

La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México¹

Marina Alonso Bolaños
Instituto Nacional de Antropología e Historia
malonso@colmex.mx
marina_alonsob@hotmail.com

RESUMEN:

Este artículo presenta una historia crítica de los estudios de las expresiones musicales indígenas de México, historia que aborda la etnomusicología aplicada (etnomusicología institucional), particularmente en los proyectos de grabación *in situ* y la publicación fonográfica realizada por las instituciones gubernamentales encargadas de la documentación, preservación y difusión del patrimonio cultural.

El estado de la investigación sobre la música indígena permite familiarizarse con las tradiciones intelectuales a partir de las cuales “lo indio” y las músicas indígenas han sido “observadas” y concebidas; algunas de las figuras claves en este proceso; y las tendencias generales.

Preludio

En el proceso de conformación de las denominadas ciencias de la realidad histórico-social existe una preocupación constante: la búsqueda de un método que permita configurar su propia especificidad.² Al igual que muchos investigadores de la música, hace varios años yo estaba convencida de que la etnomusicología mexicana discutía permanentemente el objeto, teorías y métodos propios, lo cual constituía una fase necesaria para el desarrollo y consolidación de la disciplina. Se daba por hecho que la mera tarea de historizar a la etnomusicología resolvería la definición de su quehacer. De manera que ubicando en la línea del tiempo el desarrollo de la disciplina, parecía claro que los “antecedentes” de la etnomusicología habían sido los estudios de corte folklórico, que daban paso en una segunda etapa, a una disciplina sustentada en la antropología, realizada en

¹ Este artículo forma parte de una investigación más grande en desarrollo por la autora. Una parte de los avances se encuentra en el libro “La invención de la música indígena de México” 2008, mismo que inspira este artículo.

² Dilthey, 1978, p 5

el presente, y que se encaminaba hacia un “final feliz” que tendería a la conexión entre diversos dominios disciplinarios.

Sin embargo, más allá de este planteamiento de corte evolucionista, era evidente que no había una reflexión sistemática por parte de la mayoría de los etnomusicólogos en México acerca de su papel en la construcción de conocimiento. Así, para comprender el desarrollo de una disciplina y la manera en que ésta se enfrenta e intenta explicar una realidad cambiante o se niega a verla, no es suficiente con hacer un recuento de autores sino de correlacionar las filiaciones intelectuales, las tradiciones y efectos de moda que la han constituido.

Así, historizar la trayectoria de los estudios acerca de la música indígena de México puede, sin duda, contribuir a la comprensión del desarrollo de la antropología mexicana y al mito de la redención del indio para la conformación de la identidad nacional. La investigación y difusión de la música indígena revelan los grandes procesos intelectuales que han generado conocimiento y políticas culturales incidiendo en la permanencia, pérdida y cambio de tradiciones musicales, esto es, muestran las preocupaciones más importantes de los estudiosos así como las perspectivas desde donde el Estado ha conservado y difundido el patrimonio cultural de México.

La construcción de lo mexicano

Anne-Marie Thiesse advierte que los procesos de formación identitaria en Europa de los siglos XVIII al XX consistieron en gran medida, en determinar el patrimonio de cada nación y en difundir su culto. La recuperación e invención de una historia prestigiosa, de una serie de héroes, una lengua, monumentos culturales, un folklore, un paisaje típico, una mentalidad particular, las representaciones oficiales —himno y bandera—, e identificaciones pintorescas —vestido, especialidades culinarias o animal emblemático, entre otros, han constituido los

elementos simbólicos y materiales que las naciones han usado para representarse a sí mismas.³

De igual forma, el pensamiento latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX correspondió a un ciclo identitario.⁴ En el México posrevolucionario existió un interés por parte de los intelectuales para fundamentar los orígenes de “lo mexicano”, y el caso de la música no fue la excepción: se trató de la búsqueda de una identidad mexicana en el sonido musical. Los llamados compositores nacionalistas de la generación de 1915 como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, entre otros, retomaron motivos de la música indígena y popular para la composición de sus obras, pretendiendo con ello apartarse de la creación musical que copiaba el modelo europeo —que había prevalecido desde el periodo colonial—, y participando con ello en la construcción de una imagen cohesiva de “lo mexicano”.

