

01040



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

**LA “INVENCIÓN” DE LA MÚSICA INDÍGENA
DE MÉXICO (ca. 1924-1990)**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA (ETNOLOGÍA)**

**PRESENTA:
MARINA ALONSO BOLAÑOS**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS**

DIRECTOR: DR. RAFAEL PÉREZ TAYLOR

MÉXICO, D.F.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

04010

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

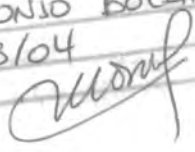
NOMBRE:

MARINA ALONSO BOLAÑOS

FECHA:

8/03/04

FIRMA:



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



Agradezco al director de mi tesis, Dr. Rafael Pérez Taylor; a la Dra. Margarita Nolasco; a la Dra. Ana Bella Pérez Castro, al Dr. Carlo Bonfiglioli y al Dr. Miguel Olmos por su interés, lectura y sugerencias a la tesis; y a la Dra. Engracia Loyo por sus comentarios al primer capítulo.

Como siempre, agradezco a Arturo Tekayehuatzin por su comprensión y apoyo incondicional en todos los proyectos que he emprendido a su lado.

Esta tesis está dedicada a todos aquellos Investigadores y promotores de la música tradicional de México.

*La tarea de la antropología es, no sólo saber cómo son las cosas,
sino cómo han llegado a ser lo que son.*

Franz Boas

Índice

Introducción.....	3
PARTE I. LOS GRANDES PROYECTOS INSTITUCIONALES.....	18
Capítulo 1. La reconstrucción de la música popular.....	19
1. Música y educación para el campo.....	22
1.1 La reconstrucción musical.....	25
1.2 Los actores, los órganos y las estrategias.....	33
2. La consolidación de culturas musicales, instrumentos y repertorios.....	36
Capítulo 2. El Indigenismo musical.....	43
1. El "México profundo": vicisitudes de lo indio-indígena en las colecciones fonográficas.....	43
1.1 La serie fonográfica <i>Testimonio Musical de México</i>	49
1.2 Las series fonográficas del Instituto Nacional Indigenista.....	54
2. Después del 1º de enero de 1994.....	58
3. Otras editoras de fonogramas de música indígena.....	69
3.1 Los productores independientes.....	70
4. Otras consideraciones acerca de la etnomusicología aplicada y la respuesta indígena.....	71
PARTE II. LOS PROTAGONISTAS.....	75
Capítulo 3. Gabriel Saldívar.....	76
1. El pensador e-historiador de la música mexicana.....	76
2. La obra de Saldívar y su contexto.....	78
3. Tópicos del pensamiento <i>saldívariano</i>	82
3.1 La colonización musical; el nacimiento de la música nacional (siglo XVIII) y la "consolidación de la música y cultura musical mexicanas" (siglo XVIII).....	82
3.2 Los componentes históricos de la llamada "música mexicana".	84
3.3-Definición de la música popular mexicana y sus características	89
3.4 Los instrumentos musicales de la música mexicana.....	91
3.5 El mestizaje musical de América Latina.....	93
3.6 Las canciones de la Independencia.....	96
4. Consideraciones finales.....	98

Capítulo 4. Del eurocentrismo musical a la diversidad musical	99
1. Vicente T. Mendoza (1894-1964).....	99
2. La nueva investigación musical: Thomas Stanford (1929).....	107
3. Henrietta Yurchenco (1916).....	118
Consideraciones finales. Los principios culturales de la música: hacia una Antropología de la música.....	124
1. Los ejes discursivos de la etnomusicología mexicana (1980- 1996).....	124
2. Los principios culturales de la música indígena: apuntes para una Antropología de la música.....	134
Fuentes.....	144

Introducción

I.

Anne-Marie Thiesse advierte que los procesos de formación identitaria en Europa de los siglos XVIII al XX consistieron en gran medida, en determinar el patrimonio de cada nación y en difundir su culto. La recuperación e invención de una historia prestigiosa, de una serie de héroes, una lengua, monumentos culturales, un 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.¹ De acuerdo con Eduardo Devés, el pensamiento latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX corresponde también a un ciclo identitario.²

En el México posrevolucionario existió un interés por parte de los intelectuales por 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*.

¹ THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seuil, Paris, 1999, p 12-18

² DEVÉS, Eduardo, *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, 2000, p 25

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

El estudio de la música indígena de México no es reciente, importantes investigadores —además de los mencionados— como Jesús C. Romero, Otto Mayer-Serra, Ralph Steel Boggs, Samuel Martí, Thomas Stanford, Henrietta Yurchenco, José Raúl Hellmer El "Jarocho de Filadelfia", Francisco Alvarado Pier, Irene Vázquez, Arturo Warman, Jas Reuter, Daniel Castañeda, Charles Biolès y Gertrude Kurath,³ Francisco Domínguez, entre muchos otros, aportaron un gran *corpus* 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 "rescataban" aquella aportación de las sociedades indígenas a la cultura nacional buscando y construyendo una explicación del pasado, sin embargo, los estudios de la música se inclinaron hacia la mera recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folklóricos. El estudio de la música estuvo entonces en manos de folklorólogos y músicos que con un fuerte eurocentrismo, describieron y

³ BÉHAGUE, 1993, p. 472-474

clasificaron la música mexicana. Hacia los años 60, la etnomusicología mexicana en ciernes tomó el apelativo de la nueva disciplina nacida en los Estados Unidos pero no sus modelos de análisis. Cabe mencionar que la etnomusicología norteamericana surgió por oposición epistemológica a la musicología decimonónica alemana y por tanto la aplicación de sus modelos en el caso mexicano resultaba un tanto forzada, pero lo más probable es que nuestros estudiosos no reflexionaran al respecto, es decir, la naciente etnomusicología mexicana no retomó las teorías anglosajonas no tanto 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 una empresa descriptiva más que analítica. Además, los anglosajones estudiaban *otras culturas* resultadas de procesos colonizadores mientras que los mexicanos abordaban la música de su propio país. Hacia fines de la década de los 80 y 90 las obras de los etnomusicólogos norteamericanos fueron más difundidas y en muchas ocasiones retomadas acríticamente como fue el caso de *Anthropology of music* de Alan Merriam (1964).

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

II.

La presente tesis pretende realizar una aproximación crítica a los estudios en torno a la música indígena de México entre los años 1924 y 1996, periodo en que se construyen los grandes proyectos institucionales y se desarrollan los estudios en torno a la música indígena, de tal suerte que se da un proceso de «invención» de tradiciones. La hipótesis que subyace aquí, es que las culturas musicales populares actuales, particularmente las indígenas, deben algunas de sus características, repertorios e instrumentos musicales a las políticas culturales posrevolucionarias, en los años 20 y 30 fundamentalmente al sistema educativo; y en las décadas posteriores, al trabajo del Instituto Nacional Indigenista y del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Hay que considerar por un lado, que las tradiciones musicales fueron reforzadas durante este periodo, y por otro, que parte de esas mismas tradiciones fueron reconstruidas y simbolizadas para formar parte del acervo cultural de la nación. En este sentido, el concepto de *invención de tradiciones* de Eric Hobsbawm resulta adecuado para incluir tanto aquellas realmente inventadas, cónstruidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen dentro de un breve y determinado periodo (pueden ser unos cuantos años) y que se establecen con gran rapidez. En la medida en que todas las tradiciones son construcciones sociales e invenciones en términos de Hobsbawm, es preciso el profundo entendimiento de los principios culturales a partir de los cuales se estructuran. La música indígena no existía como concepto antes del siglo XX aunque sí como hecho real, por ello con el uso del término *invención* no estamos desconociendo la preexistencia de varias tradiciones musicales indígenas y su reproducción, sino al proceso por medio del cual el Estado por medio de una suerte de selección artificial, fomenta aquellas que considera pueden representar lo indio, y que por

tanto variarán en el tiempo, por ejemplo, a partir de los años 50 y 60 se da una amplia difusión de la marimba en Chiapas y se reconoce como parte la música tradicional indígena, sin embargo, diez años antes, se había criticado la "penetración" del instrumento y la sustitución del conjunto de pito y tambor por éste.⁴

Cabe subrayar que no se trata de un recuento de los estudios sobre la música indígena realizados a lo largo del siglo XX, sino de la distinción de grandes procesos intelectuales que han generado conocimiento y acción institucional, esto es, determinar cuál ha sido la trayectoria y las preocupaciones más importantes de los estudiosos así como las perspectivas desde donde las instituciones oficiales han conservado y difundido el patrimonio cultural de nuestro país; y finalmente, plantear una serie de reflexiones que contribuyan a la construcción de una *Antropología de la Música*, esto es, explorar y entretelar distintos enfoques para un modelo *transdisciplinar* en torno al sonido musical.

Así, la presente tesis pretende ser por una parte, una contribución a la historia de la Antropología Mexicana, en la cual los momentos y vertientes de los estudios de la música han estado ausentes; y por otra parte, busca ser un aporte a la construcción actual de una Antropología de la Música. En esta tesis el lector no encontrará un estudio de la música indígena en sí, sino una aproximación a la conceptualización que de ella se ha hecho en las investigaciones en que el Estado se ha fundamentado para hablar de una identidad nacional. Consideramos que historizar la etnomusicología mexicana permitirá una lectura crítica de la tradición científica en torno a la música de los grupos indígenas.

De acuerdo con Miguel Olmos, desde mediados del siglo pasado, la etnomusicología discute su objeto, teoría y método propios "lo cual

⁴ Cfr. YURCHENCO, 1943

representa un síntoma de desarrollo necesario para la consolidación y afirmación de la disciplina".⁵ Consideramos que los estudiosos de la música tradicional y popular de México tenemos la responsabilidad de colocar nuestras investigaciones en la polémica teórica en que otros países como Brasil y España desarrollan en torno al tema. Debemos reconocer que los enfoques empleados han mantenido a la llamada *etnomusicología mexicana* fuera del debate científico en campos más amplios que el propiamente dicho etnomusicológico, particularmente en la antropología. Ciertamente, las investigaciones etnográficas y antropológicas tampoco han contemplado el estudio de la música en sus disertaciones. Salvo contadas excepciones, las etnografías suelen suponer a la música como un elemento ornamental en las ceremonias religiosas o un medio de recreación comunitaria en las fiestas; este hecho ha favorecido la prolongación del concepto folklorizante de las tradiciones musicales.

Ahora bien, nuestra segunda hipótesis, relacionada con la primera, se refiere a que en materia musical es posible distinguir líneas de continuidad en las políticas culturales y en el *diálogo* entre éstas y la sociedad; de ahí la importancia de una reflexión del impacto en la larga duración sobre la configuración presente de las culturas musicales del México indígena. Ahora bien, ¿dónde observamos estas continuidades? Tal como observaremos en la primera parte de la tesis, muchas culturas musicales rurales fueron ajustadas, adaptadas con base, en gran medida, en las políticas culturales posrevolucionarias que buscaban crear una identidad homogénea hacia la conformación de una identidad nacional. Revisando las memorias del Departamento de Asuntos Indígenas de los años 1938-1939, me percaté de que las áreas de educación de ese órgano proporcionaban cierto tipo de instrumentos

⁵ OLMOs, 2003, p 46

musicales, básicamente *aliento* y *percusiones* para la conformación de bandas de pueblo.⁶ 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.

Es importante advertir que no se trata de considerar a los pueblos indígenas receptores de las políticas federales como sujetos pasivos, ni de atribuirle al Estado posrevolucionario un papel omnipotente, esto sería un punto de vista absurdamente reduccionista. Por el contrario, es importante preguntarse por un lado, cómo funcionaba el proyecto cultural revolucionario en la práctica y hasta dónde las escuelas rurales y los maestros eran realmente agentes de cambio; y por otro lado, interrogarnos por el proceso de apropiación por parte de la población rural de elementos de la cultura ajena para ajustarlos a sus valores y creencias, e incluso, pensar que las políticas culturales han cubierto un espectro tan amplio como la heterogeneidad de los agentes mismos, particularmente, de los maestros y de los académicos asociados a las instituciones que han tenido como tarea el estudio de la música indígena.

Sabemos que no ha existido un criterio uniforme de aplicación de las políticas culturales y por tanto, la multiplicidad de interacciones resultadas de la experiencia entre las políticas y las poblaciones locales ha llevado a la invención de tradiciones y a la reconfiguración de aquellas ya establecidas; aún más: el impacto de las políticas culturales se observa en la actualidad no sólo en la población indígena sino en las mismas instituciones. La educación musical fue concebida por el Estado

⁶ Los instrumentos de la familia aliento *metálico*, de acuerdo con la clasificación tradicional o de orquesta, corresponden a aquellos que requieren de la insuflación del aire para su ejecución. Por su parte las percusiones, se refieren a todos aquellos instrumentos que por una forma de ejecución percutida producen sonido.

como un medio para la educación, el entretenimiento, y la integración de los valores nacionales y en este sentido, décadas posteriores el INI, el INAH y hacia los años 80 la Dirección General de Culturas Populares impulsaron los festivales de música y danza, la edición de fonogramas y las radiodifusoras como formas de divulgación de la cultura indígena.

En los años 60 (aunque en las dos décadas anteriores ya se habían realizado grabaciones de música tradicional en el campo mexicano), antropólogos recopilaron música y otros materiales etnográficos para la instalación del Museo Nacional de Antropología. A partir de ese momento, hubo un *boom* en la grabación de campo y en la producción fonográfica y se conformaron archivos y fonotecas en varias instituciones por ejemplo, en 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 Instituto Nacional Indigenista; el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez del INBA; Archivo Regional de las Tradiciones Musicales del Colegio de Michoacán; Dirección General de Culturas Populares; entre otros. Asimismo, el INI creó el sistema de radiodifusoras para la atención de la población indígena y para la difusión de la cultura nacional a través de la educación y la revaloración de las tradiciones locales.⁷ Por su parte, los encuentros y festivales han constituido otra vertiente para difundir y promover la música tradicional y popular en México. Estos eventos son financiados por instituciones gubernamentales y coordinadas por las mismas, se llevan a cabo en distintos foros en la ciudad de México aunque existen también

⁷ La primera radiodifusora se instaló en 1979 en Tlapa de Comonfort, Guerrero. Cabe señalar que hace falta una investigación puntual sobre el papel que tuvo la radiodifusión no tan sólo para la enseñanza de la música popular sino en general para la educación posrevolucionaria.

encuentros regionales y locales de música y danza, por ejemplo, el conocido Festival de la Huasteca realizado por el Conaculta, donde confluyen músicos de comunidades de la región.

El hecho de abordar en esta tesis sólo a algunos de los estudiosos de la música indígena responde, más que a un mero acto arbitrario — como toda elección— a que éstos 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 habrían incidido en los procesos de producción científica en materia musicológica. Nos referimos a Gabriel Saldívar (1909-1980), Vicente T. Mendoza (1894-1964) y Thomas Stanford (1929-). Aunque en menor medida el primero de ellos, se trata de tres estudiosos con una sólida formación musical y por igual los tres, con un gran interés por la historia de México: la historia patria para los primeros, y la historia del país que lo acogió desde su juventud, en el caso del tercero. Saldívar y Mendoza sin duda representan al intelectual de corte decimonónico preocupado por la composición histórica, cultural y social de su país y por la revaloración de aquello que se considera como las "raíces de lo mexicano". Stanford, siendo más joven que ellos y con estudios no sólo musicales y musicológicos sino también antropológicos, se ubica más como parte de una generación crítica que busca romper con los viejos postulados acerca del origen de la música mexicana.

Si bien podríamos enumerar a otros autores contemporáneos a éstos y también sumamente importantes como Rubén M. Campos, Samuel Martí, entre otros, es preciso considerar que la magnitud de su obra no es comparable a la de los que nos ocupan (entendiendo esto como construcción de conocimiento y divulgación del mismo). Asimismo, tal como se señaló arriba, la obra de nuestros tres protagonistas han

sido muy difundida y retomada, por los órganos educativos e instituciones encargadas de preservar y difundir el patrimonio cultural del país, como sustento académico de sus políticas culturales.

Hay que recordar la gran difusión que han tenido sus investigaciones a través de diversas publicaciones y fonogramas. Por ejemplo, Gabriel Saldívar con su *Historia de la Música de México* se ha convertido en el autor más leído como material didáctico. No obstante haber sido publicada por vez primera en 1934, ha tenido al menos tres reediciones. De igual manera, en la *Memoria del Departamento de Asuntos Indígenas* de 1938 se establece que el libro *Historia de la música en México* será considerado como material de apoyo didáctico para la formación de los maestros indígenas.

Un segundo grupo de protagonistas que nos interesa aquí, es el de los divulgadores de la música indígena e iniciadores de las series fonográficas institucionales que han plasmado sus ideas en textos, entre los más importantes se encuentran Cristina Bonfil, Irene Vázquez, Arturo Warman, Henrietta Yurchenco, y en menor medida: Agustín Pimentel, Guillermo González, Vicente Mendoza Martínez, René Villanueva, Julio Herrera, entre otros.⁸ Si bien la lista de estudiosos es larga y no obstante la importancia de muchos investigadores que no escribieron textos como José Raúl Hellmer "el Jarocho de Filadelfia"

⁸ Hay que mencionar que tanto el Departamento de Etnomusicología del Archivo Etnográfico Audiovisual como en el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas han tenido muchos investigadores de planta así como colaboradores externos, entre los cuales puede nombrarse a Henrietta Yurchenco, Thomas Stanford, Guillermo Contreras, Ricardo Pérez Montfort, Agustín Pimentel, Antonio Guzmán, José Antonio Ochoa, Guillermo González, Carlos Zaldívar, junto con jóvenes investigadores como Julio Herrera, Ana Cecilia Angüis, Miguel Olmos, Neyra Alvarado, José Antonio Ochoa, Francisco Andía, Marina Alonso, Claudia Linda Cortés, Arturo Enríquez, Alfredo Herrera, Xilonen Luna, Félix Rodríguez, Aurora Oliva, etcétera.

En el caso del INAH, muchos otros investigadores ha participado en la conformación de la serie fonográfica, entre ellos: Arturo Warman, Irene Vázquez, Raúl Hellmer, Thomas Stanford, Gabriel Moedano, Violeta Torres, Arturo Chamorro, Antonio García de León, Hilda Pous, Felipe Flores, Marina Alonso, Araceli Zúñiga, Norberto Rodríguez, Raúl García, etcétera.

quien fuera el gran pionero de la grabación,⁹ nos referiremos únicamente a aquellos que han plasmado sus ideas en textos de amplia circulación.¹⁰

Así, consideramos que nuestros *protagonistas* plantearon los principios sobre los cuales se han sustentado los estudios en el campo que denominamos aquí como una suerte de *etnomusicología aplicada* o etnomusicología en su vertiente institucional. Es por ello, que en esta tesis no hemos considerado muchas obras de la etnomusicología académica generadas hacia los últimos años del periodo que nos ocupa y que sin duda requerirían un estudio aparte y que consideramos es tarea urgente su difusión más allá del campo académico, por ejemplo, las investigaciones acerca de la música p'urhepecha realizadas por Arturo Chamorro: *Sones de la Guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha* (1995, El Colegio de Michoacán); así como el estudio de Leticia Varela *La música en la vida de los yaquis* (1986); el texto de Miguel Olmos *En torno a la estética, la música y el trance en el Noroeste de México (Una propuesta etnomusicológica)* (1992, publicado en 1998 como *El sabio de la fiesta*, INAH); el libro *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la trasgresión cómico sexual y las danzas de Conquista* de Carlo Bonfiglioli (1995) y *Hacia una tipología antropológica de las danzas tradicionales mexicanas* (UAM, 2001); los estudios de Jesús Jáuregui respecto al mariachi en el Gran Nayar como *El Mariachi, Símbolo musical de México*; los estudios lingüísticos de Fernando Nava en Michoacán, por

⁹ Incluso fue maestro de Stanford y de Rene Villanueva (fundador del grupo musical Los Folkloristas)

¹⁰ Muchos investigadores y difusores no escribieron textos, por lo cual no interesan a la presente disertación. Entre ellos podemos mencionar a algunos de los que trabajaron durante los años 80 y 90 en el INI y/o INAH tanto como promotores, como técnicos de grabación de gran importancia: Jesús Herrera, José Luis Sagredo, Citlali Ruiz, María Elena Estrada Paz, Guillermo Pous, Oscar René González, Genaro López, Eduardo Llerenas, etcétera.

ejemplo, el artículo "Expresiones púrhepechas del canto" (*Anales de Antropología* 30, 1993); las investigaciones de Gonzalo Camacho acerca de la música indígena de la Huasteca como el artículo "El sistema musical de La Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla" (1996); entre otros.

III.

Seguramente el lector se habrá preguntado por qué hasta ahora no se ha hecho una distinción clara entre lo que consideramos como música popular, música tradicional y música indígena. En primer lugar, existe una clara frontera entre la música culta —por llamarla de algún modo— y la música popular. Al respecto, Ricardo Pérez Montfort señala que durante los primeros cincuenta años de vida independiente, el son cobró gran impulso, no obstante, éste junto con otros géneros musicales no accedió al ámbito de las elites en el poder porque la música que se hacía para la aristocracia, "(...) buscaba parecerse lo más posible a los modelos europeos que traían los ya numerosos agentes del Viejo Continente establecidos en México o en La Habana".¹¹ De igual forma, continua ese autor, a fines del siglo XIX y principios del XX es posible afirmar que "los géneros vernáculos no sufrieron demasiado cambio. Por el contrario, tal pareciera que a pesar de la postración económica en la que se encontraba la mayoría de la población, tanto músicas como bailes encontraron un ambiente bastante propicio para su cultivo. En Veracruz, los sones jarochos y huastecos; en Guanajuato, Jalisco, Querétaro y Michoacán, los corridos, las valonas, los sones de Tierra Caliente y de los Altos, los jarabes y las canciones; en Oaxaca y

¹¹ Si bien a partir de ese momento comenzó a perfilarse una época de búsqueda de "lo mexicano", los patrones a seguir, continuaron siendo los de Occidente, inclusive en el movimiento nacionalista.

PÉREZ MONTFORT, 1994, p 93

Guerrero, las chilenas y los sones valseados; en Yucatán, las jaranas y las canciones románticas de la llamada 'trova' (...).¹²

Ahora bien, distinguir entre la música indígena y la música popular encierra una mayor dificultad porque remite a la irresuelta discusión en torno a qué es *lo indio*, porque el concepto de música indígena fue inventado por el indigenismo del siglo XX. En una ocasión Stanford 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 práctica de la música ceremonial, es decir, lo que para nosotros representa la música indígena no lo es para ellos. La antropología permite conocer las ideas en torno a la música desde la perspectiva local e interpretarlas. Por ejemplo, en ciertas ocasiones es posible advertir que el repertorio y los instrumentos, sin preguntarnos por su origen, contienen funciones de carácter eminentemente ceremonial, no así la música popular que también es interpretada por músicos indígenas pero que responde a otros usos. Por ejemplo, en una fiesta patronal en Copainalá, Chiapas, tenemos que existe un tipo de instrumentos y repertorio para la ceremonia religiosa: el pito y el tambor, que pueden ejecutar alabanzas y sones de las danzas; al llegar la noche, los músicos de marimba tocan piezas populares entre las que encontramos algunas cumbias de moda, sones regionales y zapateados para el baile, es decir, este último repertorio corresponde al ámbito de la música popular.

¹² *Ibíd.*, p 92

Una posible forma de resolver este problema sería hacer una tipología de la música indígena como Carlo Bonfiglioli ha propuesto para el caso de las danzas tradicionales mexicanas en géneros dancísticos, cada uno de los cuales es identificado por una estructura propia.¹³ Si bien existen estudios acerca de complejos genéricos como el *son mexicano* (aunque es compartido tanto por los indígenas y como por los mestizos), etcétera, donde se ha hecho ver el patrón rítmico, las melodías particulares de cada región, las dotaciones instrumentales y el estilo de ejecución, habría que preguntarse en qué consiste lo indígena en la música o si podemos hablar de una tradición musical indígena estructural y estructurante al igual que existe por ejemplo, una tradición religiosa mesoamericana¹⁴ o grandes troncos lingüísticos con sus familias.

En suma: no existe definición satisfactoria de la música indígena porque no es un género musical específico sino que se trata de un concepto empleado de forma general e imprecisa pero que —siempre y cuando se ubique el contexto de su enunciación— continua siendo útil como herramienta heurística; es importante tener claro que dada la diversidad de la realidad analizada habrá también diversas formas de abordarla, de ahí la pertinencia de aportar elementos para la construcción conceptual de una *Antropología de la música*. Finalmente, es importante señalar el cuidado que debe tener el investigador al determinar el universo musical a estudiar, muchas veces podemos confundir una tradición musical indígena con una que no sea más que la música de la pobreza, de la marginación.

IV.

La tesis se compone de dos partes. La primera, *Los grandes proyectos institucionales*, presenta aquello que consideramos como los

¹³ BONFIGLIOLI, 2001, p 23

¹⁴ Cfr. LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. *Los mitos del tlacuache*, Alianza Ed., 1990

cimientos de las políticas culturales respecto a la música indígena y popular en general, y su continuidad en los proyectos de la segunda mitad del siglo XX; los proyectos de edición de fonogramas y reflexiones sobre la invención y consolidación de culturas musicales populares. La segunda parte, *Los protagonistas*, presenta a algunos de los personajes más importantes en los estudios de la música indígena. Por ejemplo, el tercer capítulo aborda la forma en que Gabriel Saldívar construye, define e historiza la *Música mexicana* a través del análisis de tres de sus más importantes textos, el libro: *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, publicada por el Departamento de Bellas Artes en 1934; y los artículos: "El Jarabe. Baile popular mexicano" publicado en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, en 1937; y "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia", publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* en 1942. Finalmente, el capítulo cuarto, expone brevemente el trabajo de Vicente T. Mendoza y de Thomas Stanford, como autor puente hacia la nueva etnomusicología, profundizando en algunos de sus textos más importantes como *El Son Mexicano* (1984); *El Villancico y el Corrido Mexicano* (1974); así como sus aportaciones a la serie fonográfica del INAH (abordado en el capítulo segundo). En este capítulo se incluyen datos acerca del trabajo de Henrietta Yurchenco. Finalmente, se exponen los ejes y vertientes de la etnomusicología de México, para concluir con algunas notas para la construcción de una *Antropología de la Música*.

La investigación se realizó consultando tanto fuentes primarias como bibliografía especializada en el tema, y también emana de mi propia experiencia en el trabajo etnomusicológico y fonográfico de la música indígena en los institutos Nacional Indigenista y Nacional de Antropología e Historia.

**PARTE I. LOS GRANDES PROYECTOS
INSTITUCIONALES**

Capítulo 1. La «reconstrucción» e «invención» de la música popular a través de las políticas culturales posrevolucionarias (1924-1934)

Maestro rural:

Que ni un solo día dejen de cantar los niños de tu escuela; que todas las noches canten los campesinos de la escuela nocturna. Forma orfeones para todas las fiestas de tu pueblo.

El canto ilumina los espíritus.

Graciela Amador, *El Sembrador* n. 2, mayo 5 de 1929

El etnomusicólogo norteamericano John Blacking advierte que las sociedades en general poseen diferentes ideas acerca de aquello que consideran "música" y que a su vez, cada sociedad en particular, tiene un acuerdo social implícito sobre los principios culturales en que los sonidos deben organizarse para producir esa "música"; esto es, toda sociedad ha perfilado un ideal sonoro¹⁵ propio en correspondencia con sus valores y creencias.

A partir de lo anterior, podemos asegurar —en contra de lo que comúnmente se cree— que la música no es un lenguaje universal. Si bien está presente en todas las sociedades, los códigos con que se crea e interpreta no son los mismos; aún entre los sectores de una misma sociedad el sonido musical manifiesta principios de diversidad y diferenciación social; es un marcador de las fronteras étnicas; de lo propio y lo ajeno.

Así, 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, el corrido y otras formas musicales han conformado un cancionero popular que ha acompañado ideológicamente movimientos sociales y luchas

¹⁵ BLACKING, 1973, p 26

campesinas;¹⁶ pero también el corrido y muchos otros géneros musicales han sido voceros de los grupos de poder.

Ahora bien, existe un proceso por medio del cual, la música se convierte en elemento de un proyecto totalizante: la construcción de la nación. En el México posrevolucionario existió un interés por parte de los intelectuales por 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. La creación artística —política, social, económica— tomaba como plataforma lo indígena en un contexto donde se discutían “los grandes problemas del indio”, su asimilación o integración. Así, hubo una gran tarea por valorar la aportación de las culturas indígenas a la cultura nacional, tal como se aprecia en el texto de José Manuel Puig Cassauranc, Secretario de Educación en el gobierno del general Calles:

... Son ustedes testigos de la inteligencia de los indios, de sus cualidades artísticas no superadas por ninguna raza, en el momento actual, de su intuición verdaderamente maravillosa en las manifestaciones más altas del espíritu, como son el arte musical o la pintura, de su admirable poder de adaptación con sólo que cobren confianza, de su agilidad física y mental, casi única, de su resistencia portentosa, de su frugalidad no superada.¹⁷

En este sentido, el estudio de los usos de la música permite *descubrir* las formas en que las naciones han construido su proyecto edificante, particularmente el interés por la música popular se inclinó hacia su “rescate” por medio de la recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folklóricos, así, las identidades musicales de cada región del país brindaron, en gran medida, la materia prima para los estereotipos que la cultura nacional hizo en el terreno de lo musical,¹⁸ ejemplo claro de ello es la invención del mariachi como

¹⁶ GIMÉNEZ, 1996, p 18

¹⁷ CASSAURANC, 1927, p 246

¹⁸ Cfr PÉREZ MONTFORT

emblema de "lo mexicano", cuando se trata de un ensamble musical de tradición muy localizada en la región del Bajío y Occidente.

Así, las culturas musicales populares actuales deben algunas de sus características, repertorios e instrumentos musicales a las políticas culturales posrevolucionarias, fundamentalmente al sistema educativo. Esto es, por un lado, porque fueron reforzadas y por otro, porque fueron construidas para formar parte del acervo cultural de la nación en una suerte de *invención*.¹⁹

De esta forma, el presente capítulo tiene un doble propósito, por un lado, abordar el papel que el Estado otorgó a la música popular de la esfera rural mexicana, *reconstruyéndola* para constituirse en un elemento de la cultura nacional entre los años 1924 y 1934; primero, en las tentativas fundadoras de los años veinte, como las denomina Guillermo Palacios, y como continuidad en los primeros años de la década de 1930, que de acuerdo con este autor, corresponden a los momentos en que se definen las políticas culturales destinadas a consolidar, en el marco de las estructuras simbólicas de la población y en especial de la población rural, el dominio y la legitimidad de un Estado posrevolucionario.²⁰ Y por otro lado, el capítulo planteará algunas continuidades de esas políticas culturales observadas en la música popular *reconstruida* de las actuales culturas musicales.²¹

Cabe mencionar que por política cultural tomamos la definición de Mary Kay Vaughan, que se refiere "al proceso por el cual se articularon y disputaron las definiciones de cultura: en el sentido estrecho de identidad y ciudadanía nacionales, y en el sentido más lato de conducta y significado sociales." A partir de esta definición, la tesis de Vaughan

¹⁹ HOBBSAWM, 1996, pp 1-2

²⁰ PALACIOS, 1999, p 13

²¹ Por culturas musicales entiendo todas aquellas manifestaciones del sonido musical asociado a un grupo en particular, que incluyen, repertorios, instrumentos, lírica, danza y el contexto particular en que se interpretan.

sostiene que son las escuelas rurales las verdaderas arenas de la política cultural entre 1930 y 1940;²² sin embargo, si ampliamos este periodo considerando la segunda mitad de los años veinte observamos grandes líneas de continuidad.

Por ello, las fuentes empleadas aquí son los discursos de los funcionarios de la Secretaría de Educación Pública; los informes de los maestros rurales; misioneros culturales y recopiladores de música vernácula, y testimonios de músicos locales entre 1924 y 1934, periodo de la formación cultural posrevolucionaria, después de los años de la lucha armada, y precediendo a los decenios de modernización económica bajo el gobierno de un solo partido.²³

1. Música y educación para el campo

En el México posrevolucionario existió un interés por parte de los intelectuales por 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 —muchos de ellos miembros del Ateneo de la Juventud— como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, Julián Carrillo, 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*.

Un aspecto fundamental que hay que considerar es que la elaboración de un repertorio de música nacional interesó no sólo a compositores clásicos de la capital, sino a músicos de provincia que

²² VAUGHAN, 2001, pp 14-17

²³ *Ídem*

habían iniciado sus carreras tocando en orquestas del lugar. Señala Vaughan, que éstos poseían una captación incomparable de la expresión artística local.²⁴

En los primeros años de la década de los veinte, algunos de esos músicos y compositores tuvieron una fuerte injerencia en las políticas culturales, aspecto evidente en artículos de la revista *El Maestro*. El párrafo siguiente pertenece a un texto de Chapuis escrito en 1922 y que perfila la forma en que se consideraba la música en la educación:

¿Qué es lo que se debe cantar en la escuela?

Nada más que canciones (a una o a varias voces, según los alumnos a quienes estén destinadas), nada más que cantos escritos especialmente por verdaderos poetas y verdaderos músicos; transcripciones inteligentes de obras de maestros universalmente admirados, con los aires populares de nuestras provincias.

El repertorio escolar debe rechazar, sistemáticamente, las producciones sin valor artístico, que no pueden hacer otra cosa que pervertir el gusto y el sentido crítico de los niños, difundiendo una educación deplorable.

