*, justo en el instante que el *pascola yowe* estaba frente al arpa, los “espíritus animales” salieron de su interior para atacar a uno de los asistentes, de quien se sospechaba que practicaba la brujería; entre gritos desesperados, pidiendo que se los quitaran, fue sacado de la *jo’ota*.

En la *jo’ota* el público disfruta el trabajo de los “oficios”; sin embargo, para ellos puede ser un sitio peligroso. Du-

rante el transcurso de una *pajco*, los músicos y los danzantes quedan expuestos a recibir toda una serie de daños; por ejemplo, las piernas de un *pascola* se engarrotan o las cuerdas de los violines se rompen repentinamente. Aunque tales “maldiciones” surgen de entre los asistentes, es más probable que provengan de los músicos de otra “parada” contratada de manera paralela. En su momento, la envidia que desata la capacidad interpretativa de la “parada” vecina ocasiona el envío de estos perjuicios, los cuales se conjuran masticando corteza de *chuchupate* o embarrándose en el cuerpo ciertas lociones. Algunos oficios sostienen que el mal emana de quienes provienen del “lado oscuro”, es decir, de aquellos que adquirieron su pericia al entrar en contacto con el diablo. Las personas que optan por este camino acuden a sitios de “encanto”; por ejemplo, pedregales, agujeros o la fronda de grandes árboles como el *macapule*. Allí se someten a duras pruebas de valor, como ser enrollados por los anillos de una enorme serpiente sin dejarse invadir por el miedo. Los *oficios* pueden saber cuál de sus análogos adquirió de esta forma sus habilidades, una vez que valoran su desempeño. A un músico lo delatan sus ejecuciones espectaculares; a un danzante, realizar proezas inimaginables, sea, por caso, pasar del extremo de un brazo al otro una olla llena de agua sin derramar una sola gota, al mismo tiempo que interpreta un complicado *son* para *pascola*.

Independientemente de la manera como adquirieron sus dones, lo cierto es que el vínculo entre “oficios” es casi unitario. De hecho, algunos mayos consideran que la correspondencia entre la música y la danza es tal, que en ocasiones la impericia de un danzante empobrece la interpretación de cualquier pieza musical, máxime si su ejecución es particularmente difícil, como ocurre con el llamado *tomberino*, un *son* para *pascola*. La clave de esta postura se explica al considerar que el danzante es otro instrumento musical: por ejemplo, el *pascola* ante su “parada”, constituida por dos violines y un arpa, busca conjugar sus notas con el sonido característico de sus *ténabarim*, las sartas de capullos de mariposa con piedrecillas que ajustan a sus pantorrillas, que acciona al golpetear repetidamente el suelo con los pies, sonido al que se suma el tintineo de una serie de cascabeles de bronce de distintos tamaños, llamados *coyolim*, que penden de tiras de cuero sujetas a un cinturón del mismo material. Asimismo, el *pascola* hará igual en su turno frente al *tampolero* –quien toca de manera simultánea una flauta de carrizo y un tambor de doble parche–, ahora golpeteando rítmicamente en la palma de la mano un sistro de madera con rodajas de latón llamada *sonaso*. Por últi-



mo, respecto del danzante de venado, su ejecución luce al agitar con vigor, en cada mano, dos grandes sonajas que algunos nombran *ayales*, y quien también usa los *ténabarim*, aunque apenas cubriéndole los tobillos, además de un cinturón del que cuelgan pezuñas de cerdo; su danza ocurre frente a su *parada*, formada por dos *jiruquiam* y el “tambor de agua” o *ba’a weja*, instrumentos de los *masobuilerom* o “cantavenados”.

Puesto que en la mayoría de los casos la música se asocia en forma indisoluble con la vida ritual, es claro que, en consecuencia, los géneros musicales denominados *sones* tienen la misma manifestación temporal que la danza, por lo que entre la música y la danza rituales existe una mutua interdependencia (Olmos, 1998: 68). En efecto, gracias a tal “coexistencia”, el desarrollo de la danza y la música, en términos temporales, puede ocurrir ya sea en un mitin político en favor de un candidato o incluso en un evento cultural en





cualquier museo. No obstante, el verdadero cometido de los “oficios” se cumple bajo la *jo’ota* cuando rinden tributo a “la tradición”, es decir, cuando en ésta “convergen la mención de los antepasados y un sitio de origen, que a su vez implica una dimensión tempo-espacial, amén de una herencia ritual, así como la adopción y práctica de ciertos valores que conjuntamente pueden significar a la tradición una dimensión simbólica” (López *et al.*, 2010: 206).

Desde esta perspectiva, la música y la danza recrean, con el principio de cada *pajco* bajo la *jo’ota*, el entorno natural y de origen de todo lo que existe, es decir, declaran la instalación simbólica de *juyya ania* en el núcleo de su comunalidad. A partir de este momento, los sones y su sucesión reflejarán el ritmo diurno y nocturno de la vida de las criaturas de la fauna y la vegetación que habitan el monte a lo largo del ciclo de un día. Cada “parada”, en particular la de los *pascolas*, cambiará las afinaciones de sus instrumentos de acuerdo con la hora del día en que estén, es decir, en la noche usarán el tono de sol, en la madrugada el de sol sostenido y luego el de re, para cambiarlo de nuevo a mediodía por el de la. Las afinaciones tonales reciben el nombre de *jihuiquim* y, de acuerdo con un reconocido músico tradicional, la afinación de las cuerdas está en función de los *ténabarim*, que a su vez encuentran la suya por la cantidad de piedrecillas que contiene cada capullo de una u otra sarta, lo que indica que una es “grave” y la otra, “aguda”.

Las afinaciones señalan que la tonalidad de los “sones” se conecta directamente con las manifestaciones físicas del movimiento de la tierra, esto es, la noche, la madrugada y el alba. De hecho, con el fenómeno de la noche principia la “efervescencia religiosa” de toda *pajco*, ya que se dice que ésta es paralela a la actividad nocturna del venado. Al ocultarse el sol, los *juyya aniam* comienzan a aparecer, y a partir de las 00:00 horas su agitación se dispara. Dueños de la *jo’ota*, los *juyya aniam* se pasean entre los músicos



y los danzantes para ser ahora cantos, flores, melodías: son los “mediadores”. Si bien los *sones* aluden a las criaturas que habitan *juyya ania*, la mayoría se han dedicado a los animales; por ejemplo, el coyote, el tecolote, la culebra prieta, el *cochi jabalí*, el gallo, la iguana, el conejo, el gato *pochi* (gato montés), las palomas y las tortolitas. En teoría, durante cada *pajco* la ejecución de un “son” coincide con el ritmo de vida del animal en el monte, de ahí que el *pascola*, al bailarlo, caracteriza a la bestia bajo un enfoque prácticamente etológico. Se dice que en ese momento el danzante es el animal que denomina al “son”, lo que, de acuerdo con el mito anterior, no sería más que la posesión de su respectivo “espíritu animal”.

Aunque muchos “oficios” aceptan que la adquisición de sus habilidades se debe a la práctica, al final afirman que el conocimiento de los “sones” para bailarlos o tocarlos sólo se logra mediante una revelación en la *pajco*.³ Algunos danzantes mencionan que, a pesar de jamás haber escuchado un determinado “son”, al entrar a la *jo’ota* identifican exactamente los cambios hechos por el músico, de tal suerte que pueden ejecutarlo. En el caso de un *cantavenado*, al “pisar el petate” donde tocará junto con sus compañeros, le vienen a la mente piezas desconocidas que interpretará con soltura, como si las conociera de tiempo atrás.

Respecto de las danzas del venado y el coyote, sus músicos poseen la exclusividad del canto, la expresión emotiva que para algunos es la única vía de transmisión de conocimiento, lo cual nos llevaría a suponer que el arte de estos “oficios” es de los más antiguos. Incluso este supuesto resulta congruente con la información del mito referido, cuando Dios le indica al hombre que la manera de tocar el violín será con los movimientos contrarios al de las *jiruquiam*, los instrumentos que, junto con la *ba’a weja*, además de ser anteriores a los de cuerda, son asimismo los que caracterizan a los *masobuilerom*. De hecho, la danza del venado tiene un origen muy antiguo: dicen los ancianos que es obra de las deidades del monte, al igual que es una manera de religación del hombre con éstas (Ochoa, 1998: 201). En tanto que la danza del venado no es la representación de su cacería, como ya lo han destacado algunos autores al emprender el análisis del contenido de las letras de las canciones, ya sean antiguas o modernas (Spicer, 1965: 123; Ochoa, 1998: 234), se tiene entonces que sus cantos más bien ilustran la vida del animal en su entorno natural, es decir, el monte, *juyya ania*.

³ La información de este párrafo la proporcionó Fidel Camacho I. durante su trabajo de campo entre los mayos de Sonora en las poblaciones de Navobaxia y La Rueda en 2003 y 2006, respectivamente.

Entre los yaquis, las canciones del venado revelan un mundo natural y las relaciones del hombre con la naturaleza de una forma que generalmente ya no identifican (Spicer, 1965: 122). No obstante, la estructura de casi cualquier canción deja ver el enlace de los pequeños sucesos que ocurren en el mundo natural –por ejemplo, un venado joven que frota sus astas–, los mismos que están teniendo lugar pero ahora en otro reino, el del “mundo debajo del amanecer”, llamado también “mundo florido”. De esa forma, el tema de las canciones de venado es el de ver el mundo natural como una manifestación del mundo sobrenatural, donde la acción invocatoria parece ser un reconocimiento mutuo por los habitantes de esos mundos. En consecuencia, el canto y la danza son los recursos rituales que expresan el reconocimiento humano de la esencia del mundo sobrenatural y del establecimiento, por tanto, de las buenas relaciones entre los mundos humano y sobrenatural (*ibidem*: 122-123).

Es posible que en la temática de las canciones y la danza del venado los mayos tengan la expresión más sutil y acabada de su arte y cosmovisión. De hecho, entre ellos la doble articulación de *ars* nos muestra que la naturaleza es una parte fundamental de su música, la que a su vez se remite a la simbología de la flor o *sewa*, un componente esencial de su cultura, como lo es también para los pueblos indígenas pertenecientes al tronco lingüístico yutoazteca, entre éstos la mayoría de los que habitan el noroeste mexicano. Dados los límites del texto, estoy consciente de haber dejado en la tangente muchos otros aspectos de la música *yoreme*; por ejemplo, no abordé la que protagonizan los *matachines*, ligada a la esfera de la lucha entre moros y cristianos, o bien los *kyrie eleison*, que entona el “maestro rezandero”, cantos a los que responden las “cantoras”, sus acompañantes, cuya interpretación trae a la mente el doloroso gemido de las plañideras.

Considero que esta breve panorámica permite apreciar la gran importancia que tiene “la naturaleza”, es decir, *juyya ania*, en la música a través de la cosmovisión. Me parece que si los mayos le han explicado su sitio en el mundo, ha sido a partir de su “culto al monte”, el cual no solamente les ha dado los cimientos de su estética, sino también la clave de su identidad y persistencia culturales. De ese modo, a manera de una reflexión final, sólo resta preguntar: ¿hasta qué grado la consabida separación entre la naturaleza y la cultura que proclama la antropología existe más bien en la mente de los antropólogos que en la cotidianidad de la gente que estudia?

Bibliografía

- Arom, Simha y Frank Álvarez-Péire, “Etnomusicología”, en Pierre Bonte y Michel Izard, *Diccionario Akal de etnología y antropología*, Madrid, Akal (Básica de bolsillo), 2005.
- López Aceves, Hugo Eduardo, Claudia Jean Harriss Clare y José Luis Moctezuma Zamarrón, “Autoridad y religión en el noroeste de México: los sistemas normativos entre yaquis, mayos y guarijíos”, en *Los dioses, el evangelio y el costumbre. Ensayos de pluralidad religiosa en las regiones indígenas de México*, Ella F. Quintal, Aída Castilleja y Elio Masferrer (coords.), México, INAH (Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, serie Ensayos), 2010, vol. IV.
- Ochoa Zazueta, Jesús Ángel, *Los mayos. Alma y arraigo*, Mexicali, El Correo, 1998.



- Olmos Aguilera, Miguel, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca del INAH, serie Antropología), 1998.
- _____, *El viejo, el venado y el coyote. Estética y cosmogonía: hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2005.
- Severi, Carlo, “Antropología del arte”, en Pierre Bonte y Michel Izard, *Diccionario Akal de etnología y antropología*, Madrid, Akal (Básica de bolsillo), 2005.
- Spicer, Edward H., “La danza yaqui del venado en la cultura mexicana”, en *América Indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, vol. xxv, núm. 1, enero de 1965.
- Waterman, Christopher, “Música”, en Thomas Barfield (ed.), *Diccionario de antropología*, México, Siglo XXI, 2000.

La salvaguarda del patrimonio musical de México: ¿un caleidoscopio musical?

Diario de Campo, en su nueva época, ha proyectado la publicación de números temáticos que abordan temas sustantivos para la antropología contemporánea; uno de ellos es, sin duda, el amplio y controvertido concepto de patrimonio cultural inmaterial (PCI). Tal concepto ha sido enarbolado por la UNESCO mediante la convención que porta dicho nombre y al que se le antepone el término de salvaguarda, definida como:

Las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>).

A partir de la creación de la convención citada, en 2003, se han efectuado varios foros, reuniones de especialistas y publicaciones con el propósito de analizar la pertinencia teórico-práctica de los conceptos y lineamientos emanados de este organismo internacional. No obstante, falta mucho camino por recorrer en cuanto a las diversas vertientes que representa atender las tareas acordadas por los Estados partes que integran dicha convención.

Uno de los puntos que ha causado diversas críticas al concepto de PCI es la supuesta división entre el patrimonio cultural material y el inmaterial; otra discusión se ha dirigido a la ausencia de la metodología teórico-práctica necesaria para el registro del amplio espectro de manifestaciones y procesos culturales que comprende el concepto en cuestión, subdividido por la UNESCO en cinco grandes ámbitos que incluyen, a su vez, varias subcategorías.

Con el propósito de aportar elementos a la reflexión sobre la complejidad del campo citado, la Coordinación Nacional de Antropología consideró importante dedicar esta edición de *Diario de Campo* a una de las varias subcategorías que integran el PCI y cuya atención ha sido materia de trabajo del INAH.

Los estudios sobre las culturas musicales de México presentan diversos enfoques y niveles de análisis, además de una bibliografía que, a pesar del poco uso del concepto de patrimonio musical, da cuenta de un amplio conocimiento sobre la materia. No obstante, de la misma forma en que el concepto de PCI está en debate, el de patrimonio musical de México requiere ser analizado y, de ser posible, delimitado a partir de una reflexión colectiva. Por este motivo, los textos que integran *Expediente* hacen referencia al respecto.

Otro importante eje de análisis se desprende del término de salvaguarda. La delimitación que sobre éste brinda la UNESCO puede ser entendida como un parámetro para que los Estados partes diseñen y apliquen programas nacionales de carácter integral que vinculen las tareas institucionales relacionadas con las nueve acciones que comprenden la salvaguarda (identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización), o bien, en su polo opuesto, como un recurso para suponer que cada una de esas acciones, realizadas de manera aislada, fragmentada y sin coherencia ni continuidad con las demás, se considere como salvaguarda. Como suele suceder, todo depende de la lectura que a los términos estipulados en esta convención le otorguen los múltiples agentes sociales involucrados en la materia.

El caso es que en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO se ha acordado una serie de tareas que el gobierno mexicano, como Estado firmante, está obligado a cumplir atendiendo a las condiciones específicas del país. Entre éstas se encuentra la elaboración de inventarios, de los cuales se desprenden “listas representativas” a nivel nacional e internacional, estas últimas llamadas “de la humanidad”.

Cuando un “elemento cultural” ingresa a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, recibe una declaratoria por parte de la UNESCO. En este marco, a México se le han otorgado seis desde 2008 hasta la fecha, entre las cuales se encuentran *La ceremonia ritual de los Voladores*, *La pirekua, canto tradicional de los p'urhépechas* de Michoacán y *Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo*, Chiapas.

El hecho de que en esta lista la mitad pertenezca al ámbito de las culturas musicales y dancísticas tradicionales marca una tendencia importante en cuanto a la valoración que las instancias de los tres niveles de gobierno le otorgan, dado que éstas son las que eligen las candidaturas y presentan las carpetas. Sin embargo: ¿en qué se traduce este tipo de reconocimiento?

En principio, todo parecería indicar que estas declaratorias representan una especie de garantía para el logro del propósito planteado, esto es, la salvaguarda del “elemento cultural”, reconocido bajo este mecanismo como un bien de la “humanidad”. Pero tal conversión genera una serie de procesos culturales que requieren una

cuidadosa atención. Por ello, varios de los autores que participan en este número plantean cuestiones medulares, como por ejemplo, ¿quiénes son los beneficiarios de una declaratoria?, ¿quiénes desempeñan un papel central en la salvaguarda?, ¿para quién salvaguardar?, ¿a quién debe beneficiar el reconocimiento cultural y su aprovechamiento tanto económico como político?

Estas preguntas advierten tendencias palpables en las que no sólo se dibujan vacíos conceptuales en los parámetros brindados por la UNESCO, sino también una arena de confrontación de intereses entre “los portadores de patrimonio” y los grupos que buscan elaborar las candidaturas. Es evidente que los usos sociales de los bienes culturales están cada vez más marcados por la lógica del mercado y la construcción de capitales políticos.

Otro eje de análisis en los textos de este número se refiere a la relación entre la investigación musicológica y la práctica musical: ¿qué papel deben jugar los investigadores en la salvaguarda del patrimonio musical?, ¿en qué forma el conocimiento de las tradiciones musicales puede contribuir para su preservación? Se reconoce el hecho de que la investigación constituye una plataforma obligada para las otras acciones que comprenden un programa integral de salvaguarda; sin embargo, ¿ésta requiere una forma específica de investigación?

¿Qué es salvaguardar?, ¿para qué salvaguardar?, ¿para quién salvaguardar? Son interrogantes que exigen, pese a su aparente sencillez, una reflexión que permita la confluencia de varias visiones, pero ¿quién debe tener la voz principal? Más allá de los linderos marcados por la convención, muchas cosas se han hecho y están por hacerse, entre las cuales destacan las acciones que desde hace décadas han emprendido por su cuenta los músicos y promotores interesados en la preservación de su cultura. Han sido iniciativas que en pocas ocasiones han contado con la confluencia de algunas instituciones pero que, en general, se han logrado gracias al esfuerzo y compromiso de los propios custodios.

Son varias las preguntas que se ponen en la mesa del debate, todas ellas enriquecidas por la notable experiencia de cada autor en la materia. No cabe duda, por lo tanto, de que se trata de contribuciones muy importantes a este concierto de voces y silencios.

Amparo Sevilla

La insoportable levedad de lo inmaterial. Reflexiones acerca de expresiones musicales y el patrimonio

Marina Alonso Bolaños*

Con el fin de contribuir al debate, y sin pretender reducir las discusiones recientes en torno al patrimonio musical de México ni la complejidad del mismo, en estas páginas expondré una breve reflexión. Me remitiré a tres acontecimientos que arbitrariamente he hecho confluír para este propósito: el primero de ellos es la publicación del libro *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coordinado por Fernando Híjar (2009); el segundo es el Coloquio Internacional sobre Patrimonio Inmaterial. Inventarios: identificación, registro y participación comunitaria (San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, agosto de 2010), y el tercero es la reciente declaratoria de la UNESCO de “Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo” como parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (noviembre de 2010).

Dialogismos

En cuanto al primero, se trata de una compilación de trabajos encaminada a propiciar la participación de académicos y de promotores en la toma de decisiones con respecto al patrimonio musical; lo anterior supone un ejercicio de reflexión en torno a regiones, culturas musicales o problemáticas específicas. Si bien la mayoría de los artículos incluidos en la publicación se alejan de los lugares comunes en que han caído muchos estudiosos de patrimonio, nos obliga nuevamente a echar un vistazo sobre nuestro quehacer. Como aspecto metodológico central para determinar el patrimonio musical, habría que preguntarse: ¿cuáles son las músicas que pueden y deben ser patrimonializables? ¿Quiénes y cómo lo deciden? ¿Qué es lo que los investigadores debemos documentar? ¿Preservar qué y para qué?

Los textos presentan el “patrimonio musical” en el seno de las problemáticas específicas y su manejo. Culturas musicales, neoculturas urbanas, música como patrimonio emergente, música como patrimonio en resistencia, música como patrimonio germinal, huellas sonoras, entre otras, son las definiciones de los fenómenos descritos, tres de las cuales son muy útiles para el presente artículo. En otros casos, pareciera que los autores consideran que cualquier música es patrimonio, lo cual puede ser un obstáculo para la reflexión. La primera noción de interés es la denominada “patrimonio en resistencia”, ejemplificado por Velasco y por Alcántara (en Híjar, 2009: 217-235, 237-249) en la música popular y sus transformaciones. El concepto es

* Fonoteca del INAH.

sugere si estamos conscientes de que lo que se defiende son los principios culturales –en términos latos– con que se hace música, porque de otra forma podría explicar de manera trivial la capacidad de una sociedad para reproducir su cultura. La segunda noción es la de “patrimonio germinal” como la usa Camacho para comprender el proceso del devenir de las músicas (en *ibidem*: 33). Este concepto es muy útil, más aún si le adicionamos que implica memoria y *dinamismo*. Antes de mencionar el tercero, nos detendremos un momento. Considero que lo importante en todo esto no es tanto el planteamiento de conceptos, sino del contexto en el cual éstos se inscriben. Lo anterior viene a colación porque en los actuales tiempos en que la producción científica en torno a estos temas es prolífica, debemos tener cuidado de no abusar de ciertas nociones. Si únicamente estamos cambiando el término con que se designan ciertos fenómenos para aplicarlos de manera acrítica a la problemática del patrimonio, no estamos avanzando. ¿Nos sirve hablar de diversidad a secas?, ¿interculturalidad?, ¿multiculturalidad?, ¿hibridismo?, ¿tradición?, ¿modernidad?

Estos conceptos nos sirven, por lo pronto, para llenar vacíos de conocimiento y posicionarnos como investigadores, pero si no los discutimos, si no los problematizamos, se convertirán en anacronismos que en el futuro muy poco explicarán, en particular, el momento histórico de transformación acelerada que nos ha tocado vivir. Debemos usarlos con precisión. Buscar respuestas acerca de un fenómeno multifactorial como la música ha dejado de ser el único fin de nuestra empresa intelectual y ahora se vuelve hacia lo ya hecho para mejorarlo; por ejemplo, detallar aspectos que no hemos documentado de las culturas musicales y muchas otras propuestas que vienen en este libro van encaminadas hacia ello (v. gr. Luengas y García en *ibidem*: 114-116).

Otra reflexión que ya he venido apuntalando en las líneas anteriores consiste en que, así como los conceptos anteriores, debemos evitar que el patrimonio intangible se convierta en una noción imprecisa, porque éste no es sinónimo de cultura ni de saber; de serlo así, “todo” podría ser considerado como patrimonio y esto sería un arma de doble filo: fomentaría la conciencia y revaloración de la cultura en general, pero también reduciría las posibilidades de explicación de las expresiones culturales, en este caso de la música. Si toda la cultura es patrimonio porque articula ideas, creencias y representaciones, al menos debemos hacer lo que algunos de los autores del libro nos indican: correlacionar la salvaguarda del patrimonio-objeto de interés, con la protección de los espacios donde se realiza –en términos amplios–: esto



es, los lugares y momentos de socialización, el aprendizaje y su transmisión, que tienen un valor simbólico, tal como lo expone De la Mora en su ensayo (en *ibidem*: 158). Las explicaciones nativas de este tipo de procesos culturales es importante para patrimonializar una expresión artística, y ésta es la tercera noción de interés: ¿qué dicen los huicholes de sus expresiones emergentes, es decir, de la música regional y su devenir? ¿Qué implicaciones han tenido las grabaciones sonoras que se han realizado en esa región?

Finalmente, cabe mencionar que los datos que se presentan en los distintos trabajos del libro coordinado por Híjar son importantes *per se*, pero cobran mayor valor por la posibilidad de compararlos con lo que sucede en otras regiones y sociedades. Y con este aspecto abordo el segundo y el tercer punto de estas reflexiones: el Coloquio Internacional sobre Patrimonio Inmaterial¹ y la declaratoria de “Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo” como parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

¹ Se podría decir que, según la temática abordada: abrir un espacio para definir los criterios para la inclusión de bienes en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, este coloquio tuvo un antecedente en el Coloquio Internacional Patrimonio Inmaterial y Pueblos Indígenas de América. La Cultura Otomí Chichimeca del Semidesierto Queretano; un Patrimonio Vivo, organizado en 2007 por el Centro INAH Querétaro y el Instituto de Estudios Constitucionales de ese estado.

Los registros del patrimonio intangible y la participación comunitaria

En el coloquio referido fueron presentadas las diversas experiencias que países como Perú, Colombia, Argentina, Uruguay, Venezuela, México,² España e Italia han tenido con respecto a la participación comunitaria para el registro del patrimonio intangible. Pese a los esfuerzos de varios sectores sociales en la realización de inventarios, Italia es el país de este conjunto que más rezagos presenta. Los logros de México son pocos y escasamente conocidos, pero los hay: tal es el caso de “La peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado”, y dos que involucran expresiones musicales y dancísticas: “La ceremonia ritual de los Voladores”, “Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo” y “La *pirekua*, canto tradicional de los *p’urhépechas*”, entre otros. Cabe mencionar que, de acuerdo con la convención de 2003, la salvaguarda tiene dos niveles, uno de carácter nacional y el otro, internacional. En el nacional se busca que los Estados propicien la participación social para la definición de los bienes que habrán de inventariarse. No estamos al margen del Estado y las políticas públicas; sería una ilusión pretender abstraernos de ello y es justamente allí donde también los científicos sociales debemos tener incidencia.

En el coloquio se hizo hincapié, por ejemplo, en la preferencia que debe darse a un patrimonio en riesgo; lo anterior es crucial puesto que, de hecho, las declaratorias abordan la lista de salvaguarda urgente. Debemos garantizar que las propuestas conceptuales que se plantean en este tipo de foros se vinculen con las acciones concretas o con las reflexiones para la salvaguarda del patrimonio musical. En este caso, repensar el papel del Instituto Nacional de Antropología e Historia con respecto al patrimonio inmaterial y lograr la incidencia de los académicos en la formulación y puesta en marcha de las políticas culturales en materia de patrimonio.

Esto me remite también a señalar algo que he venido sosteniendo: pocas veces se considera a la música dentro de las investigaciones histórico-antropológicas; las etnografías no integran la música sino como un elemento más dentro del complejo de las ceremonias religiosas y un espacio de recreación comunitaria en las fiestas. Es probable que esto

tenga que ver, por un lado, con la dificultad metodológica que representa caracterizar al sonido musical, porque se trata de un fenómeno intangible, y por otro, porque se asocia con 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 en la separación entre la academia y los proyectos institucionales desde hace varias décadas con el nacimiento de la antropología crítica (Alonso, 2008a). Considero que debemos actualizar la tradición científica en torno a la música indígena o popular que nos permita fomentar el interés de las instituciones públicas por la música sin folclorizarlas.

Como eco a las discusiones en San Cristóbal de Las Casas, otros foros han abierto el debate. Por ejemplo, en un seminario posterior se hizo hincapié en la obviada: que se trata de

resaltar la singularidad de una expresión cultural. Sin embargo, esta singularidad debe radicar en el juego de las permanencias e innovaciones, en los nuevos senderos de las expresiones locales. Pero de este universo, ¿cuál es el patrimonio musical? En el caso indígena se ha reproducido un imaginario social de lo que deberían ser “lo indio”, “los indígenas”. Así, cuando se percibe un cambio, éste es atribuido a un agente externo. Nunca se piensa que los tojolabales de Las Margaritas, los tzotziles de San Andrés, los tzeltales de la selva, los zoques de Chapultenango, los chujes de La Trinitaria, los cakchiqueles y los kanjobales de Frontera Comalapa son sujetos históricos, sino que se les concibe como sujetos pasivos que resguardan con celo sus tradiciones; son vistos como meras víctimas de la modernidad que esperan ser rescatados por las ins-

tituciones públicas encargadas de la protección del patrimonio. Peor aún: se trata de negar el movimiento de la memoria colectiva al pensar que su acervo cultural debe ser inmutable.

