

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

Música y complejidad en el noroeste de México.

La práctica musical como sistema: El caso comcáac

T E S I S

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA**

P R E S E N T A

JAVIER ROMERO HERNÁNDEZ

TUTOR DE TESIS

DR. RAFAEL PÉREZ-TAYLOR ALDRETE

CIUDAD DE MÉXICO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

Sólo la contribución de mucha gente hace posible que trabajos como lo es una tesis lleguen a su concreción. Todo contacto, duradero o efímero, inevitable o provocado que fuera, ayudó con mucho para poder concluir este trabajo.

Por la motivación, por la inspiración, por la reflexión, por las congruencias y diferencias... gracias...

A las autoridades de la UNAM/Secretaría de Desarrollo Institucional/Coordinación de Estudios de Posgrado, y del CONACyT que contribuyeron de manera inestimable, en lo académico, administrativo y financiero, para poder acceder al conocimiento elegido.

A todos los investigadores del Instituto de Investigaciones Antropológicas con los que traté directamente durante la maestría.

A Rafael Pérez-Taylor un agradecimiento muy particular por brindar la motivación extra necesaria, a través de sus cursos, escritos y pláticas, para dar sentido a un quehacer antropológico; sentido que uno deseaba encontrar al emprender los estudios de posgrado.

A Luz, Vero e Hilda, que en su momento ordenan y hacen más sencillos los trámites que nos parecen complicados.

Al personal de la biblioteca del IIA, en especial a David, a Lulú y a Rosario,

A Viviana (nos quedó pendiente para siempre una plática), Atenea, Francesca, Alejandra y Nadia, compañeras de la maestría que por su calidad y calidez hicieron especial el compartir diferentes espacios.

A los antropólogos José Luis Perea (director del Centro INAH Sonora en el momento de mi estancia), Alejandro Zélan y Felipe Mora por sus atenciones y útiles indicaciones.

Al personal de las bibliotecas del Centro INAH Sonora, del Colegio de Sonora y de la Universidad de Sonora, por las facilidades dadas para consultar sus archivos y poder tener acceso a varios de sus documentos.

A don Antonio Robles y familia; a Francisco Barnett "El Chapo", a doña Amalia Astorga y don Adolfo Burgos; a todos por su amabilidad al recibirme.

A Israel Robles Barnett, su esposa Mayra e hijos; a Francisco Molina Sesma “el Indio”, Jeremías López Félix y Anselmo Morales Astorga; por avivar el *fuego divino*.

A Yadira (el primer contacto que tuve con la música de Hamac Caziim y con la belleza de Sonora fue a través de ti).

A las comunidades en general de Punta Chueca y El Desemboque por el trato recibido y haberme permitido compartir con ellos.

A los compañeros del Seminario Permanente de Antropología de la Complejidad Humana, en especial a Micelys y Liliana (me parece, no se por qué, que nos conocemos desde mucho antes).

A los maestros Marina Alonso, Lizette Alegre, Gonzalo Camacho, Samuel Maynez y Felipe Ramírez Gil, quiénes leyeron el borrador de este trabajo y acotaron una gran cantidad de detalles en busca de mejoras, y que con sus precisas observaciones ayudaron a complementar en mucho este trabajo. Los errores u omisiones que persisten, por supuesto son de mi exclusividad. Muchas gracias a todos ellos por su calidad profesional pero sobre todo por su calidad humana.

A Aurora Oliva y Fernando Híjar por compartirme de la *lluvia de sueños*.

A Julie Gazzola y Sergio Gómez por mucho.

A Carlos, Francisco, Javier, Alfredo, Atenea, Félix y tantos compañeros más que me han hecho reflexionar el por qué hacemos música y concluir que la diferencia es parte importante para sonar acordes.

Y como siempre, a las ausencias y presencias, lejanas o cercanas que seguirán permaneciendo en la memoria.

Por todo, gracias.

A

Claudia y David

A

Viviana, in memoriam

Índice

<i>Agradecimientos</i>	
<i>Preludio a manera de profesión</i>	8
Introducción	10
1ª Parte. Antropología y música.	16
I. La música como proceso social. Des-encuentros y acercamientos. Una mirada histórica.	16
I.1 Los inicios de una relación. Occidente y “otras” músicas	18
I.1.1. <i>La música en los descubrimientos geográficos (siglos XV y XVI)</i>	23
I.1.2. <i>La “otra” música en la Ilustración</i>	34
I.2 El surgimiento de las disciplinas antropológicas	36
I.3 De folklóre y nacionalismos, siglos XIX-XX	42
I.4 De la musicología comparada a la llamada antropología de la música	46
2ª parte. Planteamientos teóricos.	54
II. Definiendo una propuesta de investigación	54
II.1 La organización social de la música como <i>sistema cultural-musical</i>	56
II.2 El aporte sistémico	59
II.3 Complejidad y música	63
II.4 Componentes del <i>sistema cultural-musical</i>	72
II.5 El espacio social en el <i>sistema cultural-musical</i>	76
3ª Parte. El caso comcáac.	83
III. Elementos para una complejidad musical	83
III.1 Antecedentes generales, proceso histórico y actualidad	86
III.2 Las referencias musicales comcáac	95
III.3 Llegada a territorio comcáac. “¿Y tú qué indio eres?”	106
III.4 El sistema cultural-musical comcáac. Las partes y un todo	115
III.4.1 Los agentes sociales del proceso	117
III.4.2 Las instituciones	123
III.4.3 Espacios y objetos	126