Celebrando todas las bellezas, todas las virtudes y todas las glorias, los cantos escolares pueden relacionarse estrechamente con diversas ramas de la enseñanza general -historia, recitación, moral, etc.,- haciendo así marchar paralelamente la educación del gusto con la cultura artística y literaria.²⁵

Ahora bien, es importante distinguir entre el pensamiento de los músicos como creadores de estilos nacionales y los maestros, misioneros, recolectores de música popular de la Secretaría de Educación Pública y músicos locales que intentaron construir una *identidad musical* y que estaban en contacto directo con los pueblos. Si bien los compositores mexicanos del periodo nacionalista han sido muy estudiados; aquellos otros pensadores que dedicaron su vida a la enseñanza, la investigación y difusión de la música popular de México han sido en su mayoría olvidados, siendo que su interés por recopilar

²⁴ VAUGHAN, 2001, p 81

²⁵ CHAPUIS, 1922, p 339

datos sobre *la Patria* también contribuyó, sin duda, a la idea de forjar una cultura nacional.

De ahí la importancia de la afirmación de Vaughan respecto a que la actuación cultural de la Revolución Mexicana no sólo puede medirse por obras de la elite, emanadas de los círculos intelectuales de la Ciudad de México: "los verdaderos logros de la Revolución Mexicana los podremos entender sólo si se extiende el ámbito social en donde se edificó e impugnó la cultura nacional. Por ejemplo, el estudio de las escuelas rurales, los maestros, y los hombres y mujeres del campo que se unieron para forjar una cultura nacional."²⁶ De hecho, en la medida en que los intelectuales pedagogos construían en el imaginario social de los maestros rurales una representación del campesino, "diseñaban simultáneamente, en una operación relacional-dialogal, la propia representación de los maestros."²⁷ Los maestros rurales no habían recibido una preparación especial, habían sido elegidos de entre "aquellas gentes que, sabiendo leer y escribir, daban muestras de alto espíritu de servicio (...)." Asimismo, se advertía que un maestro rural tenía que hacer un triple trabajo en el lugar en que prestaba sus servicios: "enseñar a los niños; a los adultos y mejorar la comunidad. Son los líderes sociales del poblado. Es decir, hacen sentir al vecindario los problemas más apremiantes, organizan a la gente para resolver esos problemas y conducen a la comunidad en la senda del progreso (...)."²⁸

1.1 La reconstrucción musical

Según Arnaldo Córdova, la idea callista de la Revolución tenía, indudablemente, una gran ventaja: aunque no convenciera a unos u otros, ofrecía un gobierno para todos. A este concepto se asociaba la que se presentaba como la verdadera tarea común: la idea de la

²⁶ VAUGHAN, 2001, p 13

²⁷ PALACIOS, 1999, p 38

²⁸ "Cómo es y qué hace un Maestro Rural" en *El Sembrador*, n 2, 1929, p 14

reconstrucción nacional,²⁹ que daba continuidad a la política de los años anteriores, reanudando la obra de consolidación y de reconstrucción interrumpida por la rebelión delahuertista.³⁰ El ímpetu transformador del presidente Calles no tuvo precedentes, y en él, la educación de carácter pragmático sería un instrumento decisivo porque era la clave del progreso. En esta esfera, aquel ideal vasconcelista de la redención del pueblo a través de la cultura fue sustituido por el afán modernizador.³¹

Ahora bien, como parte del plan, el proyecto educacional que es el que nos interesa aquí, intentaba fomentar el nacionalismo, la alfabetización, la higiene,³² entre muchos otros aspectos; todo esto con el fin de aumentar la capacidad económica de todos los sectores.³³ Así, con el gran peso que se le otorgaba al sistema educativo, sería la SEP, desde 1921, la institución que a través de un cuadro de ingenieros sociales forjaría la política modernizadora posrevolucionaria.³⁴

La pregunta aquí es ¿cuál era el papel de la educación musical en este proceso? No obstante la diversidad de los procesos locales, y del

²⁹ Córdova, 1995, pp 120-121

Córdova incluye en su texto un discurso de Pascual Ortiz Rubio que me parece importante citar: "La obra de la reconstrucción nacional fomentará la armonía y la inteligencia de todas las fuerzas nacionales. En ella podrá colaborar, con la misma intensidad, el hombre de estudios que el obrero... Me preocuparé, especialmente, por los ramos que conceptúo fundamentales para un buen gobierno: Hacienda y Economía Pública e Instrucción, problemas básicos de nuestra futura grandeza y piedra de toque de nuestra verdadera independencia".

Retomado de los Discursos Políticos de Pascual ORTIZ RUBIO, 1929

³⁰ LOYO, 1999, p 218

³¹ ARCE, 1981, pp 147-149

³² KNIGHT, 1996, p 299

³³ Basta con leer las ideas de Puig Cassauranc al respecto: "Si esto lo llevamos a la práctica en la escuela rural, especialmente en las escuelas de comunidades indígenas, habremos satisfecho el punto capital en la educación indígena, que debe ser, ya no precisamente el impartir conocimientos, sino aumentar la capacidad económica del niño o del adulto, capacidad económica cuyo aumento sólo puede venir por el aprendizaje de pequeñas industrias que aprovechen las materias primas de la región, o por el conocimiento de industrias agrícolas o derivadas que puedan después ejercitarse en la zona." CASSAURANC, 1927, p 240

³⁴ VAUGHAN, 2001, p 25

hecho contundente de que la cultura popular no es monolítica, la *invención* de géneros musicales y su difusión permitieron colocar al pueblo como protagonista de la historia. Lo anterior no niega la existencia de un universo musical preexistente, sino que el proceso de *invención* fue una clara fase de negociación entre las políticas culturales y la cultura popular. De hecho, la presencia de fuertes y arraigadas tradiciones musicales en la provincia mexicana, hacen posible la reconstrucción e invención de nuevas tradiciones, tal como lo observaremos en el segundo apartado de este capítulo.

Si bien es posible observar las rupturas y diferencias entre el proyecto educativo del Maximato y el cardenista, las líneas de continuidad pueden ser observadas en las políticas culturales respecto a la educación musical. El relato del michoacano Ambrosio González, maestro rural de música, es un claro ejemplo de ello.

Hacia 1924, siendo muy joven, Ambrosio fue llevado por sus padres a recibir clases de solfeo con el cantor de la iglesia del pueblo. Un par de años después, tomó clases de órgano e ingresó a un colegio particular en Pátzcuaro y después en Morelia. En 1931 fue invitado por el sacerdote del pueblo de Penjamillo para convertirse en el organista y cantor de la iglesia; tras haber aprendido a ejecutar otros instrumentos, formó la banda de música que posteriormente abandonó para convertirse en alfabetizador de la SEP. Ya laborando en los años 40 en Centros de Cooperación trabajó para el internado de Paracho, donde el instructor le solicitó la composición de un himno a la alfabetización. El himno se cantó en todos los Centro de Alfabetización Indígena Purépecha; a partir de ello, Ambrosio compuso sones con música regional y letra en purépecha, uno de ellos, dedicado a una maestra del Instituto de Alfabetización para Indígenas Monolingües, se hizo popular y se cantó en los festivales de las comunidades, fue instrumentado para ser tocado en bandas y orquestas, y fue grabado por Discos Alegría y

comercializado por discotecas de Michoacán. Las bandas musicales se presentaron en Bellas Artes y el maestro pasó a formar parte de las Misiones Culturales.³⁵

Este relato nos habla de un proceso de apropiación cultural en el que existe una clara negociación entre la práctica tradicional de la música y su uso para la difusión de las políticas culturales.³⁶ El hecho de haberse presentado en el Palacio de Bellas Artes legitima una creación musical constituyéndola como un símbolo patrio. Asimismo, el testimonio de este músico michoacano nos revela la existencia de una tradición musical de gran arraigo en ese estado.

Otro caso, durante los primeros años del cardenismo es el relato del maestro Felipe Hernández Gómez "(...) en ese momento tocaba ensayar un canto, así que le dije al maestro (inspector) y a su acompañante que si gustaba oír cantar a los niños en otomí, y como siempre he sido aficionado a tocar la guitarra acompañé con guitarra a los niños, pero también cantaba en español y al maestro Oropeza le gustó mucho. Fue así como dijo que el maestro Felipe tenía un buen orfeón infantil otomí."³⁷ El orfeón visitó la ciudad de México, cantó en la estación de radio XEW, donde una joven de Capula fue contratada para interpretar canciones en otomí. Pero aún más interesante resulta el hecho de que la escuela realizó una serie de intercambios escolares con

³⁵ GONZÁLEZ AMBROSIO, "Relato de un maestro rural" en *Los Maestros y la cultura nacional, 1920-1952*, Vol. 4 Centro, p 19

³⁶ Retomamos el concepto de Guillermo Bonfil con respecto a la apropiación cultural: "La apropiación cultural permite adquirir control sobre elementos culturales originalmente ajenos; en muchos casos ocurre precisamente con los elementos que el colonizador introdujo mediante la imposición cultural (...) en otros, se trata de elementos o complejos culturales que no estaban destinados por el colonizador para los indios, pero que éstos supieron hacerlos suyos (...) En todos los casos se trata de procesos para conservar y ampliar los ámbitos de la cultura propia (...)" BONFIL, p 532

³⁷ HERNÁNDEZ GÓMEZ Felipe, "El maestro rural en las comunidades indígenas" en *Los maestros y la cultura nacional 1920-1952*, vol. 2 Centro, p 32

otras escuelas de la región, llevando consigo, sus propias tradiciones musicales.³⁸

1.2 Los actores, los órganos y las estrategias

Ahora bien, ¿cuáles son los principales actores que contribuyeron a forjar el nuevo lenguaje de la música popular mexicana? Una serie de personajes atraviesan por procesos interrelacionados a través de varios órganos: la Casa del Pueblo que después se convertiría en la escuela rural, las misiones culturales y las escuelas populares nocturnas de música. Estas figuras son los grandes intelectuales posrevolucionarios; los compositores de la música nacionalista de concierto; los estudiosos y los recopiladores de la música popular; y los músicos locales.

1) Los grandes intelectuales y sus proyectos educativos

Considero que la instrucción musical tiene que ver también con la forma cómo se miraba al indio y con el problema de la integración nacional. De hecho, nunca se abandonó la idea de que aunque ser mexicano significaba tener sólidos fundamentos culturales indígenas, pero ser mexicano también significaba volverse moderno.³⁹

Entre las actividades de la Casa del Pueblo señaladas por Enrique Corona Morfín,⁴⁰ jefe del Departamento de Educación y Cultura Indígenas en 1925 se establece que la danza, las canciones vernáculas, la dramatización y el parlamento, la carrera y los deportes regionales serán parte fundamental para los aspectos de *sociabilidad y recreación*. Asimismo, dentro del programa de *Actividades físicas y estéticas*, los cantos populares, la organización de orfeones y típicas serán

³⁸ *Ibid*, p 35

³⁹ VAUGHAN, 2001, p 83

⁴⁰ Hay que recordar que las bases del funcionamiento de la Casa del Pueblo elaboradas por Corona fueron aprobadas por el secretario de Educación en 1923. Loyo, 1999, p 181

consideradas para el funcionamiento de la Casa del Pueblo,⁴¹ segundo hogar para los campesinos.

Ese mismo año, 1925, José Manuel Puig Cassauranc, Secretario de Educación en el gobierno del general Calles estableció la Escuela Popular Nocturna de Música para el contexto urbano. Se trataba de una escuela que pretendía tener estudios reconocidos por el Conservatorio de Música. De hecho, la curricula comprendía las herramientas de la educación musical formal, tales como solfeo y teoría musical, canto coral, instrumentos optativos, de acuerdo a las familias instrumentales; lectura y práctica escénica y bailes estéticos (bailes clásicos y nacionales).⁴²

En el Boletín de la SEP se señalan resultados como la aprobación de alumnos y la creación de un orfeón de trescientas voces de la Escuela Popular de Música. Asimismo, en ese número de la publicación, se incluyen las Bases reglamentarias y el plan de estudios de esa escuela, que en suma, establece que tiene como fin eminentemente práctico, el procurar la cultura artística de las clases "laborantes" mediante la divulgación de los conocimientos de la interpretación y ejecución de obras musicales, dramáticas y coreográficas a efecto de poder proporcionar a las personas de pocos recursos, un medio de vida. Asimismo, señala como objetivo el fomento de "las dimensiones honestas" mediante la educación estética, a efecto de apartarlas de los centros de los vicios, y finalmente, procurará la formación de conjuntos vocales e instrumentales que orienten las aptitudes musicales del pueblo.⁴³

⁴¹ FUENTES, pp 36 y 39

⁴² Boletín SEP, tomo V, núm. 1, enero, 1926, p 60

⁴³ *Ídem*

Para Moisés Sáenz, el ideólogo y promotor principal de la educación pública en la época de Calles,⁴⁴ la escuela rural se convertiría en el centro social de la comunidad indígena, además involucraría a niños y adultos en una amplia variedad de actividades desde el aprendizaje de la música y de la danza.⁴⁵ Hay que recordar que para Sáenz, el indio era un "elemento determinante"⁴⁶ para la integración de México, proceso en el cual, intervendrían todos los elementos de la nacionalidad, la incorporación cultural del indio mediante la escuela rural cuyo programa

señala como obligaciones primordiales la castellanización del aborigen, el mejoramiento de la vida física y la estimación de sus valores estéticos (...)

Integrar en lo cultural, no vendiendo retazos de civilización ni imponiendo cartabones de cultura...recombinando sí, nuestros valores vernáculos, solidarizándonos con las obligaciones de la tradición y con el compromiso de las importaciones externas ineludibles, las que nos trajo el dominador hispano.⁴⁷

Hay que considerar que los métodos de castellanización de los maestros rurales, se apoyaban de narraciones cortas, poemas, monólogos y diarios escritos por ellos mismos,⁴⁸ pero de ayuda fundamental eran las canciones.

Respecto a las Misiones Culturales, Puig Cassauranc señala que éstas serían el germen de la obra cultural intensa y extensa que se realizaría en todo el país.⁴⁹ Las misiones eran escuelas rurales ambulantes que buscaban el mejoramiento profesional de los maestros rurales federales y por supuesto, el mejoramiento de las comunidades a través de las enseñanzas impartidas durante cada Misión.

⁴⁴ KRAUZE, 1979, p 295

⁴⁵ SÁENZ, 1928, p 153

⁴⁶ SÁENZ, 1981 (1930), p 157

⁴⁷ *Ibid*, p 173

⁴⁸ LOYO, 1999, p 182

⁴⁹ PUIG CASSAURANC, 1927, p 255

Las Misiones dieron inicio en 1923 y se consolidaron hasta 1924 cuando se crea la Dirección de Misiones Culturales. Según Engracia Loyo, nadie puede decir a ciencia cierta de quién fue la idea o cómo nacieron porque de alguna forma las fuentes oficiales se contradicen. El proyecto elaborado por el diputado José Gálvez, fue aceptado por Vasconcelos.⁵⁰ Lo cierto es que las Misiones tuvieron una continuidad innegable aunque su impacto haya sido muchas veces cuestionado.

De acuerdo con Loyo, las Misiones contribuyeron a comunicar a los pueblos, a instalar líneas telefónicas, abrir brechas, caminos vecinales, carreteras, etcétera, y contribuyeron a propagar las manifestaciones artísticas de las comunidades "llevándolas de una región a otra, preservando y difundiendo el folclor."⁵¹ La labor de recopilación y difusión de música popular tuvo también sus tropiezos, al respecto, esta autora cita al misionero Francisco Domínguez, quien informaba a la Misión de Chachoapan, Oaxaca, que sólo se había hecho la recopilación de cuatro canciones de cuna con letra mixteca, una canción regional y un corrido, pues esa región era pobre en canciones, sones y danzas, "el maestro se lamentaba de que la 'mala música' ha invadido esa región oyéndose cantar en todas partes a los indios *Cabellera Rubia*, de Lara, y composiciones de otros autores de 'mal gusto'.⁵²

Esta idea de buscar lo popular y lo tradicional en su estado más puro fue ampliamente difundida entre los maestros; otro ejemplo, es el informe de Catherine Vesta Sturges, trabajadora social de la Misión en Juchitán, Oaxaca, en 1926:

El primer problema es el clima (...) en el segundo lugar no está formado el pensamiento. No hay orientación de ideas sino una mezcla asombrosa de las varias influencias que se han recibido. Como gran parte de la gente por ejemplo en Juchitán no habla

⁵⁰ Loyo señala que a ellas se debe la creación del Archivo General del Folklore Musical. Sin embargo, no sabemos de qué archivo se trata. Loyo, 1999, pp 186-187

⁵¹ *Ibid*, p 310

⁵² Loyo, 1999, p 310

muy bien el castellano, estaba yo muy pendiente de oír algunas buenas canciones en el idioma regional pero la que oí fue una versión de 'Oh Julián' en Zapoteco.⁵³

Loyo menciona otro caso de la Misión Cultural que trabajó en Tzintzuntzan, Michoacán a fines de la década de los veinte y que organizó un concurso de cancioneros y canciones en tarasco y más tarde el de cuentos y leyendas. Los misioneros consideraban que de esta forma "se impulsa el sentimiento y el amor y raigambre a las tradiciones mexicanas."⁵⁴

Los datos que arrojan los informes de los maestros son de indudable valor para observar el éxito o fracaso de las políticas culturales. En 1928 en Yolomecatl, Oaxaca, Mixteca distrito de Teposcolula, el ingeniero agrónomo de la misión advirtió que:⁵⁵

Los mixtecos- son tratables y amantes de la Educación, pero se oponen muchas veces a que sus hijos asistan a la Escuela por las condiciones económicas tan miserables en que viven (...)

Tribu notable en la región son los Triques que hablan idioma especial, pero tuve oportunidad de conocer su amor al estudio y a la educación por varios de ellos que asistieron al Instituto en calidad de particulares, traídos desde lejanos pueblos por los Maestros rurales en su más noble espíritu de servicio. Limpios en vestido y de muy buen espíritu de cooperación. Los individuos de algunos pueblos andan en grupos, otros emprenden trabajos materiales, organizan bandas y orquestas por un espíritu muy espontáneo de ayuda mutua.

Aunque en 1926 la SEP indicó la conveniencia de ampliar el personal de las Misiones con un profesor de música y orfeones,⁵⁶ no fue sino hasta 1932 que se crea un programa sistemático para el trabajo de los profesores de música. Cabe señalar que en 1930, Genaro Vázquez dictó una conferencia sobre "el aspecto pedagógico del folklore" dirigida a los maestros que formarían las Misiones Culturales de ese año. Lo que

⁵³ AHSEP, Misiones Culturales, Caja 5 exp 7, 1926, F 49

⁵⁴ Loyo, 1999, p 310

⁵⁵ AHSEP, Misiones Culturales, Caja 44, exp 7, F 66

⁵⁶ Las Misiones Culturales en 1927, Secretaría de Educación Pública, p 4

resulta interesante en el discurso es la definición de folklore y las tareas que los maestros misioneros tendrían que realizar en campo:

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

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

(estudiar) los bailes aborígenes clasificándolos en guerreros, religiosos o irónicos. Los trajes que usan. Descripción de los mismos; cómo se hace el aprendizaje de estos bailes para mantener constante relación con los bailarines de otras partes del país.⁵⁷

2) Estudiosos, recopiladores y músicos

El estudio de la música popular en el Departamento de Bellas Artes estuvo en manos de folkloristas y algunos músicos que describieron y clasificaron la música mexicana. Podemos mencionar a dos de ellos, Rubén M. Campos⁵⁸ y Gabriel Saldívar, —de quien nos ocuparemos en el capítulo 3— intelectuales que tenían una visión de la música como parte integral de la cultura mexicana. Este último pensador consideraba que los géneros de la música popular mexicana: el jarabe, el son y el corrido no se crearon a partir de la Independencia; sino que reconoce la línea de continuidad desde "lo prehispánico hasta su consolidación en el siglo XVIII, y que es de gran importancia en el XIX con la Independencia."⁵⁹

⁵⁷ *Ibid*, p 31

⁵⁸ Rubén M. Campos había entregado a la SEP la leyenda histórica Quetzalcóatl arreglada para baile. Boletín SEP, tomo IX, núm. 4, abril 1930, pp 26 y 27.

Asimismo, en el Boletín SEP tomo VII núm 5 de mayo de 1928, p 160, se incluye una nota del Departamento de Bellas Artes, donde se señala que el profesor Rubén M. Campos ha terminado su libro *El folklore literario de las ciudades* y que procede a su publicación en los Talleres Gráficos de la Nación.

⁵⁹ Cfr Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, SEP, 1934

Cabe mencionar que estos estudiosos fueron precursores de posteriores figuras de la naciente etnomusicología mexicana como Vicente T. Mendoza (1894-1964).

Estos intelectuales formaron parte de un periodo decisivo en la historia del México contemporáneo, constituyéndose en una generación que propugna por el mestizaje como pilar de la construcción de la nación. La investigación musical cobró importancia durante esas décadas. El Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación exigía a los maestros misioneros 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 con que se toca.⁶⁰ Incluso se hizo un "itinerario" para que los misioneros recogieran danzas, canciones y leyendas y escribieran obras de teatro.⁶¹

Un personaje importante para el tema que nos ocupa fue José Ignacio Esperón, quien fuera conocido posteriormente como "Tata Nacho". El 8 de junio de 1925 fue nombrado por el presidente "comisionado para recoger la música vernácula en la República, dependiente del Departamento de Bellas Artes de la SEP; ese mismo año fue comisionado por Puig Cassauranc a la ciudad de Los Ángeles para "exponer nuestra música vernácula durante la semana de México."⁶² En 1927 Moisés Sáenz lo nombró profesor de Música y Orfeones de la Casa del Estudiante Indígena en el Distrito Federal.⁶³ En el 27 viaja a Yucatán y después se retira de la plaza, habiendo estado un año antes en La Habana sin goce de sueldo.

En 1926, el recopilador de música vernácula informó que había participado en la celebración del patrono del pueblo de San Lorenzo Zimatlán, Oaxaca, donde obtuvo la música de la danza de *La Pluma*, *La Culebra*, lugar donde realizó registro cinematográfico; asimismo, se

⁶⁰ Las Misiones Culturales en 1932-1933, p 354

⁶¹ Loyo, 1999, p 310

⁶² AHSEP, Sec. Col. Esp. Personal Sobresaliente. Subserie Fernández Esperón Ignacio, años 1925-1932, Ff 149. Caja F/ 1 exp. 1

⁶³ *Ibid*, f 23

menciona una lista de canciones que pudo recopilar. Lo que resulta interesante del informe es lo que menciona respecto a Michoacán, donde al hacer un recorrido por Uruapan, Morelia, Maravatío, Villa Hidalgo, Angangueo, Zitácuaro, San Vicente e Irimbo, observa que las manifestaciones musicales populares son totalmente importadas por cantadores ambulantes venidos de Guanajuato y de la ciudad de México; asimismo, encuentra "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 procede para su difusión 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 (...)".⁶⁴

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.

Entre 1931 y 1934⁶⁵ Narciso Bassols, secretario de la SEP, impulsó la revista *El Maestro Rural*, involucrando a los maestros en "la creación de una cultura cívica nacional" a través de la colaboración con artículos sobre música, danza y teatro de sus propios lugares de origen.⁶⁶ En estos textos encontramos algunas críticas a la labor musical de las Misiones Culturales, como el texto del profesor Santiago Arias Navarro de Zacatecas:

(...) Es muy conocido el concepto de que a cada Misión asiste en su trabajo un aspecto especial, dadas las condiciones económicas, geográficas y sociales del lugar (...) pero en lo que no existe un riguroso aspecto especial, es una labor encomendada a los profesores de Música, dada la ignorancia musical de los maestros

⁶⁴ Boletín SEP, tomo V, núm 2, febrero de 1926, p 56-59

⁶⁵ Ésta última, fecha en que renuncia a su cargo

⁶⁶ VAUGHAN, 2001, p 61

rurales y de los componentes de las **bandas y pequeñas orquestas de los pueblos (...)**

Esto nos lo explicamos por el hecho de que ningún gobierno se ha preocupado por la educación musical del pueblo, de lo que resulta que el empirismo ha guiado a los humildes en el conocimiento de un arte que anacrónicamente se le da el título de liberal.

(...) la Revolución debe dignificar el arte (...) por lo que toca a nuestro trabajo, lo primero sería escoger de cada pueblo un número de jóvenes con vocación musical, (...) reunirlos en un lugar determinado e instruirlos durante un año en materia de solfeo y demás instrumentos propios de los grupos musicales de la región (...) después de un año ya podríamos contar con personas capaces de leer música y seguir (...) el estudio de un instrumento.⁶⁷

Finalmente, hay que mencionar el papel de los músicos locales, cuyas historias de vida constituyen testimonios valiosos para reconstruir el proceso de *reconstrucción e invención* de la música popular mexicana. En ese sentido, la labor de los misioneros era también "convocar a los músicos de la localidad y vecino entusiastas, para organizarlos y ponerlos al servicio del teatro de la comunidad".⁶⁸

2. La consolidación de culturas musicales, instrumentos y repertorios

Se ha mencionado que ciertas características locales posibilitan el éxito o el fracaso de las políticas culturales. No existió un criterio uniforme en lo que respecta al aspecto musical, sin embargo, de lo que estamos seguros es que la invención y conformación de géneros musicales fue una configuración mutua e interactiva entre las políticas culturales y los procesos de la cultura popular; pero fundamentalmente se trató de una apropiación de ciertas manifestaciones de la cultura popular por parte de la SEP. A partir de la difusión de géneros musicales e instrumentos de las diferentes regiones del país, la creación local musical —que nunca se mantuvo estática— cobró un gran ímpetu.

⁶⁷ El Maestro Rural, 1º de julio de 1934, SEP, p 30

⁶⁸ Las Misiones Culturales en 1932-1933, SEP, 1933, p 27

Particularmente, incluimos los informes de los maestros misioneros en el estado de Oaxaca, que de acuerdo a los datos que arrojan esos documentos, es uno de los estados de mayor presencia musical en el país.

El problema consistió en que la diversidad de los pueblos indígenas quedó anulada en el momento en que se concebía su historia en un orden progresivo y en la necesidad de integrarlos a la nación. El pluralismo constituía un obstáculo para la consolidación nacional y como la solución no podía provenir de los propios indios, la única vía sería la desaparición del indio como tal, es decir que no se vislumbraba un futuro de lo indio si no era como mestizo.⁶⁹ Aunque Moisés Sáenz había reconocido que la población indígena era heterogénea en "cuanto a raza, idioma, folklore y cultura",⁷⁰ los maestros misioneros debían "coleccionar las canciones, bailes y sonos regionales más importantes para propagarlos en las poblaciones vecinas";⁷¹ organizar festivales con música popular de la región y de otras regiones, así como de la música universal en general "que se encuentre apropiada", procurando, de acuerdo con el maestro de artes plásticas, dar carácter y ambiente a las obras en relación con el país y región que las ha producido.⁷²

En relación con los niños, los maestros misioneros, al menos en teoría, tenían la obligación de enseñar cantos populares de las diversas regiones del país: "un mínimo mensual de diez canciones, coros o corridos, exclusivamente elegidos del material que proporciona el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación."⁷³ Este aspecto resulta relevante porque se trata por un lado, de un esfuerzo

⁶⁹ En este sentido hay que mencionar la idea de que la unificación de la patria se realizaría a través de extender el uso de la lengua española a los indígenas, con la cual se les educaría.

⁷⁰ SÁENZ, 1928, p 7

⁷¹ Las Misiones Culturales, 1932-1933, SEP, 1933, p 27

⁷² *Ibid.*, p 354

⁷³ *Idem*

centralizador ya que serán funcionarios y estudiosos de Bellas Artes los que establezcan los criterios para definir si se está frente a música de carácter popular; y por otro lado, nos habla también de un interés por estimular la música regional y una búsqueda por que no se perturbara "su pureza".

En 1925, Ignacio Fernández Esperón informó al Departamento de Bellas Artes sobre su viaje de estudio a los estados de Michoacán y Oaxaca:⁷⁴

(...) trajo una colección de canciones y sones populares que constan en esta lista:

Sones serranos: *Siempre Alegre, El Zihualteco, El Arrepentido, La Chachalaca, El Malacate, La Peineta, Guaymas, Morenita, Malagueña.*

Canciones chaperas: *Margarita, Cuando la luna salió, Yo ya me voy, Año Bonito, Par de Ojitos, Déjame llorar, La Basura, Ya he dicho, Mirada de Amor, Alabanzas.*

Chilenas: *Morelia, La Playa, A los zapatistas, Noche Triste, Caraqueano, La Zamba, Amalia*

Sones diversos: *Danza de Pluma, La Culebra (jarabe), La Espinateña, La Tonalteca, La Repulsa, La Funeraria, Jarabe Oaxaqueño, La Oaxaqueña, Lágrimas, Suspiros, El Escolástico, Letanía de Amor, Luisa (2 canciones), Siempre pensando en ti, La Última Hora, Josefina.*

No solamente se trataba de construir un repertorio común de la música popular mexicana, sino también homogenizar las bases mismas de la educación musical, por ejemplo, a fin de unificar la enseñanza de solfeo y canto coral en toda la República y dar un curso especial de invierno en las escuelas oficiales durante 1926, la Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones comisionó a varios profesores a distintas partes de la República: Felipe Mendoza, Tixtla Gro; Gilberto Castañeda, Metepec, México; José Macías, Yolomécatl, Oaxaca; Jesús J. Zárate, Tianguistengo, Hidalgo.; Alfredo Carrasco, Tepehuanes, Durango.⁷⁵

⁷⁴ Boletín SEP, tomo V, enero 1926, p 53

⁷⁵ *Ibid.*, p 55

Así, advierte Vaughan que la producción artística resultó en una nacionalización de la cultura popular en que niños de habla náhuatl, en Tlaxcala, conocieron la danza yaquí del Venado, y niños tarahumaras aprendieron el jarabe de Jalisco. Esta noción de la cultura popular nacional se basaba marcadamente en las realizaciones del pasado indio y en su estética contemporánea, que fueron nacionalizados como símbolos, objetos y artefactos.⁷⁶

Resulta interesante el hecho de que los mismos maestros llamen la atención sobre otros géneros musicales que de pronto se han dejado de lado, tal como lo menciona el profesor Rafael M. Saavedra:

El huapango es uno de los bailes regionales de México, que por ser la representación genuina del sentimiento artístico de una gran masa de habitantes de nuestro país, debe considerarse, y de hecho lo es, tan nacional como el jarabe tapatío y la sandunga tehuana.⁷⁷

Asimismo, la música tuvo un papel fundamental en las nuevas fiestas seculares que conmemoraban la muerte de mártires revolucionarios: Madero (22 de febrero), Zapata (10 de abril), Obregón (17 de julio), también se estableció toda una gama de fiestas nuevas, el día de la madre, del soldado, etcétera, fiestas nacionales, seculares.⁷⁸

La propaganda que se realizaba en los órganos de difusión de la Secretaría de Educación como la revista *El Sembrador* pretendía inculcar el amor a la patria a través de relatar las experiencias de los maestros en otras regiones del país:

(...) Formando Patria con Acordeón y Guitarra. En la isla de Holbox se encontró el profesor Guzmán (Director de Educación Federal en el Territorio de Quintana Roo) con la grata sorpresa de que a la hora de su llegada, las ocho y media de la noche, maestros y alumnos de la Escuela Primaria Nocturna que funcionan en ese lugar, se hallaban dedicados a la tarea de ensayar canciones regionales y dos sainetes. Un acordeón y una guitarra formaban el

⁷⁶ VAUGHAN, 2001, p 83

⁷⁷ El Maestro Rural, tomo V 15 de septiembre 1934, núm 6, p 6

⁷⁸ KNIGHT, 1996, p 306

instrumental y, sin embargo, con eso bastaba para despertar el sentimiento profundo y vivo del amor a la patria.⁷⁹

El Himno Nacional es siempre mencionado como un rito para el inicio de cualquier acto escolar y comunitario. En los programas de los profesores de música, se distingue el trabajo que deberán realizar con los niños, uno de los puntos dicta que hay que "Procurar que los niños lleguen a cantar con propiedad el Himno Nacional y otros cantos patrióticos."⁸⁰

En el Informe de la Misión Cultural de Yolomecatl, Mixteca distrito de Teposcolula, Oaxaca, se señala que se montó el Jarabe Tapatío y en el programa de la primera reunión social hay una pieza de música en mandolina y guitarra tocadas por el inspector de la villa y el maestro rural.⁸¹ En el mismo expediente, el profesor de educación física informa al Jefe de la Misión Cultural, sobre los trabajos que en esa materia llevaron a cabo en el Instituto Social llevado a cabo del 16 de abril al 12 de mayo:

Bailes regionales: En estas semanas estuve poniendo a un grupo de maestros el Jarabe Tapatío y a uno de señoritas, maestras y particulares la Tehuana.⁸²

El interés y compromiso de los maestros misioneros para la conformación de bandas es de suma importancia. Si bien la presencia de bandas de viento en la región antes de que llegaran las Misiones, posibilitando el trabajo de los maestros, en el caso particular del estado de Oaxaca, el impacto de las políticas culturales puede ser observado en la actualidad, por ejemplo en el caso de la Misión Cultural en los pueblos del distrito de Tlaxiaco, Oaxaca (San Miguel El Grande, Ixcatlán, Yolotepec, La Paz, Cañada de Galicia y Tlacotepec) en 1932, se informa que el trabajo en San Miguel el Grande se realizó con los niños, la

⁷⁹ "Labor civilizadora en Quintana Roo. Un acordeón y una guitarra" *El Sembrador* núm. 2, 1929, pp 15-16

⁸⁰ Las Misiones Culturales en 1932-1933, SEP, p 27

⁸¹ AHSEP, Misiones Culturales, Caja 44. Exp 7

⁸² *Ibid.*, f 52

comunidad y la banda.⁸³ Asimismo, cada tercer día organizaban reuniones:

Durante estas reuniones, hay que confesar que se careció de música, pues en muy contadas ocasiones la orquesta del lugar acompañó. La causa se atribuye a que son campesinos que dedican su tiempo a las actividades agrícolas y regresan muy tarde de sus labores. Además ellos hacen el servicio gratuitamente y como viven en su mayoría del jornal que van a buscar lejos de la población, regresan por la noche con más deseos de ir al descanso que asistir a las fiestas más animadas.”⁸⁴

Las bandas de viento en algunas regiones de México tuvieron un auge innegable desde mediados del siglo XIX. De hecho, la banda milita alcanzó su máximo esplendor en Europa, ya que hacia 1840 los instrumentos musicales habían alcanzado cierta madurez y cumplían con las exigencias de timbre, registro y afinación para lograr un conjunto homogéneo.⁸⁵ Las bandas tenían un repertorio muy amplio que fue diversificando la constitución de la misma banda, por ejemplo, había bandas de guerra y bandas civiles que fueron incorporando más instrumentos. En Oaxaca, las bandas europeas reforzaron una tradición musical ya existente. En 1868, se formó la banda de Oaxaca con 43 músicos, algunos de ellos del ejército francés, y cuyo director era el austriaco Francisco Sakar.⁸⁶

Así, la promoción para crear orfeones populares y la formación de sociedades filarmónicas⁸⁷ en el México posrevolucionario tenía como objetivo difundir y sostener la propagación de la música vernácula como valor de la identidad nacional en ciernes. No existió un criterio uniforme de aplicación de las políticas culturales y por tanto, la multiplicidad de interacciones resultadas de la experiencia entre las políticas y las

⁸³ AHSEP, Misiones Culturales. Serie: Institutos Sociales. Subserie: Instituto Social en Chacaltongo, Oaxaca, Caja 56 Exp 1, 1932

⁸⁴ *Ibid*, f 52

⁸⁵ Ruiz, 1977, p 99

⁸⁶ *Ídem*, p 114

⁸⁷ *Ídem*, p 132

poblaciones locales ha llevado a la invención de tradiciones y a la reconfiguración de aquellas ya establecidas; las políticas culturales que observamos en la actualidad tienen una línea de continuidad como veremos en el siguiente capítulo.