Regresando al coloquio de 2010, es importante advertir que las propias localidades y sus músicos desconocen en gran medida la noción de patrimonio. No es que sea otra, sino que ésta, la que se definió en el marco de la convención de 2003 y que conlleva un reconocimiento internacional de una expresión para su valoración, no se ha difundido ni se han comprendido los beneficios que puede traer una declaratoria. Al respecto, el ejemplo de Perú es aleccionador y, sin duda, uno de los más avanzados en cuanto a la participación comunitaria y la sistematización del registro del patrimonio intangible (v. gr. Mújica en López, 2010: 55-61). Y aquí vuelvo a la idea de Camacho para comprender estos fenómenos y



² Se ha advertido la inclusión de México en el Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (Crespial).

otros tantos vinculados a la dilatación de culturas musicales, esto es, ligados al proceso del devenir de las músicas y a un patrimonio germinal que le da el talento histórico a nuestras pesquisas. Acaso ¿no nos podría servir esta noción para distinguir lo que los portadores deciden patrimonializar? Lo anterior no es una preocupación menor. ¿Quiénes son los beneficiarios de una declaratoria? ¿Es posible hacer compatibles los intereses locales con los del Estado y sus instituciones? ¿Quiénes elegirán las expresiones musicales a patrimonializarse? ¿Quiénes construirán el plan de salvaguarda y de quiénes será el compromiso para llevarlo a cabo?

No hemos establecido en México mecanismos de participación comunitaria de manera sistemática. Los ejemplos de la peña de Bernal, los parachicos y la *pirekua* podrían ser modelos para esta tarea. En el coloquio se subrayó la necesidad de construir sistemas de inventario que sean democráticos y participativos. Asimismo, se hizo hincapié en que debe difundirse una idea de participación comunitaria y al mismo tiempo considerar que ésta no es una garantía de que la manifestación esté realmente en riesgo o que su promoción sea exitosa, tal como lo señala Morales Thomas en el caso de algunas expresiones colombianas (en *ibidem*: 170-171). Por último, se enfatizó en la necesidad de tomar conciencia de que siempre se correrá el riesgo de mercantilizar el patrimonio intangible.

Aquí vale la pena retomar las contundentes palabras de Machuca (en *ibidem*: 30, 36) con respecto a si los registros del patrimonio intangible serían las formas más adecuadas para salvaguardar las expresiones culturales, en tanto que:

La Convención de 2003 podría considerarse no sólo como el instrumento para salvaguardar un tipo de expresiones culturales vernáculas y tradicionales, sino como la contrapartida jurídico-normativa de lo que sobreviene en la etapa en que la cultura ingresa en el mercado y se convierte en un recurso económico sobresaliente. Sin embargo, la noción de salvaguarda no parece haber tenido la repercusión del concepto de sustentabilidad.

Por otra parte, más allá del origen de la propuesta para que los parachicos, en el contexto de su fiesta, se presentaran ante la UNESCO –esto es, sea lo que fuere: una idea del gobierno estatal, del ayuntamiento, de los pobladores de Chiapa de Corzo, del patronato de la Fiesta Grande, de los grupos de músicos y danzantes, de los académicos u otros sectores–, lo

cierto es que los promotores del expediente integraron un grupo plural de especialistas en diversos campos que involucró las expectativas locales frente a la declaratoria como patrimonio inmaterial de la humanidad. Con esto no quiero omitir las dificultades ni decir que haya sido el primero o el único expediente de tal índole, sino que éste constituye un ejemplo más, entre muchos otros, de la participación comunitaria, que es, quizá, hacia donde debemos encaminarnos. La búsqueda por este modelo de participación finca la posibilidad de un verdadero diálogo, en tanto que, como señala Arizpe (1997: 136), “hasta hace muy poco, la antropología ha entablado un diálogo de la cultura occidental consigo misma, a través de su amplio conocimiento de otras culturas”.

Para todos aquellos investigadores que consideran que su interpretación de los fenómenos es mejor que los fenómenos mismos, éste es un momento pertinente para modificar las perspectivas desde las cuales hemos venido trabajando. Así, una lectura más acuciosa del concepto de patrimonio inmaterial nos remite siempre al valor local de una expresión, esto es, hemos llevado nuestros propios valores a realidades distintas. Incluso debemos redirigir la observación de las nuevas técnicas de enseñanza de las músicas hacia los jóvenes y no únicamente hacia los viejos, porque son los primeros quienes en muchos casos juegan un papel fundamental en la transmisión.

En la medida que la práctica le da vida a los parachicos, esta danza es, al mismo tiempo, un proceso y un producto de las interacciones sociales. Este *savoir faire* también posee una dimensión estética y un espacio de aprendizaje-transmisión. La transmisión no se entiende nada más como la transferencia de ese “saber hacer”, sino también como un contexto de interacción en el cual los instrumentos musicales se aprenden a usar y la danza, a ejecutarse.

Por último, el documento sonoro también ha sido puesto en la mesa de debate porque de alguna forma constituye el soporte material de un hecho intangible, efímero, cuando éste se pretende conservar. Pero, como dice Derrida (1997: 20-21), no hay archivo sin afuera, en el sentido de la necesidad de la memoria para la población local en cuestión, pero también en cuanto al acervo en sí mismo. ¿Cuál es la función de las fonotecas? Así, varios autores señalan que el patrimonio es todo aquello que se encuentra vinculado con la memoria colectiva y los procesos identitarios, y por tanto existe un manejo local del mismo que, agregado, sustenta el pasado, configura las historias locales.



Oxímoron: la objetivación de la música.

Consideraciones finales

Si bien tiene un origen y expresión físicos –que se tornan efímeros en el momento que dejamos de escucharla–, la música se objetiva también a través de la cultura (Alonso, 2008b). Esto es, las expresiones musicales son observables no obstante su carácter efímero, de ahí que sea posible patrimonializarlas. No obstante esta condición fugaz, la música puede plasmarse en imágenes, en la composición plástica de los instrumentos musicales como extensiones de la *human agency* (Gell, 1998: 17-19). También es susceptible de influir en el acto de interpretación con respecto a los espacios físicos que cada músico y su audiencia deben ocupar en él. La música también constituye el acompañamiento rítmico o melódico para la elaboración de objetos artísticos, de textiles, de dibujos de arena o de cal, como se ha mostrado en diversas partes del mundo, en la India o entre los navajo (Alonso, 2008b).

De acuerdo con la invitación que se nos hizo para este espacio, la reflexión acerca de la división del patrimonio en material e inmaterial era un aspecto de interés. No obstante, ¿es importante cuando hablamos de expresiones musicales? Determinar dónde termina uno y dónde comienza el otro resulta una labor no sólo difícil, sino infértil. Paradójicamente, cuando la UNESCO consideró la inclusión de los bienes culturales intangibles, de acuerdo con Barela (2008: 23), no sólo se amplió el espectro de expresiones culturales patrimonializables, sino que también esto permitió repensar el propio concepto de patrimonio, en el cual están tanto los elementos materiales como los inmateriales. De igual forma, para remitirse a la materialidad de las expresiones, Contreras (en Híjar, 2009: 253) propone la noción de “huella” como testimonio de un diálogo intercultural, con lo cual –podría decirse– se revalora el objeto, la materialidad de estos fenómenos intangibles, como los instrumentos musicales.

La discusión ha tomado nuevos bríos. Así, vasto de complicadas relaciones, el patrimonio inmaterial yace en su propia complejidad. Lo diré así: me parece anacrónica la discusión acerca del patrimonio como unidad o su división entre material e inmaterial. La intención de la convención está explicada y fundamentada. Si no rebasamos esa discusión, corremos el riesgo de hacer del patrimonio inmaterial y los debates en torno a éste insoportablemente ligeros, no obstante su historicidad, su dimensión política y su conexión con todos los hechos socioculturales.

Bibliografía

- Alonso Bolaños, Marina, *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo xx*, Carlos Reynoso (pról.), Buenos Aires, SB (Complejidad Humana), 2008a.
- _____, “Enigmas sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística”, en Johannes Neurath y Olivia Kindl (coords.), *Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos*, suplemento de *Diario de Campo*, México, CNAN-INAH, núm. 48, mayo-junio, 2008b.
- Arizpe, Lourdes, “Escala e interacción de los procesos culturales”, en L. Arizpe (ed.), *Dimensiones culturales del cambio global*, México, UNAM/CRIM, 1997, pp. 135-166.
- Barela, Liliana, *Patrimonio inmaterial y pueblos indígenas de América. Coloquio internacional. Memoria*, México, Instituto de Estudios Constitucionales del Estado de Querétaro/INAH, 2008.
- Derrida, J., *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, España, Trotta, 1997.
- Díaz-Berrio, Salvador, “El concepto de autenticidad, visión histórica y aplicación al caso mexicano”, en *¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad: un valor de los bienes culturales*, Perú, UNESCO, 2004.
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Híjar, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009.
- López Morales, Francisco Javier (coord.), *Coloquio Internacional sobre Patrimonio Inmaterial. Inventarios: identificación, registro y participación comunitaria*, México, INAH-Conaculta/UNESCO/Gobierno del Estado de Chiapas, 2010.



¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos

Álvaro Alcántara López*

I

Con el inicio de la vida independiente (1821) se pusieron en marcha distintas estrategias que tenían, entre sus objetivos, el poblamiento de zonas abandonadas o deshabitadas del país a fin de estimular el crecimiento económico de la nueva nación. Al mismo tiempo esta iniciativa pretendía que la llegada de población europea a tierras mexicanas se tradujera en una mejora civilizatoria de las costumbres y formas de vida de los naturales del país. Visualizada en la época colonial como una región desaprovechada, dado su enorme potencial económico y comercial, el istmo de Tehuantepec pronto llamó la atención de los primeros funcionarios del gobierno mexicano.¹ Una iniciativa impulsada en 1823 por el jalisciense Tadeo Ortiz de Ayala propuso la colonización extranjera del istmo de Tehuantepec, proyecto que se hizo viable tras la aprobación de la Ley de Colonización que emitió el Primer Congreso Constituyente en 1824.² Con las facilidades que otorgaba esta legislación –por ejemplo, la dotación de cinco mil hectáreas de tierra–, distintas compañías de colonización iniciaron en Francia una campaña propagandística para convencer a sus compatriotas de las bondades que las tierras mexicanas prodigaban para el cultivo de la vid, el olivo y el gusano de seda, animándolos para embarcarse con rumbo a México. El resultado de ello fue la realización de varias expediciones compuestas por cientos de franceses deseosos de “hacer la América”, que arribaron a la costa de Coatzacoalcos entre 1829 y 1831.

Como hoy se sabe, este proyecto de colonización fue un fracaso. El desarrollo agrícola que los franceses vinieron a impulsar nunca se realizó y de los poco más de 800 que viajaron al país, al menos la mitad perdió la vida. Testimonio de este desventurado proyecto son las memorias que Pierre Charpenne publicó en Francia, en 1836, con el título de *Mi viaje a México o El colono del Coatzacoalcos*.³ De entre las distintas “escenas” relatadas, producto de las visitas que hizo a los pue-

* Investigador independiente.

¹ Sobre la pervivencia en el imaginario regional de que el progreso y la modernización llegarán tarde o temprano al istmo, puede consultarse Velázquez *et al.* (2009), en particular, el texto de quien esto escribe.

² Al comienzo de sus memorias sobre la expedición al río Coatzacoalcos, publicadas en 1825 en el periódico *El Sol de la Ciudad de México*, Ortiz de Ayala (1955: 5-6) anotó: “Basta echar una ojeada sobre el mapa general, aunque muy inexacto, para convencerse de que no posee la República Mexicana un paraje conocido donde desagüen tantos y tan caudalosos ríos, en círculo tan estrecho, y de que el nuevo mundo ofrece poquísimos o ningunos puntos más ventajosos situados, para dar un impulso acelerado a los adelantamientos del espíritu humano, a las comunicaciones de interés general, y a los progresos de la marina, cultura y comercio de la nación”.

³ Pierre Charpenne (2000: 18), de origen provenzal, arribó a Minatitlán en abril de 1831. Muy pronto las enfermedades originadas por las inclemencias del clima mermaron su salud y, ante el fracaso de la expedición, se aventuró tierra



blos de la región poco antes de volver a su tierra, Charpenne (2000: 194) narra lo siguiente:

De golpe, hacia medianoche, una música armoniosa, inaudita, lo despertó [a un joven francés]; distinguió el sonido del arpa, del violón [así se llama en francés al instrumento que en México conocemos como violín], tan raro en estos desiertos. Saltó de la hamaca, corrió hacia la iglesia, de donde venían sonidos encantadores. La cerca en medio de la que se elevan la iglesia y los hermosos cocoteros que la rodean estaba abierta. Cinco o seis músicos, uno de los cuales tocaba el violón como verdadero artista, que pulsaban la guitarra y el arpa, instrumentos de la región. Una turba de curiosos los rodeaba. A la entrada del templo estaban agrupados: hombres, mujeres, niños, todos limpiamente vestidos, todos con cirios encendidos en las manos [...] Las arpas, el violón, resonaban, daban arpegios, armoniza-

adentro hasta llegar a Acayucan con la esperanza de recuperarse y prosperar económicamente. Desde allí hizo cortos viajes a otros pueblos de la región, donde permaneció por espacio de siete meses para finalmente retornar a Francia.

ban con sorprendente precisión uno de los más bellos aires de México.

El relato, que transcurre en el pueblo mestizo de Chinameca –entre las actuales ciudades de Minatitlán y Acayucan, estado de Veracruz–, tiene como protagonista a un joven francés de 20 años.⁴ Al concluir una de las piezas musicales, y con el tañido de las campanas, la gente del pueblo empezó a congregarse en la iglesia. Y casi de inmediato dio comienzo la misa que, después informa Charpenne (2000: 195), se realizaba para bautizar a dos criaturas:

Recitó [el cura] las plegarias del ritual con una locuacidad prodigiosa. En un instante concluyó los dos bautizos. Tras la ceremonia, el viajero, pensando que todo había terminado, apagó su cirio y lo devolvió al joven que se lo había dado; pero para su gran sorpresa los demás no lo imitaron [...] Y el cortejo, con la música a la cabeza, fue a la casa de la parturienta [...] El pobre viajero reconoció entonces, pero demasiado tarde, que había cometido un error al devolver su cirio. Si lo hubiese guardado, hubiera podido seguir el cortejo y participar en las golosinas que esperaban a los invitados y del fandango que debía cerrar la fiesta. Hubiese comido los *marcasotes [sic]*, especie de confituras de piña y de otras frutas de la región, hubiese saboreado el vino de Jerez, el agua ardiente de Caña de Chinameca, ¡la mejor tafia de la comarca! Hubiese podido darse el gusto de contemplar de cerca a las blancas criollas de Chinameca; hubiera podido verlas, en el fandango, dar pasos fáciles y cadenciosos, gestos graves, a veces expresivos, siempre decentes; cantar durante el baile, una canción popular como *Solera, solera* [el subrayado es mío], cuya melodía es tan monótona, con sus palabras tan ingenuamente sentimentales; y mientras que los músicos acompañaban el baile con sus instrumentos, uniendo con frecuencia sus voces a los de las bailarinas, él hubiese podido imitar a los jóvenes mexicanos quienes, alineados en círculos alrededor del baile, con los ojos fijos sobre las bellas mujeres, las animaban a la danza, cantando con ellas y llevando el ritmo con pies y manos. ¡Desdichado! ¡Ya no tenía su cirio!

El recuento de Charpenne describe la celebración de una misa y, posteriormente, de un fandango de bautizo. Los

⁴ Al final del capítulo, el cronista revela que el más joven de los dos franceses, el protagonista de su relato, es él mismo.

elementos que caracterizan hoy a la fiesta del fandango o huapango⁵ se hallan presentes en esta descripción: comilona, músicos, bailadoras y bailadores, sones interminables, tertulia, entre otros. Para decirlo en una sola frase, la colectividad haciendo la fiesta.

Llama la atención el “llamado a misa” que los músicos hacen, interpretando “uno de los más bellos aires de México”, pero también es de hacer notar la presencia de instrumentos como el violín –“violón” en el texto–, el arpa, guitarras –presumiblemente se trata de unas “jaranas”–, todos ellos “instrumentos de la región” que posiblemente estén emparentados con otros que aún se interpretan en pueblos indígenas como Pajapan (nahua) o Santa Rosa Loma Larga (popoluca), cuyos repertorios e instrumentaciones están a punto de desaparecer. Es más que probable también que los sones interpretados, tanto en la iglesia como en el fandango, formasen parte del cancionero de un complejo musical-festivo que hoy conocemos como son jarocho.

II

Han pasado casi dos siglos de la estancia de Pierre Charpenne en el sur de Veracruz. Sin embargo, la fiesta del fandango descrita por él sigue vigente en Chinameca,⁶ lo mismo para celebrar un bautizo, un cumpleaños, una boda, un velorio o unos quince años.

En la actualidad, complejos musicales como el son jarocho, el son huasteco o la *pirekua* purépecha son postulados por las instancias de cultura estatal y federal para ser integrados a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad que promueve la UNESCO.⁷ En estas iniciativas los investigadores juegan un papel estratégico en la conformación de los expedientes de nominación. Su trabajo permite mostrar la profundidad histórica de las expresiones nominadas, las funciones sociales que desempeñan, sus manifestaciones identitarias, entre otros aspectos. Por ello, en cuanto al registro, documentación y difusión de la memoria social, el mundo académico tiene mucho que decir.

Los efectos potencialmente nocivos que tendría concebir al patrimonio cultural de una manera fragmentada, distinguiendo sus manifestaciones en material e inmaterial, ya han sido señalados (Camacho, 2009). De igual manera, los

efectos de privilegiar una visión que presenta al patrimonio como “algo dado”, relegando así a las personas con nombre y apellido que lo crean, recrean, fortalecen y transmiten, están generando transformaciones estéticas vertiginosas en las prácticas culturales, donde los individuos se integran como escenografía de fondo y no como principales protagonistas de la salvaguarda de su propia cultura.

La exposición en que se encuentran muchas tradiciones musicales que, de la noche a la mañana, pueden convertirse en patrimonio cultural de la humanidad deja a los pueblos y comunidades donde estas expresiones se han recreado en un estado de gran vulnerabilidad. En esa lógica, sus saberes, representaciones y repertorios⁸ pueden pasar a formar parte del inagotable *stock* cultural del mundo, útil para quien quiera emplearlos a su entera conveniencia, so pretexto de su condición de “patrimonio de la humanidad”. Por ello, el riesgo de convertir a estas prácticas musicales en entuertos mercadotécnicos dirigidos al turismo y la industria cultural –al quedar desligados de las configuraciones sociales, culturales y económicas que las han soportado– es latente. Sin embargo, podría no ser así.

En el urgente y necesario debate respecto de si el objeto de la nominación ante la UNESCO han de ser estrictamente los repertorios de las músicas regionales o, por el contrario, el complejo festivo donde estos repertorios adquieren sentido, testimonios como los de este fallido colono francés resultarían útiles para mostrar la indisoluble relación entre práctica musical y fiesta comunitaria. La comprensión adecuada de quiénes son los responsables de mantener viva y transmitir a otras generaciones una expresión cultural proporciona elementos reflexivos de primer orden a la hora de concebir políticas para la salvaguarda cultural, así como para establecer, en tanto su carácter de portadores del patrimonio, aquellos que serían beneficiarios inmediatos de la políticas públicas, para establecer junto con ellos las estrategias institucionales y sociales a seguir.

Por ello, en medio de la “moda” institucional por las denominaciones patrimoniales de la UNESCO, y ante la demanda de los pueblos y comunidades por evitar la desaparición de su diversidad cultural, vale la pena preguntarse para quién salvaguardar. Porque aunque hipotéticamente todos los involucrados coincidan en la importancia de salvaguardar el patrimonio, en esta tarea hay distintas lógicas e intereses en juego. Por lo tanto, sería un error suponer que los distintos actores piensan lo mismo y, peor aún, que todos coinciden

⁵ Como también se conoce en la región.

⁶ Y en muchos pueblos, ciudades y rancherías del sur de Veracruz.

⁷ En lo sucesivo se utilizarán las siglas PCI para referirse al Patrimonio Cultural Inmaterial.

⁸ Musicales, poéticos, dancísticos, entre otros.

respecto de las modalidades de las acciones de salvaguarda o sobre quiénes serían los beneficiarios estratégicos e inmediatos de la inclusión de prácticas culturales a las listas de la UNESCO y demás acciones concomitantes. Salvaguardar sí, pero ¿para qué y para quién?

III

La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad⁹ fue aprobada en la XXXII Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura el 17 de octubre de 2003, pero en nuestro país no entró en vigor sino hasta el 20 de abril de 2006.¹⁰ Su declaración concluye un largo proceso que desde 1972 intentaba proteger el entonces denominado patrimonio “tradicional” o “folclórico”. En el documento se establecen como finalidades la salvaguarda del PCI, el respeto del PCI de las comunidades, grupos e individuos de que se trate; la sensibilización en el plano local, nacional e internacional a la importancia del PCI y de su reconocimiento recíproco, y la cooperación y asistencias internacionales (art. 1. De las finalidades de la Convención).¹¹

Desde su puesta en marcha, la *Convención Salvaguarda* ha detonado en nuestro país una serie de acciones gubernamentales, entre las que destacan lograr la inclusión de nueve manifestaciones culturales a la Lista Representativa de la UNESCO. En su conjunto, dichas acciones han sido coyunturales y casi siempre desarticuladas, y en lo relativo al “respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos” su eficacia ha sido muy discreta.¹² La carencia de una política integral en materia de cultura –explicada parcialmente por la escasa voluntad



política–, la ausencia de un debate público sobre los derechos a “hacer cultura” y la escasa integración de los portadores del patrimonio a dichas acciones de “salvaguarda” han circunscrito el alcance de dichas acciones gubernamentales al ámbito estrictamente mediático, salvo algunas excepciones.

Si bien es cierto que, en lo tocante a la defensa del patrimonio cultural, diversas instituciones cuentan con un largo camino andado, el rediseño y la coordinación interinstitucional necesarios para el cumplimiento de la *Convención Salvaguarda* continúa postergándose. El presupuesto asignado a la cultura del país –que según algunos cálculos optimistas ronda entre 0.8 y 1 % del producto interno

bruto– tampoco permite abrigar demasiadas expectativas, sobre todo si se considera la inequitativa distribución de ese magno presupuesto en favor de las expresiones consideradas “artísticas”, en detrimento de las que atañen a las llamadas “culturas populares”.

Mientras tanto, la popularidad de los términos “patrimonio” y “salvaguarda” suben como la espuma, convirtiéndose en léxico de cabecera para algunos sectores de la burocracia cultural, el mundo académico y los actores culturales, quienes en conjunto, aunque de manera diferenciada, asumen la terminología de moda. La utilización de los términos “patrimonio” y “cultura”¹³ y la creciente recepción social que identifica la palabra “salvaguarda” con “custodia” han generado no pocas confusiones.

Dada la amplitud de sentidos de ese término –según la definición de la propia UNESCO–, casi cualquier acción gubernamental en el campo cultural puede ser justificada en términos de una política de salvaguarda del patrimonio cultural. Un vistazo a las nueve medidas incluidas bajo el concepto “salvaguarda” (identificación, documentación, investigación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización) plantean de inmediato el enorme

⁹ En lo sucesivo, *Convención Salvaguarda*.

¹⁰ Para su atención, por parte de las instancias gubernamentales, las expresiones culturales fueron organizadas en cinco grandes ámbitos: 1. Las tradiciones y expresiones orales –incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial–; 2. Las artes del espectáculo; 3. Los usos sociales, los rituales y actos festivos; 4. Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y 5. Las técnicas artesanales tradicionales.

¹¹ El documento puede consultarse electrónicamente en: www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011.

¹² En otro texto (Alcántara, 2009) he comentado la necesidad de que el gobierno mexicano reconozca los efectos nocivos que sus políticas económicas, sociales y culturales han causado en las tradiciones de las comunidades, sobre todo cuando tales políticas insisten en sofocar, borrar y negar las expresiones culturales de las clases más populares con argumentos como el salvajismo, la necesidad, la irracionalidad o pensamientos retrógrados.

¹³ Al respecto, Lourdes Arizpe (2008: 28) ha señalado los riesgos de asimilar el patrimonio cultural a “toda la cultura de un grupo”. Propone, en cambio, entender al primero como “sólo una sección valorizada de la misma que funge como simbolizador privilegiado de sus valores más entrañables y emblemáticos. No debe confundirse el todo con la parte que lo simboliza metonímicamente”. En ese mismo texto agrega: “No sólo existe un patrimonio nacional real o presuntamente compartido. En un país pluriclasista y multicultural como México, los segmentos populares, las regiones y los grupos étnicos tienen también su propio patrimonio cultural valorizado.”

reto de actuar integralmente sobre ámbitos que hasta el momento le habían sido negados a la cultura patrimonial, en especial los que atañen de modo directo a los medios de comunicación masiva y al sistema nacional educativo. Por ello estoy convencido de la urgente necesidad de un debate público al respecto sobre qué le toca hacer a cada quién (instituciones gubernamentales y educativas, sociedad civil, iniciativa privada, ONG, etcétera), con miras a la definición de una política nacional que dé cuenta de la diversidad cultural que constituye a la nación mexicana.

En consonancia con la costumbre de mantener a los actores culturales ausentes de las instancias de decisión donde se aprueban los presupuestos de cultura de los estados y de la federación, hasta el momento la participación de los portadores culturales en lo relativo al diseño de estrategias institucionales para la salvaguarda del patrimonio cultural de la nación ha sido escasa.¹⁴ Aunque dicho gesto puede ser atribuido a la incapacidad de pensar las prácticas culturales desde la lógica de la “diversidad” y el “respeto”,¹⁵ en particular me ha llamado la atención uno de los considerandos de la *Convención Salvaguarda*.

Después de reconocer que los procesos de globalización y transformación social, al tiempo que crean condiciones para un diálogo renovado entre las comunidades, estimulan también el deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural, se lee lo siguiente:

Reconociendo que las comunidades, en especial las indígenas, los grupos y, en algunos casos, los individuos desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguarda, el mantenimiento y la recreación del Patrimonio Cultural Inmaterial, contribuyendo con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana.

¹⁴ El inciso b) del artículo 11, apartado tres de la *Convención Salvaguarda* establece que le incumbe a cada Estado Parte: “Entre las medidas de salvaguarda señaladas en el párrafo 3, del artículo 2, identificar y definir los distintos elementos del Patrimonio Cultural Inmaterial presentes en su territorio *con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes*” (el subrayado es mío). Probablemente sean las nominaciones a la Lista del Patrimonio Representativo, donde las comunidades han tenido una mayor participación. Sin embargo las formas de participación siguen estando altamente mediatizadas por expertos y especialistas que “sí saben” qué hacer y lo que les conviene o no a dichas expresiones culturales y a sus portadores. Aclaro que me refiero a la escasa participación *institucional*, porque en el ámbito local y regional las comunidades y colectividades han puesto en marcha una serie de medidas para fortalecer sus culturas y asegurar su continuidad. Muchas de ellas han resultado exitosas y en ocasiones han contado con el apoyo de algunas instituciones.

¹⁵ Sin los pruritos que suponen que todos los mexicanos, a pesar de nuestras diferencias evidentes, en “esencia” somos iguales.

Después de leer estas líneas no puedo dejar de preguntarme –a sabiendas de que soy repetitivo–: ¿Las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos desempeñan un “papel importante en la producción, salvaguarda, mantenimiento y recreación del patrimonio cultural inmaterial”? ¿Sólo desempeñan un “papel importante”? ¿Si estos actores desempeñan un papel importante, entonces quiénes son los que desempeñan un papel central, fundamental o indispensable? ¿Serán acaso las instituciones gubernamentales? ¿Acaso sus funcionarios? ¿O tal vez una creciente “élite cultural” legitimada por el Estado para convertirse en su principal interlocutor? El documento no lo aclara, y este vacío conceptual muy probablemente reduzca los alcances de la propia convención.