Si bien los compositores mexicanos del periodo nacionalista han sido muy estudiados, aquellos otros pensadores que dedicaron su vida a la investigación y difusión de la música popular de México han sido en su mayoría olvidados, siendo que su interés por recopilar datos acerca de “la Patria” también contribuyó, sin duda, a la idea de forjar una cultura nacional. Así, el estudio de la música indígena de México no es reciente,⁵ entre los años 1924 y 1996 se construyeron los grandes proyectos de las instituciones públicas y se desarrollaron los estudios en torno a la música indígena, en este contexto, podemos enlistar a intelectuales del siglo XX como Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar, Vicente T. Mendoza, Pablo Castellanos, Samuel Martí, Jesús C. Romero, Otto Mayer-Serra, Ralph Steel Boggs, Samuel Martí, Thomas Stanford, Henrietta Yurchenco, José Raúl Hellmer, Francisco Alvarado Pier, Irene Vázquez, Arturo Warman, Jas

³ Thiesse, 1999, p 12-18

⁴ Devés, 2000, p 25

⁵ Muchos de los investigadores en México estuvieron formaron parte del grupo de los grandes estudiosos latinoamericanos como Carlos Vega en Argentina (1946), Lauro Ayestarán en Uruguay (1953), Fernando Ortiz (1881-1969) en Cuba.

Reuter, Daniel Castañeda, Charles Biolès, Gertrude Kurath, Francisco Domínguez, entre otros, quienes aportaron un *corpus* sustantivo de materiales que sentaron las bases para las investigaciones actuales, incluso aun, gracias a sus investigaciones muchas manifestaciones musicales pudieron ser difundidas y preservadas.

En las primeras décadas del siglo XX cuando se discutían los “grandes problemas de la Nación” la Antropología y la Arqueología mexicanas “rescataban” aquella aportación de las culturas indígenas a la cultura nacional buscando y construyendo una explicación del pasado; en este contexto la Arqueología cobró un gran impulso en tanto se trataba de la búsqueda de un pasado prestigioso. Por su parte, los estudios de la música se inclinaron hacia la recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folklóricos⁶ y desde una perspectiva eurocéntrica, describieron y clasificaron la música mexicana de raíz hispana.

Desde las primeras tres décadas del siglo XX, el Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP) exigía a los maestros de las misiones culturales informar de la existencia de instrumentos precortesianos o criollos y coleccionarlos, proporcionando datos sobre su origen y uso actual. Asimismo, se pedía la recolección de la música regional con datos acerca de su origen e instrumentos.⁷ Para ello se hizo un “itinerario” que los misioneros debían seguir para recopilar danzas, canciones y leyendas y para escribir obras de teatro.⁸ José Ignacio Esperón “Tata Nacho” fue nombrado en 1925 por el presidente “comisionado para recoger la música vernácula en la República”. Un año más tarde, el recopilador informó de sus recorridos por el país y brindaba su percepción respecto a la música de Michoacán donde observó que las manifestaciones musicales populares son totalmente importadas por cantadores ambulantes venidos de Guanajuato y de la ciudad de México; asimismo, el

⁶ Chamorro, 1985, p 80

⁷ Las Misiones Culturales en 1932-1933, p 354

⁸ Loyo, 1999, p 310

recopilador encuentra que “la invasión de la música americana ‘jazz’ está ya consumada y la producción local no existe o si existe no se deja escuchar”. La forma en que ese autor procede para la difusión de la música recopilada es armonizar las piezas musicales “respetando la simpleza de la melodía y completándola con formas armónicas de las más elementales” [...] “esto con el objeto de que cuando se haga uso de ellas sea publicándolas o dándolas a conocer [...] lleven el espíritu ingenuo de su fenómeno creador [...]”.⁹ La labor de Ignacio Fernández Esperón influyó en la creación de estilos y géneros musicales en todo el país, fundamentalmente en el occidente y sur; su trabajo sería retomado por el cine mexicano como base para representar en la banda sonora la música popular.

De igual forma, la labor de los misioneros de la SEP fue “convocar a los músicos de la localidad y vecino entusiastas, para organizarlos y ponerlos al servicio del teatro de la comunidad”.¹⁰ Lo anterior resulta de suma importancia ya que los músicos locales participaron de este proceso de invención. Aunque en 1926 la SEP indicó la conveniencia de ampliar el personal de las Misiones Culturales con un profesor de música y orfeones,¹¹ no fue sino hasta 1932 que se creó un programa sistemático para el trabajo de los profesores de música. En ese entonces, Genaro Vázquez dictó una conferencia sobre “el aspecto pedagógico del folklore” dirigida a los maestros que formarían las Misiones Culturales de esos años:

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

⁹ Boletín SEP, tomo V, núm 2, febrero de 1926, p 56-59

¹⁰ Las Misiones Culturales en 1932-1933, SEP, 1933, p 27

¹¹ Las Misiones Culturales en 1927, SEP, 1927, p 4

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

(Estudiar) los bailes aborígenes clasificándolos en guerreros, religiosos o irónicos. Los trajes que usan. Descripción de los mismos; cómo se hace el aprendizaje de estos bailes para mantener constante relación con los bailarines de otras partes del país.¹²

En las memorias del Departamento de Asuntos Indígenas de los años 1938-1939 se dice que las áreas de educación de ese órgano proporcionaban cierto tipo de instrumentos musicales, básicamente aliento y percusiones para la conformación de bandas de pueblo. Lo interesante de ello radica en que si observamos las regiones actuales en donde las bandas de viento son de gran arraigo y tradición, veremos que muchas coinciden con los lugares donde se fomentó su uso durante el Maximato y el periodo cardenista, tal es el caso del estado de Oaxaca, Michoacán, Guerrero, etcétera.

Hacia la década de 1960 la etnomusicología mexicana en ciernes tomó el nombre de la nueva disciplina nacida en Bloomington, Indiana, pero no así sus modelos conceptuales y metodológicos, de manera que su aplicación resultaba forzada. Sin embargo, lo más probable es que los estudiosos en México no reflexionaran al respecto, es decir, la naciente etnomusicología mexicana no retomó las teorías anglosajonas por un enfrentamiento crítico a los postulados de corte evolucionista y funcionalista sino que simplemente no se preocupó por su aplicabilidad. El interés radicaba, en cambio, en una empresa más preservativa que descriptiva y analítica. Pero aún más: existía otra diferencia sustancial puesto que los anglosajones estudiaban *otras culturas* mientras que los mexicanos abordaban la música de su propio país. Sin embargo, hacia fines de la década de 1970, en 1980 e inicios de 1990 las obras de los

¹² *Ibid*, p 31

etnomusicólogos anglosajones fueron más difundidas y en muchas ocasiones retomadas acriticamente en México como fue el caso de *Anthropology of Music* de Alan Merriam (1964).

Hacia finales del siglo XIX, Karl Lumholtz registró (en cilindros de cera) música de pueblos indígenas del noroeste de México, Francis Densmore también grabó en los años veinte, pero no fue sino hasta muy avanzado el siglo XX que otros investigadores hicieron grabaciones *in situ* para el establecimiento de archivos sonoros susceptibles de consulta, de la misma manera que los musicólogos alemanes integraron acervos con músicas del mundo,¹³ y también el interés era el “rescate” y difusión de la música a través de la radiodifusión y la edición fonográfica. Por ejemplo, Henrietta Yurchenco fue financiada entre los años cuarenta y cincuenta por la Organización de Naciones Unidas para registrar música *purépecha, yaqui, mayo, huichol, seri, rarámuri y tzotzil*.¹⁴ A fines de 1950 y durante los sesenta y setenta comenzaron las grabaciones sistemáticas con Raúl Hellmer (en el Instituto Nacional de Bellas Artes) y, en ese entonces, su discípulo: Thomas Stanford. En las décadas posteriores este último recopiló materiales fonográficos en más de 400 comunidades indígenas y mestizas a través varios proyectos de investigación.¹⁵

En 1964 un grupo de antropólogos: Guillermo Bonfil, Alfonso Muñoz, Arturo Warman y Thomas Stanford (alumnos de Robert Weitlaner en la Escuela Nacional de Antropología e Historia) editó un disco con las grabaciones de música registrada durante el trabajo de campo. Debido al interés que suscitó estos materiales, tres años más tarde, el Instituto Nacional de Antropología e Historia propuso la edición de la serie fonográfica “Testimonio Musical de México” en el Museo Nacional de Antropología.¹⁶ Así, los primeros fonogramas de la serie incluyeron las

¹³ Chamorro, 1985, p 88

¹⁴ Béhague, 1993, p 474

¹⁵ Financiados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Culturas Populares y el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología.

¹⁶ Alonso, 1998, pp 4-7

grabaciones de campo que ese equipo de investigadores compiló al mismo tiempo en que recopilaba objetos etnográficos para ese museo.

A partir de entonces la producción fonográfica cobró importancia y se integraron varios archivos y fonotecas;¹⁷ en ese momento nació la “etnomusicología aplicada”, término que uso por analogía a la antropología aplicada, aquella área de la Antropología mexicana concebida por el indigenismo de la segunda década del siglo XX para resolver asuntos indígenas que, si bien estaba ligada a la academia, trabajaba directamente con el Estado a través de la cual se planeaban y ejecutaban las políticas públicas.