Capítulo 2. El indigenismo musical

(...) es indio aquel que se siente pertenecer a una comunidad indígena, y es una comunidad indígena aquella en que predominan elementos somáticos no europeos, que habla preferentemente una lengua indígena, que posee en su cultura material y espiritual elementos indígenas en fuerte proporción y que, por último, tiene un sentimiento social de comunidad aislada dentro de las otras comunidades que la rodean, que la hacen distinguirse asimismo de los pueblos de blancos y mestizos.

Alfonso Caso "Definición del indio y de lo indio" p 16

1. El "México profundo": vicisitudes de «lo indio-indígena» en las colecciones fonográficas

En este capítulo observaremos cómo los grandes proyectos fonográficos de música indígena, particularmente los del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y del Instituto Nacional Indigenista (INI) siguen ciertas líneas de continuidad de las políticas culturales concebidas durante el periodo posrevolucionario. Aunque no es interés de esta tesis tratar particularmente el indigenismo, conviene recordar algunos de los aspectos sin los cuales no sería posible comprender los proyectos y las acciones de las instituciones que nos interesan, así como los planteamientos de los intelectuales asociados a estos órganos que han influido en la invención e innovación de la música indígena de México.

Hacia fines de la década de 1930 y las siguientes, Alfonso Caso y sus contemporáneos indigenistas consideraron al indio como inferior pero no por naturaleza sino *inferiorizado* por la dominación⁸⁸ colonial, de ésta manera, el indio era apto para el progreso:

Los grandes problemas del indio, por lo menos en México, no son sólo económicos, sino fundamentalmente culturales: falta de comunicaciones materiales y espirituales con el medio exterior;

⁸⁸ FAVRE, Henry, *El indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p 38

falta de conocimientos científicos y técnicos (...); falta del sentimiento claro de que pertenecen a una nación (...) En suma, lo que falta que llevemos al indio para resolver sus problemas, es cultura.⁸⁹

El pluralismo constituía un obstáculo para la consolidación nacional y como la solución no podía provenir de los propios indios, la única vía sería la desaparición del indio como tal, es decir que no se vislumbraba un futuro de lo indio si no era como mestizo. La unificación de la patria se realizaría a través de extender el uso de la lengua española a los indígenas, con la cual se les educaría. Caso no distinguió que el problema no era la pluralidad sino la naturaleza de las relaciones que vinculaban a los diversos grupos indígenas con la sociedad nacional.⁹⁰

Al igual que Gamio, Caso fundamenta el indigenismo con base en estudios históricos,⁹¹ de ahí que distinga al indio actual como producto de la historia, del indio prehispánico tanto de las "altas civilizaciones" como de las tribus indígenas pobres y de bajo nivel cultural. La mera presencia indígena representaba el "problema indígena", así, Caso otorga una carga negativa del indio por *su pobreza y el bajo nivel cultural*, y propugnará por el cambio del indio colonial al ciudadano; de lo indio a lo mestizo. La solución frente al rezago y la pobreza no proviene de los propios indios, porque son inferiores, su papel se limitará a ser receptores y en muchos casos mediadores como los maestros bilingües, concebidos como agentes de cambio. Sin embargo, la misma concepción del mestizaje se modifica, ya no se referirá a una amalgama de razas sino a un mestizaje cultural, que se transformará en

⁸⁹ CASO, Alfonso "Definición del indio y de los indios" en *América Indígena*, Vol. VIII, número 5, 1948, p 16

⁹⁰ BONFIL, Guillermo "El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial", en GÜEMES, Lina Odena (coord.) *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, vol 1, INI, CIESAS, INAH, DGCP, PSA, p 357

⁹¹ Cfr. VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Secretaría de Educación Pública, (1950) 1987, p 216

el proceso de aculturación.⁹² Las discusiones en torno al problema indígena colocaron a la antropología en el debate, se trataba de la antropología aplicada en el contexto de la cual años más tarde se crearían los Centros Coordinadores Indigenistas.

Así, la definición *del indio* o *de lo indio* ha constituido una de las grandes preocupaciones de la antropología mexicana. Sin duda, los trabajos de Guillermo Bonfil han sido aportes importantes al respecto, en primer lugar, por proporcionar nuevos elementos de análisis al viejo debate en torno a esa definición y en segundo lugar, por evidenciar la complejidad y diversidad de las sociedades que conforman el México contemporáneo. Cuando Caso y Gamio definieron al indio, lo importante no era el contenido específico de la cultura, sino el hecho de ser considerada como indígena; el contraste con la sociedad nacional y el hecho de que sus portadores continuaran sintiendo que forman parte de una comunidad indígena, es decir, se subrayó un tipo de identidad india, así, la autoadscripción constituiría uno de los factores fundamentales.

El estudio sobre las representaciones del indio puede ser revelador para entender cómo funcionan los gobiernos que se sucedieron en México y la suerte impuesta a los indios reales,⁹³ de esta forma, consideramos que la colección sistemática de grabaciones sonoras se encuentra estrechamente relacionada con el desarrollo de los estudios sobre la música indígena a partir de los años cuarenta y que responde a la preocupación del Estado por la presencia indígena.

Las colecciones fonográficas

Sabemos que aproximadamente el 40% de la información que llega al cerebro humano del mundo exterior proviene del sentido del oído. Con el empleo de documentos sonoros, podemos hacer una

⁹² FAVRE, 1999, p 49

⁹³ GUY ROZAT, *Los orígenes de la nación. Pasado indígena e historia nacional*. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2001, p 12

"arqueología de las sonoridades", de los ruidos desaparecidos de nuestra vida cotidiana.⁹⁴ Podemos reconstruir las atmósferas sonoras, decir cómo sonaban las sociedades; recrear el pasado sonoro para la ambientación de videos documentales, museografía, teatro y radiodifusión, entre otros. De tal forma que la grabación es uno de los procedimientos de investigación más eficiente y un medio idóneo para la divulgación científica. A partir de la grabación, se ha dispuesto de una masa tal de documentos sonoros grabados que se han clasificado en distintos tipos de acervos.⁹⁵ Sin embargo, la música tiene mayor representatividad en los archivos sonoros debido al mercado de los fonogramas como productos industriales. Lo anterior no se contrapone al hecho de que sea un medio de divulgación cultural⁹⁶ y un sistema de preservación y transmisión de conocimientos, en este sentido, los archivos sonoros deben ser tan importantes como las bibliotecas y hemerotecas. Sin embargo, en nuestro país, hasta hace relativamente poco tiempo los materiales sonoros son considerados como documentos y como parte del patrimonio cultural intangible, tema que se ha puesto en la mesa del debate por las actuales propuestas de modificación a la Ley Federal del Patrimonio Cultural de México.

A finales del siglo XIX,⁹⁷ musicólogos y estudiosos de la acústica del *Berlín Phonogrammarchiv*, incluyendo a Carl Stumpf y Erich M. von

⁹⁴ ATTALI, (1977) 1994, p 37

⁹⁵ Ejemplo de ello es la fonoteca del *Imperial War Museum* de Londres, que ilustra todo lo referente a las dos Guerras Mundiales y operaciones militares en las que ha participado Inglaterra y la Commonwealth desde 1914. Ese museo cuenta con una colección de testimonios orales, conferencias y música relacionada con la guerra. MIRANDA, 1985, pp 34-35

⁹⁶ *Ibid.*, p 19

⁹⁷ Podemos señalar que la historia de los archivos sonoros inicia cuando en 1877 el norteamericano Thomas Edison (1847-1931) inventa la primera máquina parlante, el fonógrafo (aparato que hacía posible la grabación directa y la reproducción de los sonidos gracias a un estilete que grababa las vibraciones sobre una banda de papel estaño enrollada alrededor de un cilindro) y, más tarde, en 1889 otro norteamericano, Charles Sumner Tainter (18854-1940) mejora la calidad de la grabación al sustituir el cilindro de papel de estaño por uno de cera y parafina. Ese mismo año, Emil Berliner

Hornbostel, estudiaron cientos de piezas musicales grabadas en cilindros de cera por etnólogos en las colonias alemanas⁹⁸ y propusieron teorías acerca de la distribución de los estilos musicales, instrumentos y tonos, incluyendo esquemas evolucionistas y reconstrucciones históricas basadas en los *Kulturkreislehre* o círculos culturales. Durante el periodo nacionalista, compositores de toda Europa orquestaron canciones folklóricas y escribieron composiciones basadas en motivos del folklore música local, por ejemplo, en Hungría, Béla Vikár realizó grabaciones de campo en 1896, y Béla Bartók en 1906 usó el fonógrafo *Edison* en Hungría, Rumania y Transilvania. Hay que mencionar que aunque viajeros e interesados en la música no occidental recopilaron en la segunda mitad del siglo XVIII algunos ejemplos de música folklórica europea, música de los indios norteamericanos y de música china, no es sino a partir del invento de la grabación sonora que el estudio de la música en occidente cobra un gran auge e interés.

Por su lado, los estudios de la música en Norteamérica durante el siglo XIX y principios del XX se basaron en el trabajo de campo en regiones indias. El primer etnólogo que registró muestras de música fue Jesse Walter Fewkes (1850-1930) quien usó una máquina de cilindros *Edison* en el campo durante su investigación con los indios passamaquoddy del Noroeste de E.U. en 1890 y más tarde registró música de zuni y hopi de Arizona. Entre los investigadores de esa época destacaron tres mujeres Alice Cunningham Fletcher (1838-1923),

(1851-1940) crea el gramófono, el primer aparato de discos con grabadura lateral, llamados duros, obtenidos por el procedimiento de copia por galvanoplastia. Con el disco duro se empezó a grabar música de manera industrial y dominó el mercado hasta 1930, año en que aparece en Alemania el disco de grabación directa, llamado blando, constituido por una placa de aluminio o de zinc recubierta de barniz celulósico, que fue adoptada por las emisoras de radiodifusión. En 1935, aparece en el mercado el magnetófono de cinta lisa, que destrona al disco blando después de la Segunda Guerra Mundial y finalmente, a partir de 1948 el microsuro de larga duración gozó de un éxito extraordinario hasta la llegada de la tecnología digital.

⁹⁸ MYERS, 1993, p 5

Frances La Flesche (1857-1932) y Frances Densmore (1867-1957), esta última colaboradora del Bureau of American Ethnology en el Smithsonian Institution. Para los estudiantes de Columbia University, Franz Boas enseñó el estudio holístico de las culturas musicales a través de métodos de trabajo de campo antropológico: Helen Heffron Roberts (1888-1985) y George Herzog (1901-1984). Este último combinó elementos metodológicos del trabajo de campo de Boas con las teorías de Berlín en su libro "The Yuman Musical Style" publicado en 1928.

La grabación en campo de música indígena en México dio inicio con el noruego Karl Lumholtz a fines del siglo XIX, en el occidente y noroeste del país. Más tarde, otros investigadores, marcaron una nueva etapa para el conocimiento del folklore musical de México a través de las grabaciones de campo. Gran parte de esas grabaciones *in situ* se hicieron por un lado, para el establecimiento de archivos sonoros susceptibles de consulta de la misma forma que los musicólogos alemanes lo habían hecho,⁹⁹ y por otro lado para su *rescate* y difusión a través de la radiodifusión, y la edición fonográfica. Por ejemplo, Henrietta Yurchenco, financiada por la Organización de Naciones Unidas, realizó grabaciones de música purépecha, yaqui, mayo, huichol, seri, rarámuri y tzotzil entre los años 40 y 50.¹⁰⁰ A fines de esa década y durante los 60 y 70, comienzan las grabaciones sistemáticas, iniciadas por José Raúl Hellmer (apoyado por el Instituto Nacional de Bellas Artes) y uno de sus discípulos: Thomas Stanford. En las décadas posteriores, este último investigador recopiló una gran cantidad de materiales fonográficos indígenas, a través de varios proyectos de investigación financiados por el INAH, el INI, la Dirección General de Culturas Populares y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (para este último en los estados de Tabasco, Guerrero, Puebla, Yucatán y Quintana Roo).

⁹⁹ CHAMORRO, 1985, p 88

¹⁰⁰ BÉHAGUE, 1993, p 474

A partir de esos estudios pioneros se desarrollaron en los ochenta y noventa, grandes áreas de conocimiento como el estudio de géneros musicales; investigaciones de la danza y música de grupos indígenas en particular; se impulsó una área de organología musical con la recopilación, construcción y clasificación de instrumentos musicales.

Junto con ello, se realizaron importantes estudios acerca de géneros musicales como el corrido y el son, investigaciones que continúan en boga hasta la fecha; estudios de regiones musicales y música de grupos indígenas específicos, destacan Arturo Chamorro y Fernando Nava para el caso de los purépechas; Manuel Álvarez Boada y Gonzalo Camacho para la huasteca y otras áreas de Veracruz; Miguel Olmos para la región cahita; Sergio Navarrete para Oaxaca y Guatemala. Se desarrolla también un área de rescate de instrumentos musicales, estudios organológicos y clasificación de objetos sonoros de acuerdo a la Sistemática de los Instrumentos Musicales creada por los alemanes Curt Sachs y Erich Von Hornbostel en 1914, entre otros, Guillermo Contreras, Ana Cecilia Angüis y Felipe Flores.

1. 1 La serie fonográfica *Testimonio Musical de México*

En 1964 Guillermo Bonfil, Alfonso Muñoz, Arturo Warman y Thomas Stanford (participantes del curso de Introducción al Folklore impartido por Robert Weitlaner en la Escuela Nacional de Antropología e Historia) editaron un disco con las grabaciones de música registradas en campo gracias al apoyo del entonces Seminario de Estudios Antropológicos. Tres años más tarde, el Instituto Nacional de Antropología e Historia financiaría la redición de ese mismo fonograma y propone la edición de una serie fonográfica a través de la oficina de Servicios Educativos a cargo de Cristina Bonfil en el Museo Nacional de Antropología. Los primeros trece títulos se editan allí, los siguientes cinco por la Dirección General del INAH y los volúmenes posteriores por

la Oficina de Edición de Discos y la Fonoteca del propio Instituto, en ese entonces, a cargo de Irene Vázquez¹⁰¹ quien fuera nombrada por Guillermo Bonfil como encargada de la serie.

Los primeros fonogramas de la serie incluyeron las grabaciones de campo que el equipo de investigadores mencionado con anterioridad recopiló junto con otros materiales etnográficos para la instalación del Museo Nacional de Antropología. A partir de ese momento, hubo un gran interés por la grabación de campo y consiguiente producción fonográfica conformándose archivos y fonotecas en varias instituciones, por ejemplo, en el Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ahora Fonoteca INAH); el desaparecido Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana; El Archivo Etnográfico Audiovisual del INI (hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas); el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez del Centro Nacional de Arte; el Archivo Regional de las Tradiciones Musicales del Colegio de Michoacán; Dirección General de Culturas Populares; entre otros.¹⁰²

Además de la calidad indiscutible de sus grabaciones, la serie *Testimonio Musical de México* (título que ha inspirado los nombres de nuevas colecciones fonográficas) consta de más de 40 títulos que comprenden 19 estados y distintas regiones musicales del país; por su gran demanda, la serie ha tenido más de 160 ediciones y reediciones con un tiraje total mayor de 300 mil ejemplares. Aunque pueden ser criticados desde muchas perspectivas, los fonogramas de la serie del INAH son pioneros en su género y han constituido una de las referencias obligadas en la investigación de la música de nuestro país, tal como lo refiere Irene Vázquez:

¹⁰¹ ALONSO, 1998, pp 4-7

¹⁰² CHAMORRO, 1985, p 89-91

Esta serie ofrece al público melodías, instrumentos, armonías y estilos de interpretación con orígenes e influencias provenientes de distintas épocas y lugares, pues el arte musical del pueblo mexicano, como todo arte, es el resultado de un proceso en donde se refleja el mestizaje cultural al que ningún sector de la humanidad es ajeno. Ese arte musical se sustenta en tradiciones formadas durante muchos siglos; por eso, en él todavía pueden distinguirse elementos originados en las culturas precolombinas y en las que fueron consecuencia de la conquista y colonización europeas. También se detectan influencias más recientes, las cuales responden al estilo de vida y las necesidades expresivas de una población inmersa en acelerados cambios.

Las reediciones y nuevas ediciones de estos volúmenes tienen sentido, si se piensa que documentan el cambio cultural del país y refuerzan, en la memoria colectiva, la permanencia de un patrimonio musical proveniente de culturas olvidadas por la industria del sonido y ajenas a las salas de concierto. En efecto, la música registrada en esta serie no tiene valor comercial, pues no es interpretada ni compuesta ni arreglada por personas cotizadas en el mercado de la música; en cambio, tiene el valor de ser una expresión genuina y creativa salida de las entrañas del pueblo, o más bien, de sus artistas, de los legítimos depositarios de una tradición que a todos nos enriquece.¹⁰³

La serie ha sido empleada con fines didácticos; como material para la difusión radifónica; y muchas veces también, como lo señalaría Gabriel Moedano, algunas de las piezas musicales contenidas —hasta entonces desconocidas— pasaron a formar parte del repertorio de importantes intérpretes de la música popular y tradicional de México como *Los Folkloristas*, *Oscar Chávez*, entre otros.

En lo que respecta a la música indígena en particular, la serie del INAH 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 cantada en zoque

¹⁰³ VÁZQUEZ, 1998, pp 9-10

por varios músicos de San Miguel Chimalapa. A inicios de la década de los 70, Arturo Warman junto con un grupo de investigadores registraron este son istmeño y fue incluido en un fonograma que editó el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Lo interesante del suceso es que los músicos zoques se encargaron con gran orgullo de que los sanmiguelenses supieran de la grabación y del interés de los foráneos por la "música zoque" (en realidad, zapoteca). Desde entonces «La Migueleña» se considera como el *son chima* por excelencia y los zapotecos no reclaman su autoría.¹⁰⁴

Es interesante mostrar que contradictoriamente a este hecho, los editores afirman que el fonograma *Música del istmo de Tehuantepec* ilustra

los aspectos más tradicionales de este repertorio popular pluriétnico, donde cada etnia ha conservado rasgos propios y distintivos (...) ¹⁰⁵

Si bien se aclara que la música indígena consiste en multitud de estilos, de propósitos y de tradiciones históricas,¹⁰⁶ 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*¹⁰⁷ aparecen siempre como premisas para presentar las piezas que contienen los fonogramas: (el subrayado es mío)

03. Música Huasteca

En *Música Huasteca* conviven grupos indígenas y población mestiza. Las tradiciones musicales indígenas se ilustran en este fonograma con varias danzas que se interpretan asociadas, o bien a las labores agrícolas, o al calendario y rituales católicos. **Por su parte, la música tradicional del grupo mestizo se ejemplifica con el son huasteco o huapango, un hermoso género, el cual es producto de un sincretismo cultural, que a lo largo**

¹⁰⁴ ALONSO, 2003, INAH, (en prensa)

¹⁰⁵ VÁZQUEZ, 1998, p 19

¹⁰⁶ *Ibid.*, p 17

¹⁰⁷ Juan Pedro VIQUEIRA, comentario personal

de varios siglos reinterpretó música indígena, española y de otras procedencias, logrando al final una expresión diferente, extremadamente compleja, plena de retos interpretativos y de vitalidad.

0.4 Música de los Altos de Chiapas

En los Altos de Chiapas habita una de las mayores concentraciones de población indígena; los grupo más importantes, por su número, son los hablantes de tres lenguas derivadas del tronco maya: el tzotzil, el tzeltal y el tojolabal.

El repertorio incluido constituye una muestra de la variedad y la finura del patrimonio musical que conservan esos grupos indígenas. Las piezas se organizaron con el fin de dar a conocer tres vertientes de la tradición: la música de alientos y percusiones, la de cuerdas y la de marimba. Una parte de este repertorio se canta de una manera inconfundible, desgarradora podría ser un mejor término para calificarla.

0.5 Música indígena del noroeste

Los grupos indígenas del estado de Sonora conservan tradiciones musicales antiguas que presentan una espléndida integración de elementos prehispánicos y europeos, estos últimos introducidos en la época colonial.

El fonograma incluye muestras musicales de dos patrimonios que parecen tener un origen común y un desarrollo diversificado: el del grupo mayo y el del yaqui. Muchos géneros tradicionales son los mismos para ambos pueblos y consisten, mayormente, en un gran número de sones para tres danzas: la del Venado, la de los Pascolas y la de los Matachines.

09. Música indígena de México

(...) Una función posible de este fonograma es hacer evidentes los elementos comunes y las sustanciales diferencias de la música seleccionada (de 15 grupos indígenas distintos). **Otra función probable es hacer que el escucha se acerque a una porción del patrimonio musical y dancístico indígena, como se sabe, indisolublemente asociado a las prácticas religiosas.**¹⁰⁸

12. Banda de Tontotepec, Mixes

El grupo mixe sustenta una rica tradición musical en donde las bandas de alientos juegan el papel principal, pues están presentes en los acontecimientos más importantes de la vida pública y privada (...)

La de Totontepec por mucho tiempo, probablemente, fue la mejor entre decenas de magníficas bandas mixes. Por otra parte, el

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp 13-14

repertorio que nos ofrece es representativo, no sólo de la música local, sino de **ese grupo étnico, que ha sabido integrar la música a la cultura del individuo y de la colectividad.**¹⁰⁹

1.2 Las series fonográficas del Instituto Nacional Indigenista

Esta institución ha editado a través de su proyecto de promoción, conservación y difusión de la música indígena, más de 100 fonogramas desde 1979 a la fecha. En algunos casos se trata de coproducciones con diversas asociaciones, comunidades e instituciones. Hasta la fecha se han creado doce series fonográficas con diversos enfoques temáticos. El catálogo de fonogramas registra 1009 piezas musicales y narraciones en lenguas indígenas.

Una de las series fonográficas, la perteneciente a las radiodifusoras indigenistas resulta particularmente importante e interesante porque nace en un momento de cambio en el proyecto indigenista, que incorpora por lo menos en su discurso, la necesidad de que sean:

los grupos étnicos los decisores principales en los programas dirigidos a su desarrollo, para lo que se requería de un proceso previo de concientización (...) En sus inicios las radiodifusoras llimitan su concepción de participación a la emisión esporádica, eventual, individual desorganizada, de mensajes gestados de alguna manera por miembros de las comunidades indígenas en las que se insertan. Los programas de avisos, complacencias, la difusión de música producida localmente, y aun el hecho de que algunos de los integrantes de los equipos de trabajo sean originarios de la región, pertenecientes o no al Sistema de Educación Indígena.

Detengámonos un momento en el proyecto mismo de la radiodifusión indigenista para comprender el contexto de edición fonográfica. La primera etapa de instalación de radiodifusoras inició en 1979 como un proyecto enfocado a la educación indígena. La segunda etapa, que comprende de 1989 a 1994, implementó tres estrategias de

¹⁰⁹ *Ibid.*, p 20

participación comunitaria orientadas a la transferencia de funciones y a la socialización de los medios de comunicación a organizaciones y comunidades indígenas. Dichas estrategias se plantearon inicialmente para la consecución de los objetivos de los programas del INI: que parten de la iniciativa de las comunidades; cabe advertir que cuando hablamos de "comunidades" nos referimos al sujeto representante de las localidades que negocia con el INI, esto es, líderes de organizaciones, autoridades civiles y tradicionales, radioescuchas participantes y músicos): consejos consultivos, corresponsales comunitarios y centros de producción radiofónica. Estos últimos fueron implementados en 1991 como núcleos de grabación y producción de programas en las mismas comunidades para luego ser transmitidos en las emisoras; los corresponsales comunitarios eran nombrados por las comunidades y acreditados por las emisoras como personal de enlace para mantener enteradas a las comunidades de cobertura radial a través de notas informativas de los acontecimientos relevantes suscitados en las regiones de cobertura; y los consejos consultivos integrados por personal de las radiodifusoras, lo componían autoridades tradicionales y civiles y representantes de las distintas organizaciones que opinan sobre la programación y las acciones emprendidas por la radio:

Actualmente los nuevos proyectos de cobertura se estructuran a partir de consultas a las organizaciones locales y la población en general, etc. La noción de participación se transforma radicalmente al concebirse ya no como un proceso espontáneo sino planificado, no individual sino colectivo, con énfasis en las organizaciones sociales, no esporádico sino sistemático.¹¹⁰

Sin embargo, se trata de formas muy incipientes de participación indígena:

La investigación y difusión de la medicina tradicional, por ejemplo, o el fomento a la producción musical, constituyen aspectos en los que algunas radios han jugado un papel de gran

¹¹⁰ José RAMOS, 1996, p 64

relevancia. Pero en algunos casos no parecen existir criterios adecuados para la programación de "música comercial" o "de moda", y se abusa de ella, o francamente se estigmatiza.¹¹¹

En este contexto, las radiodifusoras han realizado trabajo de grabación en campo con el objetivo de conformar un acervo que pueda ser difundido a través de las emisiones. Inicialmente, el proyecto no aceptaba que las radios difundieran música comercial porque se creía que iban a "deformar" 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. Por ejemplo, en 1986, el Taller de Programación Musical¹¹² —en el cual participaron programadores en su mayoría no indígenas— estableció los siguientes criterios:

Luis Aguirre Beltrán (...) expuso que no siempre hay que programar por géneros, ya que éstos muchas veces rompen con nuestro trabajo (...). Podemos programar de acuerdo a la siguiente propuesta: Música instrumental o cantada. Música fuerte o música suave. Música triste o música alegre.

(...) Por parte de Guillermo González (...) se plantearon las siguientes preguntas sobre: (para mesas de trabajo entre los participantes)

¿Qué es la música indígena?; características de la Música Indígena; elementos que permiten el desarrollo musical indígena (...)

Equipo 1. Es la expresión vivencial del ser indígena a través de instrumentos de origen prehispánico o con otros que los ha hecho suyos al correr de los años.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² En el cual participaron programadores de las radios XEZV "La voz de la montaña"; XEPET "La voz de los mayas"; XETLA "La voz de la Mixteca"; XETAR "La voz de la Sierra Tarahumara"; XEVFS "La voz de la Frontera Sur"; XEANT "La voz de las huastecas"; XEOJN "La voz de la Chinantla"; XEGLO "La voz de la Sierra Oaxaca"; XEPUR "La voz de los purépechas". La radio funcionaba con cuatro categorías de trabajadores: investigadores, productores, programadores y locutores, las primeras tres funciones ocupadas básicamente por personal mestizo y la locución en lenguas por personal indígena. En los primeros momentos la participación de indígenas se reducía prácticamente a la locución en sus lenguas.

Equipo 2. Es parte de la cultura del grupo étnico, proviene de la música local y se convierte en música regional, esto va de acuerdo a la creatividad, de la influencia ancestral usando un lenguaje propio, a pesar de esto, va cambiando de acuerdo al tiempo y las circunstancias.

Equipo 3. Es una manifestación sonora que se desarrolla a través de los procesos espirituales, sociales, culturales, etc. dentro de la formación del grupo étnico.

(...) Características de la música indígena

Equipo 1. Su contenido es de carácter social, ritual y ceremonial; utiliza sus propios instrumentos; la música puede ser una imitación de la naturaleza; se representan a sí mismos a través de la música; modificación de instrumentos ajenos.

Equipo 2. Se reconoce por el ritmo que utilizan para tocar su música, es propia de la región donde habita el grupo étnico y mantiene un género específico de interpretación.

Equipo 3. **Se caracteriza por géneros bien definidos, dependiendo del lugar, cabe señalar que no solo por el hecho de que cualquier música sea interpretada por personas pertenecientes a una etnia, ésta sea considerada como música indígena, sino que debe cumplir con las características de sus antepasados.**

Asimismo, en 1990, el *Taller de capacitación para programadores de las Radiodifusoras Culturales Indigenistas* organizado por Heberto Pérez, e impartido por Ricardo Pérez Montfort y Guillermo González, tenía por objetivo la preparación de los programadores para que la música transmitida respondiera a las necesidades culturales de las regiones.¹¹³ Nos preguntamos cuáles son esas necesidades porque el problema devino entonces en una preocupación por establecer una suerte de taxonomía musical que sirviera a los programadores, pero que también contribuyó a formar un imaginario de lo indígena por oposición a lo no indígena:

(La música indígena) Cumple una función ritual, social o ceremonial, la música y la danza se encuentran siempre en

¹¹³ Heberto Pérez, *Taller de Capacitación para programadores*, 19-23 de noviembre de 1990, Documentos Subdirección de Radio INI, ff, 60, f 1

las interpretaciones musicales religiosas. No se hace con fines lucrativos por lo tanto no es comercial.¹¹⁴

Durante la década de los noventa, estos criterios fueron modificados y las fonotecas de las radios crecieron con toda la gama posible de estilos y géneros musicales que contribuyeran a la ampliación del horizonte musical de los escuchas, sin duda, a raíz del levantamiento zapatista. Los primeros fonogramas incluyeron una recopilación de los grupos musicales que se acercaron a los estudios de estas radios para realizar sus grabaciones; años más tarde, se editaron cuatro discos compactos de la serie Radiodifusoras, y 12 cassettes de la Colección Sonidos del México Profundo. El registro fonográfico, selección musical e investigación etnográfica estuvieron a cargo de sus investigadores y productores radiofónicos bilingües; su labor ha posibilitado que los músicos y sus comunidades brinden su confianza para realizar las grabaciones. Al igual que las ediciones anteriores, los registros se hicieron con distintos sistemas de registro (analógicos monofónicos y estereofónicos y digitales), llevadas a cabo en campo y estudio, por lo que presentan diferencias en la calidad técnica.

2. Después del 1º de enero de 1994

A estas alturas de la modernidad, los indígenas no deseamos la quiebra de un gobierno o un sistema, sino ser coparticipes del desarrollo y de los beneficios que den como resultado, partiendo desde luego de nuestros anhelos y proyectos de vida dentro de la macropolítica nacional. La autonomía, la libre determinación y la libertad de los grupos indígenas pueden dar bases firmes; si estas fuerzas se fusionaran en apoyo al progreso de una nación, cada uno de nosotros estaría contribuyendo con un granito de arena.

Isauro Chávez, investigador nahua de Puebla,
Jornadas de la Radiodifusión Indigenista, 1996

¹¹⁴ Taller de programadores, Documentos Subdirección de Radio INI, 1986

Entre 1994 y 1996, años en que se edita la mayor parte de los fonogramas, el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas operaba en 13 estados del país con 20 emisoras y transmitiendo en 34 lenguas indígenas más sus variantes dialectales;¹¹⁵ las fonotecas de las emisoras se conformaban de un promedio de 3000 horas de grabaciones producto del trabajo de más de 18 años —en el caso de la radio pionera— hasta de unos pocos meses, en el caso de las nuevas. Lo interesante de la producción fonográfica en las radiodifusoras es que permitieron la participación activa de los músicos y de los investigadores y productores indígenas a diferencia del resto de los proyectos institucionales donde el contenido de las ediciones es decidido verticalmente y donde el paternalismo conlleva una búsqueda por lo auténtico y excluyendo una gran cantidad de piezas y ensambles musicales por incorporar instrumentación moderna. Las radiodifusoras decidieron incluir una serie de géneros musicales híbridos como cumbias, salsas, rancheras, entre otras.¹¹⁶

Aun a pesar de la escasa difusión de los fonogramas, el proyecto de las radiodifusoras tenía claro que las grabaciones debían volver a sus músicos y comunidades a través de la edición en cassettes.¹¹⁷ Claro está

¹¹⁵ Su señal se origina de distintas frecuencias de amplitud modulada con una potencia que va de los 5 a los 10 kilowatts, cubriendo más de 750 municipios en los que se concentran más de 4 millones de indígenas.

¹¹⁶ Hicimos una pequeña guía para la recopilación de datos basada en la hecha por la *Society for Ethnomusicology*; La información obtenida en campo de cada uno de los registros, se anotaba y sistematizaba en una cédula que varios años antes diseñamos junto con otras instituciones para la documentación de materiales sonoros populares y tradicionales. Ese grupo se llamaba Seminario de Fonotecas de la Ciudad de México.