Puede tratarse de una insignificancia semántica. Es probable, aunque no estoy del todo convencido. Comprendo que, al ser un acuerdo internacional de carácter vinculante, alcanzado entre Estados Parte, sean las instancias culturales de los gobiernos nacionales las encargadas de coordinar y organizar las políticas públicas correspondientes. Pero la falta de reconocimiento, abierta y literalmente –con toda la fuerza de las palabras–, de que son los pueblos y comunidades los creadores, custodios y transmisores del





patrimonio cultural me resulta francamente alarmante. De tal inquietud surge la pregunta ¿salvaguardar para quién?, pues si no se reconoce a los pueblos y comunidades el total protagonismo respecto de su propio patrimonio, sería conveniente interrogarse para quién se salvaguardará y, mejor aún, para qué.

Luego de casi cinco años desde que la *Convención Salvaguarda* entró en vigor, no conozco una campaña nacional que dé a conocer, de acuerdo con el espíritu de aquella, los inventarios del patrimonio (art. 14, inciso b) más allá de las imágenes exóticas que promueven el turismo de un país que se presume “rebosante en tradiciones”. Pero tampoco existen condiciones para demandar al Estado acciones decisivas cuando la propia convención está plagada sólo de buenas intenciones: cada Estado Parte “intentará”, “tratará”, “hará todo lo posible”, etcétera (apartado III. Salvaguarda del Patrimonio Cultural inmaterial en el plano nacional, arts. 13-15).

No tengo la menor duda de que esta convención significa un logro muy importante en materia de políticas culturales de carácter internacional. Tampoco niego que la convención constituye una plataforma de políticas públicas que puede ser muy bien utilizada en beneficio de los de-

rechos colectivos de los pueblos y comunidades. Pero me parece peligroso echar las campanas al vuelo asumiendo, acriticamente, una retórica patrimonial por lo demás ambigua, no importa de dónde provenga. Los efectos contradictorios que las políticas públicas, derivadas del cumplimiento de la *Convención Salvaguarda*, pueden generar empiezan a ser ya advertidos. Y la tentación de expropiar el patrimonio para convertirlo en un bien de consumo para beneficio exclusivo de la clase política-económica sigue latente.¹⁶

Un efecto probablemente no planeado de esta convención es que pone en tensión dos modelos de organización sociopolítica. Por un lado, la que apuesta por la autonomía y libre determinación de los pueblos y comunidades –incluso en el interior de una nación–; por el otro, el modelo de Estado nacional aglutinante surgido en el siglo XIX, al cual debe subsumirse cualquier tipo de organización política y social. Esto puede advertirse en el reconocimiento abierto que se hace al derecho de los pueblos y comunidades –en especial de las indígenas– a determinar libremente lo que consideran su patrimonio y las formas de salvaguardarlo. No obstante, en otro momento del texto estos derechos “colectivos” deben ser sancionados por las instituciones del Estado. Ello explica, por ejemplo, que sólo la instancia gubernamental superior en materia de cultura sea la responsable de hacer postulaciones a la UNESCO y no la sociedad civil organizada, mucho menos los pueblos y las comunidades.

Las recientes reformas al artículo 4º constitucional¹⁷ plantean aporías semejantes, al confundir –acorde con la terminología neoconservadora reinante– el derecho a “hacer cultura” que han ejercido las colectividades, con o sin el aval de los gobiernos, al hecho distinto de “acceder a la cultura”. Esa presumible confusión –tomar como sinónimos “acceso a la cultura” y “acceso a la infraestructura cultural”–

¹⁶ Y recalco: sólo de consumo, porque a nadie le espanta la circulación de bienes –entre ellos los culturales– ni las anónimas fuerzas del mercado y el sistema globalizado. Las comunidades indígenas mestizas del país han formado parte de dichos circuitos desde mediados del siglo XVI y, aunque en condiciones de franca asimetría, han sabido negociar y establecer estrategias que les han permitido seguir en pie y poner en práctica racionalidades en vías de sacar el mejor provecho posible.

¹⁷ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, título primero, capítulo I: “De los derechos humanos y sus garantías”, artículo cuarto: “Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural” (adicionado mediante decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 30 de abril de 2009). El texto íntegro se puede consultar en: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/5.htm?s>.

parece implicar que la cultura es concebida como un espacio dado, al que se entra o no, en lugar de pensarlo como el conjunto de criterios y conceptos que permiten observar las realidades y actuar en ellas de una forma particular. Pero seguir estas reflexiones nos llevaría a otras reflexiones que exceden a este texto.

IV

Tal vez la parte más conocida de la *Convención Salvaguarda* sean las dos listas de PCI que deben conformarse a partir de las propuestas de los países:

- a. Una Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.
- b. Una Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguarda.

En la primera son varias las expresiones culturales mexicanas que han sido aprobadas para integrarla. Llama la atención que ninguna de las muchas expresiones culturales de México que se encuentran en riesgo de desaparecer –sobreviviendo con respiración artificial– se hallan ausentes de la segunda lista. Tal vez porque, en lo que respecta a las expresiones culturales, en nuestro país todo marcha de maravilla.

En 2010 fueron 51 expresiones culturales del mundo las que se agregaron a ambas listas, 91 en 2009 y 90 en 2008. Las expresiones culturales mexicanas que se encuentran en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad son las siguientes:

2010

- La cocina tradicional mexicana. Cultura comunitaria, ancestral y viva. El paradigma de Michoacán.
- Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo.
- La *pirekua*, canto tradicional de los *p'urhépechas*.

2009

- La ceremonia ritual de los Voladores.
- Lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Toluca: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado.

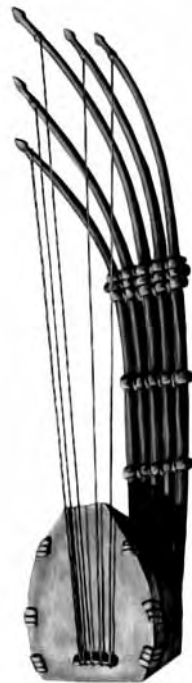
2008

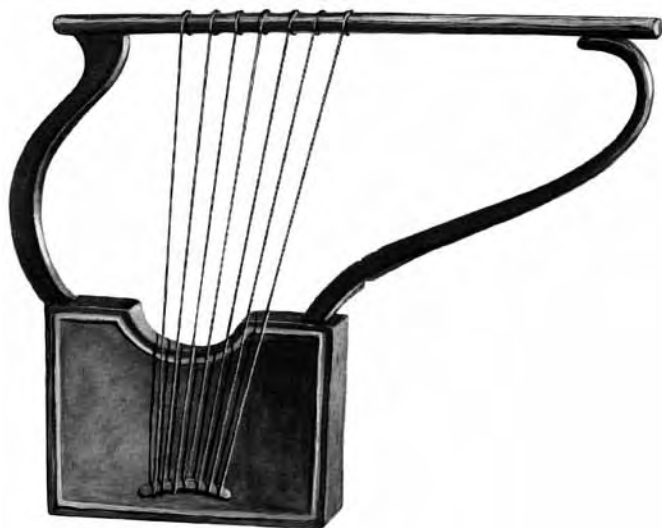
- Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos.

La Lista Representativa del Patrimonio se ha convertido en la apuesta de moda de los políticos en turno que, conjuntamente con los grupos económicos ligados al turismo y los medios de comunicación, han encontrado en estas denominaciones una veta de oro para explotar el patrimonio cultural en la nueva fórmula implementada desde el turismo cultural. Así, estas postulaciones a la UNESCO empiezan a fungir como auténticas “denominaciones de origen” que, a imagen y semejanza de como ha sucedido con otros productos tradicionales, como el tequila, el mezcal o el henequén, terminan por constituir una marca registrada. La cuestión es quien tendrá los derechos para explotarlas.

No obstante, tales postulaciones no han estado necesariamente acompañadas de acciones inmediatas en los programas de cultura de los estados, con iniciativas que fomenten la transmisión de conocimientos de generación en generación ni para que tales expresiones encuentren las posibilidades de consolidarse en casas de cultura, casas del pueblo u otros espacios sociales pertinentes. Por el contrario, lejos de un fortalecimiento “hacia adentro”, los intereses de los funcionarios de gobierno parecen consistir en explotar al máximo, turística y comercialmente, a dichas tradiciones, instituyendo versiones canónicas de éstas –sancionadas por las propias instituciones que ellos encabezan– para ser mostradas a México y al mundo en festivales, exposiciones, ballets, documentales, películas o fastuosas producciones escénicas.

La lógica patrimonialista institucional nos tiene guardadas aún muchas sorpresas. Recientemente, el 10 de diciembre de 2010, se anunció la inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio de los parachicos chiapanecos, de la *pirekua* de los *p'urhépechas* y de la cocina mexicana como paradigma Michoacán. Me imagino que no pasará mucho tiempo para que cada una de las distintas comidas tradicionales de cada estado proponga su propio “paradigma”, hasta completar el de los 31 estados y el Distrito Federal. Todo parece indicar que el mariachi jalisciense se encuentra en un proceso de postulación a la UNESCO, mientras que el son jarocho, el son huasteco o la vaquería yucateca parecen aguardar con impaciencia. Imagino que también llegará un día en que el son planeco, el





son de tamborita, el son tixtleco, el son de Costa Grande, el son istmeño, el son arribeño y cada uno de los sones de las distintas regiones de México terminen incluidos en esa lista o al menos lo intenten. Me causa inquietud saber cómo se las arreglarán los *mariacheros* de Colima si un día se les ocurre postular ante la UNESCO su tradición musical, porque al igual que sus primos hermanos de Jalisco recrean la cultura musical del mariachi desde hace más de 200 años. A no ser, por supuesto, que su postulación sea hecha como “la música del mariachi, *paradigma* de Colima.” Y en todo este accionar, la dimensión regional ha quedado relegada, olvidándose por completo que muchas de las prácticas culturales postulables son patrimonio de los habitantes de una región cultural, no de una entidad federativa.

Por ello, ante los delirios políticos de estos nuevos tiempos patrimonialistas, no sólo los propios creadores, portadores y comunidades tendrán que estar muy alertas ante la inminente parcialización de su patrimonio. También los investigadores y el mundo académico en conjunto tienen mucho que decir. Y a pesar de que entre muchos académicos crece el gusto de vivir en torres de cristal que los aíslan del mundo alucinante, los investigadores tenemos un compromiso y una participación en la discusión patrimonialista de primer orden.

V

En octubre de 2010, la Coordinación Nacional de Antropología del INAH, por medio de la cátedra Ignacio Manuel Altamirano, tuvo a bien organizar el coloquio El Fandango y sus variantes regionales. Participó en él un buen número de investigadores, los cuales mostraron con más de un

argumento la pervivencia de un complejo festivo, conocido como fandango o huapango, que desde fines de la época colonial se halla presente en distintas regiones de México. Aunque con repertorios compartidos, las distintas culturas musicales recreadas en ese complejo festivo expresan *ethos* diferenciados que no deberían ser minimizados, y las variantes y particularidades de cada expresión regional están lejos de poder unificarse bajo una supuesta esencia de carácter nacional. No obstante, lo allí planteado me hizo pensar en la importancia de que la Secretaría de Educación Pública considere al huapango-fandango como fiesta nacional, con el consabido impulso, proyección y fortalecimiento de este complejo cultural festivo tanto en los programas de estudio de los distintos niveles educativos como por medio de sus instancias agrupadas en el Conaculta.

El formato en que fue organizado el coloquio permitió el intercambio de ideas, la discusión, confrontación y afirmación de posturas. Pero, sobre todo, hizo posible la exposición de una información documentada que permitió dimensionar la importancia social y la presencia del fandango, al menos desde inicios del siglo XVIII, en buena parte del territorio nacional. Los organizadores tuvieron también la acertada idea de asegurar la presencia de los portadores del patrimonio con la participación del conjunto Ajuchitlán.

El coloquio mostró el aporte que los investigadores pueden hacer en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Quién, sino ellos, con el patrocinio que la sociedad les brinda a través de los presupuestos institucionales, puede visitar archivos gráficos, visuales y sonoros, realizar documentales, grabaciones de campo, escribir libros o difundir en conferencias y exposiciones el fruto de su trabajo.

Como decía en líneas antecedentes, las lógicas patrimonialistas nos guardan muchas sorpresas y los efectos de las acciones gubernamentales en la vida cultural, social y económica de los distintos sectores sociales del país los iremos observando con el correr de los años. No tengo la menor duda de que los investigadores pueden ir clarificando algunas de las confusiones y extravíos que viven las instituciones de cultura y sus representantes. Pero también pueden contribuir a audazirlas.

El riesgo de parcializar el patrimonio está latente, aun con las mejores intenciones. Y en la clarificación de para qué y para quién salvaguardar es necesario que los investigadores caminen de la mano con las comunidades y portavoces, compartiendo conocimientos, circulando saberes o recreando ideas que permitan, en cualquier caso, que las propias comunidades encuentren sus procesos de moderni-

zación y salvaguarda, para que éstos no les sean impuestos por mentalidades obtusas, prejuiciosas e intolerantes.

En ese coloquio tuve la posibilidad de hablar de los fandangos de tarima del sur de Veracruz. Y las pesquisas de esa investigación me llevaron a conocer el texto de Pierre Charpenne. A fin de cuentas, la fallida expedición francesa nos dejó la posibilidad de conocer, mediante una mirada extranjera, eso que hoy algunos denominan patrimonio, pero que en el quehacer cotidiano de la gente forma parte esencial de la vida misma. Por eso, aunque algunos no puedan o quieran entenderlo, por ser cuestiones vitales, la gente se ha asegurado de su permanencia y continuidad.

Sin saberlo, Pierre Charpenne se ha convertido en un informante para nosotros, y a través de sus ojos hemos mirado los destellos de un mundo al que de otra manera nos sería imposible acceder. Otro tanto nos ocurre con los creadores de hoy. Con quienes dialogamos para intentar forjar, de manera conjunta, un discurso que encuentre sentido en la memoria de las personas. En los debates en torno a los patrimonios culturales y su salvaguarda no debería perderse de vista la condición social, colectiva, de tradiciones musicales como el son jarocho, el son arribeño o el son istmeño, que sobrepasan por mucho la ejecución instrumental del especialista, al que coloquialmente distinguimos con el nombre de “músico”. En la crónica de Charpenne es manifiesta la manera en que la colectividad participa en el fandango, obligándonos a considerar que en esa fiesta el público no sólo observa, sino que también participa creando.

Replantear la visión habitual que distingue entre espectador y creador –heredera de una lógica estatal ubicada históricamente– por otra proveniente de festividades populares como el huapango o fandango, en las que tal distinción no tiene sentido, me ha hecho pensar en la importancia de reflexionar para quién salvaguardar el patrimonio. Porque, en la medida que los derechos de las colectividades sean reconocidos, con todo su protagonismo, en la conformación del patrimonio cultural, forzosamente tendremos que pensar en esas mismas colectividades al plantearnos la urgente tarea de para quién salvaguardar. Las respuestas nos siguen faltando. No obstante, me entrego a otorgarle a estas preguntas la gracia de abrir y cerrar posibilidades.

Bibliografía

Alcántara López, Álvaro, “Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’tras... pero más

mejor”, en Fernando Híjar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009, pp. 237-249.

Arizpe, Lourdes, *México diverso, las culturas vivas. Seminario Permanente de Culturas Populares. Primer Cuaderno de Trabajo. Patrimonio Cultural Inmaterial*, México, Dirección General de Culturas Populares-Conaculta, México, 2008.

Camacho Díaz, Gonzalo, “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, en Fernando Híjar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009, pp. 25-38.

Charpenne, Pierre, *Mi viaje a México o el colono del Coatzacoalcos*, México, Fonca-Conaculta, 2000.

Híjar, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009.

Ortiz de Ayala, Tadeo, *Istmo de Tehuantepec*, Jalapa, Citlaltépetl (Suma Veracruzana), 1966 (el título original era *Istmo de Tehuantepec (1)825. Estadística. Memoria en borrador que el comisionado para los reconocimientos del río Goazacoalcos presenta al Supremo Gobierno de la República Mexicana*).

Velázquez, Emilia, Eric Léonard, Odile Hoffmann y M.-F. Prévôt-Shapira (coords.), *El istmo mexicano: una región inasequible. Estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)*, México, Publicaciones de la Casa Chata-CIESAS-IRD, 2009.



Reflexiones en torno a la etnomusicología y el patrimonio musical de México

Carlos Ruiz Rodríguez*

Por lo menos durante las últimas tres décadas, la etnomusicología en México se ha desarrollado con base en dos preocupaciones que han corrido de manera paralela una de la otra. Por un lado, los investigadores han tenido un ojo constante en la producción de conocimiento en torno a las tradiciones musicales como justificación principal o “columna vertebral” de la disciplina, aportando información y análisis en torno a un número específico de expresiones musicales. Por el otro, los estudiosos le han dedicado tiempo de discusión y reflexión al tema de cómo ese conocimiento y esa práctica etnomusicológica pueden colaborar en la preservación de tradiciones musicales, considerando los bienes culturales como bienes patrimoniales o, en su caso, patrimonializables. Es este segundo aspecto el que interesa tomar como eje de reflexión en el presente escrito.

Para empezar, resulta interesante advertir que cuando comenzó a tratarse el tema de la música tradicional como patrimonio cultural, a inicios de la década de 1980, los esfuerzos dieron continuidad al “rescate de tradiciones” que había comenzado en la década anterior, esto es, al entender “rescate” básicamente como el urgente registro fonográfico de algunas expresiones musicales tradicionales que cambiaban con rapidez o que, en el peor de los casos, desaparecían ante el avance de la “modernidad”. Desde esa perspectiva, los medios de comunicación masiva fueron muy mal vistos pues, a fin de cuentas, ignoraban sin ningún pudor la diversidad cultural del país e imponían, mediante una reiterada difusión, un tipo de cultura calificado de ajeno a las culturas propias de México. Así, en las acciones de las instituciones de cultura y en el quehacer de no pocos investigadores fue perceptible cómo vastas tradiciones musicales fueron asumidas de manera reduccionista, considerando sólo su cara más visible –el producto sonoro musical– como la cuestión más importante a atender y no a los portadores de la cultura y sus condiciones de vida, temas esenciales de la discusión patrimonial. En esta perspectiva, el auge del registro fonográfico musical en campo no se dejó esperar y fue uno de los principales factores que contribuyó a la creación de las llamadas “fonotecas”.

Sin embargo, aunque el registro fonográfico fue parte central del quehacer académico de esos años, también hubo quienes poco después advirtieron la necesidad de ir más allá de la sola grabación de los distintos repertorios. Al respecto, un evento académico significativo fue la realización del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología, en octubre de 1985, donde algunos estudiosos subrayaron la importancia de distinguir que una cosa era

* Fonoteca del INAH.



el registro de las expresiones musicales que rápidamente cambiaban y otra distinta era generar conocimiento con el propósito de proponer “acciones prácticas de cambio” (Camacho Fajardo, 1988).

No sólo eso, también puede observarse que varios de los temas tratados en ese congreso se convertirían a la postre en tópicos centrales de la agenda patrimonial musical: la organización de una red nacional de información en torno al tema (Flores, 1988), la protección del patrimonio vinculado con los derechos de autor en la música tradicional (Ramírez Gil, 1988), el rescate y preservación de tradiciones en riesgo (García, 1988; Bautista, 1988; Próspero, 1988; Soto, 1988), la importancia de la investigación musical para diseñar políticas culturales de preservación y difusión de tradiciones (Passafari, 1988), el papel social del investigador y los fines de una investigación como transformadores de una realidad musical (Camacho Fajardo, 1988), entre otros.

Uno de los temas importantes en esa discusión fue abordado por Clara Passafari, quien subrayaba la importancia de la investigación científica ante la necesidad de conocer una

realidad musical sobre la que se pretendía incidir. De hecho, Passafari advertía radicalmente que el punto de partida era la investigación y que la autodeterminación de los grupos sociales dependía hasta cierto punto de ese conocimiento. Su texto, enmarcado en el enfoque marxista de transformación de la realidad social, quizá perseguía algunos objetivos poco viables, al suponer que el conocimiento por sí mismo necesariamente garantizaría cambios pertinentes en una cultura; sin embargo, resulta interesante observar el papel de la generación de conocimiento científico en relación con la utilidad que tendría para los portadores de la cultura.

En ese sentido, el conocimiento científico puede jugar un rol importante para auspiciar la conciencia de la propia historia cultural en cada región. En no pocos lugares la conservación de tradiciones obedece más a la costumbre de respetar las formas ceremoniales y festivas heredadas de las generaciones anteriores, que a la conciencia real de conservar en una forma musical o coreográfica el recuerdo de la propia historia cultural. La socialización del conocimiento académico entre los propios protagonistas de las tradicio-

nes puede ofrecer una alternativa complementaria a la memoria histórica oral que todavía se conserva. Disponer de una interpretación que dé sentido actual a la raíz histórica de un repertorio musical o una danza puede ser fundamental para fortalecer la transmisión del saber tradicional intergeneracional. Y es esta última una de las cuestiones que más inquieta en la actualidad en términos patrimoniales: la falta de transmisión de conocimiento entre generaciones, no sólo en lo que respecta a la mera enseñanza-aprendizaje de un repertorio dado, la construcción y ejecución de un instrumento o aprender a bailar o versar, sino al conjunto de valores, códigos y normas socioculturales y estéticos que sustentan a la tradición en cuestión, tanto en el plano de la producción como en el de la recepción y consumo.

Es interesante notar también que las propias temáticas estudiadas por los investigadores no se desvinculan de la cuestión patrimonial. Las condiciones particulares de cada tradición en algunas ocasiones llevan las investigaciones hacia intereses específicos. Por ejemplo, en el caso de las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica, que



actualmente viven un proceso de reivindicación para ser reconocidas políticamente en la Constitución mexicana como una sociedad diferenciada. El interés en las investigaciones relativas a la reconstrucción histórica de la cultura y el tema de los orígenes culturales despierta en forma continua interesantes discusiones locales.

De ahí se ha hecho patente la urgencia de construir de manera interdisciplinaria una historia regional, multicultural e incluyente que dé cuenta histórica de las relaciones interétnicas de la Costa Chica y la particularidad de sus expresiones músico-dancísticas y literarias. A diferencia del caso indígena en la misma región, donde se da por hecho que los pueblos indios conforman una parte sustancial de la "cultura mexicana", los afrodescendientes muestran la necesidad de afirmarse y visibilizarse ante una nación que a lo largo de la historia los ha ignorado e invisibilizado. De ello se desprende la importancia de las investigaciones que indagan en torno a las raíces culturales para apuntalar entonces, echando mano del conocimiento científico, un discurso político-identitario reivindicatorio más sólido.

En este contexto es interesante reflexionar sobre cómo el discurso académico puede ser utilizado en función de intereses específicos, aun los que no son necesariamente favorables para las tradiciones y sus portadores. Por ejemplo, una perspectiva en boga, aludida con frecuencia en el ámbito académico, es la que sostiene que el cambio es inherente a la cultura y que no hay que preocuparse demasiado por el decaimiento o transformación de alguna expresión; que "las tradiciones no desaparecen, sino que sólo se transforman". Sin embargo, el mismo argumento, parcialmente veraz desde el punto de vista de la investigación social, puede ser también utilizado en ciertos contextos para olvidar los fundamentos históricos de una expresión y destacar sólo sus capacidades de adaptación al entorno actual, colaborando, en su caso, a justificar la inserción unívoca de una tradición en dinámicas de mercado que subyacen a una economía global que se sabe que es asimétrica y de condiciones desiguales. Otorgar exclusiva relevancia a la presencia actual de una expresión sin tener en cuenta su profundidad histórica puede exponer a esa tradición a un tipo específico de cambio, regido en exclusiva por intereses económicos, donde el mero entretenimiento y la ganancia material se superpongan a cualquier otro rol central que tenga en la colectividad en cuestión.¹

Pero ello no implica que las tradiciones musicales deban comprenderse de manera estática, idealizadas en un marco esencialista de autenticidad. Quizá una de las convicciones más necesarias en el medio académico sea la aceptación de que el entorno donde varias de estas tradiciones solían reproducirse ha cambiado y que es muy difícil que vuelva. Por lo menos en el caso de las tradiciones fandangueras es claro que el escenario histórico y social en que afloraron y tuvieron auge se encuentra ahora bastante lejano. El fandango surgió en las condiciones socioculturales y económicas de la Colonia. Ese contexto histórico permitió gestar, durante el último siglo virreinal, una cultura novohispana de cierta homogeneidad en la que los festivos fandangos jugaron un papel preponderante como ocasión para celebrar común a las regiones.

¹ Asimismo, habría que tener presente que entre los propios portadores de la cultura, en este caso músicos y bailarines, existe una amplia gama de posiciones en torno a cómo asumir las actuales circunstancias histórico-económicas en relación con la tradición que conservan: las posturas pueden ser muy distantes entre sí, por ejemplo, entre los que abiertamente conciben su tradición musical como una manera de ganarse la vida, y otros, quienes conservan determinada tradición por su importancia comunitaria no necesariamente asumida como actividad económica o fuente de ingresos principal.

Con la caída del virreinato español, esas estructuras que dieron vida al fandango colonial no se reprodujeron más, al menos de la forma en que lo hacían, por lo que éste tendió a tomar un carácter más particularizado durante el siglo XIX. Hay que recordar que durante ese mismo siglo, un tiempo de condiciones cambiantes, conflictos sociales y fuerte influencia extranjera en la cultura, el creciente auge de los instrumentos de viento influyó en el gusto popular, reconfigurando el papel de varias tradiciones fandangueras. La influencia de los instrumentos de viento fue significativa durante el siglo XIX, y su reflejo se encuentra en la integración de ensambles instrumentales de cuerda y viento que en forma eventual conformaron las llamadas “orquestas”. Más tarde, las “vitrolas” y el arribo de medios masivos de comunicación como la radio, seguidos de los llamados “conjuntos”, coronaron el declive de algunas tradiciones musicales de raigambre colonial durante el siglo XX. En ciertos casos, las ocasiones fandangueras fueron prácticamente suplantadas por otras formas de festejo y nuevos repertorios integrados al ámbito festivo.

En algunos lugares, procesos de resurgimiento apuntalados por iniciativas académicas y de medios masivos de comunicación –como la radio– permitieron la revitalización y permanencia de tradiciones mediante estrategias particulares de reproducción, como sucedió con el caso del fandango jarocho (Pérez Montfort, 2003), una tradición que dio pie a un movimiento cultural reivindicatorio que se mantiene más que vivo. En otros casos hubo cambios en los ejes vertebrales de la tradición que dieron como resultado expresiones “actualizadas”, aunque todavía firmemente arraigadas a la matriz sociocultural que les dio vida. Tal es el caso del huapango arribeño que desde hace varios años ha ampliado sus temáticas literarias, adoptando cuestiones más cotidianas y cercanas a la realidad actual de los receptores de la tradición: la migración, el narcotráfico, la crisis económica o la experiencia en “el Norte” han formado parte central, ya desde hace más de una década, del discurso de algunos trovadores poetas (Jiménez de Báez, 2002). En parte, tal “estrategia” ha asegurado la vigencia regional del huapango arribeño y el interés de su público por encima de los géneros afianzados en el aparato difusor de la industria musical.

Mucho queda por discutir en torno al tema del patrimonio musical, así como la permanencia y continuidad de éste en relación con las políticas culturales. La investigación académica presenta retos a la reflexión, la cual difícilmente puede aterrizar en propuestas de mayor alcance que las

que plantea la problemática particular de cada región. Al respecto ya se ha señalado con anterioridad la importancia de respetar las especificidades de las tradiciones de cada región, al diseñar políticas de promoción cultural de largo alcance (Camacho Díaz, 2009; Ramírez y Martínez, 2010). Asimismo, permanece latente la necesidad de un mayor conocimiento de las propias tradiciones antes de iniciar cualquier acción político-cultural destinada a promoverlas (Ruiz, 2010), preferiblemente asequibles mediante proyectos de diagnóstico e investigación de gran envergadura como los que recientemente se han iniciado en el estado de Oaxaca (García y Luengas, 2009).

Antes de terminar, es importante apuntar que pese al reciente interés gubernamental en torno a la salvaguarda del patrimonio musical –que obedece más a las iniciativas de la UNESCO que a un proyecto previamente planeado–, tales disposiciones, aceptadas por una gran cantidad de países y también adoptadas por el gobierno mexicano, ya representan en sí algún logro.² Sin embargo, la cuestión aquí es advertir que esa coyuntura puede servir a intereses viciados



en el actual escenario del país, en el que el ramo del turismo es visto como una atractiva fuente de ingresos ante el paulatino “cierre” de la frontera norte al flujo migratorio y la inminente merma de las reservas petroleras. Es previsible que el patrimonio musical de las culturas de México juegue un papel importante dentro del esquema de “turismo cultural”, del que cada gobierno estatal dispondrá de manera discrecional en aras de promover opciones económicas.