Así, los fonogramas de la serie del INAH fueron pioneros en su género y constituyeron una de las referencias obligadas en la investigación de la música mexicana, por ejemplo, la serie fue usada con fines didácticos o como material para la difusión radiofónica; y muchas veces también, algunas de las piezas musicales —que habían sido hasta entonces desconocidas— pasaron a formar parte del repertorio de intérpretes de la música popular como Los Folkloristas, Amparo Ochoa, Oscar Chávez, y recientemente Lila Downs, entre otros.

Antes del auge del registro sonoro, los estudiosos transcribían la música *in situ* con el fin de dar a conocer las raíces de la música mexicana o bien para integrar cancioneros impresos. Sin embargo, las músicas transcritas, particularmente las indígenas, fueron “arregladas”. Esto es, Vicente T. Mendoza “corrigió” piezas de la música indígena otomí al transcribirlas porque consideraba, de acuerdo con los cánones de la música mexicana, que no estaban correctamente estructuradas. Esta tarea fue una forma de *domesticación del sonido salvaje*, parafraseando a Jack Goody cuando se refiere a las modificaciones en los procesos de

¹⁷ Por ejemplo, el Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ahora Fonoteca INAH); el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana; El Archivo Etnográfico Audiovisual del INI; el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez; el Archivo Regional de las Tradiciones Musicales de El Colegio de Michoacán; Dirección General de Culturas Populares; entre otros. Chamorro, 1985, p 89-91

transmisión del medio oral a la imposición de la escritura como única forma de conservación de la memoria en sociedades que fueron receptoras y no inventoras de la escritura alfabética.¹⁸

Algunos de los estudiosos que hemos mencionado construyeron los modelos de análisis y las líneas de acción para difundir y promover la música indígena en el siglo XX, y que sin proponérselo, se concretarían en políticas culturales de gran envergadura. Más tarde, en una relación dialógica, esas mismas políticas incidieron en los procesos de producción científica en materia musicológica. En el ámbito académico, a partir de esos estudios pioneros, durante 1980 y 1990 se desarrollaron en México grandes áreas de conocimiento: el estudio de géneros musicales tanto indígenas como mestizos, de las danzas indígenas, se impulsó la organología a través de la recopilación, construcción y la *taxa* de instrumentos musicales, y se estudiaron las expresiones orales de la música popular.

Música y etnografía

Hasta hace una década, la música tradicional había sido un aspecto sumamente descuidado por la etnografía mexicana; algunos trabajos consideraron a la música tan sólo como un elemento adicional dentro del complejo de las ceremonias religiosas y un espacio de recreación comunitaria en las fiestas. Es probable que esto tenga que ver con la dificultad metodológica que representa la caracterización del sonido musical porque, por un lado, se trata de un fenómeno intangible y por otro, porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida, esto es, la estructura musical en sí misma y su notación.

Pero también hay que decir que este desinterés se debe a una inercia por la separación entre la academia y los proyectos institucionales a partir de 1968 con el nacimiento de la antropología crítica. Hay que recordar que

¹⁸ Goody, 1985

el grupo de antropólogos críticos conocido como “Los Siete Magníficos”¹⁹ denunció el trabajo del INI y de los proyectos estatales de desarrollo regional porque éstos no respondían a las necesidades de la población indígena sino a su proceso de aculturación y de alguna manera, al etnocidio.

Todo este proceso llevó a que las etnografías describieran la música desde una perspectiva mecanicista donde se resalta el supuesto carácter sagrado de la música, y en medio de muchos estereotipos más, la música aparece desvinculada a su contexto, pero aún más, ni siquiera descrita ni correlacionada a los demás aspectos de las culturas en cuestión. Lo anterior no sólo fue observable en la academia sino que aparecían, de nueva cuenta, las decisiones del Estado sobre las políticas públicas en materia de cultura, precisamente, porque como hemos señalado con anterioridad, muchos de los estudiosos establecieron para la ciencia como para la ideología nacionalista, una única manera de ver a las músicas indígenas.

En 1979, el Instituto Nacional Indigenista (INI) inició un sistema de radiodifusoras para la atención de la población indígena y para la difusión de la cultura nacional a través de la educación y la revaloración de las tradiciones locales y el fomento al uso de las lenguas indígenas. En el contexto de este sistema de radiodifusión, entre los años 1994 y 1996 dos proyectos indigenistas de investigación y difusión del patrimonio intangible partieron de premisas no sólo distintas sino contradictorias: el proyecto fonográfico de las radiodifusoras y el del departamento de etnomusicología.