¹¹⁷ Se pueden apreciar varias etapas dentro del proyecto de producción de fonogramas: 1) en una primera etapa que podríamos establecerla en 1988 donde se produjeron:

Vol. 1 SONES ABAJEÑOS Y PIREKUAS DEL ESTADO DE MICHOACÁN, XEPUR "La Voz de los Purépechas"

Vol. 2 NUESTRAS BANDAS, Música de la Montaña de Guerrero XEZV "La Voz de la Montaña"

Vol. 3 MÚSICA TRADICIONAL DE LA FRONTERA SUR DE MÉXICO. Recopilación de la radiodifusora XEVFS "La Voz de la Frontera Sur"

que actualmente, el CD se ha vuelto más común e incluso, en lugares como Los Altos de Chiapas, existen centros de edición de discos pirata que distribuye a toda América Central, sin embargo, la gente del común sólo tiene acceso a radiocassetteras. Un músico de Tenejapa, Chiapas señaló que nunca más grabaría con gente de la capital, porque el INI le había dejado una copia en el formato Digital Audio Tape y no era posible escucharla.

Conviene señalar que los editores, tanto de la Subdirección de Radio como del Departamento de Etnomusicología, nos enfrentamos a

Vol 4 MÚSICA INDÍGENA DEL ESTADO DE CHIHUAHUA. Recopilación y selección XETAR "La Voz de la Sierra Tarahumara"

Vol. 5 y 6 MÚSICA TRADICIONAL DE TENEJAPA. Don Antonio Guzmán Luna "In Memoriam" Vol 1 y 2

Para la segunda etapa que ya se empieza a realizar un trabajo más planificado:

vol. 1 MAYAPAX, Música tradicional maya de Tixcacal Guardia, Quintana Roo

vol. 2 La Voz de las Huastecas, XEANT

vol. 3 La Voz de la Costa Chica XEJAM

vol. 4 La Voz de la Sierra, 2º aniversario, XEGLO

La tercera etapa de producción realizó diez fonogramas en cassette sencillos y uno doble, en la que se presenta el trabajo de 11 radiodifusoras. Estas dos últimas etapas comprenden 300 piezas de aproximadamente 37 pueblos.

vol. 1 PRIMER ENCUENTRO DE MAYAPAX, XEPET "La Voz de los Mayas"

vol. 2 SONES DE LA SIERRA DE ZONGOLICA, XEZON "La Voz de la Sierra de Zongolica"

vol. 3A SONES DE ALEGRÍA Y DE FLOR DELGADITA

Xochipitsauak y Tapaxuwán (Parte 1: sones Xochipitsauak)

XECTZ "La Voz de la Sierra Norte"

vol 3B SONES DE ALEGRÍA Y FLOR DELGADITA

Xochipitsauak y Tapaxuwán (Parte 2. Sones Tapaxuwán)

vol. 4 P'ICHPIRI UANERANI, CULTIVANDO AMIGOS, Pirekuas, sones y abajeños. XEPUR "La Voz de los Purépechas"

vol. 5 MIXTECOS Y TRIQUIS EN LA FRONTERA NORTE.

XEQIN "La Voz del Valle"

vol 6 PASCOLAS Y MATACHINES DE LA SIERRA TARAHUMARA.

XETAR "La Voz de la Sierra Tarahumara"

vol 7 LA MÚSICA EN LA MIXTECA

XETLA "La Voz de la Mixteca"

vol 8 LA MÚSICA EN EL NAYAR

XEJMN "La Voz de los Cuatro Pueblos"

vol 9 LA MÚSICA EN LA FRONTERA SUR

XEVFS "La Voz de la Frontera Sur"

vol 10 LA MÚSICA EN LA MONTAÑA DE GUERRERO

XEZV "La Voz de la Montaña"

vol. 11 LA MÚSICA EN LA CHINANTLA

XEOJN "La Voz de la Chinantla"

una serie de problemas empezando porque el proyecto fonográfico era el menos importante frente a lo que estaba sucediendo en el mundo indígena a raíz del levantamiento zapatista, se nos pidió que institucionalmente no hiciéramos ningún comentario al respecto sino era en términos del apoyo que las instituciones prestaban a la indígenas. Así, los pocos comentarios de los fonogramas resultaban verdaderamente absurdos, tal como el que se incluyó en el fonograma del *VI Festival de Música y Danza Indígena*:

Las culturas indígenas se preservan, transmiten y transforman gracias a su propio vigor y conforme a sus tradiciones; pero es innegable el aislamiento en que han permanecido y la condición precaria que padecen. Ante esta situación, es inaplazable su participación amplia en la vida nacional, la que debe darse en un marco de respeto a sus formas autogestivas de vida y organización.

Debido a la importancia que tiene para los pueblos indígenas la continuidad de sus tradiciones, en 1994 el INI llevó a cabo el VI Festival de (...), con base en la participación de niños y jóvenes, esencia misma de la continuidad cultural.¹¹⁸

A esta problemática, que era nuestra y no de los productores radiofónicos bilingües que simpatizaban con el zapatismo —puesto que ellos transmitían la información e incluso, en el caso de La Voz de la Frontera Sur, se había ayudado a los insurgentes a emitir mensajes encubiertos— se agregaron las contrariedades inherentes a la institución, tales como la burocratización al interior de las radios; 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, tal como lo señala José del Val, de que los pueblos indígenas son forzados permanentemente a ajustar su conceptualización a la “lógica del otro”,¹¹⁹ basta ver las notas acerca del fenómeno musical local explicado por la radio de Cuetzalan “La voz

¹¹⁸ Ochoa, *et al.*, s/f

¹¹⁹ Del Val, José “Consideraciones generales en torno al Sistema Indigenista Interamericano”, 1993

de la Sierra" y el comentario de Benigno Robles, investigador tenek de "La voz de las Huastecas":

Durante los ciclos festivos, que van de los ciclos agrícolas, es cuando florecen en todo su esplendor las manifestaciones artísticas y culturales basadas en la ritualidad del hombre en su relación con la tierra.¹²⁰

La música y la danza tradicional como vive la gente tenek 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 verdaderas, las mismas fuerzas de la naturaleza como nos han enseñado nuestros antepasados (...)¹²¹

Por otro lado, la clasificación de los materiales de las fonotecas también dificultó el trabajo, ya que estaban clasificadas "por géneros" y "por función". Para solucionar este problema, en 1995 en la Subdirección de Radio hicimos una pequeña guía para la recopilación de datos basados en el modelo de trabajo de campo de la *Society for Ethnomusicology*.¹²² Aunque nuestra guía era sin duda de carácter

¹²⁰ XECTZ "La Voz de la Sierra Norte", 1996, ff 12, f 3

¹²¹ Benigno Robles, Presentación de los fonogramas de las Radiodifusoras del INI, Museo Nacional de Antropología, 1996

¹²² La guía comprendía entre otros, los siguientes aspectos: a) Ubicación del grupo étnico del cual proceden cada una de las piezas; b) Información histórica de la región, de la comunidad recopilada por historia oral; c) Historia oral sobre la música y su importancia en la comunidad; d) Nombre de las piezas, función y ocasión en que se ejecutan; e) Designación local en lengua indígena y/o español (en caso de haberla) y designación académica de: instrumentos, estilos, géneros, ritmos; f) textos de las piezas; g) Nombre, edad de los músicos, instrumento que ejecutan y tiempo que tienen tocando tanto en agrupaciones como individualmente; h) tipo de grabación: - *inducida*: cuando a solicitud del personal de la radio se reúnen los músicos para realizar la grabación en su propia comunidad; - *evento*: grabaciones realizadas en el contexto de las fiestas y diversas celebraciones, (aniversarios de las radiodifusoras, etc.) - *de estudio*: grabaciones realizadas en las cabinas de la radio; i) Procedencia de la agrupación y en su caso de cada uno de los músicos (cuando procedan de distintas localidades); j) Instrumentos: -dotaciones instrumentales existentes en la región; - constructores de instrumentos; -materiales de construcción (especificar si se encuentran en la región); -procedencia (en el caso de ser comprados); k) En el caso de ser música para danzas, especificar: -nombre y tema de la danza; -datos de origen; -reseña y/o descripción; -señalar el orden de cada pieza dentro de la danza; -si se

funcionalista, logró motivar cierto cuidado metodológico para la recopilación de datos que contextualizaran el fenómeno musical en las regiones de cobertura radial.

Finalmente, los tiempos institucionales por la exigencia del gasto presupuestal frente a otros ritmos de trabajo significó el retraso en la entrega de materiales, la recalendarización continua del proyecto; los datos incorrectos e incompletos de los participantes en la investigación; la dificultad de obtener completa la información anexa para cada uno de los fonorregistros. Respecto a la transcripción y traducción de los textos de las piezas cantadas había una gran heterogeneidad en la escritura y translaciones contradictorias; los diferentes sistemas de registro fonográfico, que van desde los que se realizan en equipo analógicos monaurales hasta los equipos digitales, dieron como resultado que la calidad de la grabación no fuera uniforme. De igual manera, los distintos espacios y las condiciones en que se realizaron los registros, en eventos organizados por las radios, en fiestas indígenas, en estudio, etcétera, fueron asimismo, determinantes para la diferencia en calidad de grabación, aunque ésta pudiera ser corregida en computadora. En varias ocasiones los datos de los fonorregistros están equivocados u omitidos o con errores de interpretación.

Así como el silencio del 94, doce años antes (en 1982) la presencia de refugiados guatemaltecos¹²³ en Chiapas fue también

trata de grabaciones en vivo, agregar a la lista de dotación instrumental, aquellos que se ejecutan los danzantes como sonajas, y los que son parte de su indumentaria como cascabeles, etc.; -fechas en que se ejecutan las danzas; l) Registro fotográfico y/o videográfico de: -músicos y danzantes, -danzas, -instrumentos, -contexto, -espectadores; -personal de la radio realizando el trabajo, (Debe anexarse una ficha del fotorregistro con el nombre del fotógrafo; lugar; fecha; temática; técnica; etc.)

m) Señalar si existe más información (partituras, libros, cancioneros, etc.)

¹²³ Respecto al refugio guatemalteco, hay que recordar que ante el problema político en Guatemala, en 1978 más de 200 mil campesinos guatemaltecos emigraron hacia México huyendo de la represión contrainsurgente; 46 mil de ellos se asentaron en campamentos atendidos por el ACNUR (Mendizábal, 1997, p 103) y la Comar, el resto se instaló en los campamentos llamados espontáneos sin control ni amparo oficial o se

callada. La radiodifusora de Las Margaritas tuvo un contacto importante con ellos, y se editó el fonograma "Chujes y jacaltecos. Música de la frontera sur" de música de marimba a través del Archivo Etnográfico Audiovisual del INI con las siguientes anotaciones:

En la frontera sur de nuestro país encontramos una diversidad de relaciones interétnicas que se han presentado en varios planos y diversos momentos de la historia mexicana y guatemalteca. En esta ocasión nos referimos a la música que expresan los grupos chuj y jacalteco, que pertenecieron en su origen a la antigua cultura maya, pero que en la actualidad forman parte del mosaico étnico de México y Guatemala.

(...)

En el año de 1982 se da una fuerte emigración de indígenas guatemaltecos a México debido a la inseguridad física que tienen en su país. De esta manera las comunidades jacaltecas de México reciben parte de estos emigrantes, donde se incluyen algunos parientes y amigos jacaltecos, así como de otras etnias.¹²⁴

Salvo las grabaciones de este fonograma y de algunas ediciones de fonogramas independientes, no existen registros de la música indígena de los refugiados guatemaltecos. Este fonograma formó parte de la serie del INI con la marca CENZONTLE que fue resultado de un convenio de colaboración interinstitucional entre INI, INAH, Conaculta, SEP y la Dirección General de Culturas Populares. Es importante mencionar que entre los años 1994 y 1996 hubo una serie de conflictos entre el proyecto fonográfico de las radiodifusoras y el del Departamento de Etnomusicología del INI. Aunque este último había

dispersó en el estado. (Nolasco, 1995, pp 181-190). El éxodo se produjo masivamente en 1982 y hasta 1984 los refugiados permanecieron en el estado de Chiapas en los municipios Las Margaritas, La Trinitaria, Frontera Comalapa, La Independencia, Bellavista, Amatenango de la Frontera (Hernández, 1993, p 19) y Chicomuselo. Entre otras razones, la constante penetración del ejército de Guatemala en territorio chiapaneco condujo en 1984 al gobierno mexicano a reubicar una parte del contingente de refugiados en los estados de Campeche y Quintana Roo. (Nolasco, 1995, pp 185-186)

Los refugiados guatemaltecos fueron en su mayoría indígenas hablantes de distintas lenguas del tronco maya-quiché (kanjobal, quiché, mam, kekchí, ixil, chuj, cakchiquel, jacalteco y aguacateco) y un porcentaje menor de población mestiza o ladina habitante de las mismas regiones indígenas.

¹²⁴ GONZÁLEZ, Guillermo, *s/f Chujes y jacaltecos. Música de la Frontera Sur*, INI

apoyado a músicos locales para la realización de sus fonogramas, el problema se presentó cuando precisamente, el proyecto de las emisoras implicaba la participación de los indígenas en la edición, y por tanto, la selección musical no correspondía al canon de lo que el Departamento de Etnomusicología —o al menos su coordinador José Luis Sagredo— establecía como *lo indígena*, esto es, las radios eligieron un repertorio musical que hablaba de otra 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, entonces las canciones incluidas no hablaban de la naturaleza y de lo sagrado sino de la higiene y el cuidado personal para los niños. Este conflicto llevó al Departamento de Etnomusicología a omitir, hasta donde le fue posible, la producción y los acervos fonográficos de las radios:

En los últimos 18 años, el rescate y difusión de la música indígena ha sido una de las tareas primordiales del Instituto Nacional Indigenista. Así, a través del Departamento de Etnomusicología, se han producido materiales diversos: **doce series de fonogramas** (contando las de las radios pero sin mencionarlo) la publicación de cuadernillos y folletos, artículos en prensa y revistas, **además de contribuir en la edición de videos, programas radiofónicos y, sobre todo, en la conformación de uno de los acervos fonográficos más importantes en materia musical y de tradición oral indígena.**¹²⁵

No obstante el reconocimiento que la obra de ese departamento ha tenido por difundir la música indígena, hay que señalar que una de sus facetas, la producción fonográfica, continuó con el indigenismo que propugnaba por el respeto y reconocimiento a la cultura indígena pero que al mismo tiempo decidiendo los aspectos que de esas culturas debían promoverse, esto es, la elección de los grupos étnicos que participarían, los ensambles musicales y el repertorio. El texto que acompaña al fonograma *V Festival de Música y Danza Indígena* realizado

¹²⁵ Departamento de Etnomusicología INI, *100 Audiotranscripciones de música tradicional*, 1996

en 1993 y publicado en 1994 nos indica varios aspectos relevantes para nuestro análisis en la medida que fomentan una visión estereotipada del indio. En el contexto del levantamiento zapatista, los fonogramas el INI señalan que las sociedades indígenas son un elemento del patrimonio cultural como si éstos no fueran sujetos sino materia equiparable a las zonas arqueológicas, a los monumentos arquitectónicos, al entorno ecológico, o etcétera:

Las culturas indígenas son un componente esencial del patrimonio cultural de la nación.¹²⁶

En segundo lugar, el hecho de subrayar que las sociedades indígenas son desconocidas para la sociedad nacional y que ésta las distingue por sus productos, migración, indumentaria y lengua; en segundo lugar, señalar que las sociedades indígenas "aportan" historia y riqueza cultural a la Nación, como si la historia se *aportara* y no se construyera y que los conocimientos, tradiciones y prácticas han trascendido hasta formar parte de la identidad nacional, como si el ser parte de ésta legitimara entonces su existencia:

En México, la historia de los pueblos indígenas y sus condiciones actuales de vida son prácticamente desconocidas para la mayoría de la población. Se sabe de la existencia de algunos de estos pueblos por los productos que elaboran, o debido a sus migraciones a las grandes ciudades, donde se distinguen por sus formas de vestir y de hablar (...)

Sin embargo, la historia de nuestro país y su riqueza cultural son en gran medida aportes de las sociedades indias. Sus conocimientos, tradiciones y prácticas han trascendido el ámbito comunitario y regional, hasta formar parte de la identidad nacional. Las culturas indígenas se preservan, transmiten y transforman gracias a su propio vigor y conforme a sus tradiciones, por ello el respeto a sus formas autogestionarias de vida y organización, así como a sus manifestaciones tradicionales, es fundamental en una sociedad tan compleja como la nuestra.

Por tal motivo, el Instituto (...) realiza, a través de la Dirección de Promoción Cultural, actividades de investigación, promoción y

¹²⁶ Ochoa, et al, 1994, p 1

difusión tendientes a apoyar la autogestión y el reconocimiento de las prácticas culturales de los pueblos indígenas.

En cuanto al quehacer etnomusicológico, el Departamento de Etnomusicología de la Subdirección de Promoción Cultural lleva a cabo diversas tareas: investigación, acopio de materiales, análisis organológico, audiotranscripción; creación de archivos sonoros digitales y cuidado de grabaciones ya existentes en su fonoteca, producción de fonogramas, intercambio interétnico de materiales, apoyo para la elaboración de discos o casetes y para la adquisición de instrumentos musicales. Realiza también encuentros musicales entre los pueblos indígenas, con el objeto de promocionar y difundir la música y danza indígenas. Este es el caso de los festivales de Música y Danza que organiza anualmente.¹²⁷

Ahora bien, no obstante las dificultades del proyecto fonográfico indigenista, éste ha continuado con realizando ediciones hasta la fecha; el silencio en 1994 frente al levantamiento zapatista constituyó un error para la empresa de investigación y divulgación. Diez días después del alzamiento, el gobierno mexicano decretó un paro unilateral del fuego e iniciaría tiempo después con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional una larga etapa de conversaciones, primero en la catedral de San Cristóbal de Las Casas y posteriormente en la localidad indígena de San Andrés Larráinzar, conversaciones interrumpidas en varias ocasiones, pero que finalmente llevan a firmar un primer documento: los Acuerdos de San Andrés.¹²⁸ En las discusiones, la transferencia de los medios de comunicación tuvo un peso importante, de igual forma, se reiteró que la sociedad

Tendía a reducir las manifestaciones artísticas en folclor y artesanías, cuando en realidad constituyen verdaderas y muy altas expresiones artísticas.

(...) Hubo una exigencia de ampliar el concepto de patrimonio para alcanzar las expresiones intangibles de la cultura, tales como la música, la pintura, la escultura, el teatro, la danza, la tecnología,

¹²⁷ *Ídem*, p 1 y sgs

¹²⁸ Cfr NOLASCO; ALONSO; *et al*, 2003

las artesanías y las lenguas. Este aspecto del patrimonio requiere ser legislado como parte del patrimonio nacional (...).¹²⁹

La institucionalización de los estudios de la música indígena y el contexto del levantamiento zapatista propició una lectura particular de parte de los músicos indígenas de Chiapas frente a los investigadores. Como anécdota incluyo el siguiente fragmento de una entrevista que realicé —siendo *tenanche* en un encuentro de música y danza indígena organizado por el INI en 1994— a un músico tzeltal de Tenejapa, donde se observa la imposibilidad de establecer un diálogo que rebasara las demandas indígenas inmediatas que planteaban los asistentes al encuentro:

Marina: —¿Qué instrumentos musicales usan para la danza?

Músico: —Pues ahorita varios, está el arpa, el violín, pero necesitamos, es que somos del PRI, porque los del Frente Cardenista quieren meter otras religiones y nosotros somos apegados a la autoridad tradicional. Somos del Fomento del Patrimonio Cultural de Tenejapa, A.C., somos escritores de Chiapas, pero no hay recursos, no hay apoyo, necesitamos máquina de escribir, papeles para trabajar, publicación y una oficina para el escritorio.

Marina: —Y... ¿en qué fiestas de Tenejapa tocan estos instrumentos?

Músico: —Pues ahorita en San Ildelfonso, en Carnaval, en Semana Santa, pero también hay un grupo de artesanías, y se necesitan 4, 8 que sepan hacerlo, pero se necesita estambre, se necesitan muchos materiales que no hay... a ver si la INI...

Marina: —Y... ¿habían venido antes a la ciudad de México a tocar música de Tenejapa?

Músico: —Sí, ya nos había invitado el maestro (el director del CCI), pero ya casi no hay apoyo... 'orita tenemos deste proyecto de medicina tradicional y necesitamos para la partera su local para los pacientes, necesitamos que se sepan hacer, y mejorar, pastillas... pero no hay material... ya no están dando material.

¹²⁹ Mesa 1: Derechos y Cultura Indígena. Grupo de Trabajo 6: Promoción y Desarrollo de la Cultura Indígena. 5. Patrimonio Cultural, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, octubre 1995, ff 8 f 6

3. Otras editoras de fonogramas de música indígena¹³⁰

Dirección General de Culturas Populares y Coordinación Nacional de Descentralización

Editaron una serie muy pequeña de fonogramas; en la mayoría de los casos, las grabaciones repetían temas que otras instituciones habían grabado con mayor calidad y una investigación más profunda. Actualmente, esta institución produce fonogramas en coedición con otras instituciones y empresas privadas, resultado de ello es por ejemplo, la colección ***Agave Music***, realizada conjuntamente con el Antiguo Colegio de San Ildelfonso. La serie fonográfica comprende en mayor medida, música mestiza, por ejemplo: Sones de Tarima y música de Nuevo León.

Por su parte la Coordinación de Centralización a través de sus proyectos en los estados del país, como los Festivales de la Huasteca, entre otros, ha editado fonogramas de músicas regionales.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"

El investigador Guillermo Contreras editó una serie intitulada **Folklore mexicano**. En esta serie fundamentalmente se investigó el occidente de México y resulta de gran interés porque incluye grabaciones de campo de José Raúl Hellmer.

Instituto Politécnico Nacional

Financiado por esta institución, René Villanueva miembro fundador del grupo Los Folkloristas editó una pequeña serie fonográfica de música tradicional donde se incluyen ejemplos indígenas. La colección quedó incompleta debido a su fallecimiento.

¹³⁰ La Fonoteca del Centro de Estudios Lingüísticos y literarios de El Colegio de México editó un fonograma con los materiales de la Fiesta de La candelaria en Tlacotalpan, Veracruz. Se trata de un gran aporte al conocimiento de la música popular mexicana; sin embargo no la incluimos en nuestro listado en tanto que no es música indígena propiamente dicha.

3.1 Los productores independientes

En 1981, se editó un álbum de tres discos LP intitulado ***Antología del Son de México*** con el apoyo del FONART. Esta colección fue el resultado de 12 años de trabajo y grabaciones en campo de tres investigadores de la música de México: Enrique Ramírez Arellano, Eduardo Llerenas y Baruj Lieberman, a quienes les fue entregado en Suiza, el *Award for Enterprise*. Esta colección se constituyó también en uno de los documentos sonoros más importantes acerca de ese género. Años más tarde fue reeditada por la *Música Tradicional* firma discográfica creada por los mismos investigadores. Música tradicional fue el cimiento para la casa editora *Discos Corason*.

Difusora del Folklore, Discos Pueblo y Ediciones Pentagrama

Esta disquera ha emprendido una labor muy grande de promoción de grupos musicales. Durante varias décadas Discos Pentagrama y La Difusora del Folklore Discos Pueblo fueron las únicas disqueras que produjeron música folklórica, alternativa, así como la llamada música de protesta y el nuevo canto latinoamericano. Estamos hablando de más de 1000 títulos fonográficos.

URTEXT

Esta importante serie discográfica ha trazado dos grandes líneas: una de música culta y otra de música popular y música fusión. Dos fonogramas de son jarocho. Aunque se han incluido grabaciones realizadas en campo, esta serie se inclina más por las grabaciones en estudio. Asimismo, ha editado fonogramas con grabaciones de Thomas Stanford.

4. Otras consideraciones acerca de la «etnomusicología aplicada» y la respuesta indígena

Los encuentros y festivales constituyen otra vertiente para difundir y promover la música tradicional y popular en México. Estos eventos son financiados por instituciones gubernamentales y coordinadas por las mismas, se llevan a cabo en distintos foros en la ciudad de México aunque existen también encuentros regionales y locales de música y danza, por ejemplo, el conocido Festival de la Huasteca realizado por el Conaculta, donde confluyen músicos de comunidades de la región. En el caso de Chiapas, por ejemplo, la Secretaría de Asuntos Indígenas del Gobierno de esa entidad ha organizado desde los años ochenta, los llamados Encuentros Culturales Interétnicos, más tarde, éstos estuvieron a cargo del Instituto Chiapaneco de Cultura y posteriormente de la Universidad de Ciencias y Artes (UNICACH). En la década de los 90, el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI) promovió la creación de Comités Culturales locales encargados de promover y difundir las lenguas indígenas así como propiciar la comunicación entre los músicos y danzantes maya-zoques.¹³¹ En ciertos lugares los encuentros y festivales regionales han sido muy valorados por la población local, de tal forma que muchas veces se han convertido en verdaderas fiestas *comunitarias*, por ejemplo, los encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan, Veracruz (en donde participan músicos popolucas), que se crearon inicialmente como una manera de presentar a los grupos participantes de la Fiesta de la Candelaria y de transmitir en vivo a través de una emisora estatal. En la actualidad, el encuentro de Jaraneros se realiza como parte fundamental de la fiesta de La Candelaria.

¹³¹ *Encuentro de Música y Danza Indígenas. Memoria, 1997*, p 16

Por otro lado, es posible observar cómo la industria de la música ha influido en la creación musical popular. En regiones marginadas y pobres, como la sierra de Zongolica en Veracruz se conformó una fuerte organización de músicos y danzantes. Algunos de ellos han editado sus propios discos en los cuales se percibe claramente la influencia de los medios de comunicación y de la música comercial, sin dejar de ser música propia, innovadora. Los grupos que ya cuentan con una grabación, aunque sea ésta en cassette, adquieren prestigio y se les brinda la oportunidad de ser pagados para tocar en las fiestas. Incluso, el hecho de haber participado en los festivales y encuentros de música y danzas indígenas, organizado por el INI, les ha posibilitado entrar al mercado de la música. Esto sin duda, ha modificado la concepción que se tenía de la música indígena. Considero que muchas culturas musicales rurales fueron ajustadas, adaptadas, con base en gran medida, en las políticas culturales posrevolucionarias que buscaban crear una identidad homogénea hacia la conformación de una identidad nacional.

De igual forma, en el marco de las situaciones nuevas, en Chiapas existe un *boom* en la producción independiente de fonogramas con música indígena de grupos locales, esta tendencia ha llevado a acuñar el concepto de *fonogramas comunitarios*.¹³² Por un lado, se juegan los elementos que permitirán no sólo a los intérpretes, sino también a los escuchas, acceder a la modernidad, es decir, la música comercial reinterpretada constituye 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; el acceso a la moda; la migración; la presencia internacional que desde

¹³² Carlos Romo, comunicación personal. Romo fue director de la radiodifusora "La Voz de la Frontera Sur" y ahora es productor radiofónico de la Subdirección de Radio de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

el levantamiento del EZLN ha implicado la apertura hacia las expresiones artísticas e ideológicas de vanguardia; etcétera. La evidencia etnográfica da cuenta de ello, por ejemplo, la composición y adaptación de corridos del EZLN, si bien siempre ha existido un cancionero popular que acompaña ideológicamente movimientos sociales;¹³³ su difusión a través de cassettes le proporcionan un matiz digno de estudiarse. Por su parte, los refugiados guatemaltecos han hecho un esfuerzo por recuperar los valores religiosos a través del reestablecimiento de las fiestas¹³⁴ y de las organizaciones sociales como los Conservadores de la Música Popular y el comité para la Danza del Venado. En este sentido, están otorgando nuevos valores a la música que respondan a situaciones de crisis, de *movimiento*.¹³⁵

En este sentido, cabe mencionar que la acumulación de elementos en la memoria es una práctica de la vida cotidiana tanto de las sociedades sin escritura como de aquellas que la poseen¹³⁶. En el caso de las primeras, el canto y la música son algunos de los recursos mnemotécnicos más efectivos,¹³⁷ y como no se trata de una rememoración mecánica sino de una *reconstrucción generativa* como la denomina Jack Goody,¹³⁸ proporciona mayor libertad y posibilidad creativa. Sabemos que el estudio de la memoria colectiva nos permite acceder a la historia desde el punto de vista del sujeto social. Lo que sucede con los músicos indígenas de México, recuerda la importancia atribuida al canto como elemento de historicidad para los *suyá*, grupo étnico de Brasil.¹³⁹ Los *suyá* interpretan canciones de diez diferentes grupos étnicos con los que han interactuado a lo largo de 200 años a

¹³³ GIMÉNEZ, 1996, p 18

¹³⁴ HERNÁNDEZ, *et al*, 1993, p 134

¹³⁵ BALANDIER, (1988) 1996, p 10-11

¹³⁶ GOODY en LE GOFF (1977) 1991 p 135

¹³⁷ GOODY, (1968) 1996, p 43

¹³⁸ GOODY en LE GOFF (1977) 1991, p 137

¹³⁹ SEEGER, 1990, p 22-34

partir de la ruta de migración que trazaron del centro al oeste de Brasil. Aunque esos grupos están emparentados lingüísticamente, los textos de las canciones en las distintas lenguas son generalmente ininteligibles entre sí. Anthony Seeger, señala que los acontecimientos históricos no solo transcurren, sino que son creados y explicados por los *suyá*. La interpretación de las canciones de los otros grupos no son el resultado natural por el contacto en la migración, sino por la búsqueda de un antepasado mítico común con aquellos con quienes los *suyá* establecen intercambio de bienes, alianzas a través de matrimonios, o de quienes obtienen cautivos. De esta manera la historia no es una simple secuencia de eventos, sino la creación de acontecimientos que dan sentido al pasado en función del presente.

Al cantar las canciones, los *suyá* indican su alianza con diferentes comunidades indias de Brasil Central. Pero su interpretación no se lleva a cabo con la misma intensidad y continuidad en todos los casos, sino que depende de la relación que mantengan con cada grupo. Durante el trabajo de campo de Seeger, en los años 70, se acostumbraba que cada visitante no *suyá* que arribaba al pueblo, era invitado a casas familiares y a lugares públicos, para dar noticias, contar historias y principalmente para cantar.

Ahora bien, hasta ahora nos hemos referido al trabajo de las instituciones, pero ¿quiénes han sido los grandes pensadores de la música indígena mexicana?

PARTE II. LOS PROTAGONISTAS

Capítulo 3. Gabriel Saldívar y Silva¹⁴⁰

Viva el arpa y el bajo,
flauta y jarana
que es música que alegra
y es mexicana:
¡Viva este suelo!
que no hay otro más lindo
bajo el cielo.

(Versos de jarabe, según Saldívar ca. 1816)

1. El pensador e historiador de la música mexicana

Alejo Carpentier escribía en 1931 que muchos compositores estimaban que la sensibilidad del músico latinoamericano debía manifestarse ante todo por medio del folklore, y éste ayudaría a liberar "su sensibilidad de latinoamericanos", para crear en la música un mundo paralelo al realizado en pintura por Diego Rivera, José Clemente Orozco o Carlos Mérida, y en la literatura, Güiraldes, Azuela o José Eustasio Rivera.¹⁴¹ 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*.

¹⁴⁰ Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980) A los tres años de cursar la carrera de Medicina, la abandonó para dedicarse de lleno a la Historia de México y la musicología histórica. Saldívar se casó con Elisa Osorio Bolio, pianista quien colaboraría en todas sus investigaciones. La historia de Tamaulipas, su estado natal figuró como un interés central en la vida de Saldívar.

A través de los años, Saldívar conformó una biblioteca especializada en la música mexicana, en Tamaulipas y en la Revolución Mexicana. Escribió una bibliografía de Musicología y Musicografía que abarca desde el siglo XVI hasta la década de 1970. OSORIO, BOLIO DE SALDÍVAR, Elisa, "Semblanza Gabriel Saldívar y Silva" en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Gobierno del estado de Tamaulipas, Sociedad Mexicana de Musicología, 1985, p 141-142

¹⁴¹ CARPENTIER, Alejo, "El momento musical Latinoamericano", *Letras Cubanas*, La Habana (1931) 1980

Ahora bien, es importante distinguir entre el pensamiento de los músicos como creadores de estilos nacionales y los estudiosos de la música popular. Si bien los compositores mexicanos del periodo nacionalista han sido muy estudiados; aquellos otros pensadores que dedicaron su vida a la investigación y difusión de la música popular de México han sido en su mayoría olvidados, siendo que su interés por recopilar datos sobre *la Patria* también contribuyó, sin duda, a la idea de forjar una cultura nacional.

En este marco se inscribe Gabriel Saldívar, historiador de la música mexicana que consideró a la música popular como un medio de difusión del "alma nacional". El interés de este intelectual por historiar el fenómeno musical, no respondía únicamente a la necesidad de la época por rescatar lo popular como materia prima para la composición, sino que se centraba en el reconocimiento de la música mexicana como resultado de un proceso histórico de mestizaje en el cual era posible detectar sus diferentes componentes: lo indio, lo hispano y lo negro.

Los géneros de la música popular mexicana: el jarabe, el son y el corrido no se crean a partir de la Independencia, sino que Saldívar reconoce una línea de continuidad desde lo prehispánico hasta su consolidación en el siglo XVIII, y que es de gran importancia en el XIX con la Independencia. De ahí que la tesis central de su obra es que los musicógrafos mexicanos han dado a conocer una cultura musical que

Apenas si comprende un siglo, contado el tercio del XX, que justamente cierra con tres primeros meses de 1934; cultura que inician con la independencia, y se ha llegado en antecedentes hasta la mitad del siglo XVIII, pareciéndonos reciente, demasiado reciente el tiempo que se ha fijado para la consolidación de la música y cultura musical mexicanas.¹⁴²

¹⁴² SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934, p V

Así, el objetivo de este capítulo es abordar la forma en que Gabriel Saldívar construye, define e historiza la *Música mexicana* a través del análisis de tres de sus más importantes textos, el libro: *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, publicada por el Departamento de Bellas Artes en 1934; y los artículos: "El Jarabe. Baile popular mexicano" publicado en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, en 1937; y "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia", publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* en 1942. Considero que son tres textos que se integran muy bien, en tanto que el primero termina con la colonia, complementándose con el estudio sobre la música del siglo XIX.