Frente a ese panorama, la alternativa de pretender “vender” la cultura y hacerla “atractiva” en términos turísticos se convierte en más que una opción, la cual puede desplazar con facilidad los propósitos iniciales de reconocer y promover la diversidad identitaria de los pueblos hacia fines meramente utilitarios (Alcántara, 2009). Evidentemente, esta ruta eludiría con dificultad el favorecimiento –una vez más– de la “invención” de tradiciones

² Como se sabe, en los últimos años la UNESCO ha promovido entre los gobiernos de sus países miembros un urgente inventario del patrimonio cultural inmaterial de cada nación, así como la presentación de posibles candidaturas de expresiones susceptibles a ser consideradas como patrimonio intangible de acuerdo a los criterios de la propia organización.

fundadas en estereotipos, el desdén a los procesos sociales que dan vida a las expresiones músico-dancísticas, la escasa participación de los portadores de la cultura, entre otras consecuencias difíciles de preveer. En ese sentido, las “declaratorias exprés” realizadas de manera precipitada y poco consensuada apoyarían con dificultad a tradiciones que de por sí se mantienen mediante lazos sociales y culturales precarios. Aquí la participación académica juega un papel fundamental no sólo como fuente para la conformación de expedientes a postular, sino incluso para estimar con antelación el impacto y las consecuencias que tales declaratorias tendrían en favor y en contra de las propias tradiciones musicales.

Diversas reflexiones han aflorado a partir de las actuales postulaciones para las listas patrimoniales de la UNESCO; de ellas se desprenden importantes preguntas, pero algunas de las más inquietantes son: ¿para qué inventariar?, ¿para reconocer la diversidad cultural y promover su reproducción dada su importancia no sólo identitaria, sino sociocultural en general?, o bien, ¿para aprovechar la cultura como recurso y maximizar su utilidad económica? Si la respuesta es “para ambos”, entonces habría que considerar otra más: ¿a quién debe beneficiar el reconocimiento cultural y su aprovechamiento tanto económico como político? ¿No sería indefectiblemente a los portadores de la cultura y las matrices socioculturales que les dan vida?

Bibliografía

Alcántara López, Álvaro, “Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’tras... pero más mejor”, en Fernando Híjar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009, pp. 237-249.

Bautista, Juan, “Música antigua y compositores de Paracho”, en Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, p. 134.

Camacho Díaz, Gonzalo, “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, en Fernando Híjar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009, pp. 25-38.

Camacho Fajardo, Gema, “Aplicaciones prácticas de la investigación etnomusicológica”, en Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 130-133.

Flores Dorantes, Felipe, “El acervo documental de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia del INAH”, en Sociedad

Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 22-28.

- García, Manuel, “Comentarios acerca del censo de danzas de Michoacán”, en Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 66-68.
- García López, Patricia y Rubén Luengas Pérez, “Las culturas musicales de Oaxaca. Diversidad de un patrimonio aún no reconocido”, en Fernando Híjar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009, pp. 107-117.
- Jiménez de Báez, Yvette, “Guillermo Velázquez: poeta, trovador y guía cultural”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, México, El Colegio de México, 2002, pp. 503-529.
- Passafari, Clara, “La investigación en la base de la proyección y la reactivación de la etnomúsica y el folclore”, en Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 113-119.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional”, en *Antropología*, México, INAH, núm. 66, 2003, pp. 81-95.
- Próspero, Rocío, “La preservación del patrimonio cultural purépecha en el campo de la etnomusicología”, en Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, p. 129.
- Ramírez Gil, Felipe, “La protección del patrimonio cultural”, en Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 36-37.
- Ramírez Torres, Rafael y Jorge Amós Martínez, “Una foto de agüita o el gusto del fin del mundo. Estrategias para la salvaguarda de las artes tradicionales de la Tierra Caliente”, en Helio Huesca Martínez (coord.), *Salvaguarda del Patrimonio Musical en Riesgo*, Puebla, Conaculta/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010, pp. 53-68.
- Ruiz Rodríguez, Carlos, “Patrimonio, investigación y política cultural: reflexiones en torno a algunas tradiciones musicales afrodescendientes de la Costa Chica”, en Helio Huesca Martínez (coord.), *Salvaguarda del Patrimonio Musical en Riesgo*, Puebla, Conaculta/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010, pp. 69-76.
- Soto, Luis Josué y María de Jesús Soto, “Crisis y alternativas de la música en México”, en Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 144-154.

Materiales para la salvaguarda de la música tradicional en el sur de Michoacán. Diez años de iniciativas confluyentes

Alejandro Martínez de la Rosa*

Con la entrada del nuevo milenio, nuevos actores intervinieron en la promoción y edición de materiales que muestran diversas variantes musicales del sur de Michoacán que no habían sido registradas ni publicadas anteriormente. Existe en ellos un afán por presentar la música no sólo para el goce estético, sino como una fuente de conocimiento. Tales actores han enriquecido el acervo musical en el estado y aportado información para trabajos de investigación, difusión y promoción de la música de la región. El presente estudio revisará varios de los materiales que han sido editados en la última década, su importancia en la salvaguarda musical y su inserción en diversos programas de desarrollo cultural patrocinados por organizaciones gubernamentales y no gubernamentales.

Una nueva generación de investigadores

Al iniciarse la década de 2000, Raúl Eduardo González publicó un casete con música del concurso de Apatzingán, que desde 1956 se lleva a cabo anualmente, el día 22 de octubre. Durante varios años José Raúl Hellmer fungió como jurado de este certamen y Thomas Stanford asistió en su segunda edición, según lo documentó en los *Anales del INAH* (Stanford, 1963: 231 y ss.). El trabajo de González (s. f.) registra la interpretación del repertorio musical para ser presentado ante un auditorio estático y que solamente interviene con sus aplausos. La grabación en vivo del concurso deja ver las habilidades de ejecución del cacheteo de arpa y de la interpretación de melodías de arpa solista, algo que es difícil observar en los ámbitos de la fiesta familiar. Los ejemplos, que él mismo llamaría de un “estilo urbano”, demuestran la variante musical que grabaron anteriormente Stanford en la segunda mitad de la década de 1950 e Irene Vázquez Valle al iniciarse la de 1970 (Vázquez y Warman, 1970). Dos años más tarde publicó su antología *El valonal de la Tierra Caliente*, que es una recopilación de un género lírico-musical que sobrevive en la subregión del valle de Apatzingán, pero que se encontraba a principios del siglo xx en gran parte del centro-occidente del país (González, 2002).

Al mismo tiempo, con un interés académico y de promoción musical, David Durán Naquid, maestro de danza tradicional, y Jorge Amós Martínez Ayala, estudiante de maestría en El Colegio de Michoacán, editaron dos discos fonográficos con música de la depresión del Balsas, específicamente de los municipios de Huetamo y San Lucas, Michoacán (Martínez y Durán, s. f.).

* Universidad de Guanajuato, campus León.



Estos materiales son de gran importancia: en el primero se recogen ejemplos de música de tamborita que no habían sido grabados y que hoy en día es imposible escuchar, pues algunos de los intérpretes ya fallecieron; mención aparte merece la ejecución de guitarra panzona de uno de los violinistas afamados de Huetamo, Rafael Ramírez. Las notas al disco ya presentan el interés de Jorge Amós por relacionar los hechos históricos de la región con el repertorio musical y lírico. Además, se muestra el sonido de los pasos de los bailadores, elemento que forma parte del fenómeno sonoro en el ambiente de la fiesta comunitaria. El segundo material es un registro de un baile de tabla, es decir, la reunión donde se dan cita músicos, bailadores y gente del gusto. La importancia de esta grabación es precisamente la de aportar un paisaje sonoro del baile de tabla donde las piezas del repertorio musical se diferencian de las que se podrían grabar en estudio, dado que existe una profunda interacción entre músicos y bailadores.

Hacia 2004 comenzó la edición de materiales promovidos por el Proyecto Tepalcatepec, el cual tenía entre sus objetivos la “revitalización del patrimonio artístico, habilidades, capacidades y conocimientos tradicionales” y la “formación de recursos humanos con orientación teórica,

metodológica y práctica en el desarrollo cultural con sustentabilidad patrimonial”, del cual se desprendió un eje de investigación –“revitalización del conocimiento tradicional”– con tres actividades a desarrollar, de las que sólo una estaba relacionada con la música: la creación y difusión de archivos fono, foto y videográficos de las tradiciones artísticas y de sus medios de expresión (Barragán, Ortiz y Toledo, 2007: 25 y ss.).

A partir de ello, Esteban Barragán, uno de los coordinadores del proyecto, inició la publicación de una serie fonográfica, “Temples de la Tierra”, que comenzaría con grabaciones de la variante de los municipios de Apatzingán y Buenavista Tomatlán, con notas de Raúl Eduardo González, para después publicar el segundo número con música religiosa interpretada por un conjunto de arpa del municipio de Villa Victoria, grabado y comentado por Jorge Amós Martínez. El primer fonograma sigue la línea de las grabaciones del último tercio del siglo xx, aunque con algunos ejemplos inéditos (González, 2004). El segundo es una muestra de la riqueza del repertorio religioso, aunque las notas contienen poca referencia a la danza (Martínez Ayala, 2004a).

Al tiempo que salían estos materiales, Jorge Amós, con la certeza de que se necesitaba un estudio más sistemático de las expresiones musicales del estado, convocó a historiadores jóvenes para elaborar una historia de la música en Michoacán. El texto, y el disco compacto que acompañó a la edición, salieron a la venta en 2004. Los ejemplos de música de arpa grande tanto a lo humano como a lo divino son una aportación más (Martínez Ayala, 2004b).

Una vez que Jorge Amós reunió a jóvenes músicos e investigadores interesados en la región, organizó, junto con David Durán Naquid, los dos primeros Festivales Culturales de la Tierra Caliente. De estas reuniones se crearía la asociación civil Música y Baile Tradicional, que editaría un manual y un libro para colorear del género de tamborita, con el deseo de utilizarlos como soportes para ofrecer talleres en la misma región (Durán, Rodríguez y Martínez Ayala, 2004). Con este antecedente, Esteban Barragán se interesó en publicar manuales para ejecutar danzas religiosas, guitarra de golpe, vihuela, arpa y violín del género de arpa grande que habían sido propuestos por la asociación civil (Rubio *et al.*, 2005; Martínez de la Rosa *et al.*, 2005; Hernández, Martínez de la Rosa y Martínez Ayala, 2005; Mendoza *et al.*, 2005). En esa época fue también cuando Música y Baile Tradicional grabó y editó, con el conjunto Los Capoteños, el fonograma de otra de las variantes musicales del sur de Michoacán, la de Las Laderas, con un apoyo PACMYC (Durán y Martínez

Ayala, 2006). Este disco es muy valioso por el registro de otras versiones de jarabe, distintas al estereotipado “jarabe ranchero” que bailan los grupos folclóricos del país.

Un programa de vinculación desde el gobierno federal

Entonces empezó a operar el Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, creado a partir de la Dirección General de Vinculación Cultural del Conaculta. Su primer material surgió del Foro Cultural de Tierra Caliente, que invitó a algunos de los promotores e investigadores de la macrorregión y en el que se observa una desarticulación entre los trabajos a raíz de la variedad de temas. Pero fue a partir de esta reunión cuando se tomó a la música como eje principal del programa, pues a su alrededor se aglutinaban las otras prácticas culturales (Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2004). Al revisar los objetivos, el programa contenía tres campos de acción:

- Capacitación de jóvenes músicos.
- Reconocimiento y preservación del conocimiento de los músicos de edad avanzada.
- Enseñanza, práctica y construcción de instrumentos musicales tradicionales.

En esta etapa se concretó la publicación de tres videos y unas postales donde aparecen músicos de la región. Dos de los videos fueron realizados por la productora independiente Tierra, Tiempo y Contratiempo, los cuales tienen una buena manufactura y sirven como un marco introductorio para acercarse a los géneros musicales de Tierra Caliente (Tierra, Tiempo y Contratiempo, 2007a y 2007b). El tercer video es de pésima calidad técnica, aunque en él aparecen músicos de la región tocando en el escenario (Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, s. f.). Otro video de difusión fue el que surgió como cierre al Proyecto Tepalcatepec (Tierra, Tiempo y Contratiempo, s. f.).

A la par que el programa de vinculación publicaba estos productos, Jorge Amós organizó, durante 2007, al lado del historiador Ramón Sánchez Reyna, entonces director del Museo de Arte Colonial, conciertos didácticos para el público de Morelia y la subsecuente edición de un material escrito y sonoro, el cual es importante por las grabaciones en campo de los cantores nahuas de Ostula durante la celebración del Viernes Santo, y por la recuperación de la técnica de tocar la guitarra de golpe solista, que ya no se ejecuta en la región (Martínez Ayala y Sánchez, 2008).

Para 2007 Alejandro Martínez de la Rosa fue apoyado por el PACMYC de la Unidad Regional de Culturas Populares a



fin de editar un disco con notas extensas sobre la variante de La Huacana y Churumuco, que había sido registrada en la década de 1970 por el promotor Arturo Macías, el folclorista René Villanueva y Discos Corasón. La importancia del material fue difundir una variante musical a punto de desaparecer dentro del contexto de la fiesta y el papel determinante del violinista Leandro Corona Bedolla durante más de siete décadas para la preservación de su música (Martínez de la Rosa, 2008).

Al final de esta etapa, el Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente editó el video *Son de mi Tierra Caliente* (Tierra, Tiempo y Contratiempo, 2008), así como las tesis doctorales de Jorge Amós Martínez, “¡Guache, coche! La construcción social del prejuicio sobre los terracalienteños del Balsas”, y de Raúl Eduardo González, “Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán”. Ambos trabajos son piedras angulares para la investigación que se realice en el futuro, la primera como un marco de interpretación de coplas con base en los prejuicios regionales en el estado de Michoacán (Martínez Ayala, 2008) y la segunda como una antología del repertorio musical de la subregión del valle de Apatzingán (González, 2009). En un ámbito más amplio, el Conaculta editó el disco *Sones compartidos*, en el cual se

muestran las variantes musicales de algunos ejemplos en tres regiones del país: Huasteca, Sotavento y Tierra Caliente (Dirección de Vinculación Regional, 2008).

Otro investigador que coordinó un material importante fue el etnomusicólogo Rafael Rodríguez, con gestión en campo de la profesora María de los Ángeles Rubio Tapia. El disco contiene grabaciones del repertorio musical de Arteaga y notas de Jorge Amós Martínez, de Alejandro Martínez y de Julián Martínez en las que se especifica, desde distintos enfoques, la especificidad de tal variante (Rodríguez, 2008).

A finales de 2010, en un momento de transición en la Dirección de Vinculación Regional del Conaculta, aún se encontraban en espera de ser publicadas las historias de vida de músicos de Tierra Caliente, basadas en el trabajo de un grupo de músicos y promotores que fungieron como encuestadores en toda la macrorregión, así como un disco con amplias notas que contiene música inédita interpretada con arpa solista de las variantes de Arteaga, Huacana y Churumuco. También se espera desde hace un par de años la publicación de un disco con música de la Costa Sierra con notas extensas, propuesto a la Fonoteca del INAH.

Antes y después

Tras el recuento realizado, es fundamental observar el avance en el conocimiento de la región del sur de Michoacán. Hace aproximadamente cuarenta años, las notas de los materiales discográficos asumían que faltaba mucho por investigar. En 1964, en el primer disco de la serie Testimonio Musical de México del INAH, Thomas Stanford mencionó que “la Costa y la Tierra Caliente michoacanas no han sido ampliamente investigadas; su música, en muchos casos, está emparentada con la de Jalisco, aunque en otros es totalmente diferente” (Stanford, 1964: 34). Unos cuantos años después, en 1970, el INAH editó otro vinilo llamado *Michoacán: sonas de Tierra caliente*, con notas de Arturo Warman, quien mencionaba que “rumbo al oeste y al sur no se han establecido claramente los límites, aunque se presume que existen conjuntos de *arpa grande* en la costa de Michoacán” (Vázquez y Warman, 1970: 9).

A partir de las investigaciones de los últimos diez años, emergen varias subregiones musicales, que mencionaré a continuación de manera muy general:

- La variante de Apatzingán influyó musicalmente a Uruapan, Tepalcatepec y Aguililla (relacionada hacia el noroeste con el mariachi de Jilotlán de los Dolores y Pihuamo).

- La costa nahua quedó como una zona aislada de los cambios que sucedieron al norte de Aguililla (Apatzingán y Tepalcatepec), por lo que conservó un estilo antiguo, que se ha perdido en su mayor parte (su límite es Colima, donde se mezcló con la música de mariachi de Tecomán e Ixtla-huacán durante la segunda mitad del siglo xx).
- Turicato y Tacámbaro influyeron en la Tierra Fría a poblaciones como Ario de Rosales, cuyo límite es la zona *p'urhépecha* y Uruapan (relacionada al sureste con los conjuntos de tamborita de Carácuaro, Nocupétaro y Huetamo).
- La Huacana y Churumuco influyeron a Coahuayutla y Cupuán del Río (Nueva Italia estaba en el límite, mientras que al sur se mezcló con la antigua música de la Costa Grande).
- Arteaga, que en la época colonial estaba relacionado con La Huacana, se identificaba más con repertorios de la Costa del Pacífico. Con ello habría influido a Morelos de Infiernillo, Tumbiscatío de Ruiz y la Costa-Sierra (desde Lázaro Cárdenas hasta la delimitación con los pueblos nahuas)
- Petatlán y La Unión, que seguramente influyeron en la Costa Grande hasta llegar a las cercanías de Acapulco, habría perdido la especificidad de su repertorio musical (relacionada al este con la música de Costa Chica).

Sería imposible en este breve momento mencionar las características de cada variante. Lo que me interesaba era recalcar las delimitaciones musicales, las cuales eran desconocidas por los investigadores hasta hace unas décadas.

Conclusiones

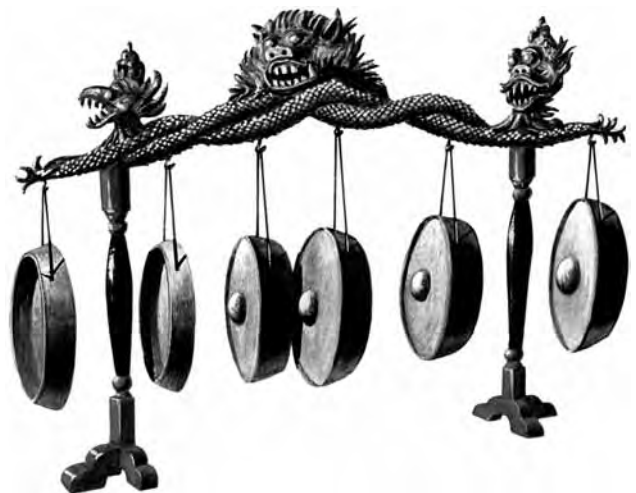
Con la experiencia de los últimos diez años, es innegable la aportación de los investigadores que son oriundos del estado o que se han especializado en la región, a diferencia de sus colegas del pasado, que realizaban panoramas a nivel nacional. También es importante mencionar que el puñado de investigadores que han estado inmiscuidos en la producción de la mayoría de estos materiales cuentan con la experiencia para desempeñarse como músicos, promotores e investigadores, característica fundamental para abordar de manera más integral el estudio y salvaguarda de la música tradicional. Por supuesto, ellos no han salido espontáneamente, pues son fruto de instituciones académicas importantes y han logrado hacer contribuciones en muchos ámbitos del patrimonio cultural de la región.

Por otro lado, a pesar de las dificultades, el papel desempeñado por el Proyecto Tepalcatepec y por el Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente fue importante para editar materiales y vincular a distintos actores (Martínez de

la Rosa, 2010). Por supuesto, falta esperar que la población reaccione de manera favorable a las iniciativas generadas en los últimos años, pues son ellos el punto nodal de todo esfuerzo para fortalecer la identidad musical de las regiones de nuestro país.

Bibliografía

- Barragán López, E., J. Ortiz Escamilla y A. Toledo Ocampo, *Patrimonios. Cuenca del río Tepalcatepec*, México, Colmich/Gobierno de Michoacán, 2007, pp. 25 y ss.
- Dirección de Vinculación Regional, *Sones compartidos. Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente*, México, Conaculta, 2008.
- Durán Naquid, D. y J. A. Martínez Ayala, *Los Capoteños. Yo le daré la vuelta al mundo...*, México, Música y Baile Tradicional/Culturas Populares Michoacán, 2006.
- Durán Naquid, D., J. L. Rodríguez Ávalos y J. A. Martínez Ayala, *¡Vámonos a fandanguear! 2º Festival Cultural de la Tierra Caliente*, México, Colmich/Gobierno de Michoacán/Música y Baile Tradicional, 2004.
- González Hernández, Raúl Eduardo, *¡Qué es aquello que relumbra...! Música de las fiestas octubrinas de Apatzingán*, México, Estudio Kurhaa!, s. f.
- _____, *El valonal de Tierra Caliente*, México, Jitanjáfora, 2002.
- _____, *Los caporales de Santa Ana Amatlán. Sones, jarabes y valonas de la Tierra Caliente*, México, Colmich (Temples de la Tierra, 1), 2004.
- _____, *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Canciones líricas bailables*, México, Conaculta/UMSNH, 2009.
- Hernández Vaca, V., A. Martínez de la Rosa y J. A. Martínez Ayala, *El arpa grande de Michoacán. Cifra y método para tocar arpa grande*, México, Colmich/Música y Baile Tradicional, 2005.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, *Los hermanos Ramos. Música y danza para el Santo Cristo de Tehuantepec*, México, Colmich (Temples de la Tierra, 2), 2004a.
- _____ (coord.), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, México, Morevallado/Gobierno de Michoacán, 2004b.
- _____, *¡Guache, cocho! La construcción social del prejuicio sobre los terracalenteños del Balsas*, México, Conaculta/UMSNH, 2008.
- Martínez Ayala, Jorge Amós y D. Durán Naquid, *¡Vámonos a fandanguear...! Baile de tabla en Huetamo*, México, Colmich, s. f.
- _____, *...de tierras abajo vengo. Música y danza de la Tierra Caliente del Balsas michoacano*, México, Colmich, s. f.
- Martínez Ayala, Jorge Amós y Ramón Sánchez Reyna, *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho. Reminiscencias virreinales de la música michoacana*, México, Gobierno de Michoacán/Música y Baile Tradicional, 2008.
- Martínez de la Rosa, Alejandro, *La fiesta del baile de tabla en Churumuco y Huacana*, México, Culturas Populares Michoacán, 2008.
- _____, "Salvaguada de la música tradicional en la Tierra Caliente. Programas de preservación y desarrollo del patrimonio cultural de una región", en *Ra Ximhai*, México, UAIM, vol. 6, núm. 2, mayo-agosto de 2010, pp. 277-293.
- Martínez de la Rosa, Alejandro, et al., *...con mi guitarra en la mano. Tablaturas para guitarra de golpe y vihuela*, México, Colmich/Música y Baile Tradicional, 2005.
- Mendoza Huerta, Yasbil et al., *El violín del sur de Michoacán. Método y cifra para tocar el violín del sur de Michoacán*, México, Colmich/Música y Baile Tradicional, 2005.
- Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, *Foro Cultural de Tierra Caliente. Memorias*, México, Conaculta/Secretaría de Cultura de Michoacán, 2004
- _____, *Músicos y bailadores tradicionales de Tierra Caliente en Michoacán*, México, Gobierno de Michoacán/Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, s. f.
- Rodríguez López, José Rafael, *El son de tabla o sones para baile de golpe del municipio de Arteaga*, Michoacán, Gobierno de Michoacán/Ayuntamiento de Arteaga, 2008.
- Rubio Tapia, M. A. et al., *La tambora de Arteaga. Manual para la música y la danza de las funciones religiosas de Arteaga*, México, Colmich/Música y Baile Tradicional/Ayuntamiento de Arteaga, 2005.
- Stanford, Thomas, "Lírica popular de la costa michoacana", en *Anales del INAH*, México, INAH/SEP, vol. XVI, 1963, pp. 231-282.
- _____, *Testimonio musical de México*, México, INAH/SEP (Testimonio Musical de México, 1), 1964, p. 34.
- Tierra, Tiempo y Contratiempo, *...al son terracalenteño, rayando el siglo XXI*, México, Conaculta/Gobierno de Michoacán/Tierra, Tiempo y Contratiempo, 2007a.
- _____, *Bajo el ala del sombrero. Tradiciones culturales de la Tierra Caliente*, México, Conaculta/Tierra, Tiempo y Contratiempo, 2007b.
- _____, *Colección ...al son terracalenteño*, México, Colmich/Gobierno de Michoacán/Tierra, Tiempo y Contratiempo, s. f.
- _____, *Son de mi Tierra Caliente. Música y baile*, México, Conaculta/Tierra, Tiempo y Contratiempo, 2008.
- Vázquez Valle, I. y A. Warman, *Michoacán: sones de Tierra Caliente*, México, INAH/SEP (Testimonio Musical de México, 7), 1970, p. 9.



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

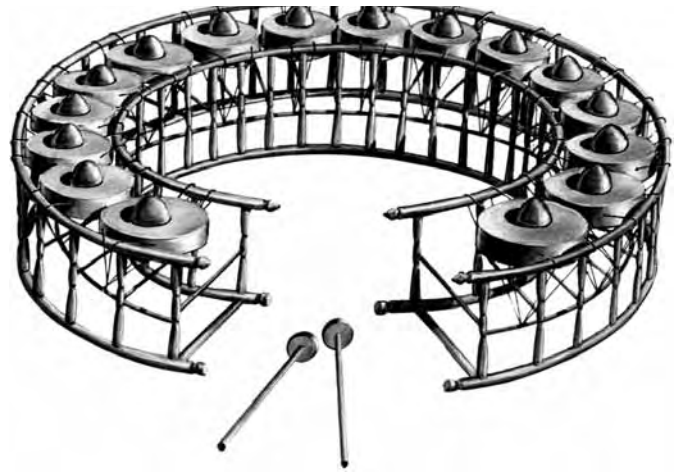
Con el diálogo surgieron ideas y proyectos que daban vuelta en nuestras cabezas. Algunos los considerábamos viables

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).

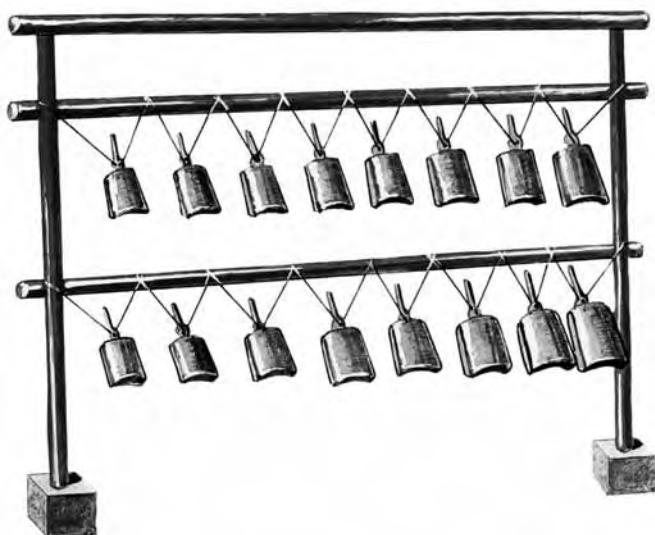
De regreso a la comunidad

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.

Música y fandango I

Antonio Castro

*Yo ya me voy de este mundo,
tengo un dolor tan profundo,
que no puedo aguantar;
pero antes de terminar;
los mandé llamar, amigos,
para que sean testigos
de mi última voluntad...*

DOMINIO POPULAR

Presentamos un doble *Portafolio*, integrado por la obra de dos fotógrafos activos en las juergas populares, en las festividades colectivas; apasionados por los músicos tradicionales y el zapateado: el fandango. Esta práctica social, que encontró sus orígenes en el siglo xvii, a la postre se constituyó en una importante influencia musical para la consolidación de las identidades en las diferentes regiones de los estados de Veracruz, Michoacán y Guerrero.