El proyecto de las emisoras implicaba la participación de los indígenas en la edición, y por tanto, la selección musical no correspondía al canon institucional de “música indígena”, que consistía en considerar

¹⁹ Guillermo Bonfil, Daniel Cazés, Margarita Nolasco, Mercedes Olivera, Ángel Palerm, Enrique Valencia y Arturo Warman

aquella música "auténtica" de carácter ceremonial e interpretada por los ensambles instrumentales que se creía que eran de origen prehispánico.

Las radios entonces, eligieron un repertorio musical que hablaba de la realidad vivida en las comunidades, por ejemplo, las canciones que cantaban los niños en las escuelas y que habían aprendido a través de las políticas de salud, de manera que no todas las piezas incluidas hacían referencia a la naturaleza y a lo sagrado, sino también a aspectos pragmáticos de la vida cotidiana.

Así, la producción fonográfica del INI se mantuvo en una constante tensión y contradicciones. Gran parte de los estudios del departamento de etnomusicología continuó con el indigenismo que propugnaba por el respeto y reconocimiento a la cultura indígena, pero al mismo tiempo decidiendo los aspectos que debían promoverse de esas culturas, como es el caso de la elección de los grupos étnicos participantes; los conjuntos musicales y el repertorio. Los mismos textos que acompañaban los fonogramas fomentaron una visión estereotipada de *lo indio*, por ejemplo, los textos explicativos de la música indígena en el contexto del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) dicen que las sociedades indígenas "son un elemento del patrimonio cultural" y "aportan historia y riqueza cultural a la Nación" como si las sociedades indígenas no fueran sujetos sino materia equiparable a las zonas arqueológicas, a los monumentos arquitectónicos y al entorno ecológico. Como si la historia no se construyera sino "se aportara" a través de las tradiciones y prácticas locales.

A partir de 1996, tras dos años de convulsiones políticas y sociales en México, la producción indígena de fonogramas tomo diversos caminos. El proyecto de edición, antes impulsado por las radiodifusoras indigenistas, se convirtió en un fenómeno de creación local porque los grupos musicales en Chiapas comenzaron a producir sus propias ediciones fonográficas denominándolas *fonogramas independientes*.

En muchos casos, la edición independiente de fonogramas de grupos locales ha permitido no sólo a los intérpretes, sino también a los escuchas, “acceder a la modernidad”, es decir, la música comercial reinterpretada ha constituido una representación colectiva de la modernidad; construcción influida por diversos factores, entre otros, la forma en que acceden a los medios locales y globales de comunicación; la migración; y la presencia internacional que desde el levantamiento zapatista ha propiciado la apertura hacia las expresiones artísticas de vanguardia. Pero, por otro lado, la permanencia de la música tradicional no ajena a las influencias por parte de las instituciones estatales y federales, organizaciones no gubernamentales, etcétera, que ven en ella la continuidad estática y romántica de “lo indio”. Por ejemplo, en los años 50 y 60 se da una amplia difusión de la marimba en Chiapas y se reconoce como parte de la música tradicional indígena, sin embargo, diez años antes se había denunciado la “penetración” del instrumento y la posible sustitución del conjunto tradicional de pito y tambor.²⁰

Por su parte, la serie fonográfica “Testimonio musical de México” del INAH a que hemos hecho referencia con anterioridad, también motivó la producción independiente de fonogramas como es el caso de la banda mixe de Totontepec y de la Banda Santa María de Tlayacapan. Otro caso que ilustra el impacto de las grabaciones de la música indígena es el que toca a los zoques Chimalapas del Istmo oaxaqueño. La única pieza musical considerada como *son regional zoque* «La Migueleña» que se refiere a una sanmigueleña fue compuesta por Víctor Aquino, un zapoteco de Juchitán, y después fue interpretada en zoque por varios músicos de San Miguel Chimalapa. A inicios de la década de los setenta Arturo Warman, un destacado antropólogo, junto con un grupo de investigadores registró este son istmeño y fue incluido en un fonograma. Lo interesante de este suceso es que los músicos zoques se encargaron de que los sanmigueleños estuviesen enterados de la grabación y del interés de los foráneos por la

²⁰ Yurchenco, 1943

“música zoque”, desde entonces «La Migueleña» se considera como el *son chima* por excelencia y los zapotecos no reclaman su autoría.

La etnomusicología aplicada y la música indígena

Todos estos protagonistas plantearon los principios sobre los cuales se han sustentado los estudios en el campo de la *etnomusicología aplicada* o etnomusicología en su vertiente institucional.