En estos textos, el autor expone una serie de aspectos que lo sitúan en una corriente de pensamiento latinoamericanista que busca revalorar, particularmente, la cultura mexicana; muestra de ello son los siguientes tópicos en los cuales considero está representado su pensamiento:

1. la colonización musical el nacimiento de la música nacional (siglo XVII) y la "consolidación de la música y cultura musical mexicanas" (siglo XVIII y XIX)
2. los componentes históricos de la llamada *música mexicana*
3. definición de la música mexicana, sus géneros y características
4. los instrumentos musicales de la música mexicana
5. el mestizaje musical de América

En este capítulo se aborda la obra de Saldívar y su contexto; se distinguen distintos aspectos que configuran el pensamiento *saldívariano* de la música mexicana a partir del análisis de los tres textos.

2. La obra musicológica de Saldívar y su contexto

Según Osorio, en 1931 llegó a las manos de Saldívar un tratado antiguo de canto llano escrito por Vicente Gómez, obra que habría de cambiar el rumbo de su vida pues a partir de ese momento, se dedicó a buscar documentos acerca de la historia de la música mexicana. Su

itinerario documental inició en el Archivo General y Público de la Nación, donde nuestro autor tuvo contacto con el historiador Luis González Obregón; en ese lugar el musicólogo encontró una serie de documentos coloniales que llamó los *Códices Saldívar I, II y III*, y que más tarde daría a conocer en el Conservatorio Nacional de Música.

Aunque se trata de un autor original, tanto por la envergadura de su obra de musicología histórica, como por el planteamiento, Saldívar tiene un antecedente importante en Rubén M. Campos, quien escribió en 1928 *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925). Obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas*; y en 1930, *El folklore musical de las ciudades*. En estos libros, Campos incluye datos acerca de los sones, jarabes y algunas notas sobre los instrumentos musicales, los cantos y las danzas indígenas.¹⁴³

En el momento que Saldívar escribe su libro *Historia de la música en México* se encontraba muy cerca de los compositores nacionalistas, principalmente de Manuel M. Ponce y Carlos Chávez; éste último en aquel entonces participaba en la conformación de las primeras orquestas sinfónicas como la Orquesta Sinfónica de México, y la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Música de la UNAM.¹⁴⁴

¹⁴³ CAMPOS, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas*. Secretaría de Educación Pública, Ed. Facsimilar, CENIDIM, (1928) 1991, p 51

Es importante señalar que Campos advertía que la música que ha existido en un país constituía un documento que debe recoger el historiador para presentarlo como elemento integral de la cultura de un pueblo.

CAMPOS, Rubén, *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, Ed. Facsimilar, CENIDIM, 1995 (1930), p 5

¹⁴⁴ ESTRADA, Luis A., "Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)" en ESTRADA, Julio (ed.) *La música de México. I. Historia. 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*, UNAM, 1984, p 16-17

Dos años y medio tardó Saldívar en escribir su obra, y decidido a buscar editor entró en contacto con Antonio Castro Leal¹⁴⁵ quien mostró el trabajo en Bellas Artes y las autoridades decidieron que se publicara para conmemorar la reapertura del Palacio de Bellas Artes en 1934.¹⁴⁶ La esposa de Saldívar atribuye a Castro Leal el apoyo para la publicación de la obra, lo cierto es que nuestro autor era amigo de Carlos Chávez, quien en ese momento era el director del Departamento de Bellas Artes.

El libro *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*

El libro consta de 324 páginas en su primera edición, contiene una serie de ilustraciones sobre la música e instrumentos musicales prehispánicos; incluye además, una serie de fragmentos de partituras coloniales y algunas transcripciones musicales de alabanzas, alabados, sones, jarabes, huapangos, así como una importante recopilación de la lírica popular. Es un libro sumamente documentado; al respecto, el autor menciona que acudió al Archivo General y Público de la Nación; a la sección de Manuscritos del Museo Nacional de Historia; al Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de México y al Archivo de la Catedral e Iglesias.

Emplea como fuentes varios estudios acerca de la música mexicana: Niceto Zamacois, "El Jarabe" (1861); Ríos Toledano, *Colección de 30 jarabes*, (1884); Juan N. Cordero, a quién atribuye el primer tratado técnico (1897) sobre las características de la música mexicana. Para la parte histórica sobre el México prehispánico y la Colonia, emplea a Francisco Xavier Clayijero, Carlos Bustamante,

¹⁴⁵ Antonio Castro Leal formó parte de la generación del Ateneo de 1915 denominada "Los siete sabios" junto con Antonio Caso, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Jesús Moreno Baca, Teófilo Olea y Leyva, y Alberto Vázquez del Mercado. MATESANZ, José Antonio, "Las ideas y las generaciones intelectuales" en Miguel León-Portilla (coord.) *Historia de México. Los Caudillos*, vol. 14, SALVAT, México, 1986, p 2458

¹⁴⁶ OSORIO, *Op.cit.*, p 14-17

Manuel Orozco y Berra, y a los cronistas, Durán, Motolinía, Sahagún, y Landa. Saldívar emplea también fuentes etnográficas contemporáneas publicadas en la revista *Mexican Folkways*.

Sin duda, Saldívar parte de un planteamiento evolucionista al referirse a los escasos datos sobre la música prehispánica y el grado de evolución que había alcanzado cuando la conocieron los primeros colonizadores.¹⁴⁷ Es importante advertir, por otro lado, que tiene una clara idea de la diversidad de pueblos que conformaban el México prehispánico.

En lo que respecta a los artículos "El Jarabe. Baile popular mexicano" y "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia", se puede afirmar que el primero es un trabajo derivado de la *Historia de la música en México*; y el segundo, parte de un planteamiento distinto. Contiene una serie de ideas sumamente interesantes respecto a la música insurgente y sobre todo, destaca el gran trabajo de archivo que lo sustenta. Los siguientes tópicos del pensamiento *saldívariano* que analizamos no corresponden exactamente al orden de exposición de la obra *Historia de la Música en México*, —que consta de tres grandes apartados: La música indígena; La música europea y La música popular, sin embargo, tienen un orden lógico que responde a los planteamientos más importantes del autor en los tres textos.

En la estructura del índice se pueden visualizar dos modelos sobrepuestos. Uno muy original que es la división de la obra en tres partes de acuerdo al origen racial o étnico. Y otro de corte evolucionista en el que aparecen juntas la música prehispánica y la música de los grupos étnicos contemporáneos sugiriendo en toda ella un estadio evolutivo que sobrevive en las expresiones musicales de los indios contemporáneos.

¹⁴⁷ SALDÍVAR, 1934, *Op.cit.*, p 3

3. Tópicos del pensamiento saldivariano

3.1 La colonización musical; el nacimiento de la música nacional (siglo XVII) y la "consolidación de la música y cultura musical mexicanas" (siglo XVIII)

En respuesta a lo escrito por la condesa Calderón de la Barca acerca de su visita a México en 1840, Saldívar afirma que ésta

(...) analizó muchos de los aspectos patrios. Empero, llegando a los cantos populares y al hablar del Jarabe, nos legó sus observaciones, hechas con la ligereza digna de un turista cualquiera, y expresó que le gustaban, que eran muy bonitos, pero carecían de sentimientos patrióticos y de expresión de hechos gloriosos.¹⁴⁸

Si bien la duquesa se estaba refiriendo a que la música no reflejaba el carácter militar de las marchas e himnos que se usaron en imitación a lo europeo para glorificar hechos político militares, la observación de Saldívar apunta al hecho de que los sonecitos de la tierra eran ya desde la época del Coliseo piezas musicales con un carácter propio y que además se les asoció al movimiento antihispanista de la Independencia. El problema según nuestro autor fue que la condesa "no penetró en la *psicología* de la *música nuestra*", de esa música que para Saldívar, lleva en la melodía, en la armonía y en el ritmo

(...) **toda una idea de patria**; de esa música que llámese Jarabe, Palomo (...) arranca a todo mexicano, en cualesquiera circunstancias, un grito que sale de muy adentro y que en una eclosión de entusiasmo brota como un torbellino sonoro y se transforma en un ¡Viva México!..., que atruena en el ambiente como una exaltación del ánimo, o como un reto provocativo.¹⁴⁹

La idea del "temperamento propio" y la formación de una "música con alma nacional" se construye en una oposición musical frente a Europa. Aunque Saldívar reconoce el componente español de la música mexicana, que más tarde explicará, subraya la "amalgama de razas" que configura un nuevo pueblo. Este hecho, según el musicólogo, se

¹⁴⁸ SALDÍVAR, Gabriel, "El Jarabe. Baile popular mexicano", Sobretiro de los Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 5ª época, México, 1936, p 9

¹⁴⁹ *Ibid.*

consolida en el siglo XVIII cuando se tiene una noción de patria, aunque un siglo antes, ya había música nacional:

Al iniciarse el siglo XVIII ya claramente se descubre en los actos de los pobladores de América una noción de Patria y un sentimiento íntimo de la pertenencia de los productos naturales y espirituales de la tierra (...)

La expresión musical tomó un aspecto especial, influencias de muchos países de Europa, encajadas en los ritmos de la vida americana, constituyeron el origen de nuestra música. En el siglo XVII ya podemos afirmar **que ya teníamos música nacional**; la aparición del son, la valona y el corrido en el siglo anterior había recibido la acción del medio ambiente americano y consolidaban su forma nacional.¹⁵⁰

Esta noción de "alma nacional" en el campo de la música es retomada por Saldívar del pensamiento de Manuel M. Ponce, cuando éste advierte en 1919, que tanto el gobierno como los intelectuales y artistas se habían preocupado poco por la formación del "alma nacional" y en cambio tenían un afán por europeizar a México.¹⁵¹

Los buenos aprendices

En el apartado de la *Introducción de la música europea en México*, en la *Historia de la música en México*, Saldívar resalta que los métodos de la enseñanza de la música a los indios coloniales revelan un gran talento, pero aún más, revisando las partituras de la Catedral de la ciudad de México, refuta a los que dudan del conocimiento universal de la música que primaba en la Nueva España, al advertir que en las iglesias de los pueblos coloniales se conocía a los grandes maestros europeos y que éstos eran de uso corriente alternándose con compositores mexicanos.¹⁵² De hecho, Saldívar dedica un apartado de su libro a la historia de los conservatorios coloniales y las características de los alumnos, donde no deja de repetir que los indios poseían una gran facilidad y afición para la música. En este sentido, advierte que "el

¹⁵⁰ SALDÍVAR, 1934, *Op.cit.*, p 165-166

¹⁵¹ PONCE en ESTRADA, *Op.cit.*, p 11

¹⁵² SALDÍVAR, 1934, *Op.cit.*, p 115

carácter tradicionalista del indio era el mayor obstáculo, y los misioneros lo aprovecharon para su propósito, para la religión y para la enseñanza del idioma."¹⁵³

Así, "la formación de una música con alma nacional, con elementos propios de nuestro medio debió aparecer rápidamente"; "habiendo arraigado profundamente algunas de aquellas formas en el espíritu nacional".¹⁵⁴ Para Saldívar, el desarrollo de la música mexicana no se dio exclusivamente en el ámbito religioso, sino que la llamada música profana se desarrolló al mismo tiempo que la de carácter religioso, de hecho, es la música profana la que permite el mestizaje musical.

Saldívar considera que los etnólogos e historiadores han trabajado sobre muchos aspectos de la influencia de la conquista en las costumbres y variados órdenes de la vida colonial, pero poco o nada se ha escrito sobre la música de ese tiempo; apenas si se han aventurado algunas hipótesis sobre el origen de la canción mexicana, por ejemplo la de Manuel M. Ponce.¹⁵⁵

Para estudiar el origen de la música mexicana, Saldívar busca su relación con la música española, con la árabe y la africana, en tanto que "la cultura aportada por el conquistador no es una cultura pura sino la resultante de otras anteriores muy poderosas."¹⁵⁶

3.2 Los "componentes" históricos de la llamada *música mexicana*

La vena melódica nació al conjuro del choque de sensibilidades diversas; no se debió a la influencia de uno o tres músicos... [en] el análisis de una composición folklórica sí se pueden reconocer elementos de muchos de ellos, ya de ritmo, ya de tiempo, o de melodía y armonía, y aun de lo esencialmente intrínseco de la

¹⁵³ *Ibid.*, p 156

¹⁵⁴ *Ibid.*, p 160

¹⁵⁵ *Ibid.*, p 153

¹⁵⁶ *Ibid.*, p 154

música; unido todo por el alma melancólica del sufrido ancestro moro y del vilipendiado indio mexicano.¹⁵⁷

Lo indio

Respecto al componente indio, el enfoque de Saldívar es un tanto ambiguo. Por un lado, resalta la importancia de la música indígena prehispánica y contemporánea, y por otro lado, considera que en el origen de la canción mexicana, y en general de la música mexicana: el corrido, la valona, el son, etcétera, "el factor indígena interviene en mínima parte, quizá está restringido al ritmo en cierto género de composiciones."

La población indígena que produce música en su mayoría fue absorbida por el mestizaje y su cultura fue cubierta por la importada, "circunscribiéndose por lo general su producción musical a las danzas desde remotos tiempos en que les fueron prohibidos los cantares históricos." No obstante, advierte Saldívar, los indios lograron marcar con "su sentimiento y algunas peculiaridades de su expresión, la música que se les imponía, pudiéndose identificar todavía sus ritmos en los sones indígenas de Michoacán, lugar donde la música no tuvo igual en todo el continente"¹⁵⁸; aquí funde la información de los indios históricos con la de los indios contemporáneos.

La tradición del canto indígena, señala Saldívar es de gran importancia, y menciona que Bustamante había advertido el empleo de la música y las danzas como auxiliares de la transmisión de la historia entre los indígenas; lo anterior, expresa, no es exclusivo de los mexicanos pues entre los Incas el canto contenía los relatos de sus victorias. "similitud de circunstancias que acerca de estos pueblos muy afines",¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibid.*, p 166

¹⁵⁸ *Ibid.*, p 67-68

¹⁵⁹ *Ibid.*, p 29

Cabe mencionar que en la obra de Saldívar hay un interés ilustrado por los indígenas contemporáneos porque se trata de clasificarlos y de recopilar datos de su cultura. Los indígenas pueden ofrecer, a ojos del autor, elementos de lo prehispánico que "era pobre en melodía y armonía". La música tarahumara "nos indica la pureza y nos da a conocer algunas de las características de la música autóctona".¹⁶⁰ O por ejemplo, cuando se refiere a los indios de la costa occidental, "los yaquis son (...) de los más reticentes, de los que ocultan con mayor egoísmo la verdad de sus costumbres y en sus ritos";¹⁶¹ En la actualidad ya se cuenta con un acervo de datos para dar a conocer su

cultura, primitiva y rudimentaria aún; pero que en lo que respecta a la música nos vendrá a enseñar motivos ignorados de este arte entre estos grupos.¹⁶²

Al respecto, Saldívar menciona que la danza yaqui "del venadito" ha sido publicada por la Secretaria de Educación para su difusión junto con otras danzas y cantos.¹⁶³

Lo hispano

Por lo general, la musicología y estudios del folklore en México han buscado los orígenes de los géneros musicales en lo hispano.¹⁶⁴ Aunque Saldívar no logra escapar del todo a esta tendencia, el objetivo de encontrar "el alma nacional" en la música le permite aventurar otras hipótesis, entre ellas, la que dice que los géneros musicales y las danzas son transformados de acuerdo al sentir del pueblo que los crea:

Los colonos las trajeron puras y las bailaban sin diferencia alguna de su primitiva ejecución; pero poco a poco, el factor sangre intervino, al igual que el medio ambiente, y fueron modificadas conforme a un nuevo temperamento y a una nueva manera de sentir; y aunque parece ridiculizadas por los aborígenes y adaptadas a las circunstancias en que antiguamente se

¹⁶⁰ *Ibid.*, p 49-50

¹⁶¹ *Ibid.*, p 55

¹⁶² *Ibid.*, p 45

¹⁶³ *Ibid.*, p 60

¹⁶⁴ *Cfr* Vicente T. MENDOZA; Rubén M. CAMPOS

desarrollaban algunas danzas propias de este país, que tenían verificativo en sitios especiales, derivándose de ahí variedad de zapateados que, con el tiempo, adquirirían características diferenciales, naciendo en una costa el Huapango y en la otra un bailable semejante, el de Tarima, también **mestizo**.¹⁶⁵

Algunas comparaciones entre el corrido mexicano y los romances del sur de España.

Una de las grandes discusiones en la musicología mexicana ha girado en torno al origen del corrido mexicano. Según Saldívar, éste tiene origen hispano. Las características de los romances del Mio Cid lo hacen pensar en el corrido, pero encuentra una diferencia que no logra plantear adecuadamente: señala que aquello que define y diferencia al corrido del romance es un saludo de llamada de atención de los escuchas y una despedida que hace alusión a lo que se cantó.

Sin embargo, los ejemplos que anota no son muy ilustrativos porque encuentra romances con estas formas líricas. Así, concluye con otra aseveración que no tiene nada que ver con su planteamiento inicial: el romance sufre su última transformación en México, donde "tomó carta de naturalización, hasta llegar a ser una producción particular y característica del pueblo mexicano." Lo importante para Saldívar es subrayar la trasmisión oral de las hazañas y acontecimientos que, según nuestro autor, debe narrarse algo de interés pues pasadas varias generaciones pierde interés.¹⁶⁶ Como hipótesis adicional, propone que se podría pensar en un origen mexicano en cuanto a la forma de adaptación al español: "pues en un tocotín cantado en el Colegio de Santiago Tlatelolco, en la primera mitad del siglo XVII, que se encuentra en la última parte del Libro del Próximo Evangélico exemplificado, en su primera edición [se puede observar] un corrido con su salutación y su

¹⁶⁵ SALDÍVAR, 1936, *Op.cit.*, p 9-10

¹⁶⁶ SALDÍVAR, 1934, *Op.cit.*, p 239-240

despedida, mas en su confección se han empleado muchas palabras en mexicano."¹⁶⁷

Aunque todo lo resuelve con "el alma nacional", Saldívar muestra que lo hispano (que considera compuesto por diversos pueblos) no constituye la única línea que aporta a la música mexicana.

Lo negro

Saldívar dedica un gran apartado a la influencia africana en la música de México, considerando como sinónimos *lo negro* y *lo africano*:

Las razas blanca y negra son las que han intervenido en el mestizaje, siendo bastante fácil reconocer los elementos de esta última en la música mexicana, quizá más fácil que los de la indígena. Esto se explica porque el conquistador no cuidó de conservar nada de lo que encontró en América, destruyendo generalmente casi todo lo que encontró a su paso, y por otra parte el elemento negro llegó a tener preponderancia en número.¹⁶⁸

Saldívar advierte que en el medio de la Bellas Artes no se ha querido dar importancia a "la música africana" aunque encuentra evidencias para mostrar el aporte de este componente musical, por ejemplo, las danzas españolas habían tomado un carácter nacional, lo da a entender Juan Francisco Gemelli Carreri, en sus notas de viaje en 1697 al describir una fiesta conque el ensayador de la Casa de la Moneda festejó a su esposa, unos mulatos hicieron un baile llamado Sarao, que según Saldívar es el predecesor del Jarabe.¹⁶⁹

El interés de nuestro autor por el llamado Jarabe Gatuno del siglo XIX, es precisamente porque había sido prohibido por las autoridades civiles, religiosas e inquisitoriales, en edictos firmados por el virrey, el arzobispo y los inquisidores mayores. Por la descripción de sus movimientos y evoluciones, se piensa en una influencia negra, este aspecto hay que subrayarlo porque corresponde a un imaginario de lo

¹⁶⁷ *Ídem*

¹⁶⁸ SALDÍVAR, 1934, *Op. cit.*, p 157

¹⁶⁹ SALDÍVAR, 1936, *Op.cit.*, p 11

negro como lo lascivo, lo lujurioso y es lo que aporta a los ojos de muchos musicólogos, el carácter sensual de la música y baile populares:

(...) los señores encargados de la prohibición, abolición y extinción de los sones pedían informes con fines maliciosos y aún perversos, en los cuales solicitaban todo género de detalles de los meneos, zarandeos, manoseos, gestos, acciones y evoluciones de las danzas que fueran contradictorias a la honestidad, más con un deseo procaz, que con un fin caritativo para alivio de las almas, como pretendían; parece que gozaban con deleites imaginativos al enterarse de las descripciones crudas e incentivas de bajas pasiones, contenidas en los informes, en ocasiones muy dignas de las plumas de los grandes pornógrafos.¹⁷⁰

3.3 Definición de la música popular mexicana y sus características

Hemos mencionado que es en el siglo XVIII para Saldívar cuando la música popular adquiere su consolidación definitiva:¹⁷¹

...La música profana, propiamente nuestra, (...) han sido adaptaciones, conforme al sentir del pueblo, de otras de carácter semejante importadas por los colonizadores, y otras son la resultante de diversos mestizajes de música, con mayor preponderancia de alguno de los elementos que entran en su formación. El pueblo haciéndolas propias las acompañó en un principio generalmente con el rasgueo de la guitarra y punteándolas con el arpa, instrumentos también importados; pero la manifestación del temperamento propio nos obliga a hacer un estudio a través de la historia para desentrañar las influencias que fueron dominando al espíritu del pueblo.¹⁷²

Aunque lo que nos interesa aquí son las ideas en torno a la gestación y características de lo que es la música mexicana, cabe señalar que la estructura musical en sí misma nos puede dar elementos importantes, por ejemplo, Saldívar considera las siguientes características: 1) tendencia a combinar los ritmos binario y ternario de un modo sistemático y deliberado; 2) manera de cortar los incisos por aspiraciones o silencios en lugar de ligarlos como acontece de ordinario en la música europea; 3) en el enredo de fragmentos musicales; 4) en

¹⁷⁰ *Ibid.*, p 13

¹⁷¹ SALDÍVAR, 1934, *Op.cit.*, p 173

¹⁷² *Ibid.*, p 157

la prolongación de una nota seguida de un movimiento rápido y regular; 5) en la intención al decir la letra; 6) en las disonancias empleadas por los músicos del pueblo, y también, por *el sabor picaresco*.

Saldívar emplea ejemplos de la lírica popular para ilustrar *el sabor* que lo mexicano imprime a la música. Un cierto estilo que atentaba a las "buenas costumbres" así como a la religión, eran las letras de algunos de los Jarabes. El interés por aquellas letras picarescas o satíricas ha formado parte de lo que los estudiosos de la música le atribuyen a la música mexicana en el momento en que se consolida como tal, Saldívar incluye la siguiente copla del siglo XVIII que muestra el interés del autor. Dicha copla, proveniente del estado de Hidalgo, fue salvada de un cúmulo que fueron quemadas por un misionero:

*Ya el infierno se acabó,
ya los diablos se murieron;
ahora sí, chinita mía,
ya no nos condenaremos.*¹⁷³

La etimología como instrumento para fundamentar el origen de un género musical mexicano

Los estudiosos de la música mexicana, han buscado siempre, "su procedencia autóctona",¹⁷⁴ y una de las formas para fundamentarlo es la etimología:

Desde el punto de vista de la etimología de la palabra Huapango (*cuahpanco* de *cuahuitl*, leño o madera, *ipan*, sobre él, *co* lugar; sobre el tablado) quedarían comprendidas dentro del huapango los bailes de tarima de ambas costas, pero el baile y canto de este nombre corresponden a la región de la costa del Golfo en el estado de Veracruz y parte de Tamaulipas, así como en la zona denominada Huasteca, que comprende parte de los anteriores y de los de Hidalgo y San Luis Potosí, conociéndose también en Puebla en la Sierra de Huachinango, regiones todas en las que se da el mismo nombre al canto y música y a cada parte en sí.¹⁷⁵

¹⁷³ SALDÍVAR, 1936, *Op.cit.*, p 12

¹⁷⁴ *Ibid.*, p 9

¹⁷⁵ SALDÍVAR, 1934, *Op.cit.*, p 290

Para Saldívar, la etimología sirve también para deducir las características de los instrumentos musicales a través de su denominación popular, por ejemplo, el contrabajo de arco o *tololoche*. El autor acude a Mariano Rojas, nahuatlato que aparece también mencionado en las investigaciones de Rubén M. Campos. Según este informador, el *tololoche*, instrumento de gran aceptación, significaba "el más grande", "el más respetable".

3.4 Los instrumentos musicales de la música mexicana

Saldívar realiza una serie de anotaciones históricas para exponer la importación de instrumentos y sus constructores en América. Aunque se trata de una revalorización de estos últimos, los datos que proporciona continúan siendo muy consultados. En este apartado, Saldívar hace hincapié en el talento de los maestros constructores de instrumentos, de estos "fabricantes del pueblo" como los denominó, quienes además de hacer copias de los instrumentos importados, construían otros introduciendo verdaderas innovaciones, de las que resultaron por ejemplo, la guitarra de siete órdenes o guitarra mexicana. Inicialmente, los primeros instrumentos traídos a "tierras americanas" fueron los bélicos, sin embargo, más tarde la dotación instrumental se diversificaría y adaptaría a *lo mexicano*. Por ejemplo, acuerdo con nuestro autor, la guitarra de origen árabe que pasó a España y después a México, originalmente tenía seis cuerdas pero "seguramente los músicos mexicanos la encontraron defectuosa en la parte de los bajos", pues la estructura de las composiciones nacionales requería el uso de una octava alta en aquella parte.

Saldívar menciona otros instrumentos característicos de la música popular mexicana: la jaranita, muy parecida a la guitarra pero más pequeña, de seis cuerdas dobles; el bandolón, de la familia del laúd y que se adapta fácilmente a los conjuntos típicos mexicanos; la

mandolina que redujo el número de sus cuerdas dobles a simples, y cambió su caja de resonancia hecha de madera, por una concha de armadillo; el salterio y la dulzaina, que parte de los conjuntos típicos y es además, predecesor del piano; las arpas, chica y grande se usaron en las ciudades y después pasaron al campo donde se generalizaron. Según Saldívar, arpas y guitarras conformaban grupos para música de bailes desde el siglo XVI entre todas las clases sociales; el violín, cuyo uso se incrementó a mediados del siglo XVIII; y la viola y el violoncello o bajo que se construían en México desde el siglo XVI. Los instrumentos de aliento fueron el clarín y la trompa, especialmente para uso militar. El sacabuche, el oboe y el fagot, que se emplearon sobre todo en siglo XVIII en composiciones de carácter religioso. Finalmente, Saldívar se refiere a la marimba, como un instrumentos característico de la música mexicana.¹⁷⁶

Un instrumento indígena que emplea reiterativamente Saldívar como el ejemplo de instrumentos musicales americanos que le parece han sido erróneamente creídos como importados, es el arco musical tepehuano. Este instrumento, nos dice Saldívar, consiste en una gran calabaza redonda y desprovista de su contenido que hace las veces de caja de resonancia, con un arco de grandes dimensiones colocado encima, en el que está atada una cuerda tensa; el arco en ocasiones está unido a la caja de resonancia y en otras se sostiene sobre ella con la planta del pie. Se toca golpeando la cuerda con dos palillos o flechas, siguiendo un ritmo de un toque largo y dos cortos, produciendo un sonido parecido al del cello.

Según Saldívar, este arco es idéntico al descrito por algunos historiadores norteamericanos como usado por los indios *maidus* de la Sierra Nevada, por lo que es de creerse que sea de origen americano y

¹⁷⁶ *Ibid.*, p 195-196

no introducido de África como han opinado algunos; además es usado por coras y huicholes entre los que desempeñaba un papel importante en sus ritos, siendo usado desde remota antigüedad, y por otra parte, también se encuentra en América Central usado por los indios de Nicaragua.¹⁷⁷

Otra serie de instrumentos de la música popular como los timbales son mencionados por Saldívar para ejemplificar la influencia negra en la música y danzas de la región de las Antillas y del Golfo de México.¹⁷⁸

3.5 El mestizaje musical de América

La amalgama de dos razas rendía sus frutos en la manifestación espiritual del nuevo pueblo. Los artistas de allende el mar, al radicarse en tierra americana transformaban sus concepciones en objetos de fascinante belleza, de espléndida hermosura jamás soñada (...).¹⁷⁹

El descubrimiento de lo nacional supone una incursión por lo popular, la noción de pueblo para Saldívar es cercana a la idea romántica construida por las ideologías nacionalistas.¹⁸⁰ El pueblo es bueno por naturaleza, es un actor de la vida social porque es defensor de la patria, de hecho, la música mexicana lleva en sí una idea de patria, por ello, el pueblo cantaba en las tertulias de la época independentista, canciones como "Las Mañanitas Insurgentes, el Jarabe Loco, las Boleras del Cura, la Valedora, la Indita, la Zagala, la Filis y otras... [que] entusiasmaban de tal manera a los concurrentes, que indefectiblemente terminaban con lanzar un grito de ¡Viva América!"¹⁸¹

¹⁷⁷ *Ibid.*, p 64

¹⁷⁸ *Ibid.*, p 228

¹⁷⁹ *Ibid.*, p 166

¹⁸⁰ Cfr BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, España, 2000

¹⁸¹ SALDÍVAR, Gabriel, "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Sobretiro del Tomo LXIII*, Núm 3, Artes Gráficas del Estado, México, 1942, pp 33

El mestizaje se emplea como emblema de la conciliación de los distintos grupos, así, la música mestiza, la música mexicana, aunque aún existieran *otras músicas* como la indígena, resulta ser en el pensamiento *saldivariano*, "nuestra música". Las distintas formas que ésta adquiere, se expresan y consolidan en los géneros musicales: el corrido, el son, el jarabe y la canción¹⁸². En este apartado sólo nos referiremos a los dos últimos.

La clasificación de la música popular mexicana en géneros hecha por Saldívar y sus contemporáneos (Jesús c. Romero; Rubén M. Campos) ha sido a la fecha la taxonomía de la música mexicana más empleada, y que llevada hasta sus extremos, se ha convertido en objeto de un debate improductivo entre los musicólogos mexicanos para medir la pureza y cambio de los géneros musicales. El lugar donde se desarrollan los géneros musicales de Saldívar es un espacio ambiguo, puede ser lo rural, pero también el escenario urbano.

El Jarabe

Fue en los canales de Santa Anita donde tuvo su gestación el Jarabe Mexicano, para llegar a esta conclusión, Saldívar hace una lectura de las litografías, del vestuario, la actitud para el paso de los bailarines y de los instrumentos. En las ilustraciones, Saldívar encuentra que se incluyen variaciones sobre el tema de Jarabe Mexicano "como documento fehaciente de que se cantaba durante la primera mitad del siglo pasado."¹⁸³ De hecho, añade, en 1813 el jarabe era una de las canciones guerreras de los insurgentes, habiendo datos incluso de 1839 cuando Calderón de la Barca acompaña en sus cartas las melodías del Jarabe Palomo, El Aforrado, Los Enanos, menciona El Canelo, El Zapatero, y se publican en Nueva York en 1843.¹⁸⁴

¹⁸² En este caso, las canciones de la Independencia

¹⁸³ SALDÍVAR, 1936, *Op.cit.*, p 11-12

¹⁸⁴ *Ibid.*, p 14

Durante el Imperio de Maximiliano se le da importancia a "la canción mexicana del pueblo" y se componen aires populares. Nuestro autor advierte que los investigadores hasta ese momento, no habían hecho justicia a la armonización que hacían los músicos del pueblo, que era de una riqueza contrapuntística intuitiva.¹⁸⁵

Apunta Saldívar que en los siglos XIX y XX, en cada lugar en que se baile el jarabe, las mujeres se visten con su traje "regional típico", por lo tanto, no se puede pedir ni menos exigir, uniformidad en la presentación de los bailarines; así en cada lugar se usará lo que es costumbre.¹⁸⁶ De igual forma, Saldívar señala que en cada uno de los estados en que se usa, recibe el calificativo del lugar.¹⁸⁷

Saldívar encuentra que la estructura musical del Jarabe posee los elementos clásicos de la armonía de la música popular mexicana:

- 1) las terceras, quintas, sextas y octavas en distintas combinaciones armónicas;¹⁸⁸ y,
- 2) citando a Juan N. Cordero (1897) en el volumen V de *Música Razonada: Estética*, arguye que sea cual fuere el baile o canto nacional que se analice, hay una tendencia a mezclar y combinar los dos ritmos binario (2/4) y ternario (3/4 ó 6/8), y no de manera accidental, sino metódica y deliberada. Hay que mencionar que ésta característica ha sido estudiada por los musicólogos en décadas posteriores a este estudio.¹⁸⁹

Tras una descripción muy pormenorizada del Jarabe bailado y de su forma musical, Saldívar concluye que este género está llegando a su decadencia por alejarse de su forma clásica; es interesante la

¹⁸⁵ *Ídem*

¹⁸⁶ SALDÍVAR, 1936, *Op.cit.*, p 19

¹⁸⁷ *Ibid.*, p 21

¹⁸⁸ *Ibid.*, p 23

¹⁸⁹ Cfr STANFORD, Thomas, *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985

preocupación de la época por la "autenticidad" y el rechazo a lo popular contemporáneo:

El Jarabe es una producción de diversas partes de la República, (...), tiempo es ya de reparar errores y restaurar hasta donde sea posible su forma clásica, pese a los que consideran intocable, ya por ignorancia o por un deseo de conservar lo que creen correcto y perfecto.