La serie fotográfica que mostramos a continuación, autoría del fotógrafo Antonio Castro García,¹ es el testimonio de su aproximación a los jolgorios que se le cruzan en sus constantes recorridos por diversas regiones de Veracruz, como son el Sotavento y la Huasteca; la región de Tierra Caliente, en Guerrero, que incluye imágenes de Coahuayutla, Zirándaro y Arcelia; y Nueva Italia, Apatzingán y Arteaga, en Michoacán.

Mariana Zamora

¹ En 1984 recibió el primer lugar del concurso de fotografía de la Comisión de la Feria de Tabasco. En 1986 la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco le publicó más de 40 fotografías en *La Revista de la Universidad*. En 2006 inició una serie documental dedicada a la música tradicional llamada *Tierra, tiempo y contratiempo*. Ese mismo año obtuvo el segundo lugar en el Primer Concurso de Fotografía de Tierra Caliente. En 2010 realizó la exposición fotográfica *Ritos entablados* en el Museo Regional de Historia del Estado de Guerrero del INAH, en Chilpancingo, Guerrero.



Soy admirador de Freddy Naranjos Vega desde que él tenía 11 años y lo conocí allá por los noventa, en su tierra natal, Boca San Miguel. En esta imagen, guardando la tarima a la mañana siguiente del fandango, en febrero de 2007.



En algunos sitios el fandango es casi un recuerdo, como en Coahuayutla, Guerrero, donde la modernidad –expresada en la construcción de la presa El Infiernillo, en 1964– dejó a este municipio aislado del contacto que tenía con la región cultural de Tierra Caliente. La reunión de los músicos para esta ocasión, en junio de 2009, fue muy difícil de lograr y ellos nos comentaron que no tenían alumnos ni quién continuara. Sin embargo, la población se presentó a participar.



Alma embriagada. Martín Dagio, originario de Turicato, Michoacán, y violinista tradicional.



Músicos en una "función religiosa", Arteaga, Michoacán, junio de 2009.



Martín Dagio, Laura Gil, Jorge Amos al arpa y atrás, Carlos Barajas en el violín. Fandango de cierre de cursos en el centro cultural El Tecolote, Arce-
lía, Michoacán, junio de 2011.



Atardecer en el fandango de inauguración del centro cultural El Huerto, Morelia, Michoacán (gracias, David Durán), marzo de 2011.



Carlos Escribano, *Oreja Mocha*, viejo músico jarocho y laudero de la región de los Tuxtlas, Veracruz. Vende sus instrumentos en las fiestas de La Candelaria, en Tlacotalpan, Veracruz, 2006.



El fantasma del tablado. Terminado el concurso de música tradicional durante las fiestas de octubre de 2006 en Apatzingán, Michoacán, un bailarín solitario ensaya sus pasos mientras escucha al grupo, que se quedó a ejecutar y disfrutar de los sones antiguos de la región de Zicuirán, recién aprendidos del maestro Leandro Corona.



Fandango en el barrio de San Miguelito, Tlacotalpan, Veracruz, con motivo de las fiestas de La Candelaria en febrero de 2007.



David Durán, su hija y grupo fandanguero en el centro cultural Las Zirandas, en Zirandaro, Guerrero, julio de 2010.



Fandango tlixteco en el Museo Regional de Historia, Chilpancingo, Guerrero, agosto de 2010.



Fandango en Tepetzintla, Veracruz, julio de 2009. La Huasteca es una región donde ha renacido con gran interés la música y el baile tradicionales. La forma en que sus pobladores participan es impresionante y los tríos huastecos se multiplican.



Agonía frente a la tarima. En junio de 2009 realicé, junto con Ana Zarina Palafox y Alejandro de la Rosa, un recorrido por Arteaga, Michoacán, ocasión en la que fuimos a visitar a don Nacho Sánchez, vihuelero y trovador. Su enfermedad estaba muy avanzada y aun así nos regaló un poco de su tiempo para ser fijado en la memoria, sin que él lo supiera. Pocos días después supimos de su fallecimiento.

Música y fandango II

Juan Atilano

*...les quiero decir en vida,
antes que pierda el aliento,
que aquí haré mi testamento...
El mundo estará contento,
pues a todos por igual,
sin distinción de cabeza,
les repartí el capital.*

VERSIÓN PUBLICADA POR CELEDONIO SERRANO, 1951

El segundo *Portafolio* corresponde a un reflexivo registro de campo del antropólogo social Juan Atilano Flores¹ sobre los sones de Tierra Caliente en Guerrero. Estas imágenes fueron realizadas en el contexto de las actividades del aniversario de la Casa de la Cultura El Tecolote, espacio dedicado a promover y revitalizar la cultura musical calentana.

En las fotografías se aprecia el interés de los usuarios culturales por el conocimiento musical y el intercambio social, que propició el inicio de estas prácticas socioculturales. En efecto, se observan nuevas generaciones de jóvenes ejecutantes apropiándose de la tradición y redefiniendo el sentido de estas prácticas.

Las fotografías muestran los entornos fandangueros y los espacios de convivencia creados alrededor de estos ambientes de intenso intercambio sociocultural. La obra en sí constituye una aportación a la memoria colectiva de estas comunidades y representa, a la vez, un registro histórico y una forma de fortalecimiento de la tradición.

Mariana Zamora

¹ Egresado de la ENAH. Investigador de la Coordinación Nacional de Antropología del INAH. De sus investigaciones destacan las publicaciones *Mitos y leyendas entre los pueblos indígenas de México* y *Entre lo propio y lo ajeno: la identidad étnico-local entre los jornaleros agrícolas mixtecos*. Aunque su actividad principal no ha sido la fotografía, ha mantenido el gusto por la imagen etnográfica, rasgo que proviene de su formación como fotógrafo en el Departamento de Medios Audiovisuales de la ENAH.



Juan José Atilano F., *Sembrando la tarima*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Entre melodía y ritmo sincopado*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *De sol y Sol mayor*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



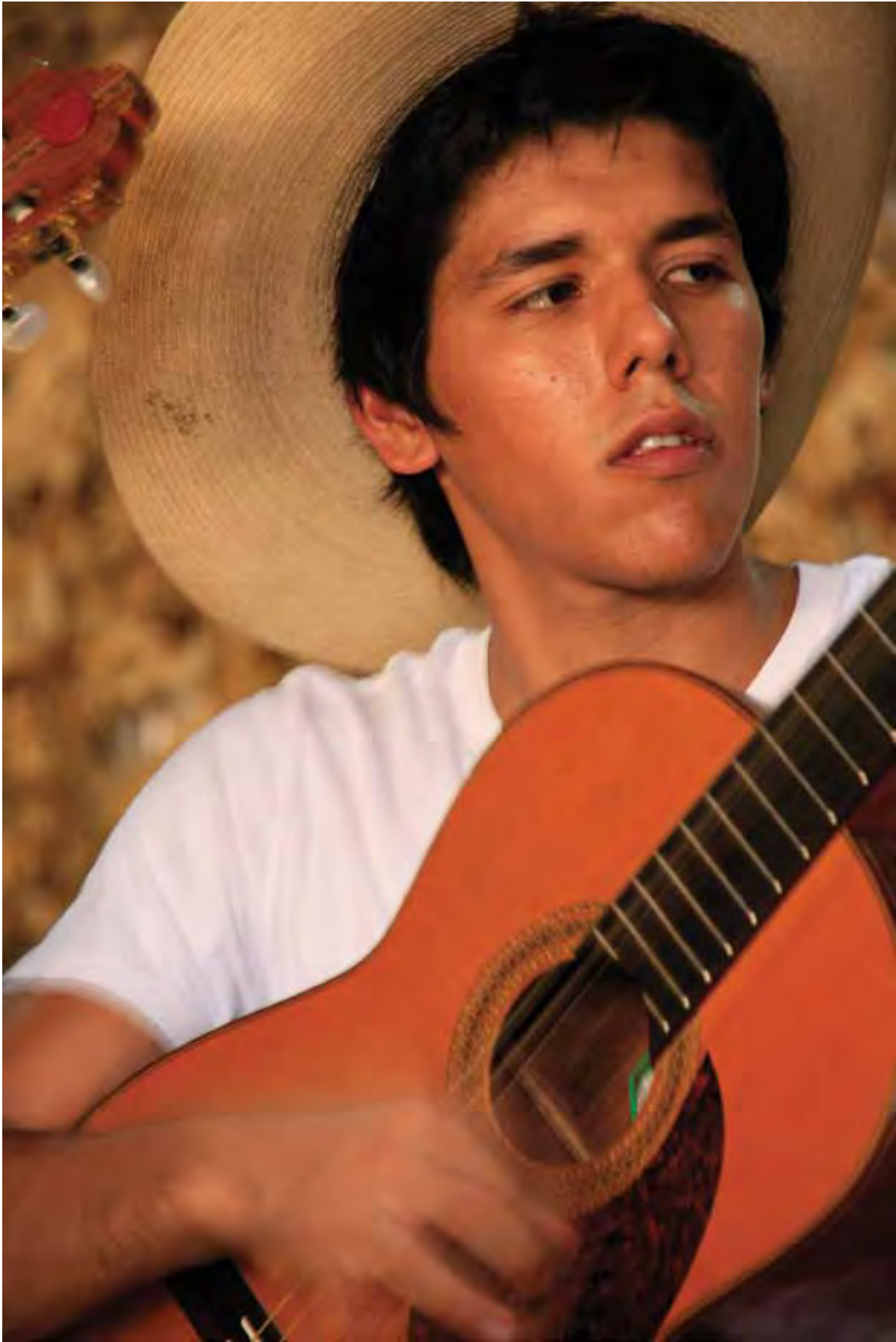
Juan José Atilano F., *Cruzado el rebozo cachetea el arpa*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Los nietos de don Juan I*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Cantares de Zicuirán*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Los nietos de don Juan II*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *El fandanguero*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Los nietos de don Juan III*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Redobla Tlapehuala*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Llévala con el pañuelo*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *¡Voy polla...!*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Con los pies y zapatea*, Arcelia, Guerrero, 2011.



Juan José Atilano F., *Sobre la tabla*, El Tecolote, Arcelia, Guerrero, 2011.

Tomarle el gusto a la música indígena

Entrevista con Thomas Stanford

Alma Olguín Vázquez*

Descendiente de una familia estadounidense de abolengo, Thomas Stanford decidió cambiar un cómodo y prometedor futuro por un modesto pero apasionante destino: “Creo que si me hubiera criado entre los varones de mi familia sería yo otra persona. Tendría el carácter de un cacique y sería un racista, como lo fueron mi abuela y mi madre”, comenta el etnomusicólogo, quien llegó a nuestro país hace más de medio siglo, donde ha visitado 20 estados y unas 700 comunidades indígenas, de las cuales ha registrado más de cinco mil grabaciones de campo.

Su abuelo y su padre fallecieron cuando él era muy pequeño y quedaron su abuela, su madre, su hermana y, cómo única figura masculina, su tío abuelo, fundador de la afamada Universidad de Stanford. “Sin modelos masculinos, me convertí en una persona muy insegura y me acogí a la música, porque además de que mi tía fue una importante organista y mi madre pianista, la música es uno de los principales elementos culturales que definen la identidad”, refiere.

Luego de estudiar piano y composición en importantes escuelas como la Juilliard School en Nueva York y la Berklee College of Music en Boston, decidió que no quería ser compositor y crear música para los archiveros, por lo que prefirió enlistarse en el ejército de su país y fue enviado a Okinawa, Japón, donde debido al alto nivel escolar que poseía, incluso mayor que algunos oficiales, lo nombraron secretario personal del teniente coronel de los ingenieros de infantería de la isla.

Cuando conoció la obra de la famosa etnóloga estadounidense Margaret Mead, decidió adentrarse en la cultura ja-

ponesa, empezando por aprender el idioma, hasta que se convirtió en uno de los pocos miembros del ejército que podía sentarse en las casas de té. Más adelante surgió el interés por acercarse a la música folclórica y solicitó una beca de la milicia para viajar a México y estudiar en la UNAM, donde el compositor y director de orquesta Carlos Chávez lo asignó con el musicólogo Vicente T. Mendoza.

Poco convencido de lo que el especialista mexicano podía ofrecerle, Stanford decidió lanzarse a la investigación de campo por su cuenta y llenar el vacío que, en su opinión, existía en nuestro país en el ámbito de la música tradicional. “Antes de la década de los cincuenta nadie salía a campo. Mendoza decía que no había necesidad de ir. Él escribió sus libros con material que sus informantes le llevaban hasta su cubículo”, asegura.

Decidido a quedarse en nuestro país, Stanford se convirtió en un entusiasta y amante de la cultura mexicana, por lo que decidió recorrer la República Mexicana registrando parte de su riqueza en miles de grabaciones del acervo indígena y mestizo de música para danzas, fiestas, bodas y todo tipo de rituales en diversas comunidades, que en su opinión no han sido suficientes: “Todo el acervo que reuní y no visité ni la mitad del país. No grabé, por ejemplo, en Aridoamérica, con excepción de los tarahumaras y los yaquis”, explica.

Convencido de que la evolución no se detiene, si bien las tradiciones poseen herencias milenarias, uno de sus intereses principales ha sido el proceso del desarrollo musical, pues asegura que los grupos indígenas, desde la época de la Conquista, han asimilado las influencias de sus vecinos en una interrelación cultural que ha dado lugar a los estilos regionales.

* Coordinación Nacional de Antropología, INAH.



“Por ejemplo, los nahuas, que hay por todo lo largo y ancho del país, no tienen un estilo musical propio. En cada región donde se encuentran tienen uno que es muy parecido al de sus vecinos, o sea que no existe un estilo nahua; si acaso permanecen algunos elementos prehispánicos, como por ejemplo el *Xochipizahua*”, expone.

Al respecto, el también estudioso del son y del corrido mexicano se declara en desacuerdo con quienes aseguran que el patrimonio musical debe permanecer intacto: “Yo digo que nada está en riesgo a menos que el grupo involucrado desaparezca. Si no se encuentra lo mismo que hace 50 años no es que se haya perdido, es porque ha cambiado, y lo que debemos estudiar es por qué se transformó y cómo fue el proceso.”

Agrega: “Los grandes pianistas, como Chopin o Liszt, no tocaban como lo imaginamos ahora. Recuerdo algo que leí cuando yo era todavía muy joven. Se titulaba *Nuestro pasado cambiante*, que decía: ‘El pasado no existe, lo que existe es nuestro pensamiento actual respecto a lo que sucedió anteriormente’. Y es cierto. Por ejemplo, no sabemos ni remotamente cómo sonaba la música de la Edad Media.”

Del gran acervo reunido en más de 300 pueblos visitados, el etnomusicólogo afirma que la música más importante y la que más le gusta es la que está trabajando en el momento, aunque reconoce que algunas músicas y danzas despertaron mayormente su admiración: “Por ejemplo, la danza de los pascolas, porque hay una precisión en la música que además es preciosa e hipnotizante: pensar que el sonido del ténabaris está perfectamente sincronizado con el arpa, la guitarra y el violín al pelo, lo que significa para el danzante que sus tobillos caigan al suelo justo un instante antes de sonar el ténabaris, lo que a mí me parece increíble verlo y escucharlo”.

Recuerda también con especial énfasis el rito chontal de los bailaviejos de Tabasco, una danza que la religión católica quiso prohibir en ese lugar, pero que la comunidad protege. “Las máscaras se colocan sobre los altares de las iglesias y los lugareños les rinden culto como si fueran santos porque el danzante representa a un dios prehispánico. Es una danza en la que se camina en sentido contrario a las manecillas del reloj frente a un altar”, describe el estudioso.

Emocionado, continúa: “Cuando yo observé esa danza, sentía una presencia, aunque no puedo explicar lo que era. Entonces le pregunté a una colega que había sido bailarina y me dijo que sin duda eran dioses quienes bailaban, caminando siempre en círculo y sus máscaras sobre sus cabezas mirando hacia el cielo –nunca las colocan en sus rostros–. Y yo seguía sintiendo algo mientras escuchaba la técnica de la flauta que imitaba el canto de pájaros. Fue increíble y yo observé y escuché durante horas esa danza y su música.”

Para apreciar esas vivencias es necesario conocer a profundidad a sus protagonistas, aclara el peregrino que dedicó su tiempo a establecer contacto y convivencia con distintos grupos indígenas para entender y “hasta tomarle el gusto” a sus músicas, que de lo contrario, dice, nos sonarían demasiado primitivas, pues la vivencia es la que le da significado a los sonidos.

En un país culturalmente tan rico y vasto como es su patria adoptiva, asegura que hay lugar para que muchos investigadores vayan a explorar. En su opinión, existe una gran cantidad de territorio que aún no está documentado con estudios a profundidad.

“No importa si diez investigadores estudian lo mismo. Estoy seguro de que todos aportarían algo distinto. Tendríamos entonces una decena de datos con diferentes puntos



de vista”, comenta. “Por ejemplo, sería muy interesante estudiar la música de los mayas yucatecos y la de los mayas maceguales o la de Los Altos de Chiapas. La de los tzotziles y tzeltales, que es una música increíble, porque es la única en el mundo, hasta donde tengo noticia, en la que afinan sus guitarras y sus arpas en afinación justa, lo cual es posible porque no cambian de tonalidad, sólo tocan dos acordes. Sin embargo, a pesar de su sencillez es una música hipnotizante. Tal vez hasta cinco o siete posiciones sobre el diapason de la guitarra que ellos mismos fabrican. Son instrumentos con una resonancia impresionante, que producen una hermosa música”, describe exaltado.

Su fascinación por estos sonidos lo ha llevado a la preparación de un álbum de dos discos que, dice, probablemente estén listos este año y que llevará por nombre *La música de Los Altos de Chiapas*, la cual, asegura, es muy llamativa y distinta, poseedora, según su parecer, de un sonido y una afinación que no existen en otro lugar del mundo.

Como parte de su andar por los diversos caminos de la etnomusicología, considera que, en el ámbito institucional, entre las tareas que deben emprenderse para el estudio y difusión de la música mexicana es la preparación formal de investigadores en las escuelas de música y conservatorios del país, a fin de que éstos contribuyan al conocimiento de este patrimonio y a que se deje de mirar con cierto desprecio, aunque admite que también ya es tiempo de darle la palabra a los propios indígenas.

“Existe un fenómeno erróneo, pues los propios herederos de estas tradiciones musicales llegan a tocar su música de manera distinta de acuerdo con su público, y a veces los informantes interpretan al gusto del investigador. Por eso yo jamás quise que conocieran mis preferencias, para no influirlos”, explica.

“También sería importante que se apoye a quienes ahora desean estudiar música tradicional mexicana, a fin de que viajen al extranjero y se familiaricen con la música étnica de otros países y tengan contacto con importantes maestros del mundo”, añade.

Thomas Stanford, ahora octogenario, donó en 2008 a la Fonoteca Nacional un importante acervo musical, memoria de los mexicanos y producto de más de medio siglo de trabajo de campo. El especialista considera que, entre muchas de las acciones necesarias y urgentes por realizar, se encuentran la digitalización y catalogación de los acervos ya existentes, para lo cual también es muy importante la capacitación de quienes trabajan con esos materiales a fin de que determinen la mejor manera de conservarlos.

Varios autores, *Salvaguarda del patrimonio musical en riesgo*, Puebla, Conaculta/PDC de la Huasteca/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2011, 96 pp.

Rodolfo Candelas Castañeda

Imaginemos que nuestro país es un gran espacio arquitectónico y en sus muros, paredes y pisos se encuentran las diversas manifestaciones de su patrimonio cultural. A continuación, una de las luces se extingue y de pronto hemos perdido la capacidad de visualizar y, por lo tanto, experimentar el cúmulo de expresiones a las cuales alumbraba. Una porción de lo que somos como mexicanos, del conocimiento que hemos atesorado por siglos, de las formas de ver este mundo, ha dejado de estar a nuestro alcance. Una de las músicas tradicionales de México ha callado y el conjunto de expresiones que a través de ella podíamos percibir nos es ahora inaccesible.

El patrimonio musical de México es uno de los más diversos y ricos del planeta; sin embargo, una parte de él se encuentra en riesgo debido a los continuos embates que sufre el mundo que le ha dado cobijo y al cual representa. Con la finalidad de conjuntar experiencias y visiones en torno a su salvaguarda, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por medio de la Dirección de Vinculación Regional –ahora una subdirección adscrita a la Dirección General de Culturas Populares– de la Dirección General de Vinculación Cultural, junto con la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, organizaron el coloquio *Salvaguarda del Patrimonio Musical en Riesgo*. Uno de sus resultados es la edición del libro *Salvaguarda del patrimonio musical en riesgo*, realizada por las instituciones arriba mencionadas, junto con el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.

En este volumen encontramos una selección significativa de las experiencias presentadas en ese coloquio. Por medio de los diez escritos que lo integran nos perca-

tamos del complejo engranaje que supone atender la necesidad de actuar ante la posible desaparición de una parte significativa de nuestro patrimonio.

Así, un tema ineludible y urgente concierne a la adecuada cobertura legal que estas expresiones musicales precisan, de lo cual dan cuenta, desde distintas perspectivas, los textos “La música tradicional como fuente patrimonial de difusión y piratería”, de María Alejandra Juan Escamilla; “Derechos de protección para el patrimonio musical tradi-



cional”, de Georgina Sánchez Guadarrama; “La globalización y los derechos de autor. El caso de la música indígena”, de Camilo Raxá Camacho Jurado, y “El patrimonio musical en el marco del patrimonio cultural de México. La tradición legal nacional”, de Bolfy Cottom.

Asimismo, Fernando Nava López y Alfonso Barquín Cendejas, en “La cultura en riesgo. Elementos de coordinación en torno a la eliminación del riesgo de desaparición de las lenguas indígenas y la música tradicional de México”, presentan las posibilidades del INALI para contribuir al objetivo de la salvaguarda de la música

tradicional, mediante una analogía con el trabajo que han realizado en la preservación de las lenguas indígenas. A su vez, Rafael Ramírez Torres y Jorge Amós Martínez Ayala comparten la experiencia que la asociación civil Música y Baile Tradicional ha tenido en las labores de revitalización de las tradiciones artísticas regionales en que se ha involucrado, trabajando desde la perspectiva de enfatizar que éstas no nacen por sí mismas, sino que son creadas, recreadas y mantenidas por las personas que a ello dedican su vida.

Carlos Ruiz Rodríguez presenta un primer acercamiento al estado que guardan las músicas regionales de la Costa Chica mediante su trabajo “Patrimonio, investigación y política cultural. Reflexiones en torno a algunas tradiciones musicales afrodescendientes de la Costa Chica”, y Félix Rodríguez de León reflexiona en torno a la música tradicional que se desarrolla en espacios urbanos en su texto “El antiguo mequé en la nueva ciudad. Música y danzas zoques de Tuxtla Gutiérrez”.

En “El tochacate en México”, Helio Huesca Martínez presenta los pormenores de un caso emblemático de música tradicional en riesgo, y Amparo Sevilla Villalobos comparte el arduo proceso de conformación de un programa interinstitucional que atienda a la necesidad y obligación del Estado mexicano de salvaguardar el patrimonio musical, planteado a partir de la experiencia desarrollada por los Programas de Desarrollo Cultural Regional y del equipo interinstitucional que con ese fin se conformó, según lo narra en su texto “Encuentros y desencuentros para el logro de un programa de salvaguarda del patrimonio musical de México.”

Que todas las voluntades concentradas en este volumen sirvan para coadyuvar a la labor que miles de anónimos actores culturales del patrimonio musical de México llevan a cabo, a fin de que la luz que sus músicas dan al mundo persista y nosotros continuemos nuestro camino alumbrados por ellas.

•••

Agustín Danys (ed.), *Veracruz, fiesta viva*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 2010

Álvaro Alcántara López

Como si se tratara de una instantánea donde lo fugaz y lo perenne coexisten simultáneamente, las fiestas de carnaval que se celebran a lo largo y ancho del territorio veracruzano pueden ser vistas como *ventanas a tiempos que no se han ido*. Y esto ocurre porque, en los días que anteceden al inicio de la Cuaresma cristiana, la vida social de algunos pueblos y comunidades se vuelve vacilada, *run run*, chacoteo y mofa de sí misma, en una escena festiva-religiosa dispuesta una y otra vez quién sabe desde cuándo, en la que el bufón medieval, las máscaras de luchadores y políticos inenominables, los conjuros heredados por los sabios de Oriente medio, las distintas representaciones del dios del maíz o los corridos y cumbias de moda encuentran cabida.

En estos días de “fiesta de la carne” o “carnestolendas” que preceden al Miércoles de Ceniza –día de ayuno y abstinencia para los católicos que marca el inicio de la Cuaresma, que concluye con la “resurrección” de Jesucristo–, el orden de los días que se repiten cede su paso a un caos ritual, a un mundo “al revés”, necesario hoy más que nunca para soportar los rigores de la vida. Es entonces cuando seres maravillosos y fantásticos de distintas épocas y latitudes que habitan en el imaginario y la creencia popular irrumpen, casi sin control, en la escena humana. Por calles, barrios, plazas, atrios, casas y pueblos enteros se ven desfilar pequeños ejércitos compuestos por bestias, pilatos, chanecos, negros, mecos, monstruos, diablos, comanches o animales parlantes que, sumergidos en el trance de la música e invocaciones arcanas, son los encargados de lograr la inversión simbólica del mundo.

Son estas fiestas –al igual que todo el conjunto de celebraciones que en este li-

bro se relatan– una inmejorable oportunidad para vivenciar la profunda historia de los veracruzanos. Entendida ésta como la reactualización permanente de una cultura étnicamente diversa, construida sobre los pilares ancestrales de los pueblos originarios de la Mesoamérica de hoy. Aunque, habría que reconocer, alimentada también con la impronta de las culturas mediterráneas y africanas de la época colonial, y las modas y mitos del mundo globalizado de las últimas décadas.

Pero si hemos de convenir en que las tra-



diciones no descansan en el aire, sino en las personas de carne y hueso que las recrean y dan vida, estas festividades son una hermosa oportunidad para conocer el rostro, corazón y pensamiento de incontables personajes anónimos que durante siglos han preservado, fortalecido y garantizado la continuidad de un patrimonio cultural que siempre, y en cualquiera que sea el caso, le pertenece a los pueblos.

Con una actitud siempre amigable, generosa, pero también exigente del cumplimiento de sus códigos de buen comportamiento, los veracruzanos abren sus casas, pueblos y comunidades para compartir un patrimonio que, si bien saben que les pertenece, lo procuran como un *don* de

la vida, que sólo al ser compartido adquiere su completo significado. Por ello los relatos e imágenes que componen este libro son un pre-texto, una provocación para los veracruzanos y todos los mexicanos para conocer una historia que se halla viva en cada una de las fiestas tradicionales del sur, centro y norte del estado.

II

La ruta festiva que dibuja este libro plantea una geografía, digamos, un tanto innovadora y poco usual. Si bien se hallan presentes los relatos de localidades bien conocidas por todos, como Tlacotalpan o Chicontepec, el libro tiene el gran mérito de mostrarnos festividades más íntimas, como Tlachichilco –en el norte–, Providencia –en el centro– o Coacotla –en el sur–, ausentes de las rutas turísticas convencionales pero no por ello menos importantes. Se trata de fiestas de carácter más comunitario –fervoroso, se podría agregar–, que revelan un rostro distinto y poco conocido de Veracruz, cuyas imágenes, cuando de carnaval se trata, remiten casi inevitablemente a la espectacularidad y exuberancia del carnaval porteño.

Por ello, la fuerza de esta obra colectiva es narrar y problematizar distintas formas de ser veracruzano y distintas maneras de vivir la fiesta, en especial la carnavalera. Lo aquí mostrado supera por mucho los estereotipos de jarochos que sólo son “trovadores” y “rumberos”, quedando de manifiesto estos otros “*veracruces* festivos” que se resisten a desaparecer, pues no obstante su relativa “invisibilidad” turística no están exentos de enfrentar algunos de los peligros que son ya moneda corriente en fiestas de mayor presupuesto y envergadura, tales como la reducción de los espacios festivos, el desplazamiento de los músicos tradicionales ante el avasallamiento de las industrias musicales del espectáculo, la falta de apoyo por parte de autoridades municipales, excesiva oferta de bebidas embriagantes, emigración forzosa que dificulta el relevo generacional, entre otros.