La construcción de conocimiento del fenómeno musical en las instituciones encargadas de conservar y difundir el patrimonio cultural ha reducido en muchos casos a la disciplina etnomusicológica en una mera técnica de registro musical cuyo objetivo es preservar no explicar. Así, se ha confundido la investigación del fenómeno musical con la promoción y difusión de la música.

Ahora bien, ¿qué es lo que encierra el concepto de música indígena para la etnomusicología aplicada? Por un lado, distinguir entre la música indígena de otras músicas encierra una gran dificultad porque remite a la irresuelta discusión en torno a qué es *lo indio*, porque el concepto de música indígena fue creado por el indigenismo del siglo XX. En una ocasión Stanford preguntaba en un pueblo indígena de Los Altos de Chiapas qué tipo de música se interpretaba allí, la gente respondió que ellos tocaban *sones* pero no música, ya que ésta era únicamente la que se escuchaba por la radio. Hay que recordar que México era también una colonia musical, lo que debió haber generado entonces una serie de categorías y jerarquías musicales que aún no hemos comprendido en su totalidad. De ahí que siempre confundamos la práctica musical indígena con la interpretación de la música ceremonial. Y aquí estamos frente a uno de los aspectos centrales que ha tenido la etnomusicología aplicada en México: la preocupación por la búsqueda de los orígenes y la pureza musical indígena que se considera, debe estar asociada a la naturaleza y a la relación armónica entre los miembros de un grupo dado. Inicialmente, el proyecto no aceptaba que las radios difundieran música comercial porque se creía

que “alterarían” el gusto de los escuchas y que contribuirían a la desaparición o modificación de la música tradicional. Por otro lado, se insistió en que la música indígena debía ser aquella que tuviera rasgos prehispánicos y que estuviera asociada a la dimensión ritual.

Si bien en los fonogramas se aclara que la música indígena consiste en multitud de estilos, de propósitos y de tradiciones históricas, las nociones de integración de elementos prehispánicos y europeos, el sincretismo, y el carácter sagrado, la importancia de lo colectivo frente a lo individual, y otros *marcadores de indianidad*²¹ aparecen siempre como premisas para presentar las piezas que contienen los fonogramas.

La idea romántica en torno a los indígenas y resultada de ésta, la propia imagen que los trabajadores de las radios creaban de sí mismos y de la música indígena; lo anterior responde al hecho, de que los pueblos indígenas son forzados permanentemente a ajustar su conceptualización a la “lógica del otro”,²² basta ver las notas acerca de las expresiones musicales escritas por los mismos investigadores indígenas:

La música y la danza tradicional como vive la gente teenek tiene un valor muy grande, porque con esto se rinde honor y respeto a la madre naturaleza, varias investigaciones las hemos logrado a través de visitas a comunidades con los grupos indígenas los cuales desde muchísimos años la tienen como todos los pueblos su manera especial de manifestar su sentimiento y de comunicarse con los seres sobrenaturales, así realizan su ofrecimiento junto a dios, pero no un dios impuesto sino a dioses verdaderos, las mismas fuerzas de la naturaleza como nos han enseñado nuestros antepasados (...)²³

²¹ *Cfr.* Viqueira, 2002

²² *Cfr.* Del Val, 1993

²³ Robles, Benigno, XEANT “La Voz de las Huastecas”, Presentación de los fonogramas de las Radiodifusoras del INI, Museo Nacional de Antropología, 1996

La búsqueda de los orígenes y el rescate de “lo auténtico”, la música autóctona, la música folklórica, ha constituido —por lo menos hasta los primeros años de la década de los 90— una de las preocupaciones fundamentales de la etnomusicología institucional. El uso desmedido del concepto de autenticidad lo convierte en un concepto anacrónico y torna a la etnomusicología aplicada en una disciplina ahistórica. La revalorización de una “música verdadera” y de origen prehispánico, que no existe más que en el discurso, o bien que se inventa desde las instituciones encargadas del patrimonio cultural, no hacen sino ligar a la música, otrora popular, a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, prueba de ello ha sido el slogan que mantuvieron al menos por una década las series fonográficas INAH e INI: “Para la revaloración y difusión de las auténticas tradiciones musicales del país”. Según Olmos, en el contexto de la música indígena no es pertinente hablar de purezas puesto que si bien la música es un factor de identidad que permite a los individuos reconocerse entre sí mediante estímulos estéticos, éstos se modifican de acuerdo con las relaciones culturales, conquistas, influencias, contactos, etcétera.²⁴