Seamos tradicionalistas, pero no nos estanquemos; busquemos las rutas que lleven a nuestra música al verdadero lugar que le corresponde.

Es necesario poner una barrera de nacionalismo puro a la avalancha de cursilería ramplona, que con las canciones arrabaleras y de quinto patio nos invade.¹⁹⁰

3.6 Las canciones de la Independencia

*Váyanse los gachupines a noramala,
que no volverán a saber de ellos
la Nueva España. (...)
Con las balas que tiran
los de Lobera
juegan los insurgentes
a la rayuela.*

En este apartado me referiré exclusivamente al artículo "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia" (1942) por considerarlo un texto donde se plasman las ideas nacionalistas de Saldívar; asimismo, en este mismo texto observaremos que la noción de independencia que tiene este autor, consiste en un momento de liberación para el pueblo mexicano.

Mariano Elízaga fue un maestro michoacano de capilla durante la guerra de Independencia; Saldívar se apasionó del personaje y se abocó a investigarlo en el Archivo General, cuando encontró referencias de Jesús C. Romero acerca de la obra de Elízaga y de las ideas independistas que éste escribía en versos. El interés de Saldívar se centraba en el hecho de que las canciones de la Independencia constituyen documentos para la historia, "sobre todo en los aspectos social y sentimental de la interpretación que el pueblo daba a los hechos

¹⁹⁰ SALDÍVAR, 1936, *Op. cit.*, p 31

que más le impresionaban y a los que concedía". Al respecto, atribuye a Bustamante en el *Cuatro Histórico*, el primer apunte sobre la importancia de las canciones en la Guerra de Independencia. A partir de los documentos que nuestro autor encuentra, concluye que las canciones fueron arma poderosa de la insurgencia para propagar sus ideas y su difusión superaba la prensa rebelde. Según Saldívar, el pueblo aprovechaba el efecto psicológico de la música unida a la rima que excitaba "los sentimientos de Patria y Libertad." Era música que hacía "arder en llamas de emancipación". La letra, al fijarse a base de continuas repeticiones, obliga al pueblo a "amar la liberación tan deseada." Así, afirma: himnos, marchas y cantos, contribuían grandemente a la causa insurgente, echando las raíces de un nacionalismo musical.¹⁹¹

4. Consideraciones finales

Vemos que Saldívar no considera únicamente los textos de las piezas musicales como objeto de análisis, sino también a la música en sí misma, en ella, Saldívar puede leer el "alma nacional". Resulta interesante mencionar que en su biografía Elisa Osorio de Saldívar nos ofrece una serie de indicadores a través de los cuales es posible determinar la manera en que se construye socialmente a un pensador con "sentimiento patriótico": "Saldívar comenzó a asistir a conciertos dirigidos por Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, José Rolón, le gustaban las danzas indígenas de las Campobello, admiraba los murales de Diego Rivera".¹⁹²

El peso del pasado prehispánico en la obra de Saldívar refleja una preocupación por fundamentar la filiación de la música contemporánea con sus orígenes. Saldívar tiene una clara conciencia de la diversidad

¹⁹¹ SALDÍVAR, 1942, *Op.cit.*

¹⁹² OSORIO, *Op.cit.*, p 141

étnica anterior a la Conquista y la del México de inicios del siglo XX. Lo anterior es importante porque en ese momento casi ningún músico o musicólogo reconoce la existencia de grupos étnicos más allá de los aztecas y los mayas, hasta casi una década después, Vicente T. Mendoza realiza estudios en torno a ellos. Hay que señalar que respecto a los grupos contemporáneos, su diversidad queda anulada al considerarlos bajo una misma categoría: indio o indígena. Sin embargo, a Saldívar lo que le interesa es comprender el proceso de conformación de la música mexicana donde reconoce lo indio, lo hispano y lo africano. Emplea el concepto raza como sinónimo de pueblo; nacional como sinónimo de lo mexicano y de la patria; ésta última aparece en su pensamiento ligada a la noción de libertad porque es el pueblo quien defiende y construye a la patria, independizándose del yugo colonial.

La obra la historiografía musical de Saldívar se convirtió en un referente para los estudios posteriores y como libro de consulta para los interesados en la música mexicana. En la *Memoria del Departamento de Asuntos Indígenas* de 1938 se establece que el libro *Historia de la música en México* será considerado como material de apoyo didáctico para la formación de los maestros indígenas. Por su parte, los dos artículos no tuvieron mayor difusión, aunque sabemos que "El Jarabe. Baile popular mexicano" se reeditó al menos una vez por la Secretaría de Cultura del estado de Puebla; mientras que "Mariano Elízaga y las canciones de Independencia" no tuvo ninguna reedición.

La obra de Saldívar es un antecedente de otros estudiosos de gran importancia por ejemplo: Otto Mayer-Serra *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* de 1941; Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, 1956 y Thomas Stanford *El son mexicano*, 1984.

Capítulo 4. Del eurocentrismo musical a la diversidad musical

Todos los textos, como hemos observado en el análisis de la obra de Saldívar, están saturados de elementos ideológicos, es decir, elementos que evidencian en gran parte, el "clima mental" de la época en que surgieron.¹⁹³ De esta forma, la producción científica y de divulgación puede aportar información relevante para comprender las nociones y preocupaciones de los estudiosos en torno a la música Indígena.

El presente capítulo expone a dos estudiosos de la música indígena de México que han conformado escuelas de pensamiento y que definen con su obra algunas de las distintas etapas del desarrollo de los estudios musicológicos. Se trata del trabajo de Vicente T. Mendoza y de Thomas Stanford, este último como un autor de transición hacia la etnomusicología. A partir de Stanford, los estudios en México de la música indígena se diversificaron, tal como lo hemos mencionado anteriormente, pero mantuvieron las mismas preocupaciones y continuaron partiendo de los mismos ejes discursivos, algunos de los cuales serán señalados en las consideraciones finales de la tesis. Finalmente, este capítulo presenta una serie de anotaciones respecto a Henrietta Yurchenco, como otra de las investigadoras que influyeron en las directrices de la acción institucional respecto a la música indígena de México aunque su obra no ha sido tan difundida en la etnomusicología mexicana como la de Mendoza y Stanford.

1. Vicente T. Mendoza (1894-1964)

En 1936 Mendoza creó junto con otros intelectuales el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; dos años más tarde fundó la Sociedad Folklórica de México y en 1945 instituyó la cátedra de

¹⁹³ WHITE, (1987) 1992, p 196

iniciación a la investigación folklórica en el Conservatorio Nacional de Música, misma que años más tarde sería impartida en la Escuela Nacional de Música de la Universidad.¹⁹⁴ De acuerdo con Olmos, Mendoza viajó a Carolina del Norte en 1946 donde tomó cursos con Ralph Steel Boggs, quien fuera difusor del método histórico-geográfico y que tendría en Mendoza a un importante seguidor.¹⁹⁵

De la extensa obra de Mendoza¹⁹⁶ existen dos trabajos que muestran el discurso intelectual del autor en torno a la música indígena. El primero es *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital* y el segundo, *Panorama de la música tradicional de México*.

En 1936 la Universidad Nacional Autónoma de México emprendió una investigación en el Valle del Mezquital que estaría a cargo de Vicente T. Mendoza y Gabriel Saldívar:

Nuestros primeros esfuerzos se encaminaron a la consecución del mayor número de ejemplos, sobre todo procedentes de indígenas y en idioma nativo, ya que era el indio otomí del Valle del Mezquital y sus problemas que la Universidad trataba de investigar y resolver. No quedaron, naturalmente, descartados los otros aspectos de la música: aquéllos (sic) que han sufrido influencia europea, o los que aparecen como mezcla importada de otras regiones que han venido modificando los aspectos primitivos.¹⁹⁷

Con el objeto de comparar distintas versiones de las canciones recogidas Mendoza retomó el trabajo que Robert Weitlaner y Jacques Soustelle publicaron en 1935 en el *Journal de la Société des Américanistes*, donde se incluían una serie de textos de canciones otomíes recopiladas en el Valle del Mezquital, y algunas en Zimapan, sitio que Mendoza no consideraba como parte de la región mencionada.

¹⁹⁴ OLMOS, 2003, p 47

¹⁹⁵ *Ídem*

¹⁹⁶ Existe un estudio minucioso de la obra de Mendoza, Cfr Clara MEIEROVICH

¹⁹⁷ MENDOZA, Vicente T, *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital, Hidalgo, en 1936*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (1963) 1997, p 7

Lo anterior le permitió a Mendoza trazar el posible ámbito de difusión de la música otomí; y obtener, según señaló, más datos de la ideología contenida en los textos.

La música recopilada fue clasificada en dos grandes rubros: música religiosa y música profana. Al parecer de Mendoza, ésta última dividida en 1) canciones de cuna, 2) cantos que se refieren a animales y, 3) cantos amatorios, era sin duda la más antigua y arraigada. La música religiosa fue clasificada en 1) salmodias en forma de responsorios, 2) alabanzas generalmente en castellano, 3) melodías instrumentales y, 4) melodías de danza tradicional.

La explicación metodológica para la recopilación de los cantos otomíes que Mendoza describe en la introducción del estudio:

... en vista de la carencia de aparatos mecánicos grabadores de sonido, después de escuchar la composición y luego de dar cuenta de su estructura en frases, semiperíodos, incisos o motivos, procedía a la repetición de los mismos, uno por uno, hasta fijar bien las entonaciones y valores de sonido, luego iniciaba la escritura por incisos, más o menos de ocho sonidos —sistema que no fatiga al comunicante y que da los mejores resultados por la longitud media que contiene— cuidando de valorar los sonidos y de determinar los acentos culminantes de la frase, o sea, los que señalan la tesis del compás y el ictus del inciso, acoplando simultáneamente el texto prosódico al musical.

Identificado el primer inciso y su texto correspondiente, cuya entonación absoluta se determinaba mediante un diapasón móvil, se pasaba a fijar el segundo, y así sucesivamente hasta terminar. Obtenido el canto, lo entonaba íntegro a fin de corregir las inexactitudes a que hubiera lugar. Si en el concepto de los comunicantes, el canto era correcto —generalmente son jueces muy estrictos en este sentido— a continuación, y después de comprobar bien la colocación de las barras de compás, así como detalles de tiempo, movimiento, matices y fraseo, se tomaban las especificaciones de nombre del comunicante, edad, procedencia del canto, lugar de recolección y fecha.¹⁹⁸

¹⁹⁸ *Ibid.*, p 7

No fue tarea difícil determinar las entonaciones teniendo como único juez el oído, en vista de que los individuos que cantaban lo hacían por medio de los sonidos diatónicos familiares y no empleaban intervalos tendientes a crecer o a decrecer, puesto que dichas entonaciones anormales se hubieran notado por su irregularidad; lo mismo si tenemos en cuenta que el porcentaje de cantos pentatónicos o de sistemas exóticos que usan intervalos de segunda aumentada o terceras mayores o menores, con sus inversiones de sextas, demasiado grandes o demasiado pequeñas, no aparecen entre los cantos otomíes.¹⁹⁹

Saldívar se dedicó a la recolección de los textos de las canciones, en voz de treinta personas de distintas edades y de ambos sexos. La muestra tomada fue de 67 canciones recopiladas, que según los autores, constituye una muestra significativa que podría dar las bases para las premisas de la música indígena de México.

La obra contiene una etnografía de la región musical estudiada: Ixmiquilpan y algunos barrios cercanos, Zimapan y Actopan. Los ejemplos recopilados por los autores mencionados arriba, son comprendidos también en el estudio. Reúne también un corpus lingüístico y una serie de aspectos históricos relacionados a la música, sin duda, para rastrear el origen de los elementos encontrados.

Mendoza pretende hacer una comparación entre los cantos recopilados y la música indígena de otras partes del país, para finalmente tras hacer una serie de análisis, determinar los aspectos que pudieran dar pistas del cómo era la música antes de la llegada de los españoles. Si bien el acercamiento que realiza es superficial, Mendoza dio para los subsecuentes estudios de la música indígena, dos premisas para determinar su origen indígena: el uso de la lengua otomí para todos los cantos, lo cual da una prosodia y fonética propias; 2) las escalas, *fragmentarias o primitivas* empleadas se alejan de los modos mayor y menor, y aunque están cerca por tanto de los modos litúrgicos gregorianos, conservan un carácter peculiar que sustenta la repetición

¹⁹⁹ *Ídem*

de unos cuantos sonidos agrupados en escasas fórmulas melódicas, alternativas casi siempre.²⁰⁰ Por otro lado, gran cantidad de cantos tienen una serie de fórmulas rítmicas isócronas que parecen derivar de danzas. Al parecer de Mendoza, éstas tienen estructuras más definidas y por tanto menos dificultad para su escritura. Lo anterior podría ser que presentan influencia europea y que por ende son más recientes. Otros cantos tienen influencia del romance, romancillo o canción mexicana, incluso algunos tienen forma de canon polifónico.

Por ejemplo, encontramos documentado el uso del monocordio, que según Mendoza no pudo haber sido traído por los españoles a América, —hay que recordar que en el capítulo anterior se ha hecho mención al Interés de Saldívar por este instrumento— sino que señala que el origen del arco es asiático y que se encuentra entre los seris, para Mendoza lo anterior constituye un indicio de que los otomíes proceden del norte y que tuvieron relación con los indígenas de Sonora y California.²⁰¹ Hay una nota al pie de la Dirección de la *Revista de Estudios Musicales* de Argentina, que señala que fue España quien introdujo el instrumento a América, lo anterior documentado por Francisco Curt Lange en estudios de música religiosa en el siglo XVII y XIX en Argentina.

Tal parece que el instrumento se empleó para el aprendizaje musical de los futuros organistas, *trompeta marina*, *trompa marina* o *monocordio*.

Lugar aparte merece el cordófono utilizado como bajo, adaptado a una tinaja grande, con un palo de escoba en cuyos extremos se pone una mecate (ixtle). Según el profesor Justino Hernández, dicho instrumento fue creado por el profesor Fortunato López en 1964 en la ciudad de Puebla, y su conocimiento transmitido durante unos cursos de educación indígena, por lo que su origen y desarrollo... no caminó de la mano de la cultura *hñāhñu*. Sin embargo, los estudios hablan de la existencia de un monocordio

²⁰⁰ MENDOZA, *Op. cit.*, p 142-143

²⁰¹ *Ibíd*, p 139

precolonios llamado "arco musical" que posiblemente derivó del arco de cacería. El arco se apoyaba sobre una calabaza abierta o se acercaba a la boca para que el sonido tuviera mayor resonancia; fue utilizado por los Cora, los Seris, los *hñähñu* y los indios de Oaxaca, según los investigadores.²⁰²

En la obra *Panorama de la música tradicional de México*, sin duda, una de las obras más importantes y abarcadoras de Mendoza, se resalta no sin un dejo romántico por el pasado prehispánico, que

En los cantos que han llegado hasta nosotros y que aún pueden escucharse en poblaciones alejadas de la capital, quedan verdaderas esquirlas rítmicas del tesoro que existiera en la época de los Moctezumas.²⁰³

Podemos advertir que la *música indígena* es empleada por Mendoza como categoría para señalar la existencia de rasgos prehispánicos entre los grupos: pápagos, seris, yaquis, mayos, tarahumaras, coras, huicholes, purépechas, otomíes, aztecas, mixtecas, zapotecas, tzotziles, lacandones, mayas.

En lo que respecta a la música religiosa de los pueblos indígenas de la actualidad aunque muy diversificada, señala Vicente T. Mendoza que conserva un alto grado de música de origen hispano y de distintos orígenes que fueron enseñadas a los indígenas por los misioneros hispanos.²⁰⁴ A diferencia de la zona andina, en México parecen haber perdurado rasgos de la música hispana colonial. El autor hace hincapié en que se trata de una influencia indígena sobre una base hispánica que se puede apreciar en la adopción de instrumentos, melodías y

²⁰² NOGUEROLA, Hugo, *Música hñähñu en el estado de Hidalgo*, México, Instituto Hidalguense de la Cultura, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1992, p 101

²⁰³ Mendoza, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (1956) 1954, p 21 [Estudios y Fuentes del Arte en México. VII]

²⁰⁴ Mendoza, *Panorama de la Música Tradicional... Op. cit.*, 1984 (1956) pp 36-43

coreografía de las danzas.²⁰⁵ La música religiosa con esta influencia se puede clasificar de la siguiente manera:

1. oraciones principales cantadas.
2. salmodias y responsorios (también en lenguas indígenas)
3. alabados, pasiones y calvarios.
4. alabanzas a Cristo, a la Virgen y a diversos santos
5. partes de la misa, con melodía popularizada
6. misterios del rosario, gozosos, dolorosos y gloriosos
7. letanías popularizadas
8. jaculatorias, invocaciones, deprecaciones y rogativas
9. mañanitas o albas y saluciones
10. despedimientos a las diversas imágenes
11. misas de aguinaldos, con música popular
12. loas religiosas a diversas imágenes
13. gozos, letrillas, glosas, cuándos
14. canciones piadosas
15. villancicos, coplas, canciones y aguinaldos de Navidad
16. posadas o jornadas: letanías, alabanzas a los peregrinos, petición y otorgamiento de la posada, para pedir dulces y aguinaldos (muñeiras), para romper la piñata.

Se incluyen también, la música y los cantos que acompañan al teatro piadosos o de edificación.²⁰⁶

Ciclo del Nacimiento de Jesús:

Pastorelas:

- himnos
- caminatas
- Coros de ángeles y diablos
- Llegada de Belén
- Saluciones
- Contemplaciones
- Adoraciones
- Arrullos y parabienes
- Despedidas
- Canciones y bailes adaptados

Ciclo de la pasión:

Misereres

Desagravios

Romances cantados

²⁰⁵ Béhague, Gérard y Nettl, Bruno. "Música Folklórica de Latinoamérica" en *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Alianza Música, España, 1985 (1973) p 220

²⁰⁶ *Ídem* p 37

Respecto al alabado, Mendoza señala que se encuentra diseminado por todo el país desde la colonia tanto entre la población mestiza como en la indígena y distingue tres tipos:

a) El de los misioneros franciscanos dedicado al Sacramento con mención especial a la Inmaculada Concepción de la Virgen, en prosa, en canto llano o gregoriano; b) El de fray Antonio Margil de Jesús, en verso, en melodía gregoriana popularizada, con alabanza al Sacramento, a la Inmaculada e invocación a San José, y con estrofa final característica. Se encuentra en Michoacán, Zacatecas, Texas, etcétera.

José de Jesús Núñez y Domínguez,²⁰⁷ una de las fuentes de Mendoza, señala que el Alabado fue una composición de la orden franciscana o de alguno de los frailes de la misma, los primeros discípulos de San Francisco fueron los que le dieron forma. Quien se encargó de propagarlo en México y Centroamérica fue fray Antonio Margil de Jesús; c) Los de los frailes agustinos evangelizadores que son, según Mendoza, romances religiosos de la Pasión de Cristo, conocidos en España con los nombres de pasiones o calvarios, romance octasilábico, o romancillo pentasilábico; los tipos más frecuentes son el Alabado de "Las horas de la Pasión de Cristo" y el "De la Sangre de Jesús"; Mendoza advierte la existencia del "Alabado de los Cuerpos" y una Pasión en idioma otomí seguramente transcrita por los agustinos.²⁰⁸ De igual forma, se consideran como Alabados el "¡Santo Dios!" y las saluciones al amanecer y al oscurecer que se cantaban en todo el país cuando Mendoza realizó esa investigación.

²⁰⁷ Núñez y Domínguez, José de Jesús. "El alabado y las alabanzas" en *Mexican Folkways*, diciembre-enero, Núm. 10, 1926, pp 17-22.

²⁰⁸ Mendoza, 1984 (1956), *Op. cit.*, p 39

2. La nueva investigación musical: Thomas Stanford²⁰⁹

La etnomusicología es el estudio de las culturas musicales. Esta definición intenta justificar el empleo del elemento *etno* del nombre, por advertir que es el concepto de cultura que de alguna manera nos preocupa (...). Algunos etnomusicólogos consideramos que lo que hacemos es intentar el estudio de la música sin prejuicios etnocentristas; y que en fin, estamos haciendo lo que deberían de hacer todos los musicólogos, quienes, sin embargo, rara vez han podido trascender los límites de su propia herencia occidental. Thomas Stanford, *La música*. Obra inédita, 1992

Antes de abordar la obra de Stanford en materia indígena conviene regresar a algunos aspectos de la etnomusicología norteamericana de la cual nuestro autor ha abrevado.

Helen Myers señala que la musicología comparada se puede considerar como el desarrollo de las escuelas de investigación alemana y norteamericana iniciadas alrededor de 1880 y cuya culminación fue la síntesis de ambas en el trabajo del judío-alemán George Herzog, asistente en Berlín de Erich M. von Hornbostel y más tarde de Franz Boas en Nueva York.²¹⁰ Según Myers, los etnomusicólogos estudian *otras* culturas y no la propia, este sería el hecho que la distingue de la musicología histórica, limitada generalmente a la música occidental (aunque más recientemente las mismas tradiciones de occidente también son estudiadas por los etnomusicólogos) y que comprende desde el estudio de la música como cultura y la actividad comparativa de las culturas musicales, hasta la ciencia hermenéutica de la conducta

²⁰⁹ Elmer Thomas Stanford Inman (1929) realizó estudios de maestría en Música en University of Southern California (1953), de Lingüística en la ENAH (1959), y obtuvo un doctorado en Musicología en la University of North Carolina at Chapel Hill (1977). Fue docente en la University of North Carolina at Greensboro, 1971-1978; Investigador y docente, University of Texas at Austin, 1967-1971, investigador del Instituto Nacional Indigenista (1984-1985), ha sido docente de la ENAH desde 1981, es investigador de tiempo completo de la misma institución y fue investigador del INAH (1959-1967), desde 1992 trabaja para la Universidad Anáhuac del Sur, donde recibe el Doctorado Honoris Causa en 1998.

En 2003 fundó el Instituto Americano de Musicología A.C.

²¹⁰ MYERS, 1993, p 3

musical humana.²¹¹ Hay que recordar que después de la Segunda Guerra Mundial, se formaron el *International Folk Musical Council* en 1947 y en 1955, la *Society for Ethnomusicology*. El término *Ethnomusicology* propuesto por Jaap Kunst, George Herzog, Williard Rhodes, George List y Curt Sach reemplazó al de la musicología comparada (*Vergleichende Musikwissenschaft*). Según Miguel Olmos, el término sería recuperado tanto por la escuela anglosajona como por la tradición académica francesa desde mediados del siglo XX.²¹² En los años sesenta la etnomusicología norteamericana estaba dividida en dos campos: la vertiente antropológica con el estudio de "la música como cultura" de Alan Merriam y la de los músicos propiamente dicha, representada por Mantle Hood.

Merriam impulsó el trabajo de campo como una parte esencial de la disciplina y la investigación de los términos y conceptos mismos acerca de la música, de la conducta musical y del sonido musical. Por el lado de la vertiente musicológica, Charles Seeger seguido por Hood plantearon para el estudio de la música no occidental el concepto de *bimusicality* por analogía al bilingüismo, en el cual los estudiantes debían ser capaces de expresarse a través de dos culturas musicales distintas. Desde entonces en la University of California Los Ángeles se ofrece instrucción con músicos de Java, Persia, Japón, México, India, Bali, Grecia y distintos países africanos.

En los años 70 y 80 investigadores como Alan Lomax, John Blacking, Ruth Stone, Gerard Béhague, Bruno Nettl, Steven Feld, etcétera, hablaron de una fusión de la teoría antropológica y musicológica señalando que el interés exclusivamente por las piezas musicales cambiaría ahora por el estudio de los procesos de creación musical, composición e improvisación, así como de las formas de música

²¹¹ *Ídem*

²¹² OLMOS, 2003, p 46

popular occidentalizada como la salsa latina; la etnografía del *performance* u ocasión musical (Herndon y McLeod, 1980); el análisis *microetnográfico* de los eventos musicales; género y música (Keling, 1989); música urbana (Nettl, 1978) de músicos ambulantes; semiótica de la música; los *etnopoetas* y antropología estética con los trabajos de Steven Feld; la música de poblaciones refugiadas; la música del cine de la India y Japón, etcétera; y respecto a la tecnología, por la utilización de nuevas técnicas para la grabación, la videograbación; el uso de las computadoras para la transcripción musical; los universales en la música, la función de la música dentro de la sociedad, la comparación de los sistemas musicales y las bases biológicas de la música y la danza.²¹³

No obstante que Stanford ha vivido el desarrollo de la etnomusicología norteamericana como miembro activo de la *Society for Ethnomusicology*, su estancia en México y cercanía con Raúl Hellmer y varios antropólogos mexicanos influyeron para que construyera sobre estas bases (particularmente de Merriam, Blacking y Lomax) una *etnomusicología mexicana*.

La obra de Stanford no se reduce al estudio de la música tradicional, prueba de ello ha sido la gran cantidad de artículos acerca de la música virreinal, la investigación y transcripción de partituras coloniales de los archivos parroquiales, y su trabajo como compositor. Sin embargo, es en la investigación sobre la música indígena donde ha dado grandes aportes, convirtiéndose en una de las figuras más importantes en el desarrollo de la etnomusicología mexicana y quien ha sido galardonado por la Universidad Anáhuac del Sur con un doctorado *Honoris Causa*.

Ahora bien, la obra de Stanford no ha pasado desapercibida en las distintas tradiciones de la etnomusicología mexicana, ha sido muy

²¹³ MYERS, 1993, p 8

controvertida. En torno a ella se han planteado distintas posiciones críticas, en muchas ocasiones enfrentadas a él por el hecho de ser un etnomusicólogo estadounidense en el contexto mexicano; pero por otro lado, hay que señalar que también ha tenido una amplia recepción. Varios aspectos pueden resaltarse de su obra:

1) La importancia del trabajo de campo y la grabación.

En lo personal he tenido la feliz experiencia de ver cómo mis alumnos, después de haber salido al campo, encuentran ahí un mundo nuevo y fascinante, y regresan a la capital conscientes de un México cuya existencia no sospechaban. Thomas Stanford (1992)

Frente al eurocentrismo de Mendoza para abordar la música indígena al transcribirla "corrigiendo" los supuestos errores, Stanford parte de la importancia del registro *in situ* a través del cual pueden quedar testimonios de las culturas musicales ejecutadas por los músicos provenientes de esas mismas culturas.

La metodología para el trabajo de campo, si bien Stanford la enmarca más en el ámbito empírico del sentido común, no deja de reconocer una relación conceptual de alteridad:

precisa tratar al informante como de igual a igual; como portador de creencias y un estilo de vida diferentes a los de uno, pero igualmente respetables y dignos.

Podemos decir entonces que la herencia de Stanford ha sido fundamentalmente la escuela del trabajo de campo y la grabación, él mismo se reconoce como uno de los herederos de Raúl Hellmer. Hay que mencionar que éste había trabajado para el INBA de 1947 a 1952, recolectando 223 discos y 8876 documentos musicales de los estados de México, Morelos, Guerrero y Veracruz;²¹⁴ y realizó más de 96 programas radiofónicos acerca de la música popular mexicana,²¹⁵ hacia los

²¹⁴ ESTRADA, 1984, p 30

²¹⁵ OLMOS, 2003, p 48

cincuenta había enseñado a Stanford a realizar grabaciones profesionales.

Con el trabajo de Stanford se han conformado diversas fonotecas en México. Aunque no las inició, su labor ha contribuido notablemente al enriquecimiento de los fondos del INAH, INBA, INI, de Culturas Populares, y de la casi extinta fonoteca de la ENAH. Ha realizado investigación en más de 400 pueblos, en muchos de los cuales, durante más de 15 años ha capacitado a varias generaciones de estudiantes de la ENAH. Con las grabaciones ha editado, entre otros:

1962 *Música de Marimba de los Altos de Chiapas*. México, Museo Nacional de Antropología, entre otros.

1964 (con A. Warman) *Testimonio Musical de México*. México, Seminario de Estudios Antropológicos, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH. LP, 33 rpm

1968 (con Arturo Warman) *Música Indígena de los Altos de Chiapas*. Museo Nacional de Antropología, INAH. LP, 33 rpm

1977 *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. México, Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH. LP, 33 rpm

1971 (con Arturo Warman, Irene Vázquez, Francoise Lartigue) *Música Indígena de México*. Museo Nacional de Antropología, INAH. LP, 33 rpm

1987 *Fiesta en Xalatlaco. México, Municipio de Xalatlaco, Estado de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. LP, 33 rpm

1989 *Primer Gran Festival de la Ciudad de México. 450 Años de Música*. México, La Ciudad de México. Cuatro Estaciones. Álbum doble CD

1993 *Oratorio de Navidad. Ignacio Jerusalem y Stella (1710-1769)*. México, The Chase Manhattan Bank, N.A. CD

1994 *Encuentro de Dos Mundos Barrocos. J.S.Bach—Ignacio Jerusalem*. México, Celanese Mexicana. CD

1995 *México Barroco, Puebla I*. México, Urtext, CD

1995 *México Barroco, Vol. II. Navidad. Ignacio Jerusalem y Stella*. México, Urtext, CD.

1995 *México Barroco, Vol. I. Ignacio Jerusalem y Stella*. Francisco Delgado. México, Urtext. CD.

1997 *México Barroco, Puebla V*. México, Urtext, CD

1997 *México Barroco, Puebla IV*. México, Urtext, CD

1997 *México Barroco, Puebla III*. México, Urtext, CD

1997 *México Barroco, Puebla II*. México, Urtext, CD

2002 *El son mexicano, grabaciones de campo de E. Thomas Stanford*, URTEX

Se ha mencionado en el capítulo 2 la importancia para el desarrollo de la música indígena la grabación y difusión a través de fonogramas. Cabe señalar que en ese *movimiento fonográfico indígena* Stanford tuvo una influencia particular porque durante los años en que fue asesor de los productores bilingües de las radiodifusoras indigenistas, enseñó la importancia del registro *in situ* para no desvincular la música de su contexto, sin embargo, muchos de los técnicos de las emisoras, particularmente en el caso de Oaxaca, se inclinaron contrariamente a esta indicación hacia la grabación de los grupos musicales en estudio, subrayando que las registros de Stanford eran sumamente ruidosos, no en cuanto a la fidelidad de la grabación, sino al entorno de la grabación grabado porque se escuchaban gritos y risas de niños, animales, etcétera. A partir de entonces, los técnicos señalarían las ventajas de grabar en estudio en completo silencio e incluso llegaron a decir que si era requisito para las oficinas centrales del INI que las grabaciones fueran realizadas en campo, ellos mismos podrían introducir artificialmente sonidos ambientales a través de las mezcladoras de sonido.

2) El segundo aporte importante de Stanford es el que se refiere al planteamiento del único universal de la música: la manifestación de identidad y el análisis de modelos de la etnomusicología norteamericana.

Stanford estudió la obra del etnomusicólogo Alan Merriam *The Anthropology of Music*, se trata de un estudio funcionalista del fenómeno musical, en el cual se distinguen diez funciones de la música: expresión de emoción; placer estético; esparcimiento; comunicación; representación simbólica de cosas, ideas y comportamientos; inducción de una respuesta física; consolidación de conformidad social normativa; revalidación de instituciones sociales y ritos religiosos; contribución a la continuidad y estabilidad culturales; y contribución a la integración de la

sociedad dada. Para Stanford, la lista no puede ser generalizada para todas las sociedades, incluso:

La historia nos enseña, creo, que la música puede expresar emociones tan sólo como una consecuencia de alguna convención culturalmente convenida. Por ejemplo, como el tempo medio de la música de una cultura dada es también una convención, y nosotros identificamos "alegre" con rápido y "triste" con lento, lo que fueran tales emociones depende en alguna medida de este "tempo medio".²¹⁶

Para Stanford, la única función universal de la música es la de la identificación del grupo que la emplea:

(...) La música parece funcionar siempre para identificar a los grupos o subgrupos culturales, decíamos; y también parecería servir casi universalmente como vehículo para la comunicación con los poderes sobrenaturales. Creo que al investigador (...) le corresponderá detallar las otras funciones que pueda encontrar en las diversas culturas que estudiara, al describirlas.²¹⁷

3) Stanford ha analizado y difundido el modelo del etnomusicólogo Alan Lomax en su obra *Folk Song, Style and Culture* para estudiar la forma en que la música es reflejo de la organización social. Buscando la lógica de los estilos musicales de 775 culturas, Lomax propone *cantometrics* como unidad de medida consistente en la relación entre la calidad de voz empleada al cantar y el grado de tensión social resultado de las restricciones en la conducta sexual (fundamentalmente de las mujeres) y en la división sexual de trabajo. Lomax contrapone la tensión vocal de la que resulta una voz estridente, a una calidad relajada y dulce. La primera sería producto de una tensión social y por lo tanto, dificultaría la afinación de intervalos entre varias voces para el canto en coro. La segunda, expresaría distensión en las relaciones sociales y por tanto facilitaría el canto en coro. Entre los dos extremos existirían a su vez, grados intermedios. Por su parte, los grandes ensambles musicales

²¹⁶ STANFORD, 1988, p 33

²¹⁷ STANFORD, 1988, p 36

corresponderían a sociedades de compleja y jerarquizada estructura social:²¹⁸

(...) una observación respecto a la utilidad práctica de todos estos datos (de la obra de Lomax) para el etnomusicólogo u otro interesado (...) Creo que es obvio que no se va a poder describirle a una sociedad en base de datos desprendidos de su estilo de cantar o tocar música. Me parece, además, que muchos de los parámetros descritos se perfilan de acuerdo con grandes regiones, a veces a escala casi continental, más no con culturas aisladas o en particular; y que en consecuencia no debemos esperar que en base de tales averiguaciones podremos descubrir grandes divergencias entre, para tomar un caso concreto a manera de ejemplo, las etnias mexicanas, por hallarse todas contiguas en Mesoamérica. Me parece que si se puede diferenciar entre los grupos del centro de México y los del norte (...)