Desde otra perspectiva, la ruta fiestera aquí propuesta plantea casi de inmediato la necesidad de valorar –desde criterios que no sólo apelen al beneficio económico o político– la importancia de las tradiciones en la vida de pueblos y personas. En los relatos subyace la necesidad de entender el fervor popular, tanto como la lógica de la risa, la mofa o el humor, pero también dar cuenta de la inexplicable “necedad” de la gente para invertir tiempo, dinero y esfuerzo para asegurarse, año tras año, otro carnaval, otra mayordomía. La mirada microscópica e intimista que tienen estas crónicas hace posible conocer una constelación de personajes populares que, independientemente de los oficios con que se procuran el sustento diario, son al mismo tiempo creadoras y creadores artísticos de talento inigualable que han asumido el compromiso de continuar con sus tradiciones y que aparecen en calidad de mayordomos, capitanes o jefes de cuadrilla con la responsabilidad de organizar a la gente, realizar las colectas, convocar a los músicos y danzantes, ofrecer la comida, involucrar a las autoridades, animar la celebración y hacer cumplir los distintos momentos de la fiesta. Son ellos los protagonistas de las historias que aquí se cuentan y, para nuestra fortuna, en muchos casos aparecen mencionados con nombre y apellido, como una forma de honrar a los legítimos portadores de la tradición y sabiduría popular.

III

El ciclo de fiestas de la zona circundante a la región de Actopan-Alto Lucero, en el centro del estado, muestra, en los textos de Lorena Acosta, la dimensión lúdica de una zona demasiado olvidada cuando se habla de las expresiones culturales de Veracruz. Aquí la presencia de la población esclava africana que llegó a trabajar a los trapiches y haciendas azucareras de la región desde el siglo XVI dio un sello particular a algunos de estos carnavales. Todavía hoy, en lugares como Cerrillo de Díaz o Alto Tío Diego,

términos como “negros” o “tiznados” son de uso común para designar a los disfrazados que deambulan por las calles en esos días. Las máscaras de animales, el paseo de las madamas, que se burlan con sus galanteos de las solemnidades de la moral y las “buenas costumbres”, o la intensa presencia del son jarocho –como música que acompaña a las danzas– son un excelente pretexto para recorrer la región. Un caso especial es el carnaval de Coyolillo, donde el impacto de los trabajos académicos en torno a la llamada “tercera raíz africana” ha provocado en investigadores, creadores artísticos, asociaciones civiles o programas gubernamentales el intento de recuperar “lo negro” veracruzano. En este escenario es donde el carnaval de los coyoleños ha vivido un nuevo auge, en algunos casos reactuali-



zando elementos de la fiesta a partir de los testimonios orales de viejos músicos y danzantes, en otros más introduciendo a la vida festiva del pueblo elementos que algunos piensan que “debieron de haber existido” al tratarse de un histórico enclave de negros cimarrones.

En el caso de las festividades del norte del estado –la región más representada en el libro–, los carnavales indígenas de nahuas, teenek, mestizos y totonacos son una buena muestra del pluralismo cultural existente en nuestro estado, pero sobre todo de la vitalidad de las culturas indígenas. Los relatos de Román Güemes y Rubén Croda así lo muestran y permiten observar las particularidades carnavaleras de los distintos pueblos de aquella región.

En cada fiesta se observa el entramado comunitario que sostiene a cada carnaval y el papel relevante que aún juegan en él los barrios. La cultura indígena se halla omnipresente no sólo en las lenguas indígenas

que describen los momentos festivos o en las diversas danzas que reactualizan los mitos mesoamericanos en sus versiones cristianas, sino también en la simbología de los espacios rituales, en la gastronomía y en la relación que guardan los animales representados con los mitos de origen de los pueblos indios. La presencia de los músicos del carnaval, con violines, quintas o jaranas –también empleadas en el son huasteco–, forman parte protagónica de estos días de celebración, reafirmando la estrecha relación que guardan músicos y danzantes. De hecho, la peculiaridad de las piezas que se tocan en carnavales como el de Zontecomatlán hace de este repertorio un patrimonio musical de inigualable valor al que las instituciones y la sociedad bien podrían instrumentar acciones para garantizar su salvaguarda.

Para el sur de Veracruz, las fiestas de La Candelaria de Tlacotalpan, las de la Semana Santa de Coacotla y el carnaval de Coatzacoalcos muestran en las crónicas de Alfredo Delgado un panorama diferenciado de la creencia popular en contextos cambiantes. Las fiestas de La Candelaria tlacotalpeña, si bien importantes a nivel regional desde tiempos coloniales, con el nombramiento de Patrimonio de la Humanidad otorgado por la UNESCO a fines del siglo pasado han visto incrementado, casi sin control, el número de visitantes, para dar paso a la coexistencia de al menos tres fiestas entre la última semana de enero y la primera de febrero. La primera de ellas, de expresión netamente religiosa, reunió en la figura de la Virgen de la Candelaria un antiguo rito prehispánico de adoración a una deidad acuática en el río Papaloapan y, muy probablemente, bajo esta imagen también se sincretizó la creencia de la población de origen africano en una diosa de las aguas, *Iemanjá*, que en otros países americanos se celebra precisamente el 2 de febrero. Esta liturgia es organizada y vivida cada año con gran devoción, y en ésta queda patente la fuerza de la comunidad católica que, reunida en cofradías, prepara cada

uno de los rituales cristianos que se inician días antes del 2 de febrero y concluyen con la “octava” de la Virgen. El momento cumbre de la fiesta es el paseo de la Virgen de la Candelaria por el río Papaloapan, acto en el que participan los habitantes de Tlacotalpan y el resto de los visitantes. Otros momentos importantes son la vistosa cabalgata que se realiza por las calles tlacotalpeñas en la tarde del 31 de enero, así como la tradicional mojiganga que recorre el pueblo la noche del siguiente día. Una segunda celebración es la que se da en torno al Encuentro de Jaraneiros y Decimistas que año tras año se realiza en la plaza Doña Martha y que convoca, del 31 de enero al 2 de febrero, a centenares de jaraneiros provenientes de diversos lugares del estado, del país y del mundo, con más de cien grupos sonando a distintas horas del día en los espacios destinados para este propósito. Así, una parte de Tlacotalpan se convierte en un territorio sonero donde los ininterrumpidos fandangos, que se inician con la noche y concluyen ya bien entrado el día, convierten en experiencia extática el zapateo en la tarima. Un momento cumbre de estos jaraneiros es cuando cantan *Las mananitas* a la Virgen en las primeras horas del 2 de febrero. La tercera celebración es animada por la presencia de los turistas que llegan a la también llamada *Perla del Papaloapan*. De ambiente carnavalesco, locales y fuereños se entregan con rapidez a los excesos que provocan la músicas de moda y las bebidas espirituosas, cuyo momento estelar es el recorrido de toros cebúes por las calles del pueblo, que al no embestir se convierten en la diversión favorita de propios y extraños. El espacio central de esta manifestación es el centro de la ciudad y la orilla del río.

La celebración de la Semana Santa de Coacotla, pueblo indígena de origen nahua, es una muestra de la apropiación del mundo indígena de los carnavales católicos. Durante la semana mayor, las calles son pobladas por judíos, arrieros, venados y demás animales, que junto con la comunidad católica son los encargados de representar “a su

manera” la muerte y resurrección de Cristo. Tal como lo muestra el texto, a pesar de la significativa migración al norte del país que se vive en esta zona, los jóvenes regresan para el carnaval y juegan un papel central en la renovación de los vínculos comunitarios. Esta celebración contrasta con el carnaval de Coatzacoalcos, que en los últimos años ha cobrado nuevo impulso al amparo del entusiasmo y beneficios generados por el carnaval de Veracruz. Las fechas para el festejo se acomodan no tanto a la ortodoxia de la liturgia cristiana, sino a los tiempos, que hacen viable disfrutar de algunos de los espectáculos presentados en el puerto jarocho. Lo interesante de este carnaval es la incorporación paulatina de expresiones culturales propias de los distintos grupos humanos asentados en ese puerto. En cualquier caso,



los desfiles de carnaval –también conocidos como “papaquis”–, los bailes populares donde se elige a la reina y al rey feo del carnaval, el ambientazo que se arma en el “malecas” o el entierro de “Juan Carnaval” son parte de lo que podemos disfrutar.

IV

En cada una de las fiestas descritas el sincretismo cultural es evidente, aunque es justo decir que en varias regiones del estado lo indígena y la apropiación indígena de lo católico se encuentran en el centro de la celebración. Allí donde las descripciones parecen mostrar elementos religiosos de la ortodoxia cristiana, los autores tienen el gesto de advertir al lector la superposición, más o menos evidente, de tal o cual aspecto del mundo indígena. La aparición de prácticas culturales surgidas del choque civilizatorio posterior a la colonización europea vuelve hartamente complicado atribuirles un solo

origen cultural. Sin embargo, es importante señalar que la apropiación que los pueblos indígenas han hecho de la religión cristiana dista mucho de lo que con el correr de los siglos ha deseado la jerarquía católica. Un ejemplo de ello es la presencia recurrente, en los carnavales huastecos y totonacos, de diablos representados en distintos colores y desempeñando distintas funciones, que una vez entendidos en el contexto de la cultura indígena poco tienen que ver con la personificación del mal alimentada por la religión católica. Y otro tanto podría decirse de las manifestaciones culturales de los afrodescendientes, que con el paso del tiempo, y producto del mestizaje, se fueron diluyendo. Distinta situación es la que presentan carnavales surgidos a principios del siglo xx, como el de Coatzacoalcos o el del propio puerto de Veracruz, que en su condición de polos de desarrollo económico expresan una mayor absorción de las modas recientes y mostrando, sobre todo en el caso del segundo, su histórico vínculo con la cultura caribeña de la que forma parte.

La realización variable de los carnavales, que de manera ideal debería hacerse en los días anteriores al Miércoles de Ceniza –que cada año se fija al contar los 40 días anteriores a la tercera luna que sigue a la Navidad–, y las diversas connotaciones que asumen los carnavales en cada localidad, es prueba de esta apropiación diferenciada. Si bien es importante señalar al lector que la celebración de las carnestolendas o carnavales proviene de la Europa católica medieval –como una forma de dar rienda suelta al cuerpo, previo a los días de ayuno y recogimiento de la Cuaresma, que concluyen con la celebración de la Pasión de Cristo–, en Veracruz su realización puede variar entre los meses de febrero, marzo y abril. Y dicha modificación puede deberse a criterios de tipo político, económico-comercial, a los ciclos de la siembra y la cosecha o la celebración de aquellas otras deidades que protegen al pueblo o comunidad. Independientemente de la fecha de realización,

estos carnavales evocan la impronta feudal del mundo al revés, de las parodias, inversiones, degradaciones o coronamientos de corte bufonesco.

Por ello, además de la simbología de los 40 días, de los calendarios lunares, de las cruces milagrosas o las reminiscencias de batallas hoy rituales en forma de danza, encontramos en estas fiestas a cuadrillas de osos, coyotes, venados, huehues, comanches o mecos que renuevan, en los días de carnestolendas, los mitos de origen mesoamericano, íntimamente ligados con los ciclos agrícolas del equinoccio de primavera. Y esto sin dejar de resaltar la extraordinaria variedad de alimentos y bebidas que son preparadas con maíz, alimento sagrado que los dioses entregaron a los hombres, resaltando de esta riqueza gastronómica la inmensa gama de tamales y el succulento zacahuil.

Los autores de este libro –Alfredo Delgado, Alfredo Martínez, Román Güemes, Lorena Acosta, Rubén Croda y Eduardo Méndez–, conjuntamente con Agustín Danys –el editor–, han sabido recrear en sus relatos el pluralismo cultural del que se ha venido hablando, al tiempo que las excelentes imágenes que se nos muestran captan los “instantes” en que el ayer y el ahora se funden, pluralismo cultural y simultaneidad temporal que nos llevan a imaginar que los carnavales veracruzanos son “ventanas a tiempos que no se han ido”, fiestas que nos permiten comprender adónde queremos ir sin renunciar a lo que hemos sido.

•••

Jessica Gottfried y Ricardo Téllez Girón, *Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010

Juan José Atilano Flores

Cuando se inicia una investigación relacionada con la cultura, entendida ésta como

un contexto de sentidos y significados, se establece como premisa su dimensión dinámica. A riesgo de extinguirse, ninguna manifestación cultural, como la música, la poesía popular y la danza, permanece estática en el tiempo; el cambio, comprendido como el proceso de transformaciones de un hecho cultural, es por lo tanto una condición de su existencia y vitalidad. Pero ¿cómo aproximarnos al estudio de dichas transformaciones?, ¿cuáles son los referentes del pasado que, bajo una mirada sincrónica hacia el presente, dan cuenta del cambio cultural? Las respuestas a



estas preguntas dependen en buena medida de dos variables: una es el enfoque teórico y metodológico que se elija para estudiar el cambio y la segunda es la disposición de materiales e información que preceden nuestra propia investigación y que permiten realizar una relectura a la luz de la situación contemporánea.

Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace es una obra que no sólo propone seguir el camino andado hace 72 años por el músico e investigador: es también una relectura de sus datos etnográficos a partir de la situación actual, dirigida a dimensionar el cambio musical en varias comunidades de

tradición nahua de la Sierra Norte de Puebla. Jessica Gottfried y Ricardo Téllez –su hijo– integran un libro que permite al lector adentrarse en la vida y obra del pianista Roberto Téllez: su niñez y juventud, las mismas que transcurrieron en la ciudad de México entre el trabajo para mantener a su familia y su formación como músico en el Conservatorio Nacional; su relación académica y de amistad con el músico y folclorista Jerónimo Baqueiro Foster, quien fue su profesor y a la postre lo introdujo en la recopilación de música tradicional entre los coras, nahuas y totonacos, así como la relación sentimental con sus hijos y su esposa María Teresa López, a quien conoció en Teziutlán, Puebla. Todo ello narrado de manera entrañable por su hijo en el apartado “Recuerdos de mi padre...” que introduce el libro.

Todo personaje es producto de su momento histórico. Por ello, y de manera acertada, Gottfried nos entrega el capítulo “Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace”, cuyo primer apartado se destina a describir el contexto histórico e institucional que vivió el músico. El México del nacionalismo posrevolucionario, cuyo gobierno cardenista no escatimó esfuerzos ni recursos para el registro y recopilación de las manifestaciones musicales de los pueblos indígenas, materiales que nutrieron el Archivo Nacional de Música creado en 1928, dependiente del Departamento de Bellas Artes. Dice la autora: “La noción de mestizaje como la mezcla de lo mejor de dos razas, conduciría al progreso general de México. En términos de las Bellas Artes, su fusión con el folclor sería otra manifestación de ese mismo proceso”.

En este contexto, y con el respaldo del Departamento de Bellas Artes, Téllez realizó en 1938 tres viajes a la Sierra Norte de Puebla para registrar el calendario festivo y la música tradicional de los grupos hablantes de náhuatl y totonaco. El resultado de estas tres visitas, a Teziutlán, Tlatlauquitepec, Zacapoaxtla y Huitzilán, en el estado de Puebla, así como a Jalacingo, Veracruz,

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.

•••

Raúl Eduardo González

Creo que la idea fue originalmente de nuestra maestra y directora Margit Frenk, para variar: hacer un número doble para conmemorar los 10 años de la *Revista de Literaturas Populares*; por primera vez un número monográfico, cuyo tema abarcara no una sección ni un apartado en particular, sino la totalidad de las tres secciones que conforman la revista (documentos, estudios y reseñas). El décimo volumen, números 1 y 2, estaría dedicado por entero a un tema, asimismo propuesto por ella, que incluso al ser moneda de curso corriente en voz de músicos, folcloristas, musicólogos, antropólogos, historiadores y otros estudiosos, sobre



el que ha corrido alguna tinta en los últimos 40 años o algo así, hasta el día de hoy no tenía, que yo sepa, una colección del tipo que presentamos este día, que sin agotar el tema ni pretender hacerlo muestra un panorama singular de los sones de México.

¿Por qué el son?, nos podríamos preguntar, y podríamos preguntarle a Margit; de entrada, yo no sé la respuesta, pero sí puedo decir que la idea fue estupenda. Ella casi tenía en mente, puedo asegurar, lo que sería la revista, pero la posibilidad de concretarla fue un bello proceso, de poco más de un año, en que los miembros del comité de redacción propusimos los nombres de los posibles colaboradores, nos comunicamos con ellos, los invitamos y nos mantuvimos en contacto, y todo lo que viene con preparar un volumen colectivo. La coordinación general recayó en Rosa Virginia y en mí, pero debo decir que fue fundamental el apoyo de Santiago Cortés, secretario de redacción de la revista, el

de Berenice Granados, el de Gabriela Nava y, por supuesto, el de Margit Frenk, quien fue dando las directrices más importantes para conducir la labor. En el comité de redacción que ella ha conjuntado con su liderazgo innegable trabajamos en un ambiente cordial y con un espíritu de equipo, y en realidad la colaboración de todos fue importante para la edición del presente volumen, como lo ha sido a lo largo de 10 años y 20 números: se dice fácil, pero mantener en México una publicación académica que aparezca con puntualidad por una década no es algo que se dé en maceta.

Los autores a quienes invitamos se sumaron al proyecto, con más prontitud o calma, pero todos con muy buen ánimo. Como lo señalamos en el texto de “Presentación” al inicio del volumen, la respuesta rebasó nuestras expectativas, al grado de que tuvimos que dejar fuera algunos textos por cuestiones de espacio o porque la atención a los sones de alguna región llegaba a desbalancear un poco el panorama. De cualquier manera, como se imaginarán, sucedió: el son jarocho y el huasteco, que gozan de gran popularidad por la promoción, la ejecución y el estudio de que son objeto, resultaron los géneros más atendidos; los sones del occidente del país no se quedaron tan atrás, pero no contamos, por ejemplo, con trabajos sobre los sones tixtlecos de tarima o sobre los sones calentanos del Balsas.

El abanico de disciplinas fue mucho más abierto; tradicionalmente, la revista publica sobre todo textos de tradición oral o escritos para la lectura popular, estudios sobre este tipo de literatura y reseñas de libros sobre el tema; de manera excepcional, los textos literarios quedan al margen de las colaboraciones. Teníamos claro que esta vez debíamos ser más incluyentes para dar cuenta de las múltiples dimensiones que se actualizan en los sones mexicanos: ciertamente, la literatura aparece en primer término, con la poesía de los sones, que quedó bien ilustrada aquí –desde la época colonial, con el documento de coplas novohispanas

presentado por Mariana Maserá, Anastasia Krutitskaya y Caterina Camastra, pasando por las coplas de la Huasteca poblana, las de los sones nuevos de occidente, las de la Sierra Gorda y la costa de Veracruz–, pero no contamos –algo que nos habíamos propuesto al inicio– con cuentos y leyendas sobre música y músicos, y sí en cambio con los refranes relativos al tema, que Nieves Rodríguez recuperó del refranero mexicano actual y del peninsular del Siglo de Oro. Mención aparte merecen los relatos míticos de San Luis Potosí que Víctor Hernández cita en su estudio sobre la etnolaudería, otra de las dimensiones del son –en este caso, del son de costumbre–, la cual quedó cubierta con su sugerente estudio.

El otro que se salió del huacal en forma maravillosa fue César Hernández, quien presenta una descripción etnográfica del ritual de curación teenek con las danzas Pulikson y Tzacamson. Junto con Víctor, César muestra la vertiente indígena del son y sus alcances míticos y rituales, algo que ni siquiera puede soslayarse en el caso del son mestizo rural, al que se refiere en un interesante estudio histórico Ricardo Pérez Montfort al hablar sobre los cronistas del Sotavento veracruzano, quienes en diarios locales y nacionales manifestaron en prosa y en verso, a mediados del siglo pasado, cómo los sones jarochos eran y siguen siendo para los cuenqueños un elemento de identidad.

Con un pie en el campo y otro en la ciudad, Jessica Gottfried revisa el papel de los estudiosos de los sones de fandango o huapango, Baqueiro Foster y Téllez Girón, mientras que el antropólogo Jesús Jáuregui va de las fuentes coloniales a la información periodística de nuestros días, de México y el extranjero, y documenta con variados testimonios su interesante reflexión en su estudio, que podríamos considerar, parafraseando a don Luis González, la historia universal del son de *La negra*. A la migración de los sones mexicanos y los efectos de los medios masivos de comunicación en éstos se refiere Raquel Paraíso, para perfilar un

retrato de la llamada globalización, mientras que Marco Antonio Molina reflexiona, en una perspectiva de la ejecución musical, festiva y poética, sobre la justa de la *topada*.

Y si los textos y los estudios muestran esta diversidad, no se quedan atrás las reseñas, con la novedad en este número doble de que no sólo se refieren a libros, sino también, por supuesto, a discos, aparecidos unos y otros en el último lustro; los primeros, con estudios y recopilaciones de sones; los segundos, en dos vertientes: la de los registros de campo debidos a folcloristas –como Thomas Stanford, a quien los interesados en los sones y en la música mexicana debemos tanto– e incluso a promotores culturales –como Amparo Sevilla y Rodolfo Candelas– y la de los músicos que siguen aportando nuevos sones o reinterpretando los tradicionales –como Los Microsónicos, Son de Madera y Jorge Morenos, nuevo viejo amigo de la revista.

A todo lo anterior hay que agregar las reproducciones de sus grabados que gentilmente proporcionó Alec Dempster para ilustrar las páginas que abren cada sección y para la portada; Alec es un artista plástico cuya obra está íntimamente ligada al son jarocho y al huasteco en particular, y su buena disposición para participar en este volumen, así como la innegable calidad de su obra gráfica se suman a la calidad de las colaboraciones escritas. Como a los autores, agradecemos mucho a Alec por su colaboración desinteresada, tanto como lo hacemos esta tarde a Los Brujos de Huejutla, grandes amigos de la revista que han pregonado en huapango y coplas improvisadas la aparición de varios números.

Sin duda es rica la variedad de los sones mestizos bailables que se encuentran en nuestro país; se distinguen unos de otros por su diversidad rítmica, por el contratiempo en el canto o en el acompañamiento, por la presencia o ausencia de sesquiáltera, por el ritmo obstinado, donde lo hay, por el canto a una o dos voces, por la improvisación de coplas, por el carácter de las mismas –ya sugerente y colmado de alusiones simbóli-

cas en unos casos, directo y sin sutilezas en otros–, por las formas del zapateado, más variado o invariable. En fin, me atrevo a decir que, así como la diversidad lingüística y biológica otorgan un carácter muy especial a México, sin que pueda decirse que en términos estéticos y funcionales destaque tal o cual especie o lengua por encima de las otras, así también pasa con las tradiciones de son mestizo, las cuales hay que tratar de apreciar en su justa dimensión formal y profunda. En la variedad de nuestros sones está el gusto –bueno, y también la malagueña, la petenera...– y, más allá de las diferencias, prevalece un carácter general, ora festivo, ora de cortejo amoroso, ora de disputa poética, musical y bailable, que sin duda nos puede hacer llegar a sentir más afinidad por alguna forma en particular, pero esto ya será cosa de los géneros que se rompen.

Me parece que para dar cuenta de esta diversidad maravillosa de los sones mexicanos no bastaría con una enciclopedia, pero aquí está este volumen monográfico de la *Revista de Literaturas Populares* como una contribución que es fruto de un esfuerzo colectivo y que, estoy seguro, será del interés de muchos; en sus páginas resuenan las voces de los cantores, en conjunto con la tinta vertida por los colaboradores y con los *bites* de la versión electrónica de la revista. Entregamos gustosos este volumen conmemorativo y monográfico a los lectores tradicionales y virtuales, a ustedes, que son quienes podrán dar la última palabra.

• • •

Alejandro Martínez de la Rosa, *Jóvenes nahuas danzan su tradición. Memoria escénica de una cultura*, Morelia, Programa de Desarrollo Cultural para la Juventud-SECUM/Conaculta, 2011 (CD y DVD)

Jorge Amós Martínez Ayala*

* Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

En el municipio de Aquila, en la costa de Michoacán, se encuentran las comunidades indígenas nahuas de Aquila, Pómaro, Ostula y Coire, que tienen a muchas otras como sufragáneas. Las cuatro cabeceras de comunidad tienen una rica vida ritual que se distribuye a lo largo del año y que mantiene rituales religiosos con cantos, música y danza. Algunas de ellas no tienen sacerdote y las acciones son dirigidas por uno de los cantores que realizan el canto llano a dos voces, en latín, durante los servicios religiosos. La fiesta en curso se anuncia con un recorrido de flauta de carrizo o violín



acompañados con un pequeño redoblante de factura local. Normalmente el servicio religioso no necesita al sacerdote, pero es imprescindible la participación de los cantores, quienes dirigen el coro de cantos y responsos. Por lo general también hay un conjunto que toca minuets con violín, vihuela, una tambora y un pequeño redoblante de madera de parota construida por los músicos, aunque las percusiones también se pueden sustituir por un arpa grande de tábula y parota.

Aunque John Gledhill, de la Universidad de Manchester, realizó un estudio etnohistórico sobre Ostula durante una estancia de investigación en El Colegio de Michoacán, cuyo resultado fue un libro con un DVD y un sitio web, la diversidad artística de los nahuas de la costa todavía es desconocida por la mayoría de los michoacanos; por ello es

importante continuar con los estudios sobre la región, y los discos realizados por Alejandro Martínez de la Rosa van en ese sentido.

Se trata de dos discos compactos: uno con música y otro con un video, con grabaciones realizadas desde 2007 hasta 2010. Para realizarlo, Martínez de la Rosa asistió a fiestas y entrevistó a músicos, maestros de danza y lauderos. El trabajo es un importante registro de la música de ciertos géneros coreográficos comunes entre los nahuas del occidente, como las danzas de Xayacates y las de Conquista, con las versiones o variantes que se conservan en Cachán, El Duín, Colola, Huizontla y Pómaro, además de los minueteros que acompañan a las celebraciones religiosas en Ostula, Pómaro, El Duín y Cachán. El video de media hora es una primera aproximación que intenta



mostrarnos el origen prehispánico y colonial de algunas de las danzas, como la de los Xayacates y la de Cintas, pero también es una pequeña etnografía que registra lo que piensan tres generaciones de una familia vinculada con las artes tradicionales de la región, los Jiménez de Cachán.

El trabajo fue financiado por el Programa de Desarrollo Cultural de la Juventud de la Secretaría de Cultura de Michoacán y el Conaculta, con la intención de que los jóvenes nahuas tuvieran registros sonoros para ensayar las danzas. Además, un grupo de Cachán fue invitado a participar en la Semana de la Diversidad Cultural organizada en el Museo del Estado; para muchos de estos niños y jóvenes su primera salida fuera de su entorno regional fue el viaje para bailar en el museo. Es difícil evaluar si los discos compactos y el viaje ayudaron a fortalecer el vínculo entre los jóvenes y la tradición resguardada por los mayores; sin embargo,

el registro fijó 90 sones del patrimonio cultural de los pueblos nahuas de la costa de Michoacán.

Aunque el trabajo de Alejandro Martínez de la Rosa es un importante registro que fija una parte del patrimonio –e indirectamente ayuda a su salvaguarda–, plantea la necesidad de acciones concertadas: un inventario de las artes tradicionales, una investigación histórica y antropológica que nos muestre cómo se articulan con la vida de las comunidades que las crearon y preservan, así como la necesidad de planear políticas públicas basadas en la investigación y que sean incluyentes con los propios artistas y sus comunidades.

• • •

Pueblos Indígenas en Riesgo. Algo más que una serie fonográfica...

Xilonen Luna Ruiz*

Pues si me muero vuelvo a venir otra vez de vuelta porque aquí está bonito, y si me voy y ya no vuelvo, es muy triste también. Pero yo digo una cosa, todo esto no es de nosotros, nada, absolutamente nada, todo lo que tienes va a quedar aquí en la tierra.

TRINIDAD OCHURTE, CANTANTE KILIWA

La serie fonográfica *Pueblos Indígenas en Riesgo* surgió hace cinco años, a solicitud de mi entonces jefe Arnulfo Embriz, como un proyecto de música denominado Lenguas Indígenas en Riesgo que se planteó como objetivo difundir la cultura de los pueblos que se encuentran en riesgo de desaparición.