No está por demás recordar que la antropología mexicana proviene de una tradición intelectual romántica que ha coexistido con un interés ilustrado por el conocimiento en sí, en el cual, la búsqueda de un vínculo del pasado prehispánico con la nación moderna ha sido el *liemotiv*. Esto ha sido ampliamente documentado, Luis González advirtió que la moda aztequista de los días de la Independencia y de los primeros años de la vida nacional confundió lo indio con lo mexicano,²⁵ y el tema de las continuidades resulta crucial. Sin embargo, sabemos que hoy “como en los siglos XVI y XIX, la preservación de las identidades étnicas particulares no

²⁴ Olmos, 1998, pp 24-25

²⁵ Los románticos creyeron que los indios eran diferentes del resto de la sociedad por derecho, mas no de hecho, por tanto, la proclamación de la igualdad ante la ley, terminaría por resolver el problema indígena. Así, los indios dejaron de ser indios en 1821 cuando se promulgó el Plan de Iquala. González y González, 1996, p 157-158

es incompatible con la adopción de nuevos valores y nuevas formas culturales".²⁶

La segunda preocupación de la etnomusicología aplicada, es decir, en su vertiente institucional es la supuesta oposición tradición *versus* modernidad y la consecuente relación de la música con su contexto:

Los pueblos indígenas son sociedades muy integradas, por lo cual resulta difícil hablar en particular de la música, de la danza, de la estética, de la ética, de normas sociales y de ocupaciones y cargos comunitarios como áreas diferenciadas de la actividad humana y de la vida misma. Todas ellas se articulan, determinan y confluyen a la vez. Muchos de los mitos, costumbres y ritos de los que se deriva las danzas el canto y en buena medida la música, se fundamentan en ciclos esenciales según estén simbolizados los códigos en cada unidad social y, por tanto, están íntimamente relacionados con actividades, tareas, normas y valores que han permitido caracterizar a cada sociedad.²⁷

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

Esa suerte de mal entendido con respecto a la música y su contexto ha llevado a otro aspecto recurrente: la clasificación del fenómeno musical en música sagrada y la música profana, o bien en música tradicional y

²⁶ Navarrete, 2004, p 127

²⁷ Ochoa, *et al.*, 1994

reinterpretada, o tradicional y comercial; indígena y mestiza; música indígena y música urbana, etcétera. Esta clasificación coloca *a priori*, una noción romántica de lo indio: el indio es bueno por naturaleza, y lo que hacen los medios de comunicación masiva es contaminar su pureza musical. Algunas interpretaciones de estos hechos sostenían incluso, que el sonido musical indígena únicamente se desarrollaba en el ámbito religioso y que por lo tanto, no debía ser considerado como *música* en el sentido occidental del término ya que este incluye también la música como un medio para la recreación. Derivado de lo anterior, el que un músico local pudiera cobrar dinero por su trabajo fue considerado por muchos “puristas” como una infiltración capitalista, lo cual tiene algo de cierto, pero es necesario analizarlo más y entender por qué ingresa al sistema de mercado.

Notas finales

El hecho de hacer una revisión crítica de los estudiosos de la música indígena en su vertiente institucional no implica desconozcamos los aportes, de hecho, fue en estos contextos en que se produjeron los libros más notables de las tradiciones musicales de México, y que hoy son considerados como clásicos. Lo importante aquí es mencionar al menos algunas de las contradicciones más evidentes y las consecuencias que han traído para la construcción de los paradigmas teóricos y metodológicos que han sustentado el estudio de la música indígena en el mundo contemporáneo, y el hecho de que la etnomusicología se ha visto, en gran medida, fuera del debate del conjunto de las ciencias antropológicas en México.

El concepto «música indígena», que ya hemos dicho que no existía antes del siglo XX, ha llevado un alto nivel de generalización y de síntesis, de tal suerte que no puede existir *una* definición de música indígena porque no es un género musical. Esto es, ninguna definición de música indígena puede incorporar la diversidad y contraste tan amplio que

presentan las sociedades indígenas. Bonfil definía lo indio como una categoría supraétnica que no denotaba ningún contenido específico de los grupos que abarca sino una particular relación entre ellos y otros sectores del sistema social global del que los indios forman parte.²⁸ Si esto no nos queda claro, corremos el riesgo de confundir una tradición musical indígena con una música que no sea más que la música de la pobreza, de la marginación. De ahí que no se pueda hablar de *música indígena* sino de música zoque, música rarámuri, música yaqui. Pero más aún, cabría otra diferenciación al interior de estas músicas puesto que los diferentes géneros musicales han sido usados como emblemas de sectores sociales distintos que se identifican con la música y la letra, o con los compositores e intérpretes. Por ejemplo, no existe una música zoque²⁹, sino muchas músicas zoques, las cuales están más relacionadas con las identidades locales que con el grupo étnico en sí.