Una técnica que partiera de los datos de Lomax si nos permitirá ubicar una cultura, o un contorno de culturas, dentro del marco de la música a nivel mundial. Visto el asunto desde esta perspectiva, buscaríamos los trasfondos de la expresión musical.²¹⁹

Si bien el trabajo de Lomax ha sido muy criticado por nuestro autor debido al carácter determinista y evolucionista con que clasifica las sociedades fundamentalmente a partir del estilo de canto, finalmente lo retoma para proponer que la conformación de las agrupaciones musicales, las formas de organización, la relación que los músicos guardan con el director o la ausencia del mismo, etcétera.

4) Otras contribuciones importantes de Thomas Stanford han sido los estudios en torno al son mexicano, al córrido y a la música popular en general. Respecto al son, sus investigaciones han sido pilares para los estudios posteriores, fundamentalmente por resaltar la diversidad y sin negar un origen hispano, otorgar un peso importante a las culturas locales del país. El son como complejo genérico —en tanto que agrupa varios géneros musicales en sí—:

Se derivó de modelos españoles, de manera muy semejante al villancico en cuanto que las versiones registradas de esta última forma, también parecen haberse derivado de modelos populares.

²¹⁸ LOMAX, 1968, p vii

²¹⁹ STANFORD, p 57

Uno de sus rasgos más notorios —el compás sesquiáltero— parece que se tiene en común con la mayoría de la música árabe durante los años de la dominación mora en la península ibérica. La insistencia en variantes locales dentro de su área geográfica de difusión parece haber resultado de la organización política feudal que estas regiones conservaron hasta principios de este siglo.²²⁰

Cabe mencionar que este investigador ha realizado trabajo de archivo en las catedrales y diversos centros de documentación, lo cual le ha permitido tener una visión histórica y antropológica de los fenómenos musicales como pocos estudiosos lo han hecho. Por ejemplo, en su texto *La música popular de México* Stanford presenta un panorama de la historia de la música en México desde la época prehispánica hasta el siglo XX, donde advierte que la mayoría de los grupos actuales no ha sido debidamente estudiada, y por el hecho de no conservarse memoria escrita de la música mesoamericana —por llamarla de algún modo—, existe una enorme dificultad para reconstruirla. Según Stanford, la música popular rara vez era integrada en las tradiciones conservadas en archivos civiles y eclesiásticos.²²¹ Por otro lado, Stanford subraya un aspecto importante que sirvió para aproximarse a las características de la música indígena y que resultaba novedoso, al menos para la «etnomusicología aplicada» a que hemos hecho referencia, porque reconocía una interrelación musical entre distintas sociedades:

Las relaciones culturales entre los diversos grupos socioculturales que han convivido en México deben ser entendidas en términos de una interrelación constante, cuyos caminos no van en un solo sentido sino siempre en ambos. Es decir, que si las culturas dominantes han influido en la vida de los grupos dominados, estos últimos han contribuido a su vez en las costumbres de las primeras (...) Un ejemplo de la influencia de los grupos minoritarios y marginados en la vida artística de las iglesias y las cortes virreinales del país durante la Colonia es el villancico.²²²

De igual forma, aquella música que llevaron los frailes a cientos de pueblos de la Nueva España se mantuvo como parte de la tradición viva,

²²⁰ STANFORD, 1984, p 65

²²¹ STANFORD, 1984, p 9

²²² *Ibid.*, p 9 y ss

de ahí que Stanford señale que cuando la tradición musical colonial es de carácter oral es difícil reconocerla al escuchar ejecuciones en la versión de músicos indígenas, cuando mucho se infiere por el estilo mismo de la música. Según nuestro autor, existe una "mentalidad indígena y un modo de ver y de escuchar", por ejemplo,

(...) muchos de los esfuerzos ocasionales de los indígenas por asimilar melodías nacionales a su repertorio, pasan desapercibidas ante los estudiosos, precisamente porque no les resultan reconocibles. (...) en el concepto indígena de forma musical se tiene una estructura binaria con cadencias abiertas y cerradas, que va a predominar sobre la estructura de la canción mestiza asimilada. Aun en el caso de una canción popular de forma binaria, al ser tocada por una flauta de carrizo, los giros rápidos de la melodía original tienen que eliminarse, y con la eliminación de éstos, los elementos más reconocibles para nosotros han desaparecido y no la podemos ya identificar. Piense el lector en el caso de la conocida "diana" (...) privada de sus ágiles giros melódicos cuando un indígena la ejecuta en la flauta de carrizo. Difícilmente podríamos saber de qué melodía se trata.²²³

Respecto al corrido, dada la importancia y persistencia de este género, su origen y función social han suscitado un fuerte debate entre sus estudiosos. Catalina H. de Giménez ha detectado dos posturas fundamentales: la tesis hispanófila encabezada por Vicente T. Mendoza, que promueve el origen del corrido en el romance español (postura fuertemente criticada por Stanford), y en reacción a ella, la tesis nacionalista con distintas vertientes, la primera de ellas, propuesta por Rubén M. Campos, Ángel Ma. Garibay y Armando de María y Campos, advierte que el corrido tiene sus orígenes en la poesía prehispánica fundamentalmente de tradición azteca. Esta tesis fue replanteada por Mario Colín y Celedonio Serrano Martínez para señalar que el corrido es más bien un producto mestizo que aparece en el momento en que el pueblo que lo crea, lucha por su independencia y lo necesita como instrumento de expresión y de combate.²²⁴ Sin embargo, los estudios de

²²³ *Ídem*

²²⁴ H. DE GIMÉNEZ, 1991, p 17-22.

Stanford pudieron ofrecer los elementos para que posteriores explicaciones del fenómeno dieran una visión integral del corrido:

Vicente T. Mendoza, en su primer libro sobre el tema —publicado en 1939— presenta una extensa documentación sobre el origen del *corrido* mexicano en el *romance* español. El material de esa obra pertenece al campo del folclore y el autor intentó señalar la correspondencia de la producción española de los siglos XV y XVI con las fuentes mexicanas más o menos recientes. Pese a su intento en varias obras, Vicente T. Mendoza no logró documentar la historia del *corrido* mexicano durante la Colonia. Sin embargo, parece haber escapado a la mención de los investigadores, la relación entre el *corrido* mexicano y el *romance* español, que está presente en el villancico —forma vernácula religiosa— muy en boga en México de principios del siglo XVII hasta alrededor de 1765. Esta omisión se explica por la falta de acceso a los documentos.²²⁵

(...) Antes he afirmado que el "corrido" es una forma conocida en México desde la Colonia, hasta nuestros días, pero esto no quiere decir que el *corrido* actual sea el equivalente al del siglo XVII y mucho menos al *romance* español del siglo XV. La gran mayoría del material testimonial recopilado por los estudiosos para apoyar esta premisa, fue producido a partir de principios del actual siglo.

5) Stanford advirtió que entre los indígenas generalmente no existe un término lingüístico que designe al sonido musical como tal, Thomas Stanford observó que entre los mixtecos de Oaxaca el término *yaa* significa tanto música como danza, ésta última, considerada como

Actualmente se sabe que el *corrido* y otras formas musicales han conformado un cancionero popular que ha acompañado ideológicamente movimientos sociales y luchas campesinas, (GIMÉNEZ, 1996, p 18) claro ejemplo de ello, son los *corridos* zapatistas y neozapatistas, aunque también encontramos *corridos* de corte oficialista, voceros de las clases en el poder. Y este es uno de los aspectos interesantes del *corrido*, pues además de recubrirse de diferentes formas musicales y líricas según las regiones del país, el norte, el Bajío, el sur, la capital, —nos dice Catalina H. de Giménez—, el *corrido* se configura "(...) según los diferentes momentos histórico-políticos en que se producen y según los estratos o los grupos sociales que les sirven de soporte." H de GIMÉNEZ, 1991, p 207.

La tradición del *corrido*, forjada en el norte y en la sierra morelense, se ha extendido a todo el país como un género musical vivo, cuya narración, realista o anecdótica, nos dice mucho de la vida cotidiana, del amor, el narcotráfico, la migración, el desempleo, etcétera. Así, la dificultad de definir el *corrido* como un determinado género lírico-musical nos lleva a referirnos a él por su carácter multiforme, polimétrico y polirrítmico, es decir, porque asume todas las formas y comprende todos los géneros. H de GIMÉNEZ, 1991, p 21

²²⁵ STANFORD, 1974, p 5

«canto con los pies».²²⁶ Ahora bien, el mismo autor, señala que en el caso de los tzotziles y tzeltales de los Altos de Chiapas, el término «música» se refiere a aquella que no es indígena, mientras que con otras categorías en lengua indígena hacen referencia al sonido musical propio ya que se encuentra asociado a otros elementos.²²⁷ Stanford no desarrolló más estas ideas, y tiempo después otros investigadores estudiaban la música desde una perspectiva semiótica, por ejemplo, Arturo Chamorro ha encontrado entre los purépechas la clasificación de los sonidos entre los que se incluye a la música, en tres escenarios posibles: los sonidos de la fiesta, los sonidos de la vida doméstica y los sonidos provenientes de los nichos ecológicos (aquellos que tienen un significado para el grupo).²²⁸ Cada una de las escenas envuelve términos lingüísticos específicos.

3. *Henrietta Yurchenco (1916)*

En este último apartado abordaremos a otra investigadora norteamericana, músico de profesión, perteneciente a una generación intermedia entre Mendoza y Stanford, y que ha sido una figura importante para el estudio de la música indígena de México: Henrietta Yurchenco. No obstante que su perfil ha sido más el de una viajera interesada por la música popular y tradicional que el de una académica como Mendoza y Stanford, sus escritos son ricos en información etnográfica acerca de la música indígena de Nayarit, Michoacán, Chiapas, etcétera.

²²⁶ STANFORD, Thomas comunicación personal.

²²⁷ STANFORD, Thomas. "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, U.N.A.M., 1984, *Op. cit.*, p 66-67

²²⁸ CHAMORRO, Arturo. "Mediación semiótica y vehículos de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los signos audibles" en *Relaciones 44, Estudios de Historia y Sociedad*, invierno 1991, Colegio de Michoacán, 1991.

Yurchenco, a sus 88 años es profesora emérita del New York City College, realizó grabaciones de música indígena patrocinada por la Library of Congress de Washington, el Instituto Indigenista Interamericano, la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional Indigenista. Algunas de esas grabaciones depositadas en Washington fueron editadas en series fonográficas como *Folkways* y *Nonesuch*:

Music of Maya-Quichés of Guatemala, New York Folkways, FE 4226, 1978

Folk Music of Mexico, Washington D.C. Library of Congress, Vol 19, 1948

Indian Music of Mexico, New York, Folkways, P413, 1948

Music of the Tarascan Indians of Mexico, New York, Asch Folkways, 4217, 1970

The Real Mexico in Music and Song, New York, Nonesuch H2009, 1966

Latin American Children's Game Songs recorded in Puerto Rico and Mexico, New York, Asch Folkways, 751, 1966

Entre 1942 y 1946 grabó cerca de 1000 piezas musicales de 14 grupos indígenas de México y Guatemala; en 1942 produjo una serie radiofónica de música folklórica del mundo para el Instituto Indigenista Interamericano y la Unión Panamericana, así como una serie de televisión de la Columbia University y después de una estancia en Marruecos y en los Estados Unidos, regresó a México en los años 1964-66, 1971-72 y 1981 para realizar investigaciones entre músicos purépechas, zapotecos del Istmo de Tehuantepec, y mayas de Yucatán. Cabe mencionar que muestras de música tarahumara, seri, cora y huichol fueron analizadas por Alan Lomax en *Folk Song, Style and Culture* (1968).²²⁹

El interés de Yurchenco por las tradiciones vocales en varias culturas del mundo la ha llevado a apasionarse por la música purépecha. Desde 1966 ha regresado a varios de los pueblos michoacanos para

²²⁹ CHAMORRO, 1997, p 371

estudiar el cambio musical y desde entonces ha establecido una fuerte relación con los músicos locales.²³⁰ Este vínculo se ha visto fomentado a través del INI (Conadepi) en tanto que ha apoyado sus investigaciones y ha editado parte de sus registros sonoros. La influencia de esta investigadora en los estudios indigenistas y su fuerte presencia en la institución la ha convertido en un símbolo de la etnomusicología institucional. La fonoteca de la Conadepi que lleva su nombre, fue restaurada en su honor y a la fecha se encuentran en prensa tanto textos como fonogramas de la música purépecha.

La cita que sigue fue una traducción de un artículo resultado de una investigación que realizó en una segunda visita a Michoacán en los años 60. A partir de ese momento, Yurchenco se abocó a la lucha por el reconocimiento de los derechos de autor de los músicos compositores de ese lugar:

Regresé (...) en 1966 con mis estudiantes de The University of New York en un amplio proyecto financiado por el entonces gobernador del estado de Michoacán y la Sociedad Filosófica Americana.

Durante dos veranos grabamos alrededor de quinientas canciones de una gran número de compositores en las tres regiones (lago, sierra y cañada). En todos los lugares a los que fuimos encontramos talentosos compositores que gozaban de fama local, pero eran desconocidos en otras partes.

Mi experiencia en la región tarasca fue muy diferente de otras regiones indígenas de México. Entre los huicholes, coras, tarahumaras y seris, donde había hecho grabaciones en los años 40, quedaban formas musicales prehispánicas casi sin variación por largos periodos de tiempo. Incluso entre tribus aculturadas, tales como los zapotecas del Istmo, los repertorios y estilos de ejecución se mantenían relativamente estables.

Sin embargo, entre los tarascos, al igual que las canciones populares en Nueva York, México o Londres, las canciones más nuevas son las que todos conocen. Se las canta hasta que todos están cansados de oírlas, y luego son reemplazadas por canciones nuevas. Ya que la mayoría de las canciones tarascas son serenatas, y por lo tanto son de amor, una de las formas del canta-autor de probar su masculinidad es a través de la música.

²³⁰ YURCHENCO, comentario personal

Mientras más creativa e imaginativa sea la letra, mas armoniosa es la melodía, y mayores son sus posibilidades de conquistar a la joven. La música es el lenguaje del galanteo.

En 1966, cuando le pedí a Juan Victoriano de San Lorenzo (un pueblo cerca de Uruapan), que era el más prolífico entre los compositores tarascos, que cantara canciones que él había compuesto año atrás, me dijo: "Ya son cantadas", y se sintió apenado con mi petición (...)

Los compositores tarascos son como otros de otras partes del mundo: tienen el orgullo de la propiedad y son susceptibles a los celos profesionales. Con frecuencia, se oyen acusaciones sobre plagio. En 1966, en la isla de Jarácuaro, conocí a los miembros de la familia de Nicolás Juárez, que había tenido un periodo de fama en los años 20. Ellos se quejaron amargamente conmigo de que muchas ocasiones que yo había grabado de otros músicos, eran canciones que había compuesto Nicolás hacía mucho tiempo y que habían sido "robadas". Ellos las consideraban propiedad de la familia.

(...), lo que sí se puede decir por la experiencia: sin el beneficio de el radio, la televisión u otras vías de comunicación, se hace conocida la música de un compositor aunque no así su nombre. De cualquier manera, es tiempo de honrar a los artistas creadores de México, donde sea que estén, cualesquiera que sean sus raíces, su raza, color, credo o educación.²³¹

La autora había presenciado en 1960 un concurso de compositores cuyo ganador era premiado por el gobierno estatal, el evento trajo consigo un fuerte estímulo a la creatividad conformándose grupos de fama internacional como las Hermanas Solorio y las Hermanas Pulido. Décadas después (en los 90) y en gran medida impulsado por Yurchenco, el INI emprendió un proyecto para regularizar la autoría de los compositores purépechas y creó el "Día del Compositor Purépecha" como un espacio para difundir las recientes composiciones y motivar a los músicos regionales. En esas ocasiones se han entregado los registros de piezas musicales e iniciado el trámite de otras, de tal suerte que los plagios han disminuido considerablemente. El "Día del Compositor Purépecha" se realiza cada año y se han editado varios fonogramas con las piezas presentadas durante el evento.

²³¹ YURCHENCO, (1966) 1986, p 17

Finalmente cabe mencionar el interés de Yurchenco por los estilos de ejecución en la música indígena, particularmente en la pirecua. El estilo, según la autora, es un factor que marca la diferencia en la música de cada grupo indígena: un indígena huichol toca un pequeño violín de modelo europeo pero en un estilo no-melódico, completamente distinto a la tradición tradicional que se le da en cualquier otra parte del mundo; un pigmeo, por ejemplo, interpretaría un canto del folklore norteamericano pero lo interpretaría en forma multirrítmica al estilo de los cantos locales, de ahí que estudio del estilo musical debe considerar:

no sólo la música sino también factores tales como el uso funcional y la costumbre social, además de cómo los indígenas observan su propia música, la cual puede no estar de acuerdo con nuestros propios puntos de vista.²³²

Esta preocupación por el estilo musical —influencia de Lomax— llevó a Yurchenco a una serie de consideraciones respecto a los posibles “estilos básicos de la ejecución en la música folklórica y primitiva”. En primer lugar, considera que el canto rural se caracteriza por ser más libre que el que posiblemente trajeron los españoles a América. Por ejemplo, en el caso huichol advierte que:

Los mitos tribales son interpretados por el shamán huichol y la comunidad, mediante un canto libre y un vocabulario establecido que más tarde se rige por un estilo antifonal. Obviamente este último no es una ejecución propiamente dicha, aunque sí el restablecimiento de un ritual.

Generalmente, el sonido vocal es lírico, tranquilo y sin mucha proyección. El *marakami* huichol, el cantor cora de los antiguos cantos dedicados a las estaciones, así como el cantor yaqui en los cantos de la danza de venado actúan en espacios abiertos, pero no lo intentan para ser escuchados en presencia de las grandes multitudes. Esta clase de teatro indígena es representado mediante una ubicación natural, con gente alrededor de los actores ejecutantes.

Por regla general, la música de antiguos rituales y cantos seculares es tocada en solo al unísono. Cuando se acompaña, se hace uso de instrumentos de percusión, los más comunes son las sonajas, los palos con estrías (raspadores) y varios tipos de tambores, como el

²³² YURCHENCO, 1997, pp 153-154

tambor de agua (de los yaquis), el huéhuetl (huichol) y el mitote (cora). Únicamente el tun maya (o teponaztli azteca) tiene cualidades melódicas, ya que produce dos o tres tonos.

No he encontrado hasta el momento, ejemplos de polifonía en la música de las tribus mexicanas del noroeste, excepto en la música de flauta y tambor cora para Semana Santa, en la de Tehuantepec del sur y entre los tzotziles y tzeltales de Chiapas, en donde es común encontrar una especie de polifonía vocal e instrumental. Aunque ésta no es una polifonía europea sí es tradicional en estas regiones.²³³

²³³ YUCHENCO, 1997, pp 155-156

Conclusiones

1. Los ejes discursivos de la etnomusicología «aplicada» (1980-1996)

Pues este grupo que ahora tenemos tiene como... en 1981.. porque ya había terminado, no había ya, se habían muerto todos los viejitos que tocaban y que bailaban y se acabaron pues! (...) Hubo muchos tiempo que ya no había danza, pero después llegó el antropólogo de México... ella vino a formar pues nuevamente, vino a buscarnos que... también los trajes ya no había, y ella vino a disponer que...que iba... nos dio dinero, pues, que hiciéramos el presupuesto a ver cuánto nos alcanzaba. (Mauro de la Cruz, guitarrista zoque de Chiapas)²³⁴

Hemos desarrollado en el capítulo 2 el papel de las instituciones encargadas de investigar y divulgar la música indígena desde los años 60 y hasta 1996, de manera que ya tenemos ciertos elementos con los cuales, si bien ha habido muchas maneras de hacer etnomusicología desde la plataforma institucional entre los años 1980 y 1996, podemos determinar los siguientes ejes:

1) Dice Marc Bloch que en el vocabulario corriente *los orígenes* son un comienzo que explica, y peor aún: que basta para explicar, ahí radica el peligro.²³⁵ La búsqueda de los orígenes y el rescate de "lo auténtico" — la música autóctona, la música folklórica— ha constituido en la mayoría de los discursos de etnomusicólogos mexicanos —por lo menos hasta los primeros años de la década de los 90— una de las preocupaciones fundamentales.

El uso desmedido del concepto de autenticidad lo convierte en un concepto anacrónico y torna a la disciplina etnomusicológica en una disciplina ahistórica. La revalorización de una "música verdadera", que no existe más que en el discurso, o bien que se inventa desde las instituciones encargadas del patrimonio cultural, no hacen sino ligar a la

²³⁴ Fondo Regional Indígena de Las Margaritas, Chiapas, 1997

²³⁵ Bloch, 1992, p 28

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.²³⁶

Por lo regular, las posturas puristas parten de la etimología para sus disertaciones, por ejemplo, el origen de un género o instrumento musical:

(...) Al hacer esta recopilación de las diversas opiniones con relación al origen y modificaciones de la marimba, hasta llegar a los tiempos presentes, lo hacemos con el objetivo de dar a conocer en nuestra patria, México, que este instrumento ya sea de origen africano, guatemalteco o chiapaneco, no nos es indiferente, porque fue, es y será el que siempre acompañó y acompaña a los indios de la región en sus tristezas y desventuras, para aliviar el dolor que los aqueja, con sus sones y su música popular".²³⁷

Así, gran parte de la discusión entre los estudiosos de la música se ha dado fundamentalmente en dos líneas:

a) la búsqueda de los orígenes en sí de cualquier manifestación musical, casi siempre asociada ésta a un origen prehispánico y en el caso de los hispanistas, a un origen ibérico:

Existen diversas opiniones acerca de la etimología de la voz huapango, siendo una la que lo deriva del vocablo nahoa CUAUPANCO, compuesta de CUAHUITL leño, madera; PAN en él o

²³⁶ Olmos, 1998, pp 24-25

²³⁷ PINEDA, César, *Fogarada. Antología de la marimba*. Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1990, p 21 [Serie Nuestros Pueblos]

sobre, y CO, proverbio de lugar, significando: baile que se ejecuta sobre una tarima o plataforma.²³⁸

y b) la etimología de los géneros musicales, de los instrumentos o de cualquier otro aspecto relacionado con el sonido musical, por ejemplo, la fiesta, el baile, la danza. Mención aparte merece el investigador Gonzalo Camacho quien en 1985, señaló que

Los estudios etnomusicológicos en México, no han tomado en consideración, de sistema para dar cuenta de la música de una comunidad. Los estudios se han abocado principalmente al análisis de los géneros denominados tradicionales, pero de una manera aislada, sin tomar en cuenta sus relaciones con otros géneros. Esto es quizá debido en gran parte a que el estudio de la etnomúsica en México, ha partido desde una perspectiva "museográfica", es decir, ha existido una gran preocupación por la "recolección" de piezas y géneros musicales calificados de "antiguos" o de "originales".²³⁹

Gran parte de los estudios de los años señalados nos llevan a advertir una incapacidad para documentar el cambio en las manifestaciones musicales de los pueblos indígenas:

(...) La música representa un valor importante en la vida cotidiana de estos grupos indígenas, ya que forman parte de las festividades religiosas y paganas, así como del esparcimiento social que se da en estas comunidades. La forma particular en que se expresa esta música es a través de los conjuntos de marimba, mismos que ejecutan los tradicionales sones que identifican a estos grupos étnicos como portadores de una cultura indígena perfectamente diferenciada... En cuanto al origen de este instrumento, aún continúa la polémica respecto si es autóctono de América o de África, y más aún si es producto de un paralelismo cultural.²⁴⁰

2) Tradición *versus* modernidad. La música y el contexto en el que se desenvuelve.

²³⁸ ALVARADO Pier, 1985, p 106

²³⁹ CAMACHO, 1985, p 81

²⁴⁰ GONZÁLEZ, Guillermo. *Chujes y jacaltecos. Música de la frontera sur*, México, INI [Marca Cenzontle]

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.²⁴¹

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

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

En la actualidad las expresiones culturales de los pueblos y en particular las musicales, están siendo sometidas a un proceso de difusión comercial que centralizan en las grandes ciudades, las manifestaciones típicas y atípicas de diversas regiones de la amplia geografía nacional. En este sentido, podemos observar en San Casimiro de Güripa un proceso cultural de esta categoría (...) el

²⁴¹ Ochoa, et al., s/f

toque de arpa aragüeña (...) está siendo desplazado comercialmente por el toque del arpa llanera. Este fenómeno no es aislado, (...) se atribuye a la explosión descontrolada de los medios de difusión (radio, cine, prensa y televisión) que al ser masivos y no regionales, superponen expresiones musicales de una localidad respecto a otra, sin contemplar las consecuencias históricas y culturales que acarrear (...) se hace necesario, explorar la cultura de resistencia que permanece al margen (...) y reactivar esos valores que ya conocidos por nosotros, son parte de la historia de una Latinoamérica que clama por el respeto de su cultura de tradición oral.²⁴²

Algunas interpretaciones de estos hechos sostenían 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 hecho de que un músico local pudiera cobrar dinero por su trabajo fue considerado como una infiltración capitalista. Frente a estas posturas, investigadores como Olmos responde que la comercialización de la música indígena no se presenta de manera lucrativa

(...) aunque bien puede existir reciprocidad para los músicos y danzantes por medio de pagos con dinero en efectivo, bienes materiales o, generalmente, con la obtención de prestigio. Sobre todo porque en la sociedad indígena la decodificación del arte musical es un hecho social general: la difusión de los géneros musicales propio o autóctonos es comprensible para toda la población que no posee hegemonías artísticas tan evidentes como las sociedades urbanas.²⁴³

Por otro lado, hay que señalar que cuando la música se convierte en objeto de consumo reproducido a través de los medios de comunicación, los mismos medios —quizá en reacción contraria a lo que esperan— permiten las innovaciones, los géneros musicales híbridos, que tienen un fuerte impacto en la conformación de identidades

²⁴² Pous Hilda, 1985, pp 79-80

²⁴³ Olmos, 1998, pp 24-25

musicales;²⁴⁴ hay géneros musicales susceptibles de integración por la influencia de los medios de comunicación masiva como la "onda grupera" con una manifiesta identidad fronteriza; las quebraditas; las cumbias, que en la actualidad las encontramos también cantadas en lenguas indígenas. Esto no quiere decir que no exista en muchos casos una resistencia implícita o explícita frente al cambio, lo que subrayamos aquí es la posibilidad de movimiento, de transformación de ciertos elementos, esto es, existe un sustrato musical que pervive, como podría ser el estilo, las dotaciones instrumentales, las formas rítmicas, pero muchos de sus elementos son reconfigurados con el paso del tiempo. Ahora bien, no todas las tradiciones inventadas son igual de permanentes, lo que interesa es más su aparición y consolidación, que sus posibilidades de supervivencia.²⁴⁵

Como parte de la postura purista, para muchos estudiosos de la música lo indio es casi sinónimo de lo ritual; está asociado al ámbito de lo sagrado por oposición a lo occidental, tal como lo advertimos en el capítulo 2. Aquí nos interesa mostrar este aspecto en voz de un investigador, Manuel Álvarez Boada (1985), en su libro sobre el Huapango en la Huasteca Veracruzana:

Ha sido común en el contexto de la "sociedad nacional" considerar el huapango o "son huasteco" actual como representativo de la música popular de esta región, y es correcto, con la salvedad de que debe de ser considerado como una expresión más propia de los sectores mestizos que, en todo caso, ha extendido su influencia hacia la población indígena como forma pagana, es decir, no adoratoria. Sin embargo, entre este último sector se manifiestan muchas otras formas de carácter estrictamente ceremonial y religioso que no están presentes entre los mestizos, representadas sobre todo en el son de costumbre para la danza o para los diversos rito mágico-religiosos, como los de la iniciación, pasaje,

²⁴⁴ Conviene aclarar que el desarrollo de la música no es lineal sino que se advierten vertientes y momentos de ruptura social que han modificado los códigos musicales y su recepción.

²⁴⁵ HOBBSBAWM, 2002 (1ª edición en español), p 4

curación, renovación de poderes, adoración de imágenes, etcétera, que siguen celebrándose en las pequeñas comunidades indígenas del campo.²⁴⁶

En el mismo tenor, tenemos el comentario de Hugo Noguera respecto a la música *hñähñu* del estado de Hidalgo:

El concepto de música "indígena" debe cumplir en lo colectivo, social y ceremonial, pero sin considerarse como "arte", en el sentido occidental que tenemos. Es decir, su contenido es específico y se refiere a la relación del hombre con la naturaleza y lo sobrenatural, como antaño lo hicieron los prehispánicos. Está dirigida a los santos, deidades o fuerzas sobrenaturales, por ejemplo: cantos a la fertilidad de la tierra, a la flora, a la fauna o incluso cantos líricos al amor.²⁴⁷

En los años 60, Henrietta Yurchenco escribió acerca de la música de diversos grupos indígenas del occidente de México comentando respecto a los coras que:

La música tiene un papel muy importante en la vida de los coras. Casi todos tocan la flauta de carrizo. La música desempeña siempre una función religiosa y los músicos no reciben paga alguna por sus servicios en las fiestas (...) Esos músicos se sienten muy orgullosos de las tradiciones antiguas y tienen la responsabilidad de enseñar a quienes hayan de sucederles.²⁴⁸

Otra oposición que merece mencionarse aquí es la relación indígena-mestizo. Si bien la noción del mestizo constituyó un elemento cada vez más significativo del nacionalismo mexicano y de la creación de la identidad,²⁴⁹ una suerte de romanticismo indigenista, particularmente el interesado en las manifestaciones de la cultura ha buscado oponer de nueva cuenta la *pureza* del campo frente a la *contaminación* de lo urbano. De tal forma que durante el trabajo de investigación en campo por parte de los etnomusicólogos, aquella música que aparecía en escena pero que no cubría con los "requisitos de indianidad" (formas exóticas, instrumentos tradicionales, danzas,

²⁴⁶ ÁLVAREZ Boada, 1985, p 22

²⁴⁷ NOGUERA, 1992, p 99

²⁴⁸ YURCHENCO, 1993, p 141

²⁴⁹ FALCÓN, 2002, p 49

indumentarias vistosas, etcétera) fue por décadas no sólo ignorada sino rechazada e incluso atacada.

Esta noción de la relación que implica lo mestizo y lo indígena constituyó una simplificación mal hecha de lo que varios estudiosos mencionaban acerca de las características de la música indígena. En 1984, Stanford había advertido que la separación entre la música indígena y la música mestiza era un tanto artificial, sin embargo, esta división funcionaba porque en el caso de los grupos mestizos era posible hacer generalizaciones (aunque hubiera diversidad); en cambio en las sociedades indígenas resultaba más complejo porque a diferencia de los primeros que tendían a homogenizarse a nivel nacional, éstas perdían el contacto que habían mantenido antes de la Conquista.²⁵⁰ Sin embargo, consideramos que en tanto que el ejercicio de la música implica no tan solo la ejecución en sí misma, sino también el conjunto de elementos y procesos del cual forma parte. De ahí que no pueda pensarse a la música indígena por sí sola si no se reconoce la existencia del ámbito mestizo con el cual convive y que permite la constante creación musical. Las nuevas realidades musicales no son iguales a la suma de sus factores, sino que son irreductible porque se trata de procesos históricos.

3) Finalmente nos referiremos a los acervos fonográficos. No obstante la importancia que en algún momento se otorgó a la creación de archivos y fonotecas, no todas las instituciones cuentan con sistemas adecuados de resguardo y los acervos están a punto de desaparecer por deterioro. De igual forma, la documentación de dichos acervos que es un campo de investigación etnomusicológica se ha delegado a personal que desconocen el tratamiento de los materiales. Si bien la grabación es un medio idóneo para la divulgación científica, rara vez se considera al

²⁵⁰ STANFORD, 1984, pp 46-50

sonido como fuente de conocimiento, y no hablamos únicamente de la voz registrada que constituye a la vez una fuente de conocimiento, sino que también nos referimos a toda la serie de sonidos que rodean la actividad humana y que tienen un sentido cultural.

Respecto a la tarea de creación de acervos hay que decir que en muchos casos se ha privilegiado el acopio de carácter cuantitativo por encima del cualitativo. Ejemplo de ello es cuando en ocasión de las fiestas comunitarias el investigador se aboque más al registro sonoro y se preocupe por la fidelidad de la grabación, que por tratar de comprender lo que sucede a su alrededor. Thomas Stanford de manera honesta ha llegado a reconocer que en algún momento de su trabajo los etnomusicólogos han realizado "turismo etnomusicológico" en el sentido de que el objetivo único era encontrar músicos era realizar grabaciones y no profundizar en su contexto histórico y cultural.

No obstante que en la actualidad se cuenta con fonotecas sumamente ricas que documentan el devenir de la música indígena, es común encontrar grabaciones sin datos técnicos de registro, nombres y origen de los músicos, lugar de grabación fecha, nombre de la persona que realizó la grabación, etcétera. Un esfuerzo interinstitucional entre el INAH, INI, El Colegio de México, DGCP, Radio Educación, entre otros, fue la conformación del Seminario de Fonotecas en la década de los ochenta y que operó durante casi una década para la elaboración de una ficha o cédula de fonorregistro que contemplara la información mínima de las grabaciones. Durante mucho tiempo se discutió en el seminario los campos catalográficos de la cédula, por ejemplo, se estableció una taxonomía de los géneros musicales que sirviera a los investigadores para acotar y clasificar el *corpus* grabado, de igual forma se trabajó con los ensambles e instrumentos musicales. Sin embargo, en la práctica campos de catalogación como el de género musical resultó ser poco

operativo pues se prestaba a muchas confusiones en tanto que la diversidad musical rebasaba todo intento de acotar el universo musical investigado.