El proyecto nos llevó a plantearnos qué implica hablar de pueblos indígenas en riesgo. En un primer intento por definir a un pueblo indígena en riesgo, se realizó una delimitación de acuerdo con el número de hablantes de lengua materna de los pueblos

* Directora de Acervos, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

indígenas. Sin embargo, este número no es el único indicador para establecer que un pueblo se encuentra en riesgo, ya que es necesario considerar otros factores, tales como los índices de marginación social, cultural y económica; el despojo de su territorio ancestral; la tendencia al abandono del uso de la lengua materna y las nuevas formas de convivencia relacionadas con la migración y la adaptación a un nuevo hábitat. Asimismo, la discriminación, el racismo y el desconocimiento de una cultura diametralmente distinta a la no indígena ponen en riesgo la diversidad cultural del país. De tal forma que también se consideraron todos estos elementos.

Por otro lado, si partimos de la idea de que hablar de culturas musicales indígenas en riesgo tiene una relación directa con el conocimiento tradicional, podemos tomar en cuenta para el análisis los siguientes factores:

1. La pérdida intelectual de un conocimiento tradicional musical, que se caracteriza por ser holístico. Cuando la música deja de ser un motivo para habitar, interactuar y pensar el mundo en que se vive, se genera una ruptura en la forma de ver el mundo. En este sentido, el músico deja de verse a sí mismo como parte de la tierra o del mar y su cuerpo deja de ser parte de la naturaleza.

2. La pérdida de los procesos de transmisión oral. Al dejar de transmitir los conocimientos musicales de generación en generación, los individuos que pertenecen a una colectividad experimentan una lejanía con su propia cultura, con su biocosmos –como escribe Lenkersdorf–. Al dejar de cantar, de silbar, se pierden a) la capacidad de vincular las tonalidades con los movimientos de rotación terrestre, b) de afinar como los animales, c) de soñar las canciones y d) las afinaciones y los juegos melódicos antiguos.

3. Otro factor de riesgo para la música indígena es cuando los ejecutantes y especialistas culturales, es decir, los músicos, los compositores y los cantantes, dejan de

formar parte de la colectividad. Lo anterior se refiere al abandono de las prácticas colaborativas con músicos de otros pueblos y en el interior de la propia comunidad; es decir, el músico deja de interactuar en sus sistemas normativos comunitarios propios. Lo anterior refuerza la idea de que por lo general las personas de edad avanzada son las que poseen este tipo de conocimiento.

Los factores analizados permiten concluir que las capacidades, las prácticas, las innovaciones de la colectividad y la enseñanza sufren rupturas o transformaciones en el modo de habitar el mundo de la comunidad indígena, lo cual no significa que necesariamente dejen de ejecutar, reinterpretar o componer, pero los conocimientos tradicionales se debilitan y la cultura indígena se transforma y se adapta o se muere.

La CDI ha publicado ocho libros-fonogramas de los siguientes pueblos:

Kiliwas: homenaje a Trinidad Ochurte Espinoza

Trinidad es quizá uno de los últimos cantantes tradicionales kiliwas, nacido en J'ñieel Ja', corazón del asentamiento kiliwa; descendiente de dos linajes, el de Arroyo Grande por parte de los Ochurte y el de Arroyo de León por parte de los Espinoza. Linajes con fuertes valores culturales donde se encuentran los últimos hablantes kiliwas vivos. Trinidad es reconocido por su gran voz y nunca tuvo descendencia.

La historia de los kiliwa se caracteriza por su lucha constante contra el despojo de sus tierras; hoy su territorio se reduce al ejido Arroyo de León, con alrededor de cien kiliwas y sólo cinco hablantes de la lengua.

Los pocos hablantes rememoran la presencia, ahora extinta, de Trinidad Ochurte, y el orgullo de haber tenido a un descendiente con la capacidad creativa de atesorar en su memoria innumerables cantos que al parecer eran una mezcla de las lenguas yumanas y mohave. Cuentan que Trinidad acudía a cuantas ceremonias se celebraban en esa región.

Este fonograma –coordinado por Xilonen Luna Ruiz– fue posible gracias a la contribución de Michael Alan Wilken-Robertson, que registró los cantos y posteriormente, mediante un convenio, cedió las grabaciones al pueblo kiliwa, que a su vez otorgó las grabaciones a la CDI. En el convenio, los kiliwas manifiestan, de alguna manera, el ocaso de su pueblo, al establecer que “en caso de que el pueblo kiliwa no pueda ser identificado o no se pueda ubicar representante alguno de la misma, los derechos patrimoniales de “LA OBRA” quedarán a favor de los pueblos indígenas nativos de Baja California: pai pai, kumiai y cucapá, quedando el resguardo de la misma a cargo de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas...”

Pápagos: un pueblo amenazado

Este fonograma contiene los cantos y la tradición oral de un pueblo indígena con carácter binacional, cuyo creador, *I'toi*, ha orientado su camino. Los cantos de la “gente del desierto” o *tohono oótham* son mitemas extraordinarios que describen tanto lo que son como lo que fueron los modos de vida de este pueblo.

También incluye grabaciones de los programas de radio *La Voz de los Pápagos*, realizados por doña Alicia Chuhuhuá en una radio comercial de Caborca. Esta radio cobra su máxima relevancia, al mantener al aire durante cuatro años (1982-1986) el programa donde se narraban en lengua o'otham cuentos, rezos, cantos, leyendas y tradiciones, así como recetas de cocina y remedios medicinales preparados con plantas del desierto; materiales que fueron la base para la edición de este fonograma. Además, tiene cantos interpretados por cantantes hoy casi desaparecidos de la década de 1980, grabados en los estudios del entonces Instituto Nacional Indigenista.

El pueblo pápago sufrió una disminución drástica en la transmisión de su lengua al modificarse la situación de la tenencia de

la tierra, aparte de la reducción de espacios territoriales, aunadas a la transformación del uso de su territorio por otros patrones de producción que trajo consigo la erosión de los suelos; la indefinición de la tenencia de la tierra; la penetración ideológica religiosa y la división de su territorio, derivada de la delimitación de la frontera entre Estados Unidos y México, lo que significó una ruptura por la separación de familias y trajo una serie de dificultades como el otorgamiento de permisos para cruzar la frontera.



Kumiais: homenaje a Gloria Castañeda Silva

Cantante y artesana ya fallecida, oriunda de San José de la Zorra, Baja California, portadora de la cultura kumiai, según la semblanza que escribe Norma Carbajal –investigadora de la CDI–, Gloria es reconocida como una de las mejores cesteras de junco y sauce kumiai en ambos lados de la frontera. Dejó un importante legado cultural por la infinidad de colaboraciones con instituciones para la elaboración de materiales en lengua kumiai.

De los cantos que interpreta Gloria, el doctor Miguel Olmos –que colaboró en la realización de textos para este fonograma–

comenta: “Lo que en español llamamos música, en kumiai se denomina *schkil*, que significa tocar, ‘por ejemplo, tocar un instrumento’. Sin embargo, la palabra ruido, traducida como *schumaj* en kumiai, suele evocar también las expresiones sonoras musicales. Algunas fuentes etnohistóricas nos hablan de prácticas musicales que ya no se realizan en la actualidad; por ejemplo, cantos de los ritos de pubertad, cantos de curación, cantos de matrimonio, cantos de guerra, o cantos de caza conocidos en kumiai como *jammaemuch* [...] Sin embargo, en el pensamiento contemporáneo muchas veces se ha perdido su significado original y no existe una continuidad sustancial”.

Seris: cantos de mujeres seris, de mar y desierto

Los cantos a capella determinan la herencia cultural que ha sido transmitida a través del canto de mujeres y hombres. Es claro que los cantos de mar, del pez, del monte, del caimán, del venadito, del pascola, de café, entre muchos más, constituyen la memoria y la expresión de un pasado marcado por persecuciones, discriminación y marginación que, a pesar de los acelerados cambios, se niega a perecer.

La intensidad y calidad interpretativa de los cantos de animales, plantas, mar y vida cotidiana nos remontan a un territorio donde los concaac asumen su entorno cultural como su vida misma y parte de su cuerpo. Aunque no podemos considerar que la lengua se encuentra en riesgo, sí podemos determinar que es vulnerable frente a los fenómenos de la mundialización.

Guarijíos: fiestas y cantos antiguos del norte de México

Hablar de los pueblos guarijíos es nombrar a aquellos pobladores descendientes de la familia yuto-nahua, quienes se autodenominan guarijío y makurawe, en las sierras de Chihuahua y Sonora, respectivamente.

En la historia han compartido territorio con otras culturas y pueblos indígenas, como los indios de Norteamérica, los yoreme, los pápagos, los pimas, los yaquis y los tepehuanos.

Durante la danza del tuburi, los guarijíos se enlazan simbólicamente en diversos sentidos. Es un proceso en que la participación de la mujer toma mayor relevancia, pues son ellas quienes se atan a sus mitos a través de la memoria oral; en otro momento, tanto las mujeres adultas como las niñas, en compañía del *wikatame* –el cantador que pide vida y canta a la naturaleza y a los animales–, recrean y fortalecen la identidad de su pueblo.

A través de las ceremonias y celebraciones, tales como las tuburadas, las pascolas y las fiestas de la cavapizca, los guarijíos



reafirman sus derechos culturales; el respeto de sus espacios ceremoniales y geográficos; las tradiciones relacionadas con la medicina y la religión; el uso cotidiano de la lengua y sus formas de vida propia. Al mismo tiempo que reafirma su cultura, el pueblo guarijío mantiene una relación social con otras culturas, estableciendo una convivencia armónica en territorios complejos con culturas diferentes a la suya.

Música de las fronteras Norte y Sur de México

La historia de los pueblos indígenas está marcada por la expulsión y despojo de sus territorios, la exclusión y la discriminación, lo que ha ocasionado la pérdida paulatina de su cultura, el uso de la lengua materna, el conocimiento simbólico del territorio, las prácticas ancestrales de caza y recolección, el uso de la medicina tradicional, entre otros aspectos de su vida cotidiana. En este

sentido, los pueblos de la frontera norte han reconfigurado sus modos de vida e incluso se han establecido en otros territorios; parte de ellos se encuentran viviendo en Ensenada, Rosarito, Tijuana y en ciudades de Estados Unidos.

En lo que se refiere a las expresiones musicales de los pueblos de la frontera norte, los cantos del Kuri Kuri fueron un modo de vida, de convivencia y un mecanismo para relacionarse de manera intersubjetiva entre linajes. En la actualidad sólo forman parte de la memoria colectiva de los pueblos de la frontera; es el recuerdo de un territorio transitado que ya no existe.

Los cantos evocan cosas sencillas pero determinantes en la cosmovisión de los pueblos, pues a través de éstos piden por la subsistencia de su entorno natural, de las plantas silvestres, de los animales del desierto y de la sierra que tuvieron poder en algún tiempo.

En determinadas épocas del año –en algunas celebraciones de relevancia para estos pueblos– aún es posible escuchar los cantos de las culturas pai pai, kiliwa, tipias y cucapá de Baja California y Sonora bajo el cobijo del desierto y en las ramadas, que expresan la relación entre el creador, la Luna y sus ciclos ceremoniales, así como cantos de recolección y de caza.

En lo que se refiere a los pueblos de la frontera sur, Marina Alonso –en el mismo fonograma– destaca los paisajes sonoros de esa región tanto como la diversidad de las culturas indígenas en los linderos con Guatemala. La geografía ha construido regiones culturales y múltiples formas de paisaje materiales y simbólicas, reales o imaginarias, entre las cuales podemos considerar el paisaje sonoro. Es así que este fonograma incluye música de indígenas guatemaltecos que huyeron de su país.

Por otro lado, Alonso señala que “es tal la habilidad de los músicos de esta región, que muchos sones y zapateados han desaparecido debido a que nadie puede interpretarlos por la dificultad que representan”.

Cantos de enamoramiento, amores, desamores y casamiento

Este fonograma transita entre los ámbitos público y privado. Es una clara expresión de la tradición oral de los sentimientos de los individuos reflejados en los cantos, en su lengua materna, expresión cultural no visible que se ha venido desconfigurando ante la avasalladora homogeneización de las formas de pensamiento asociadas con los fenómenos globalizadores. Hablar de amor es tan íntimo que se asocia también con un pensamiento propio desde el lenguaje materno y las vivencias personales del ser indígena.

Chichimecas

San Luis de la Paz es el último reducto de una conjunción de culturas a las que se asociaba como “chichimecas”, como se les denominó durante algún tiempo a los pueblos ubicados desde El Bajío hasta el sur de Estados Unidos, aunque en este lugar se les nombró como jonaces. Éste es el último fonograma de la serie, con notas del profesor Julio Herrera.

La Fonoteca Henrietta Yurchenko de la CDI posee cientos de fonogramas que constituyen la memoria sonora de los pueblos indígenas desde fines del siglo XIX. Los cientos de cintas guardadas no contribuyen a la revitalización de la propia cultura si no salen a la luz y se difunden; puede ser que la sola pieza de música en una bóveda de conservación carezca de sentido, pero es aún más grave que el registro musical no llegue a la comunidad para brindar la posibilidad al pueblo de origen de tomar la decisión de retomarlo, adaptarlo, reconocerlo o desecharlo.

Es así como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, en un esfuerzo por contribuir a la preservación, respeto y dignificación de los pueblos indígenas de México, ha realizado la serie *Pueblos Indígenas en Riesgo*, con ocho libros, a

fin de recuperar una parte de su memoria histórica y cultural.

Los fonogramas de esta serie están dedicados a niñas, niños, hombres y mujeres indígenas, y fueron pensados para preservar, respetar y promover el uso de las tradiciones orales y musicales.

• • •

Acervo musical del estado de Puebla

Helio Huesca Martínez

Formar un acervo cultural es una tarea paradójica y esto se debe a que las expresiones objeto de nuestras compilaciones “están pero no están”, es decir, en el caso



concreto de la música de compositores poblanos, para obtenerlos se ha tenido que recurrir a múltiples posibilidades: hurgar en los baúles, en las cajas arrinconadas, en las grabaciones perdidas u olvidadas o entre los materiales no clasificados de las fonotecas locales y nacionales.

Entonces debemos buscarla entre las partituras traspapeladas de los propios compositores, recurrir a los archivos municipales o eclesiásticos, preguntar a cuanta persona uno supone que pueda darnos una pista, preguntar, preguntar y preguntar, ir a pueblos y realizar registros sonoros de expresiones de compositores populares tradicionales, o bien recorrer todos los pasos que implica meterse a un estudio profesional de grabación. Todo esto porque las músicas de compositores poblanos “están pero no están”, así que, además de ser una tarea paradójica, resulta toda una aventura.

Se ha recurrido a los propios compositores, a los familiares y amigos de éstos, a sus admiradores, a las instituciones que guarden una relación con nuestro tema objeto, creándose y desarrollando una red de interés muy afortunada en la mayoría de los casos, con el objetivo de crear un acervo de la música del estado de Puebla.

Si atendemos a la definición de música, por cierto un poco gastada, respecto a que ésta “es el reflejo de la sociedad”, tendremos que buscar esta música justo entre la gente. Entonces debemos reconocer que una sociedad está representada por muchas voces o, reafirmando la definición, se refleja por medio de muchas músicas y, por ende, de sus compositores.

Tenemos compositores de música académica o escolástica o clásica; compositores de música popular contemporánea, o bien, esos compositores que perpetúan e incrementan la tradición popular, y otros más que no encajan en ninguno de los grupos anteriores: los compositores de música vernácula.

Cada una de estas tendencias propicia a su vez una diversidad de géneros y estructuras que incrementan de manera considerable el volumen de estas expresiones musicales, y cada uno de estos géneros tiene sus seguidores, que de muchas maneras se sienten identificados con los propios gustos y preferencias, respondiendo a modas o tendencias, formas de pensar, costumbres, edades.

Por eso resulta enorme la diversidad cultural que refleja todas estas expresiones que conforman el panorama de la música poblana.

Así, hemos dado un primer paso en la formación del acervo musical del estado, al producir una serie de discos compactos denominada Compositores Poblanos, la cual cuenta hasta hoy con diez volúmenes más cuatro ediciones especiales.

De este acervo se desprenden siete libros y tres colecciones de discos compactos, denominadas:

- Compositores Poblanos.
- Ediciones Especiales.
- Puebla: Thomas Stanford.

A su vez, los títulos de los siete libros son los siguientes:

- Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace.*
- Salvaguarda del patrimonio musical en México.*
- Danzas y músicas tradicionales de Puebla.*
- Catálogo del acervo del estado de Puebla.*
- Bandas tradicionales de viento en México.*
- Historia de la música en Puebla.*
- Orquestas típicas de México.*

La colección Compositores Poblanos contiene los siguientes volúmenes:

- Vol. 1: Música sinfónica de cámara y electroacústica.
- Vol. 2: Música popular de la Huasteca.
- Vol. 3: Música sinfónica.
- Vol. 4: Canción popular contemporánea.
- Vol. 5: Música del festival Huey Atlx-cayotl.
- Vol. 6: Música de jazz.
- Vol. 7: Música electroacústica.
- Vol. 8: Música de piano para niños de Esperanza Albísua.
- Vol. 9: Música de carnaval: Xonaca.
- Vol. 10: Música del siglo XIX.
- Vol. 11: Orquesta Típica del Estado de Puebla.
- Vol. 12: Rock y sus fusiones.
- Vol. 13: Mujeres en la música.
- Vol. 14: Paisajes sonoros de Puebla (sonidos de la calle).
- Vol. 15: Grabaciones de campo de Raúl Hellmer.
- Vol. 16: El Siglo de Oro en Puebla, música catedralicia.
- Vol. 17: Alberto Moreno (composiciones).
- Vol. 18: Samuel M. Lozano.
- Vol. 19: Obras para piano.
- Vol. 20: Grabaciones históricas.
- Vol. 21: Música sinfónica.

En la colección Ediciones Especiales encontramos las siguientes ediciones, cuyas grabaciones son de solistas, además de las grabaciones que tiene el estado de Puebla:

- Banda Sinfónica Mixteca.
- Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla (Héctor Infanzón Trío).
- Orquesta del Centro de Capacitación de Música de Banda (Cecamba).
- “Qué Chula es Puebla”, Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla.
- Enrique Castillo, piano.
- Gerardo Molina, piano.
- Coro de los Niños Cantores de Puebla.



- Coro de los Niños Cantores de la Mixteca.
- Carmina Burana* a cargo del Cecamba.
- Música mexicana a cargo del ensamble del Cecamba.

En las expresiones musicales del folclore se pierden con frecuencia los nombres de los autores para pasar a ser parte del dominio público, pero cabe recalcar que estas obras fueron compuestas por compositores poblanos aun cuando el tiempo ha borrado sus nombres. Tal es el caso del contenido de la colección Puebla: Thomas Stanford.

Después de haber recorrido más de 400 pueblos en toda la República Mexicana a

lo largo de su vida, este reconocido etnomusicólogo internacional decidió donar al estado de Puebla más de mil 200 archivos sonoros recopilados en todos los rincones de Puebla, de los cuales se desprenden para esta colección diez discos con una muy vasta muestra de la música representativa de nuestro estado.

Esta colección cuenta además con un disco doble (CD + DVD) que incluye tanto una muestra con música del estado de Puebla, así como una entrevista en la que el propio Stanford nos narra sus anécdotas y experiencias obtenidas al recorrer el estado. Este álbum doble se denomina *Memorias de Thomas Stanford*.

Conclusión

A través de este acervo de la música en Puebla pretendemos propiciar un ejercicio de reflexión colectiva que nos lleve a retomar un tema ya sabido pero en el que no profundizamos: somos muchos y muy diferentes, habitamos la misma tierra y necesitamos conocernos más: la música es un excelente pretexto para ampliar el conocimiento sobre nosotros mismos.

Hablamos diferentes lenguas en Puebla: mazateco, mixteco, náhuatl, otomí, popoloca, tepehua y totonaco, y cada una de estas etnias son valiosísimos universos culturales, cuyos compositores y sus músicos guardan verdaderas memorias colectivas.

En las urbes los compositores también dan fe del acontecer diario y contribuyen a ampliar nuestra memoria; son parte importante del desarrollo cultural e impulsores del mismo. Son el espejo sonoro de su tiempo.

De todo lo mencionado se deriva la importancia de romper la paradoja de la música de “estar pero no estar”. Creo que se trata de “estar”, de ser y estar presente con la gente, con esa enorme diversidad de grupos humanos que habitamos el mismo territorio: el deseo de contribuir a que nos conozcamos un poco más.

FORO INTERNACIONAL DE MÚSICA TRADICIONAL

Benjamín Muratalla*

Cuando en 2005 se propuso a las autoridades del INAH la realización del Foro Internacional de Música Tradicional, la idea consistió en convocar a todos aquellos relacionados o interesados en el tema, más allá de los ámbitos estrictamente antropológicos, musicológicos o etnomusicológicos, con el propósito de mostrar que la música tradicional o, mejor dicho, las músicas tradicionales en México constituyen una riqueza cultural reproducida, interpretada, disfrutada, utilizada, defendida o estudiada por una amplia variedad de actores sociales.

Fue así que, desde el primer foro, lo que apenas se intuía se convirtió en una sorprendente realidad ante la impresionante oferta de participantes, no tan sólo por la variedad de temáticas propuestas, sino por el uso o tratamiento de las mismas, desde las investigaciones antropológicas, históricas y etnomusicológicas –siempre presentes–, hasta los usos educativo y terapéutico, los análisis acústicos, la manufactura de instrumentos, el manejo mediático, los derechos autorales, la vida y obra de destacados músicos, entre muchas otras.

En los tres primeros foros se apeló en la convocatoria a que los participantes presentaran sus trabajos y los vincularan al fenómeno de la globalización, debido a que, de modo general, se ha considerado este hecho, o conjunto de hechos, como un ente antagónico respecto a lo que comúnmente se ha identificado como tradicionalidad. Hubo de todo: avances de investigaciones concienzudas, dispuestas a demostrar cómo el desarrollo del gran capital a nivel mundial, aunado al despliegue multifacético y apabullante de los medios de comunicación masivos, afecta de manera alarmante los contextos donde estas músicas se producen

y recrean; singulares estudios de caso que buscaron demostrar de manera fehaciente los estragos ocasionados por dicho fenómeno en las propias músicas, además de significativos trabajos que argumentaron cómo la tradicionalidad y la modernidad –montada en la globalización– se alimentan en forma mutua, creando novedosas formas correspondientes a los nuevos contextos: un debate obligado en el tema.

Al reconocer la amplitud y complejidad de las músicas tradicionales, se consideró que el foro no había sido creado, por supuesto, con la pretensión de agotar tan interesante y controversial dicotomía. Luego



entonces, habría que matizarlo, adjetivarlo o distinguirlo con el objetivo de incitar otra manera de abordarlos. Asimismo, para ampliar los perfiles participantes sin constreñirlo de manera exclusiva al terreno académico. De lo que se trataba era de ganar público, propiciar que la gente se acercara con confianza al evento y a las músicas tradicionales –muchas veces tan extrañas en su legítimo territorio–; que se expresaran con sus propias palabras músicos, bailarines, danzantes, hacedores y vendedores de instrumentos, comunicadores de radio y televisión, periodistas, promotores, estudiantes y maestros, entre otros.

La respuesta no se hizo esperar. El cuarto foro, con el lema “Raíces, trayectorias y encuentros históricos”, tuvo una oferta de más de 80 ponentes, que obligó a enfrentar la complicada tarea de seleccionar mediante criterios de pertinencia, congruencia, consistencia y solidez, de modo que el foro no deviniera trivialidades, ambigüedades, imprecisiones o improvisaciones, procurando a la vez que el participante, desde su posición y perfil, supiera de lo que estaba hablando y contribuyera así al conocimiento y valoración de la temática en cuestión. Entonces se redujeron a 50 los ponentes, entre los que quedaron músicos tradicionales, danzantes, profesores de música, promotores culturales, abogados, ¡ingenieros agrícolas, en electrónica y en informática!, así como médicos, comunicólogos, psicólogos, antropólogos, lingüistas, historiadores y etnomusicólogos, por destacar algunos.

El toque internacional del foro, que año tras año se realiza en el Museo Nacional de Antropología, se lo ha dado no sólo la comitiva de especialistas provenientes del país invitado a la Feria del Libro de Antropología e Historia, en cuyo marco se desarrolla el evento, sino también la participación espontánea de estudiosos, sobre todo latinoamericanos que se han interesado en las músicas tradicionales de México, o bien, que aportan sobre las músicas de sus propios países. Así, en ese cuarto foro se tuvo la presencia de participantes colombianos, cubanos, guatemaltecos, venezolanos y argentinos, que con sus pesquisas, enfoques y hallazgos enriquecieron el intercambio de conocimientos, experiencias y perspectivas.

Además de los ponentes se da cabida a conferencistas magistrales que cuentan con una trayectoria consistente; también se han organizado mesas redondas donde se discute en forma abierta en torno a un tema específico, y se ha rendido reconocimiento a investigadores cuya obra representa un legado tanto para el conocimiento como para la práctica de las músicas que nos ocupan. Han sido los casos, por ejemplo, de

* Fonoteca del INAH.

Henrietta Yurchenco y Thomas Stanford. Por supuesto, no ha faltado la presencia de los músicos, cantadores y bailadores que hacen posible este foro, los mismos que viajan desde sus lugares de origen para ofrecer una muestra de su arte e ilustrar, de manera directa, con sus estilos, técnicas e instrumentos, sonoridades diferentes y al mismo tiempo ancestrales y contemporáneas.

Con muchos aprendizajes a cuestas, en 2009 se llegó al quinto foro, dedicado a la



memoria del recientemente desaparecido etnomusicólogo de origen danés Max Jar-dow-Pedersen, quien trabajó muchos años en México. Este foro llevó el largo subtítulo de “Teponastles, chirimías y vihuelas. Tonos, ritmos y armonías. Los instrumentos musicales en la música tradicional”, el mismo que, después de una mucho más rigurosa selección, y con la finalidad de ampliar el tiempo de preguntas y opiniones del público, reunió a 24 ponentes, seis conferencistas magistrales (uno de México, uno de Argentina y cuatro de España –tres de la nación catalana y uno de las islas Baleares), además de cinco agrupaciones musicales:

chirimiteros de Jala, Nayarit; los cardenche-ros de Saporiz, Durango; el grupo de rock seri Hamac Caziim de Punta Chueca, So-nora; músicos coras de sones de tarima de Jesús María, Nayarit; la cantante oaxaqueña Edith Ortiz y el grupo de fusión Rac Rik Rack de la ciudad de México.

El despliegue de trabajos fue abierto por la conferencia titulada “Los instrumen-tos musicales de la música tradicional en México”, a cargo del especialista Guillermo Contreras Arias, investigador del Centro de Investigación, Documentación e Informa-ción Musical Carlos Chávez del INBA. Las temáticas de las ponencias fueron varia-das. De ellas, un destacado número hizo referencia a instrumentos prehispánicos. Algunas se enfocaron en instrumentos de celebraciones indígenas contemporáneas; otras más dieron cuenta de algunos cordó-fonos, orquestas, bandas de viento, percus-iones y órganos. Cabe señalar que algunos trabajos hicieron alusión a la problemática que los creadores y sus músicas enfren-tan en distintos ámbitos, de los cuales se destacaron su situación de marginalidad, el rechazo de diversos grupos sociales y el academicismo que, en ocasiones, enaltece y legítima ciertas músicas en detrimento de otras.

Los conferencistas extranjeros presenta-ron casos especiales de sus lugares de ori-gen, por demás interesantes y significativos –Cataluña, islas Baleares y Argentina–, co-mo panoramas actuales de estas músicas y su importancia en la conformación de iden-tidades. El cierre de los trabajos estuvo a cargo del etnomusicólogo mexicano Sergio Navarrete Pellicer, del Centro de Investi-gaciones y Estudios Superiores en Antro-pología Social, Unidad Pacífico Sur, quien expuso el tema “Transición del conjunto barroco a la banda en el contexto religioso durante los siglos XVIII y XIX”.

En ese quinto foro se incluyó una mesa redonda sobre la tarima en México, instru-mento con fuerte presencia en varias regio-nes, pero poco abordado por los estudiosos.