Lo anterior es importante porque nos hace mirar hacia las expresiones musicales locales, observar sus dinámicas de creación e interpretación propias, es decir, nos obliga a ver las realidades y no a construirlas desde fuera. Por ejemplo, un campo de preocupación estética por parte de los músicos, en términos del devenir de su propia música, está dado durante el proceso de creación cuando éstos se aproximan a otras formas y estilos musicales. Esto es, saben que el repertorio que interpretan los conjuntos musicales tienen un fuerte impacto en la conformación de identidades sociales como la "onda grupera", la tambora sinaloense y muchos géneros de la música norteña (polkas, mazurcas, redovas y chotis) compuestas e interpretadas por grupos musicales como Los Tigres del Norte, Los Tucanes, etcétera, las cumbias y las canciones rancheras *anorteñadas*, que en gran medida están asociadas a la migración³⁰ y a otros procesos que hace falta investigar en los nuevos

²⁸ Bonfil, 1985, p 352

²⁹ Pueblo indígena ubicado en el noroeste del estado de Chiapas

³⁰ Alonso, 2006

contextos sociales, políticos y económicos de las regiones indígenas de México.

Bibliografía

- Alonso Bolaños, Marina,
1998 "Fonoteca INAH, pionera en la difusión fonográfica de la música tradicional de México" en *No morirán mis cantos...Antología vol. 1*. Fonograma del Conaculta-INAH
- 2006, "Canto rodado" en Fernando Hajar (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México
- 2008, *La invención de la música indígena de México. Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX*, Editorial SB, Colección Complejidad Humana, Buenos Aires
- Béhague, Gerard,
1993 "Latin America" Chapter XVII en Myers, Helen *Ethnomusicology. Historical and regional studies*. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York-London
- Bonfil, Guillermo,
1985 "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales" en Güemes, Lina O., (comp.) *Obras Escogidas de Guillermo Bonfil, tomo 2*, INI, INAH, CIESAS, DGCP, SRA, 1995, México
- Chamorro, Arturo,
1985 "La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio", en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. México
- Devés Valdés, Eduardo,
2000 *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad, Tomo I "Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Biblos, Buenos Aires
- González y González, Luis,
1996 *El indio en la era liberal*, Clío-El Colegio Nacional, México
- Goody, Jack,
1985 *La domesticación del pensamiento salvaje*, Akal, España
- Loyo, Engracia
1999 *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, El Colegio
- Mendoza, Vicente T,
1954 *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (1956) [Estudios y Fuentes del Arte en México. VII]
- 1997 *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital, Hidalgo, en 1936*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (1963)
- Misiones Culturales,
1927 *Las Misiones Culturales en 1927*, Secretaría de Educación Pública
1933 *Las Misiones Culturales en 1932-1933*, Secretaría de Educación Pública
- Ochoa, José Antonio, *et al*,

- 1994 en Sagredo, José Luis (ed.) Series Fonográficas Departamento de Etnomusicología, Instituto Nacional Indigenista
- Navarrete, Federico,
2004 *Las relaciones interétnicas en México*, México Nación Multicultural, UNAM
- Olmos, Miguel,
1998 *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, Colección Biblioteca del INAH, INAH
- Sáenz, Moisés,
1928 *La educación rural en México*, Talleres Gráficos de la Nación, México
- 1981 (1930) *México íntegro*, SEP
- Saldívar, Gabriel
1934 *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México.
- Secretaría de Educación Pública,
1926, Boletín SEP, tomo V, núm 2, febrero
- Stanford, Thomas,
1984 "La música popular de México" en Estrada, Julio (ed.) *La Música de México, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958-1980)*, Instituto de Investigaciones Estéticas Cincuenta Años 1935-1985, UNAM
- Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seuil, Paris, 1999,
- Vaughan, Mary Kay
1999 *La Política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, Fondo de Cultura Económica, México
- Vázquez, Irene,
1998 *Catálogo de fonogramas del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Fonoteca, Coordinación Nacional de Difusión.
- Viqueira, Juan Pedro, *Encrucijadas chiapanecas*, El Colegio de México, Tusquets, 2002
- Yurchenco, Henrietta,
1943 "La música indígena en Chiapas" en *América Indígena*, Órgano trimestral del Instituto Indigenista Interamericano, Vol. III, octubre, Núm 4. pp 305-311.