No es de nuestro interés referirnos aquí a específicamente al proceso de catalogación, lo que es preciso subrayar es la problemática que presentan los acervos musicales en cuando a los criterios de conservación. La Fonoteca del INAH que actualmente se encarga de digitalizar todos los registros analógicos ha caído en un planteamiento de rescate sin más, es decir, sin discriminar aquello que es relevante, de otros materiales de escaso interés documental para una fonoteca de antropología e historia. Un caso que ejemplifica lo anterior es la digitalización del acervo de José Raúl Hellmer para su preservación. Las cintas contienen tanto grabaciones realizadas por él, como copias de discos LP de música que seguramente resultaba de interés al investigador, tales como canto folklórico latinoamericano (comercialmente accesible ahora en tecnología digital) y también se encuentran en proceso de digitalización. Consideramos que no es necesario tener esos materiales digitalizados junto con su obra; si bien esos discos nos revelan datos respecto a su gusto musical o político, en dado caso habría que investigarlo y hacer anotaciones de los discos específicos de que se trataba y no hacer una copia digital que además de no tener sentido resulta muy costosa.

2. Los principios culturales de la música indígena: *apuntes para una Antropología de la Música*

*

Aunque rebasa a los fines de esta tesis exponer un caso particular de un estudio de Antropología de la música, consideramos importante plantear algunas consideraciones que contribuyan a la conformación conceptual y metodológica de este campo de conocimiento.

Hemos señalado con anterioridad que si bien está presente en todas las sociedades, los códigos con que la música se crea e interpreta no son los mismos. La música marca las fronteras étnicas; lo propio y lo ajeno. 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, Arturo Chamorro ha documentado que dentro de las celebraciones *purépechas* en Michoacán tocar música es una manera de celebrar, pero también es una manera de competir, las bandas de viento participantes tratan de relegar a las demás desplegando habilidades musicales para lograr prestigio y fuerza social, así "(...) la música se convierte en símbolo de diferenciación y rivalidad porque lleva implícito un mensaje de identificación con el grupo que la produce."²⁵¹

Aún entre los sectores de una misma sociedad la música manifiesta principios de diferenciación social, tal como lo ejemplifica Theodor Adorno con respecto a la música de la época feudal: "El ideal que propugna que la música debe o tiene que ser comprendida por todos, ideal del que se supone a menudo que no encierra ningún problema, tiene, él mismo, su propio índice histórico-social. Es un ideal democrático"; en aquella época la música era considerada una ciencia

²⁵¹ CHAMORRO, 1994, p 47-63

oculta con el fin de mantener alejada a la *misera plebs*.²⁵² Ricardo Corazón de León contrataba juglares para componer canciones a su gloria y cantarlas en las plazas públicas. En cambio, las canciones satíricas que cantaban los juglares independientes eran prohibidas por los reyes bajo pena de prisión.²⁵³ De igual manera podemos hablar de la música en México, de acuerdo con Pérez Montfort, durante los primeros cincuenta años de vida independiente, el son cobró gran impulso, no obstante, éste junto con otros géneros musicales no accedieron al ámbito de las elites porque la música que se hacía para la aristocracia buscaba parecerse lo más posible a los modelos europeos.²⁵⁴ No es sino hasta el periodo nacionalista posrevolucionario que compositores retoman motivos de la música indígena y popular para la creación de sus obras.

No es de extrañar entonces que, los protagonistas de la primera mitad del siglo XX a quienes hemos hecho referencia pertenezcan a una generación preocupada por fundamentar los orígenes de lo mexicano. Estos intelectuales formaron parte de un periodo decisivo en la historia del México contemporáneo, constituyéndose en una generación que propugnó por el mestizaje como pilar de la construcción de la nación y que dio los principios sobre los cuales se han sustentado los estudios en el campo de la etnomusicología aplicada. De ahí la importancia de realizar nuevas lecturas de sus planteamientos y discutir académicamente los usos que los etnomusicólogos han dado a esos postulados.

De igual forma, es digno de estudiarse el impacto de las series fonográficas en la conformación del gusto musical por "lo mexicano", en

²⁵² ADORNO, 1985, p 135

²⁵³ ATTALI, (1997) 1995, p 25-27

²⁵⁴ Aunque a partir de ese momento comenzó a perfilarse una época de búsqueda de "lo mexicano", los patrones a seguir continuaron siendo los de Occidente inclusive en el movimiento nacionalista.

PÉREZ MONTFORT, 1994, p 93

lo que debe ser el repertorio musical propio de los grupos regionales, y, respecto al desarrollo de una escuela de investigación sobre la música. Hay que recordar que la invención de tradiciones busca inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, los cuales normalmente intentan establecer continuidad con un pasado.²⁵⁵

Así, la historia de los estudios de la música indígena de México puede, sin duda, aportar a la comprensión del desarrollo de la antropología mexicana y al mito de la redención del indio para la conformación de la identidad nacional. Lo anterior comprueba nuestras hipótesis: las políticas culturales en lo que toca a la música indígena han inventado culturas musicales, perpetuando y legitimando otras, por ejemplo cuando Mendoza transcribía "corrigiendo" los errores que supuestamente tenían los músicos indígenas en su interpretación, traducía e inventaba una música indígena desde su propia concepción, era una forma de *domesticación del sonido salvaje*, parafraseando a Goody cuando se refiere a las modificaciones en los procesos de transmisión del medio oral a la imposición de la escritura como única forma de conservación de la memoria en sociedades que fueron receptoras y no inventoras de la escritura alfabética.²⁵⁶

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

²⁵⁵ HOBBSAWM, 1996, pp 1-2

²⁵⁶ Cfr GOODY, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje* (1985); *Cultura escrita en sociedades tradicionales* (1996)

que muchas veces realizamos en los encuentros *express* de músicos tradicionales, una que otra entrevista el mismo día de la grabación, con una investigación propiamente dicha, pero además, configura gustos musicales, que simbolizan cohesión social o pertenencia a un grupo.²⁵⁷

Esto nos remite también a señalar que pocas veces se considera a la música dentro de las investigaciones histórico-antropológicas, las etnografías no consideran a 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 este hecho tal vez tenga que ver con la dificultad metodológica que representa el caracterizar al sonido musical, por un lado, porque se trata de un fenómeno intangible y por otro, porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida (la estructura musical en sí misma y su notación). Pero también hay que mencionar que este desinterés se debe a una inercia por la separación entre la academia y los proyectos institucionales a partir de 1968 con el nacimiento de la antropología crítica. Hay que recordar que el grupo de "Los Siete Magníficos"²⁵⁸ denunció el trabajo del INI y de los proyectos estatales de desarrollo regional porque éstos no respondían a las necesidades reales de la población indígena sino a su proceso de aculturación y de alguna manera, al etnocidio.

Por otro lado, hemos señalado que el concepto «música indígena» lleva un alto nivel de generalización y de síntesis, de tal suerte que no puede existir *una* definición de música indígena porque ninguna puede incorporar la diversidad y contraste tan amplio que presentan las sociedades indígenas. De ahí que Bonfil define lo indio como una categoría supraétnica que no denota ningún contenido específico de los

²⁵⁷ HOBBSAWM, 2002, p 16

²⁵⁸ Margarita Nolasco, Guillermo Bonfil, Daniel Cazés, Ángel Palerm, Arturo Warman, Mercedes Olivera y Enrique Valencia.

grupos que abarca sino una particular relación entre ellos y otros sectores del sistema social global del que los indios forman parte.²⁵⁹

En los estudios etnomusicológicos se ha resaltado la importancia de recopilar el punto de vista del *otro* en el trabajo de campo, planteándose incluso la pertinencia de incluir su voz no como objeto de estudio sino como interlocutor en el proceso de investigación, esto es, como etnógrafo nativo de su propia cultura. De acuerdo con Geertz, la descripción etnográfica es interpretativa,²⁶⁰ sin embargo, siguiendo con este autor, no es solamente la interpretación lo que se desarrolla en el nivel más inmediato de la observación; también se desarrolla la teoría de que depende conceptualmente la interpretación. Si bien existen trabajos interesantes desde el *punto de vista indígena*, por ejemplo, en el campo de la música a Néstor Dimas en Michoacán,²⁶¹ consideramos que hace falta un trabajo de abstracción que no tome como explicación final la propia exégesis nativa ya que ésta no es sino, en términos de Sperber, una interpretación entre otras, esto es, la exégesis debe ser a su vez, interpretada.²⁶² Así, la exégesis será nuevamente interpretada "para construir un nuevo orden, esta vez distinto al enunciado por la otredad: el hecho factual se convierte en abstracción teórica convirtiendo el sentido común de los interlocutores en la capacidad de producir sentido bajo una perspectiva científica."²⁶³ La etnomusicología corre el riesgo de permanecer en el nivel más bajo de la descripción.

No hay que dejar de señalar otro problema, el que los mismos etnógrafos nativos han caído en un paternalismo de su propia cultura apropiándose del discurso de las instituciones, por ejemplo, de nueva cuenta se trata de la búsqueda por el origen, lo puro, la oposición entre

²⁵⁹ BONFIL, *Op. cit.*, p 352

²⁶⁰ GEERTZ, 1987, p 32

²⁶¹ *Cfr* DIMAS, 1995

²⁶² SPERBER, 1978, p 46

²⁶³ PÉREZ TAYLOR, comentario personal

lo comercial y lo tradicional, lo indígena y lo urbano. De esta forma, el músico o el recopilador local de tradiciones se convierte en un *indio autorizado* para hablar de la música local y regional. Resulta interesante observar que se torna en un celoso custodio de las tradiciones.

Estas investigaciones no consideraron que el sujeto es perturbador de aquello que quiere conocer, los etnomusicólogos aplicados no se han percatado de su influencia en los músicos indígenas por el hecho de inclinarse por el registro y promoción de ciertas tradiciones musicales y no de otras. De ahí que un estudio antropológico de la música deberá considerar un principio de reflexividad:²⁶⁴ dónde estoy como autor, y de qué manera participo.

**

Sabemos que la música indígena de México se ha caracterizado tanto por su diversidad como por evidenciar una realidad intercultural. De ahí que a través de su estudio global o de alguno de sus elementos constitutivos sea posible obtener información acerca de la sociedad que la produce y también de aquellas con las que ésta interactúa. Como resultado de esta interculturalidad, la música indígena forma parte de un proceso dinámico y creativo, es decir, la práctica musical se encuentra en una constante producción de sentido que resulta en gran medida de las adaptaciones, permanencias e innovaciones que configuran un campo musical nuevo y flexible a los cambios, ya sea para diferenciarse o bien, para aproximarse a *otras músicas*. No se trata únicamente del empleo de nuevas tecnologías para la música, ni tan sólo de la apropiación de elementos ajenos, ni de sincretismos, sino de la puesta en juego de mecanismos culturales que atraviesa todos los espacios de la vida social para actualizar (permanencia e innovación) el discurso musical, entre los cuales, sin duda, está la memoria.

²⁶⁴ IBÁÑEZ, 1986, p 11

Una etnografía regional permitiría el estudio de complejas áreas que engloban grandes diversidades políticas, lingüísticas, culturales, religiosas y económicas, y que al mismo tiempo mantienen un núcleo cultural que los emparenta. Por ejemplo, la práctica musical indígena de la frontera sur de México en el contexto del proceso de reconfiguración étnica de la región: migración, desplazamiento; levantamiento zapatista y refugio guatemalteco, ha provocado grandes diferencias entre los grupos, pero también se ha propiciado similitudes conformando un *continuum cultural*.²⁶⁵ Esta movilidad ha configurado nuevos espacios y territorios permitiendo que grupos aparentemente distantes como los zoques (de la familia lingüística mixe-zoque) mantengan fuertes vínculos con los grupos mayances vecinos; de igual forma, las relaciones que los indígenas refugiados en Campeche y Quintana Roo²⁶⁶ sostienen con población chiapaneca y guatemalteca nos habla de la construcción simbólica de un territorio de pertenencia que se yuxtapone a los territorios configurados históricamente, por ejemplo, los grupos de músicos y danzantes kekchí asentados en la Península de Yucatán viajan hasta Chiapas para adquirir los materiales necesarios para su indumentaria, aun cuando estos puedan ser adquiridos en la ciudad de Campeche.

Aunque el trabajo etnográfico —escritura, descripción y oralidad—²⁶⁷ se deba centrar en los contextos sociales en donde se escucha, crea e interpreta la música y la organización e interacción de grupos sociales e individuos alrededor de esta práctica, no se trataría, de acuerdo con Sperber, de interpretar los fenómenos simbólicos a partir de un contexto, sino interpretar el contexto a partir de los fenómenos

²⁶⁵ FÁBREGAS, s/f, pp 14-15

²⁶⁶ En 1984 dio inicio la reubicación de más de 20,000 refugiados guatemaltecos a los estados de Campeche y Quintana Roo.

²⁶⁷ PÉREZ TAYLOR, comunicación personal

simbólicos.²⁶⁸ A través de la evidencia etnográfica, vemos en el mundo indígena de México que el empleo de tambores, o diferentes tipos de aerófonos resulta más adecuado que la comunicación verbal para convocar a los participantes de una ceremonia; otros instrumentos y conjuntos musicales marcan espacios y tiempos rituales,²⁶⁹ por ejemplo el uso del *t'ent'en* (teponaztli) en Zinacantan y San Juan Chamula en el estado de Chiapas, el instrumento se escucha únicamente una vez al año para la ceremonia de renovación del tiempo realizada durante la fiesta de San Sebastián; su ejecución reúne a los concurrentes jugando un papel integrador.²⁷⁰

El canto y la música son algunos de los recursos mnemotécnicos más efectivos,²⁷¹ su rememoración no es mecánica sino una *reconstrucción generativa* como la denomina Goody,²⁷² proporciona mayor libertad y posibilidad creativa. La evidencia etnográfica da cuenta de ello, por ejemplo, la composición y adaptación de corridos del EZLN. Sabemos que siempre ha existido un cancionero popular que acompaña ideológicamente movimientos sociales,²⁷³ pero su difusión a través de cassettes le proporcionan un matiz digno de estudiarse. Por su parte, los refugiados guatemaltecos en Campeche han hecho un esfuerzo por recuperar los valores religiosos a través del reestablecimiento de las fiestas²⁷⁴ y de las organizaciones sociales como los Conservadores de la Música Popular y el comité para la Danza del Venado, y otorgando

²⁶⁸ Cfr. SPERBER, 1988

²⁶⁹ Para ver sobre la construcción del espacio y lugar a través de la música ver "Música, lugar y espacio: como recurso colectivo en San Cristóbal de Las Casas" de Gabriela VARGAS CETINA en *Revista Alteridades. Formas plurales de habitar y construir la ciudad*. Año 8, núm 15, 1998 Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Antropología.

²⁷⁰ OCHIAI, 1985, p 205

²⁷¹ GOODY, 1996, p 43

²⁷² GOODY en Le Goff, 1991, *Op.cit.*, p 137

²⁷³ GIMÉNEZ, 1996, p 18

²⁷⁴ HERNÁNDEZ, et al, 1993, p 134

nuevos valores a la música que respondan a situaciones de crisis, de *movimiento*.²⁷⁵ Hemos señalado en el capítulo 4 que aunque la música comercial está cargada de un plusvalor simbólico porque constituye una mercancía²⁷⁶ ha posibilitado de manera indirecta las innovaciones, los nuevos géneros musicales, que tienen un fuerte impacto en la conformación de identidades sociales por asociarse a fenómenos estructurales de la región.

Cabe señalar que la producción indígena 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 constituye 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 no sólo a centros urbanos del país sino de los Estados Unidos y Canadá; y la presencia internacional que desde el levantamiento del EZLN ha implicado la apertura hacia las expresiones artísticas e ideológicas de vanguardia. Y por otro lado, la permanencia de la música tradicional que no ha sido 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*. Si bien las influencias son observables en las estructuras musicales y en la significación misma de la práctica musical, la respuesta indígena al cambio ha sido múltiple, esto es observable si explicamos a la música indígena como fenómeno inmerso en la *larga duración*.²⁷⁷

Así, más allá de la validación estética y del reconocimiento del papel del fenómeno musical en las sociedades, una *Antropología de la*

²⁷⁵ BALANDIER, 1996, p 10-11

²⁷⁶ ATTALI, 1994, p 27

²⁷⁷ Cfr. BRAUDEL, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial, España, (1968) 1986.

música deberá crear modelos de análisis capaces de responder a las preguntas que la actual realidad exige para no verse rebasados constantemente por el presente cambiante de los grupos indígenas de México, o al menos, que no expongan una visión anacrónica de ellos.

Considero que la música constituye uno de los aspectos en que se funda la especificidad del ser humano. Señala Blacking que no podemos estudiar la música únicamente en sí misma porque no es estrictamente musical, y las relaciones tonales en la estructura de sonido pueden ser secundarias con respecto a las relaciones extramusicales o de contexto que los mismos tonos representan.²⁷⁸

²⁷⁸ BLACKING, 1973, p 26-29

Fuentes

Archivos

- 1) Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública
 - Fondo Misiones Culturales
 - Colección Personal Sobresaliente, Expediente de Ignacio Fernández Esperón
- 2) Documentación del Departamento de Producción Radiofónica, Instituto Nacional Indigenista
- 5) Documentación de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar, San Cristóbal de Las Casas, octubre 1995
- 6) Documentos de la Subdirección de Radio Instituto Nacional Indigenista
- 7) Documentos de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Series fonográficas

- ALONSO, Marina (ed.)
1996 *Colección Sonidos del México Profundo*, INI
- GONZÁLEZ, Guillermo,
S/f *Chujes y jacaltecos. Música de la frontera sur*, México, INI
[Marca Cenzontle]
- PIMENTEL, Agustín (ed.)
Series Fonográficas del Archivo Etnográfico Audiovisual, INI
- SAGREDO, José Luis (ed.)
Series Fonográficas Departamento de Ethnomusicología, INI
- VÁZQUEZ, Irene (ed.)
Serie Fonográfica Testimonio Musical de México, INAH
- VILLANUEVA, René (ed.)
Serie de música tradicional, Instituto Politécnico Nacional
- Discografía de las casas:
- Agave Music
 - Urtext
 - Música Tradicional/ Discos Corason
 - Pentagrama

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.,
1968 *Impromptus*. Sociología/ Música/ Papel 451/Editorial LAIA, Barcelona
- ALKIN, Glyn,
1988 *Grabación y reproducción de sonido*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Material didáctico, Universidad Nacional Autónoma de México
- ALONSO Bolaños, Marina,
1997 *El don de la música: La práctica musical en el sistema ceremonial religioso de los zoques. El caso de los costumbristas de Ocoatepec, Chiapas*. Tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
1998 "Fonoteca INAH, pionera en la difusión fonográfica de la música tradicional de México" en *No morirán mis cantos...Antología vol. 1*. Fonograma del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia
- ÁLVARADO PIER, Francisco,
1985 "El huapango y su individualización en el folklore" en en 2º *Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, pp 105-112
- ÁLVAREZ BOADA, Manuel,
1985 *La música popular en la huasteca veracruzana*, Red de Jonás, Premia Editora, México
- ARCE, Francisco,
1981 "En busca de una educación revolucionaria" en VÁZQUEZ, Josefina Z. et al., *Ensayos sobre historia de la educación en México*, El Colegio de México.
- ATTALI, Jacques,
(1977) 1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- BALANDIER, Georges,
1988 *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Gedisa, España
- BERLIN, Isaiah
2000 *Las raíces del romanticismo*, Taurus, España.
- BÉHAGUE, Gerard,
1993 "Latin America" Chapter XVII en Myers, Helen *Ethnomusicology. Historical and regional studies*. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York-London
- BLACKING, John,
1973 *How musical is man?* Faber and Faber, London
1995 *Music, culture, & experience. Selected papers of John Blacking*. The University of Chicago Press

- BLECUA, JOSÉ MANUEL,
1974 *Lingüística y significación*. Biblioteca Salvat de Grandes Temás. Libros GT, Salvat Editores, Barcelona
- BONFIGLIOLI, Carlo,
1995 *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara, entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de Conquista*. Fiestas de los Pueblos Indígenas, Instituto Nacional Indigenista, México, 1995.
2001 *Hacia una tipología antropológica de las danzas tradicionales mexicanas*. Disertaciones 1, UAM-Iztapalapa
- 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
- BLOCH, Marc,
1992 *Introducción a la historia*, SEP
- CAMACHO, Gonzalo,
1985 "El sistema musical de una comunidad nahua de la huasteca hidalguense" en *2º Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, pp 81-85
- CAMPOS, Rubén,
1991 (1928) *El folklóre y la música mexicana. Obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklóre musical mexicano, cuyas melodías están intactas*. Secretaría de Educación Pública
1995 (1930) *El folklóre musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, Ed. Facsímilar, CENIDIM
- CARDONA, Giorgio Raimondo,
1994 *Los lenguajes del saber*. Gedisa, España
- CARPENTIER, ALEJO,
1931 (1980) "El momento musical Latinoamericano", *Letras Cubanas*, La Habana
- CENTRO ESTATAL DE LENGUAS, ARTE Y LITERATURA INDÍGENAS
1997 *Encuentros de Música y Danza Indígenas, Memoria*. Coneculta, Chiapas.
- CHAMORRO, Arturo,
1985 "etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio", en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, México
1991 "Mediación semiótica y vehículos de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los signos audibles" en *Relaciones 44*, Estudios de Historia y Sociedad, invierno, Colegio de Michoacán

- 1994 *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*. Colegio de Michoacán
- CHAPUIS, Augusto,
1922 "El arte musical en la escuela" en Cantón Arjona, Valentina y Mario José Aguirre Beltrán, *Revista "El maestro" (1921-1923) Raíces y vuelos de la propuesta educativa vasconcelista*, Cuadernos del IMCED; pp 337-340 (El Maestro III, 1, s.m. pp 84-86)
- CLIFFORD, James,
1986 "Partial Truths" en Clifford/Marcus (eds.) *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. University of California Press, p 1-26.
1992 "Sobre la autoridad etnográfica" en *El surgimiento de la antropología moderna*. Gedisa Editorial, España, p 63-77.
- CONTRERAS, Guillermo,
1998 *Atlas de México. Música*. Secretaría de Educación Pública/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Editorial Planeta
- CÓRDOVA, Arnaldo,
1995 *La Revolución en crisis. La aventura del maximato*, Cal y Arena, México
- DEL VAL, José
1993 "Consideraciones generales en torno al Sistema Indigenista Interamericano", Inédito, Instituto Interamericano Indigenista
- 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
- DIMAS, Néstor,
1995 *Temas y textos del canto purépecha*. El Colegio de Michoacán- Instituto Michoacano de Cultura
- DUBY, Georges y Guy Lardreau,
1980 *Diálogo sobre la Historia*. Alianza editorial, España
- ESTRADA, Luis A.,
1984 "Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)" en ESTRADA, Julio (ed.) *La música de México. I. Historia. 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*, UNAM
- FALCÓN, Romana,
2002 *México Descalzo. Estrategias de sobrevivencia frente a la modernidad liberal*, Plaza Janés, México
- FUENTES, Benjamín (comp.),
1986 *Enrique Corona Morfín y la educación rural*, SEP Ediciones El Caballito.
- FONDO REGIONAL INDÍGENA DE LAS MARGARITAS, CHIAPAS,
1997 *Testimonios Indígenas. Un acercamiento a las costumbres de los pueblos indios, Memoria de evaluación*, INI

- FOUCAULT, Michel,
1997 *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México
- GARCÍA Flores, Raúl,
1998 "El corrido" en *Músicos del Camino Real de Tierra Adentro. Encuentro de Corridistas*. Fonograma. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
- GARCÍA MORA, Carlos,
1997 "Un antropólogo purépecha. Entre el estudio del y por el pueblo mexicano y la mexicanística estadounidense" en Rutsch, Mechthild y Serrano, Carlos (editores). *Ciencia en los márgenes Ensayos de historia de las ciencias en México*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México
- GEERTZ, Clifford,
1987 *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial, España, 1987, p 9-40.
1997 *El antropólogo como autor*. Paldós Estudio núm. 73, España, p 9-34.
- GIMÉNEZ, Catalina; Jesús Peredo; y Luz María Robles,
1996 *Cien años de amor y lucha por la tierra. Cancionero campesino de México*. Instituto Nacional de estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,
- GONZÁLEZ AMBROSIO,
1987 "Relato de un maestro rural" en *Los Maestros y la cultura nacional, 1920-1952*, Vol. 4 Centro, Museo de Culturas Populares
- GOODY, Jack,
1985 *La domesticación del pensamiento salvaje*, Akal, España
1996 *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Gedisa, España
- HERNÁNDEZ CASTILLO, Rosalva A.; Nava Zamora, et al.,
1993 *La experiencia del refugio en Chiapas. Nuevas Relaciones en la frontera sur mexicana*. CIESAS, Academia Mexicana de Derechos Humanos, Consejería de Proyectos para Refugiados Latinoamericanos, United Nations Research Institute for Social Development
- HERNÁNDEZ GÓMEZ, Felipe
1987 "El maestro rural en las comunidades indígenas", en *Los maestros y la cultura nacional 1920-1952*, vol. 2 Centro, Museo de Culturas Populares
- H. DE GIMÉNEZ, Catalina,
1991 *Así cantaban la revolución*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo
- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (eds.),
1996 *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press (2002 1a. edición en español)

- 1998 (1991) *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Crítica, España
- HOOD, Mantle,
1971 *The Ethnomusicologist*. Mc Graw-Hill, New York
- HOUS, Maurice,
1982 "El lenguaje como testigo de encuentros de culturas" en *Les Amis de Sevres. La communication interculturelle*. N.4, 108, Sevres, France.
- IBÁÑEZ, Jesús,
1986 *El regreso del sujeto, la investigación de segundo orden*, Siglo XXI
- INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA,
1996 *Fonogramas de música indígena mexicana. Catálogo nacional*.
- KNIGHT, Alan
1994 "Popular culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940" en *Hispanic American Historical Review*, 74, agosto, pp.393-444
1996 "Estado Revolución y Cultura Popular en los años treinta", en *Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años 30*, México, UNAM.
- KRAUZE, Enrique,
1979 "La escuela callista" en *Historia de la Revolución Mexicana, 1924-1928*, núm. 10, El Colegio de México, pp 295-321
- KROTZ, Esteban.
1988 "Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos" en *Nueva Antropología. Revista de ciencias sociales*, vol. IX 33, 1988. *El occidente y lo otro*, Conacyt, UAM.
1993 "La producción de la antropología en el sur: características, perspectivas, interrogantes" en *Alteridades. Antropologías latinoamericanas*. UAM-I, Departamento de Antropología. Año 3, núm 6, México, p 5-11.
- LE GOFF, Jacques,
1991 *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós Básica, España
1997 *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós Básica, España
- LOMAX, Alan,
1968 *Folk Song, Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science
- LOYO, Engracia
1997 "La Empresa redentora. La casa del estudiante Indígena" en: *Historia Mexicana*, XLVI, 1, pp. 99-130
1999 *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, El Colegio de México
- LLOBERA, Joseph R.,
1990 *La identidad de la antropología*. Anagrama, Barcelona

- MATESANZ, José Antonio,
1986 "Las ideas y las generaciones intelectuales" en Miguel León-Portilla (coord.) *Historia de México. Los Caudillos*, vol. 14, SALVAT, México, pp 2453-2466
- MACHUCA, Jesús A. (ed.),
1995 *El patrimonio sitiado. El punto de vista de los trabajadores*, Delegación Sindical del INAH D II | A 1, sección X, SNTE, México
- MCLEOD, Norma & Herndon, Marcia,
1980 *The ethnography of musical performance*. Norwood, Philadelphia, Norwood editions
- MEIEROVICH, Clara
1995 *Vicente T. Mendoza. Artista y primer folclorólogo musical*. Coordinación de Humanidades, UNAM
- MISIONES CULTURALES,
1927 *Las Misiones Culturales en 1927*, Secretaría de Educación Pública
1933 *Las Misiones Culturales en 1932-1933*, Secretaría de Educación Pública
- MYERS, Helen (ed.),
1992 *Ethnomusicology. An Introduction*. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York-London
1992 *Ethnomusicology. Historical and regional studies*. The Norton/Grove Handbooks in Musica. New York-London
- NAVA, Fernando,
1988 "La música indígena, el rito y la tradición a la que pertenece" en *América Indígena*, vol. XLVIII, núm 1, enero-marzo
- NOLASCO, MARGARITA,
1995 "Los indios refugiados de la frontera sur" en Barceló, Raquel (coord.) *Diversidad étnica y conflicto en América Latina Vol I*. Organizaciones indígenas y políticas estatales. UNAM-Plaza y Valdés
- ; Marina ALONSO; Haddlyn Cuadriello; Rodrigo Megchún; Miguel Hernández y Ana Laura Pacheco,
2003 "Una visión de lo heterogéneo: nuevas formas de estructura social de los indios de Los Altos, de la Selva de Chiapas y de los refugiados guatemaltecos de la Frontera Sur" en Millán, Saúl y Julieta Valle (coords.) *La comunidad sin límites. Estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México Vol. I*, Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, Serie Ensayos, INAH, México, pp 213-288
- NOGUEROLA, Hugo,
1992 *Música Hñähñu en el estado de Hidalgo*, Lo nuestro... Instituto Hidalguense de Cultura
- NETTL, Bruno,

- 1964 *The Study of Ethnomusicology*, Urbana University of Illinois Press,
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús,
1926 "El alabado y las alabanzas" en *Mexican Folkways*, diciembre-enero, Núm. 10, pp 17-22
- OCHIAI, Kazuyasu,
1985 *Cuando los santos vienen marchando. Rituales públicos intercomunitarios tzotziles*. Universidad Autónoma de Chiapas, Centro de Estudios Indígenas
- OLMOS, Miguel,
1992 *En torno a la estética, la música y el trance en el noroeste de México (una propuesta etnomusicológica)*, Tesis de Licenciatura en Etnología, ENAH
1998 *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahitatarahumara*, Colección Biblioteca del INAH, INAH
2003 "La etnomusicología y el noroeste de México" en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, 12 Expresiones y sonidos de los pueblos, otoño, CIESAS, pp 45-61
- OSORIO BOLIO DE SALDÍVAR, Elisa,
1985 "Semblanza Gabriel Saldívar y Silva" en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Gobierno del estado de Tamaulipas, Sociedad Mexicana de Musicología
- PALACIOS, Guillermo,
1999 *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*, CIDE, El Colegio de México
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo,
1994 *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. Colección Miguel Othón de Mendizábal, CIESAS
- PÉREZ, Taylor Rafael,
1996 *Entre la tradición y la modernidad. Antropología de la memoria colectiva*. UNAM
- PINEDA, César,
1990 *Fogarada. Antología de la marimba*. [Serie Nuestros Pueblos] Instituto Chiapaneco de Cultura
- POUS, Hilda,
1985 "El arpa argüeña de San Casimiro de Güiripa: características organológicas y contextuales" en *2º Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, pp 76-80
- PUIG CASSAURANC, Manuel
1927 "Una visión del México Nuevo" en: *La cosecha y la siembra*, s/pi, "El problema de la Educación de la Raza Indígena", "Cómo son y por qué son así nuestras Escuelas Rurales" en *La cosecha y la siembra*, s/pi, pp. 237-272

- ROZAT, Guy,
2001 *Los orígenes de la nación. Pasado indígena e historia nacional.* Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2001
- RUIZ, Rafael,
1997 *Apuntes para una historia de las bandas en México. Siglos XVI-XIX,* Tesis Licenciatura en Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia
- RUTSCH, Mechthild,
1996 *Motivos románticos en la antropología.* Colección Científica núm. 317, I.N.A.H., México
- SACHS, Curt y Von Hornbostel, Erich,
1914 *Sistemática de los Instrumentos Musicales.* Berlín, traducción de Carlos Vega.
- SALDÍVAR, Gabriel
1934 *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial),* Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México.
1936 "El Jarabe. Baile popular mexicano", Sobretiro de los Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 5ª época, México.
1937 "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, Sobretiro del Tomo LXIII, Núm 3, Artes Gráficas del Estado, México, pp 33
- SÁENZ, Moisés,
1928 *La educación rural en México,* Talleres Gráficos de la Nación, México
1981 (1930) *México íntegro,* SEP
- SEEGER, Anthony,
1990 "When Music Makes History" en Stephen Blum, (ed) et.al. *Ethnomusicology and Modern Music History.* University of Illinois Press, Urbana and Chicago, p 22-34.
- SEVILLA, Amparo,
1990 *Danza, cultura y clases sociales.* Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, México, INBA
- SPERBER, Dan,
1978 *El simbolismo en general.* Temas antropológicos, Anthropos Editorial, España
- STANFORD, THOMAS,
1974 *El villancico y el corrido mexicano,* Col. Científica 10, INAH, México
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

- 1985 *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México
- TZVETAN, Todorov,
1987 *La Conquista de América, el problema del otro*. Siglo XXI, México
1991 *Nosotros y los Otros*. Siglo XXI, México
- VARELA, Leticia,
1986 *La música en la vida de los yaquis*, Colegio de Sonora
- VARGAS CETINA, Gabriela,
1998 "Música, lugar y espacio: como recurso colectivo en San Cristóbal de Las Casas" en *Revista Alteridades. Formas plurales de habitar y construir la ciudad*. Año 8, núm 15. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Antropología.
- VAUGHAN, Mary Kay
2000 *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.
- VEYNE, Paul,
1984 *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Alianza Editorial, España
- VILLORO, Luis,
(1950) 1970 *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Secretaría de Educación Pública
- WARD, Alan,
1995 *A Manual of Sound Archive Administration*. Gower. The British Library
- WHITE, Hayden,
1992 *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós Básica No. 58, España
- 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.
1989 s/t (Los compositores tarascos) en *Revista Mundo*
1993 "Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes" en JÁUREGUI, Jesús (ed.) *Música y danzas en el Gran Nayar*, INI, CEMCA
1998 "Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pircua tarasca" en CHAMORRO, Arturo (ed.) *Sabiduría popular*, El Colegio de Michoacán, pp 153-163