Al respecto, los investigadores Jesús Jáure-gui, Guillermo Contreras y Rubí Oseguera plantearon diversas hipótesis en torno a sus “orígenes” y trayectorias, algunas de las cuales sugieren que fue trasladado desde África; otras, que fue traído desde la Poline-sia, y otras más lo ubican como amerindio, nativo de estas tierras. Sin lugar a dudas, una controversia que subyace en muchas de nuestras músicas.

Hubo también destacadas presentacio-nes editoriales, como los libros *La invención de la música indígena en México*, de Marina Alonso Bolaños, e *Identidades de viento. Mú-sica tradicional, bandas de viento e identidad purépecha*, de Georgina Flores Mercado, además del álbum discográfico *En el lugar de la música*, con el cual el INAH conmemoró 45 cinco años de su fonoteca y el número 50 de la serie Testimonio Musical de México.

Un aspecto de suma relevancia fue la in-serción del homenaje a un músico tradicio-nal, que en esta ocasión se rindió al señor Alejandro Zúñiga Ramos, chirimitero naya-rita de 86 años, personaje que se inició co-mo intérprete de este instrumento a la edad de 10 años –por cierto, se sabe cerca de 150 piezas de memoria: tal es la peculiaridad de los músicos tradicionales– y con cuya mú-sica ha recorrido innumerables fiestas regio-nales, ferias, palenques y jaripeos.

Con motivo de las celebraciones cente-narias de 2010 de la Independencia y la Re-volución, el sexto foro se denominó *Música de México para el mundo: géneros, ritmos e instrumentos*, con el afán de que los partici-pantes ponderaran en sus exposiciones la herencia musical que ha gestado nuestra nacionalidad pluricultural, y que a través de infinidad de formas y estilos ha enriqueci-do el patrimonio cultural de muchos países. Este evento se convirtió en un apasionante recorrido por el tiempo, donde se expusie-ron interesantes y curiosos tópicos, muchos de ellos escasamente conocidos, que reba-saron los consabidos y trillados sonecitos de la tierra y el corrido revolucionario, al redescubrir otras vetas de la vasta e impre-

sionante riqueza musical, soterrada por los estereotipos de la ideología nacionalista y el alud mediático de la radio y el cine, que muy pronto hicieron presencia. En esta ocasión se rindió un cálido tributo al pirerí de Charapan, Michoacán, Tata Benito Sierra, de 81 años, compositor e intérprete de famosas pircuas que han dado la vuelta al mundo. Destacó, asimismo, la conferencia magistral ofrecida por el antropólogo Jesús Jáuregui sobre el son de *La negra*, que hizo énfasis no sólo en la antigüedad de esta pieza musical, emblemática de nuestro país, sino también en la diversidad de influencias culturales que la envuelven.

En el transcurso de las diferentes versiones del foro se ha contado con la participación de renombrados estudiosos de las músicas tradicionales y populares provenientes de México, Cuba, Estados Unidos, España, Guatemala, Argentina, Colombia y Venezuela, de los cuales no se mencionan sus nombres para evitar omitir alguno de ellos pero que, sin lugar a dudas, con su valiosa experiencia y variados enfoques, han contribuido al enriquecimiento de este evento.

Existe la plena confianza en que el Foro Internacional de Música Tradicional irá adquiriendo con el tiempo mayor solidez, como uno de los espacios de expresión más importante, en beneficio de los que de alguna u otra manera se vinculan con estas formas de expresión cultural, patrimonio de todos.

•••

LA PRESERVACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE MÉXICO EN LA FONOTECA NACIONAL

María de Lourdes Ayluardo

La importancia del complejo tejido sonoro que vive y representa todo conjunto social, se refleja claramente en las elaboraciones culturales que genera para dar respues-

ta y solución a las diversas problemáticas que las interacciones humanas, basadas en sus lenguas y músicas, nos ofrecen como luciérnagas en una lluviosa tarde de verano. El efecto lumínico del pequeño insecto nos da cuenta de lo temporal, lo efímero del fenómeno y, de igual manera, nos informa de la simultaneidad de los eventos socioculturales.

Frente a la complejidad del tejido sonoro dentro de la esfera cultural, con su tendencia progresiva a la diversificación y especialización, sumada a los efectos que produce la influencia y desarrollo de la tecnología en la cultura del sonido, el documento sonoro y la preservación de la información que contiene se han convertido en uno de los puntos centrales del patrimonio intangible y la preservación de la memoria sonora. Las viejas y nuevas tecnologías siguen siendo las herramientas que se utilizan para enfrentar la esencial condición temporal de las acciones humanas. Los diversos soportes físicos que han dado sustento a los documentos sonoros a lo largo de su historia son los eslabones de una cadena que demanda la realización de finos engarces para garantizar un futuro posible para la exitosa migración de la información.

En un pasado reciente los grupos sociales comenzaron a producir y a utilizar documentos sonoros motivados por múltiples razones. El crecimiento sucedió sin una conciencia plena de lo que estaba sucediendo. Surgieron coleccionistas privados estimulados por la producción de la industria discográfica, instituciones sociales que comprendieron el fenómeno del patrimonio sonoro de manera incipiente y se abocaron a crear las primeras fonotecas utilizando los escasos recursos –en todos los sentidos– que tuvieron a la mano; al mismo tiempo se fueron creando acervos sonoros producto del propio quehacer cotidiano, como fue el caso de los archivos de las radiodifusoras. Con la posibilidad de contener el sonido, sumado al espíritu antropológico, surgieron los primeros etnomusicólogos que, graba-

dora en mano y montados en burro, cruzaron las brechas y las redujeron, ganándose terreno al olvido y a la indiferencia.

La complejidad del fenómeno provocó de manera natural el surgimiento paulatino de un cuerpo filosófico, teórico e ideológico capaz de nutrir de respuestas para instrumentar acciones concretas frente a la problemática central del documento sonoro: su preservación. La conciencia de la vulnerabilidad, fragilidad y transitoriedad



del documento sonoro es una construcción ideológica que comienza a introducirse progresivamente en el imaginario social y nos revela un mundo que si bien estaba frente a nuestros ojos y, sobre todo, en nuestros oídos, no contábamos con la información y la elaboración conceptual suficiente para dimensionar el tamaño de la problemática.

Como parte de una respuesta social organizada para aplicar de manera adecuada las políticas de preservación, se hace necesaria la creación de una institución capaz de responder de manera óptima ante la diversidad de eventos, tramados, contradicciones y dificultades que circundan y generan la

cultura del sonido y la preservación de los documentos sonoros, que son los elementos básicos que le proporcionan sustento y vida orgánica a una sociedad fincada en sus lenguajes y músicas, así como la necesidad imperante de salvaguardar su memoria: “La tríada entre el patrimonio intangible, la memoria y la identidad son articuladores inseparables” (Olmos, 2011). Es dentro de este contexto en el que surge la Fonoteca Nacional, institución que enfrenta la problemática del patrimonio sonoro nacional como una compleja totalidad que se encuentra en constante cambio y movimiento.

El documento sonoro ha contribuido y definido la “nueva manera de escuchar”, que inicia su historia en el momento en que el ser humano es capaz de escuchar sonidos que no provienen de manera directa de la fuente original que los produce: la aventura de la acusmática: “Con la evolución de la tecnología del audio, el objeto original productor del sonido ya no necesita esconderse de la visión del oyente sino que realmente desaparece; ya no tiene que coincidir con el receptor en el espacio ni en el tiempo. El sonido puede ser ahora reproducido por un aparato (un gramófono o un receptor de radio) que nada tiene que ver con aquello que lo generó; la fuente sonora inicial deja de tener el valor físico sustancial y este valor pasa al sonido mismo que se hace independiente de su origen natural” (Rodríguez, 1998).

La condición acusmática proporcionó las pautas para el desarrollo de un nuevo campo imaginativo basado en el mundo sonoro. Los procesos de integración y adaptación sociales al nuevo fenómeno cultural se cimientan en la natural curiosidad humana y la capacidad adaptativa de sus habilidades perceptuales. La propiedad evocativa y el poder para producir imágenes que tiene el sonido en el ser humano es un fenómeno que interviene de manera definitiva en el incremento de la capacidad imaginativa, que redundando en la inteligencia y, por tanto, como lo refiere J. D. García, en su habilidad para predecir y controlar

el entorno total. Nuestros abuelos tuvieron que descubrir una nueva manera de oír lo grabado por otros (Contreras, 2010): aportar la nueva información para las generaciones que nacerían dentro de un mundo plagado de reproductores de discos compactos; el acto de acoplar una generación definida por su “vieja tecnología” a las nuevas condiciones emergentes, el paso crítico que sostiene la identidad de un pueblo, que ahora es capaz de reproducir sus músicas, limitando el yugo ejercido por el tiempo y el espacio.



Desde las grabaciones realizadas por Carl Lumholtz en 1898, durante una expedición patrocinada por el Museo Americano de Historia Natural en la región de la Sierra Madre Occidental, los documentos sonoros se han incorporado al quehacer y a la memoria de nuestra multicultural comunidad nacional, compartiendo diversos y diferentes campos del conocimiento y la experiencia.

La Fonoteca Nacional resguarda para su preservación y acceso público valiosos documentos sonoros como las grabaciones realizadas por Carl Lumholtz y la colección de grabaciones de campo de Thomas

Stanford, integrada por más de cinco mil piezas musicales que documentan la enorme variedad de manifestaciones y valores, incluyendo las lenguas indígenas, las fiestas, los rituales, las ceremonias y la música de diversos poblados de un total de veinte estados de nuestro país. El periodo que comprenden las grabaciones de Stanford en México es de 1956 a 2005. Esta colección obtuvo el reconocimiento de Memoria del Mundo de la UNESCO en 2010.

La historia de las grabaciones de música tradicional ha contribuido a proveer de imagen y recreación de un mundo interior a grandes grupos sociales. La guacamaya convertida en son es sentida, conocida y recreada dentro de un nuevo espacio conceptual que no corresponde a su contexto de origen.

La grabación sonora es la alfombra mágica construida por frágiles hilos que siguen tejiendo el entramado de nuestra memoria.

Bibliografía

- Olmos Aguilera, Miguel, “Los estudios de la música tradicional y popular en México”, en *En el lugar de la música, Testimonio Musical de México*, México, INAH, 2008.
- Contreras Soto, Eduardo, “Aprender a escuchar. La aparición de las grabaciones en la música mexicana”, en *Y la música se volvió mexicana. Testimonio Musical de México*, México, INAH, 2010.
- Rodríguez, Ángel, “La dimensión sonora del lenguaje audiovisual”, España, Paidós (Papeles de comunicación, 14), 1998.

• • •

RED NACIONAL DE INTÉRPRETES
Y PROMOTORES DE LA MÚSICA
TRADICIONAL MEXICANA, A. C.

El 18 febrero 2010 se constituyó en Arcelia, Guerrero, la red que da título a esta colaboración, con el establecimiento de 19 objetivos, entre los que destaca el del “cultivo, fomento y promoción de la música tradicio-

nal mexicana (MTM)", así como los campos de investigación, difusión y adiestramiento, y el establecimiento de mecanismos financieros destinados al apoyo de la MTM, interpretada por músicos tradicionales.

La red es presidida por Josafat Nava Mosso, profesor de educación artística y director del Centro Cultural El Tecolote, ubicado en Arcelia, Guerrero. En ella participan músicos y promotores de varias regiones culturales del país, varios de los cuales han asistido al encuentro anual que, con el mismo nombre de la red, se realiza desde 2004.

Existen algunas asociaciones civiles en torno a la promoción de la música mexicana; sin embargo, éstas actúan a nivel local y con poca relación con otras instancias organizativas para el logro de mejores condiciones de trabajo para los músicos.

La red pretende establecer estos enlaces, además de alcanzar las siguientes acciones de gobierno:

1. Apoyo económico a los músicos mayores de 70 años con una destacada trayectoria como guardianes de la tradición musical, quienes a pesar de que cuentan con un reconocimiento social a nivel local o estatal, viven en condiciones económicas muy lamentables.

2. Creación de un sistema de becas destinado a apoyar a los jóvenes músicos dispuestos a heredar el legado musical de su región, mediante una estrecha relación de aprendizaje y acompañamiento de los músicos de edad avanzada.

3. Creación de un fondo de apoyo para los centros culturales que están formando nuevas generaciones de músicos tradicionales, hasta el momento de manera independiente pero con muchos problemas para la continuación de su importante labor.

4. Acordar con las instancias de cultura de los estados del país que en sus festivales anuales incluyan un mínimo de 15% de la programación para la música tradicional mexicana.

5. Apoyo económico permanente para la realización anual de Son Raíz, evento que

tiene como propósito propiciar un espacio para el diálogo y la reflexión colectiva entre exponentes representativos de varias regiones musicales del país, para la identificación de problemáticas comunes y la formulación de propuestas para su solución.

• • •

SEMINARIO PERMANENTE PARA LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO MUSICAL DE MÉXICO



La Coordinación Nacional de Antropología abrió sus puertas a este nuevo espacio académico, cuyos objetivos principales son construir una plataforma teórico-metodológica que permita el diseño de políticas culturales para la atención del patrimonio musical de nuestro país y brindar un espacio para el intercambio de experiencias entre músicos, promotores culturales, investigadores y funcionarios relacionados con el tema.

El seminario se inició en noviembre del año pasado y sesiona los primeros viernes de cada mes: en él participan de manera permanente investigadores del INAH, la

UNAM, la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, la Dirección General de Culturas Populares, la Secretaría de Cultura de Puebla, la Universidad de Guanajuato, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán y la Universidad de Guadalajara, además de investigadores que no están adscritos a algún centro de trabajo. Como invitados recurrentes han asistido músicos y promotores, además de que se tiene contemplada la invitación a empresarios y funcionarios.

La organización de este seminario tiene como antecedente un equipo de trabajo que se generó a principios de 2008 para la elaboración de un Programa Nacional para la Salvaguarda del Patrimonio Musical de México.

El equipo se integró con nueve instituciones, de modo que participaron especialistas adscritos a la Dirección de Vinculación Regional; a la Fonoteca del INAH; a la Escuela Nacional de Música de la UNAM; la Dirección General de Culturas Populares; el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas; la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; el CENIDIM-INBA, Radio Educación, la Fonoteca Nacional y la Secretaría de Cultura de Puebla a través de la Dirección de Música.

La convocatoria surgió de la Dirección de Vinculación Regional, perteneciente a la Dirección General de Vinculación Cultural, que hasta diciembre de 2009 fungió como coordinadora del trabajo realizado.

Este espacio colegiado surgió ante la necesidad de establecer acciones coordinadas entre las instituciones que, entre varias funciones, tienen el encargo de investigar, difundir y promover la música tradicional de nuestro país. Acción coordinada que se torna cada vez más urgente debido al acentuado proceso de desplazamiento de las culturas musicales tradicionales por ofertas musicales provenientes de las industrias culturales nacionales y extranjeras. Este desplazamiento, entre otros factores, ha originado una no-

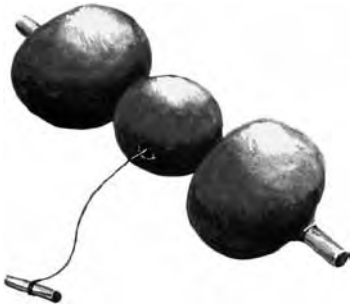


table pérdida del espacio social que otorga el soporte fundamental para la reproducción de dichas culturales musicales.

La amplia diversidad de problemas en torno al desarrollo de la música en cuestión puede sintetizarse en cuatro apartados, los mismos que constituyen los ejes temáticos del seminario. La base para el ordenamiento de los temas puntuales que se abordan bajo un plan de trabajo es el siguiente:

1a. Problemática: La mayoría de la población nacional desconoce la trascendencia de las culturas musicales tradicionales y su contribución al patrimonio cultural del país. Eje temático: Valoración y reconocimiento de las culturas musicales tradicionales.

2a. Problemática: Pérdida significativa del espacio social para la creación, recreación y apreciación de las culturas musicales tradicionales. Eje temático: Presencia y visibilidad de la música tradicional.

3a. Problemática: Ruptura en la transmisión de conocimientos entre las viejas y nuevas generaciones. Eje temático: Formación de nuevos actores y su inserción en la tradición.

4a. Problemática: Legislación inadecuada en torno a la protección de los derechos colectivos relacionados con el patrimonio musical. Eje temático: Derechos colectivos.



A su vez, de cada eje temático se desarrollaron líneas puntuales para el análisis durante 2010, que son:

–Fondos de financiamiento que otorgan dependencias gubernamentales para el desarrollo de las culturas musicales.

–Conocimiento y acompañamiento de las iniciativas derivadas de los actores sociales.

–Procesos de formación en el ámbito comunitario.

–Marcos jurídicos del patrimonio cultural, del patrimonio inmaterial y de los derechos culturales.

• • •

PREMIO RAÚL GUERRERO

El Instituto Nacional de Antropología e Historia amplió el número de premios destinados al reconocimiento de la labor desempeñada en las áreas sustantivas de la institución, al incorporar en la convocatoria 2011 el área de Investigación y Difusión del Patrimonio Musical, con el distintivo de Premio Raúl Guerrero.

En la notable trayectoria de Guerrero se destacan, en síntesis, los siguientes datos –con base en la información aportada por la maestra Irene Vázquez (Cásares, 1999)–: nació en Alfajayucan, Hidalgo, el 5 de diciembre de 1912 y murió el 15 de octubre de 1995. Fue musicólogo y compositor. Inició su carrera en 1940 como folclorista e investigador de música indígena en el Museo Nacional de México, dependiente del INAH; allí permaneció hasta 1947, año en que fue nombrado delegado general de Asuntos Indígenas para el Valle del Mezquital. Fue representante de los institutos indigenistas Nacional e Interamericano, secretario del ayuntamiento de Ixmiquilpan, director fundador y maestro de la escuela secundaria del mismo municipio y organizador y director del coro juvenil de esta población.

A partir de 1961 ocupó diversos puestos en Pachuca, entre otros el de curador y primer director del Museo Histórico Regional

(1961-1980), investigador del Centro Regional Hidalgo del INAH (1977-1982, 1983-1988) y director de ese centro (1982-1983). Entre 1961 y 1986 fue director del Coro Universitario de la Universidad Autónoma de Hidalgo y desde 1988, investigador del Archivo Histórico del mismo estado.

Además de impartir varios cursos, ejerció labores directivas en diversas escuelas de enseñanza media y superior. Dictó numerosas conferencias y asistió a innumerables reuniones científicas, asesorando a personas e instituciones. Fue también jurado calificador de varios certámenes y perteneció a diversas asociaciones científicas y culturales. Pionero



en grabaciones sonoras y filmaciones *in situ*, pues las primeras que efectuó se remontan a la primera mitad de la década de 1940, a partir de su trabajo de campo documentó tradiciones musicales de distintas partes del país y transcribió a papel pautado un importante número de ejemplos de la música indígena y regional.

Bibliografía

Cásares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música. Española e hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.

invita al

SEMINARIO PERMANENTE DE ESTUDIOS SOBRE GUERRERO 2011



Mayordomo de la danza de Tlacoleros, 2009 / Foto: Juan Atilano / INAH

Sesión 10

4 de octubre

Fernando Orozco Gómez

Centro INAH Guerrero

Repetición y repetibilidad: las representaciones simbólicas del tiempo y del espacio en la ritualidad agraria xalpaneca.

Propuesta de modelo

Gen Leonardo Ota Otani

Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM

La dinámica de un medio de comunicación del Pueblo para el Pueblo. La radio comunal Amuzga, Radio Ñomndaa la palabra del agua de Xochistlahuaca Suljaa'

Sesión 11

8 de noviembre

Angélica Oviedo Herreras

Estudios Mesoamericanos. UNAM.

La cuenca ecogeohidrológica de Tixtla, Gro. Escenografía cultural del paisaje ritual

Georgina Alfaro González

Instituto de Educación Media Superior del Gobierno del Distrito Federal

Fray Andrés de Urdaneta y el Pacífico novohispano. Siglo XVI

Sesión 12

6 de diciembre

Iliana Abril Miguel Fonseca

Investigadora Independiente

Iconografía del felino en Guerrero a través de los materiales arqueológicos

Gerardo Sámano Díaz

Secretaría de Asuntos Indígenas del Gobierno del Estado Guerrero

Antroponimia náhuatl (nombres y apellidos) del estado de Guerrero

Horario de sesiones: primer martes del mes a las 11:00 Hrs.

Sede: Coordinación Nacional de Antropología

Av. San Jerónimo No. 880 Col. San Jerónimo Lídice C.P. 10200

Del. Magdalena Contreras, México D.F.

Mayores informes:

Subdirección de Proyectos Colectivos de la Coordinación Nacional de Antropología,
Tel. 40 40 54 00, ext. 4223 y 4225

guerrero.cnan@inah.gob.mx, guerrero.cnan@gmail.com, hsantaella.barrera@gmail

Se otorgará constancia con 80% de asistencia anual.

EL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

a través de la

COORDINACIÓN NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA,

el CENTRO INAH GUERRERO, y la

CÁTEDRA IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO EN ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DE GUERRERO
invitan al:



"Música Negra" Linóleo - GALO GALECIO 1946, Taller de la Gráfica popular, a.c.

IV COLOQUIO: LA PRESENCIA AFRICANA EN LA MÚSICA DE GUERRERO

17 y 18 de noviembre de 2011
Museo Regional de Guerrero

Sede: Museo Regional de Guerrero,
Plaza Cívica Primer Congreso de Anáhuac Chilpancingo, Guerrero.
Informes: Coordinación Nacional de Antropología,
Dirección de Fomento a la Investigación. Tel. 4040-5400 Ext. 4223 y 4225.
E-mail: guerrero.cnan@gmail.com; Centro INAH Guerrero,
E-mail: difusioninahgro@gmail.com; Tel. 01 (747) 471 7121
Museo Regional de Guerrero, Tel. 01 (747) 472 0035



Instituto Nacional
de Antropología e
Historia



MUSEO REGIONAL
DE GUERRERO

www.inah.gob.mx

vive la cultura

www.culturagob.mx

ALCANTARILLA



NORMAS EDITORIALES PARA COLABORAR EN *DIARIO DE CAMPO*, NUEVA ÉPOCA
Publicación trimestral de la Coordinación Nacional de Antropología-INAH

Toda colaboración enviada para su publicación deberá ser inédita, con una extensión no mayor de 9 cuartillas (una cuartilla es igual a 1800 caracteres, en tanto 9 cuartillas equivalen a 16 200 caracteres), incluyendo bibliografía, y observará las siguientes normas:

1. El texto se presentará en archivo Word, justificado a lo ancho y con interlineado de espacio y medio, sin formatos especiales o plantillas.
2. La fuente será Arial de 11 puntos, con título en altas y bajas, en negritas. El nombre del autor incluirá una llamada al pie, con asterisco, en la que se indique su adscripción o institución académica de procedencia, junto con correo electrónico.
3. Las citas textuales que excedan los cinco renglones se incluirán a bando (sangradas) y en tipo menor, sin comillas, con su respectiva referencia consignada al final y entre paréntesis (Jakobson, 1990 [1949]: 296-297).
4. Las notas a pie de página serán solamente aclaratorias y en caso de aparecer una sola se usará asterisco. Si su número es mayor se utilizará numeración arábica progresiva.
5. Las referencias o bibliografía consultada se citará al final del escrito en orden alfabético de acuerdo con los apellidos de sus autores. Se observará el siguiente formato:
 - a) Para artículos:
Apellidos, Nombre del autor, "Título del artículo", en *Nombre de la publicación*, ciudad, Editorial o Institución editora, vol., número, periodo que abarca, año, páginas consultadas.
 - b) Para libro:
Apellidos, Nombre del autor, *Título de la obra*, ciudad, Editorial (Nombre de la colección, número), año, páginas consultadas.

- c) Para capítulos de libro:
Apellido, Nombre del autor, "Título del capítulo", en *Nombre de la obra*, ciudad, Editorial, años, páginas consultadas.
 - d) Para las tesis:
Apellido, Nombre del autor, "Título de la tesis", grado y especialidad obtenida, ciudad, Institución académica, año, páginas consultadas.
 - e) Cuando se trate de un código, otros documentos u obras sin autor, el nombre de éstos ocupará el lugar del autor y se resaltarán mediante cursivas. Ejemplo: *Código de Dresde*.
6. Las reseñas podrán ser sobre libros, documentales o discos, de reciente aparición y vinculados a nuestra disciplina, con una extensión no mayor de 3 cuartillas.
 7. Las notas sobre coloquios, congresos y otras actividades académicas no excederán las 3 cuartillas.
 8. Las imágenes incluidas en los textos deberán ir acompañadas con sus respectivos pies, los créditos correspondientes de autoría, año y procedencia. Los trámites de permiso de su uso recaerán en los colaboradores que las utilicen.
 9. Además de observar los permisos de uso, las fotografías y otras imágenes incluidas deberán ser entregadas en blanco y negro, en formato tif o jpg, en resolución de 300 dpi, en tamaño media carta.
 10. Toda colaboración deberá entregarse impresa en papel bond carta, acompañada de su respectivo respaldo en CD, en formato Word.
 11. Los trabajos que no acaten estas normas editoriales no podrán publicarse en *Diario de Campo*.

Las colaboraciones podrán enviarse o entregarse en la Subdirección de Vinculación y Extensión Académica de la Coordinación Nacional de Antropología-INAH, localizada en Av. San Jerónimo núm. 880, col. San Jerónimo Lídice, C.P. 10200, México, D.F., teléfono: 4040-5400, ext. 4203; fax ext. 4204 y 4205.

Correos electrónicos:

cnanvinculacion@gmail.com

diario57@gmail.com

Dirección en la web: <http://www.antropologia.inah.gob.mx>

QUE HACERES

Herencia africana, cultura popular y nacionalismo en Argentina 4

Carlos M. Tur Donatti

La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar 8

Hugo Eduardo López Aceves

EXPEDIENTE

Patrimonio musical de México

La insoportable levedad de lo inmaterial. Reflexiones acerca de expresiones musicales y el patrimonio 16

Marina Alonso Bolaños

¿Salvaguardar para quién?

Memorias, prácticas y discursos 21

Álvaro Alcántara López

Reflexiones en torno a la etnomusicología y el patrimonio musical de México 30

Carlos Ruiz Rodríguez

Materiales para la salvaguarda de la música tradicional en el sur de Michoacán. Diez años de iniciativas confluyentes 35

Alejandro Martínez de la Rosa

Los nuevos cantos del maíz. Reflexiones en torno al trabajo etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca 40

Gonzalo Camacho Díaz

PORTAFOLIO

Música y fandango I

Antonio Castro 46

Mariana Zamora

Música y fandango II

Juan Atilano 58

Mariana Zamora

CARA A CARA

Tomarle el gusto a la música indígena

Entrevista con Thomas Stanford 72

Alma Olguín Vázquez

INCURSIONES

Varios autores, *Salvaguarda del patrimonio musical en riesgo*, Puebla, Conaculta/PDC de la Huasteca/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2011, 96 pp. 75

Rodolfo Candelas Castañeda

Agustín Danys (ed.), *Veracruz, fiesta viva*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 2010 76

Álvaro Alcántara López

Jessica Gottfried y Ricardo Téllez Girón, *Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010 79

Juan José Atilano Flores

Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009 80

Aurora Oliva Q.

Revista de Literaturas Populares, vol. X, núms. 1-2 82

Raúl Eduardo González

Alejandro Martínez de la Rosa, *Jóvenes nahuas danzan su tradición. Memoria escénica de una cultura*, Morelia, Programa de Desarrollo Cultural para la Juventud-SECUM/Conaculta, 2011 (CD y DVD) 83

Jorge Amós Martínez Ayala

Pueblos Indígenas en Riesgo. Algo más que una serie fonográfica... 84

Xilonen Luna Ruiz

Acervo musical del estado de Puebla 87

Helio Huesca Martínez

COSTUMBRE

FORO INTERNACIONAL DE MÚSICA TRADICIONAL 89

Benjamín Muratalla

LA PRESERVACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE MÉXICO EN LA FONOTECA NACIONAL 91

María de Lourdes Ayluardo

RED NACIONAL DE INTÉRPRETES Y PROMOTORES DE LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA, A. C. 92

SEMINARIO PERMANENTE PARA LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO MUSICAL DE MÉXICO 93

PREMIO RAÚL GUERRERO 94