III.4.4 Entornos	131
III.5 El entramado social-cultural-natural de la música comcáac	136
IV. Consideraciones finales	142
<i>Bibliografía consultada</i>	149
<i>Referencias bibliográficas complementarias</i>	158
<i>Discografía mínima de música comcáac</i>	160

Ilustraciones

<i>Gráfico 1.</i> Reproducción de pintura mural de la Cueva de Trois-Frères, Francia.	18
<i>Mapa 1.</i> Ubicación de las localidades comcáac.	92
<i>Mapa 2.</i> Pérdida gradual de territorio.	93
<i>Mapa 3.</i> Futuro desarrollo turístico.	94
<i>Diagrama 1.</i> Organización social, complejo cultural y la actividad musical.	75
<i>Diagrama 2.</i> Elementos que componen el sistema cultural-musical.	77
<i>Diagrama 3.</i> Elementos del sistema cultural-musical comcáac.	116

Fotos

1. Entrada a Punta Chueca.	105
2. Francisco “Chapo” Barnett.	118
3. Adolfo Burgos.	118
4. Amalia Astorga.	119
5. Angélica Romero.	119
6. Hamac Caziim.	122
7. Jeremías y el Indio.	122
8. Escuela Tradicional de El Desemboque.	125
9. Iglesia Evangélica de Punta Chueca.	125
10. Botes de pesca y la Sierra Comcáac.	127
11. El espacio de la fiesta de Año Nuevo.	127
12. Quiosco de Punta Chueca.	130
13. Sonajas seris.	130
14. Danzante de pascola.	134
15. Músicos yaquis en la fiesta de Año Nuevo comcáac.	134
16. Playa de Punta Chueca y la Isla Tiburón.	135

Preludio a manera de profesión

La primera referencia que tuve de la música tradicional de México tal vez no fue la más verídica, pues se asocia a la imagen que nos hacían llegar los medios de comunicación masivos y una casa de discos con su colección de la música de varios estados de la República (sí, la RCA Víctor, su perro y su gramófono). En su exposición quedaba claro el mensaje de una música interpretada por gente de *leales sentimientos* que una vez cumplida la faena en el campo o en el mar, interpretaban sus canciones en el portal de sus viviendas *arrullados en suaves brisas y parsimoniosas atardeceres-noches*. Afortunadamente la existencia de otros canales de información aunque menores en tamaño y alcance, hablaban de otras realidades y situaciones sociales en donde aquella imagen de la música bucólica y exaltante de lo que era “lo mexicano” no encajaba del todo.

Posteriormente vino el gusto por “buscar nuestras raíces” e ir “al encuentro de nuestras tradiciones” y con grabadora y cámara fotográfica hacer nuestros primeros registros, eso sí, sin planeación, pues lo importante era “rescatar” el testimonio antes de que desapareciera. Más adelante, con el ejercicio de la práctica arqueológica aprendí que cualquier excavación causa la pérdida irreparable de contexto, más, si se realiza sin una planeación y prospección adecuadas. Me parece factible hacer una analogía y llevar esta situación, si se me permite, a la práctica del registro musical o dancístico hecha sin un plan y objetivo determinado ya que, si tal vez no destruya el contexto, mucha más información de la que no podemos captar aún con una investigación sistematizada pasará sin ser percibida por nosotros, redundando en mayores costos a futuro, pues una gran cantidad de material sin referencias para un posible trabajo posterior de gabinete se volverá inútil.

Por otra parte, en algún momento surgió el gusto por hacer música y llegaron otros motivos importantes para hacerme distintos cuestionamientos. Veamos:

La posibilidad de reunirse con otros compañeros y amigos para recrear diversas músicas me llevó a comprender al cabo de cierto tiempo que no todos

los seres humanos escuchamos de la misma manera y que las capacidades auditivas y psicomotoras varían de persona a persona, así como las maneras de aprender. Empíricamente empezaron a surgir preguntas que —después me enteré— otros profesionales, en la historia de la investigación musical, desde mucho antes habían empezado a sistematizar y a tratar de responder.

Las preguntas que despertaron más interés conforme me acercaba a distintas expresiones y conductas musicales fueron:

¿Cómo se hace la música? - ¿Cómo se transmite la música? - ¿Cómo se ejecuta la música? - ¿Cómo se percibe la música?

Entiendo ahora que cada respuesta a cada pregunta encierra la necesidad de adentrarse a una diversidad de campos del conocimiento que van más allá del puro estudio técnico-teórico musical o estético formal, por lo que se requiere aproximarse en aspectos cognitivos musicales, biológicos musicales, pedagógicos musicales y físicos musicales, tanto acústicos como de motricidad humana, pero principal y necesariamente en el proceso social que permite vincular todos ellos con sentido.

Una perspectiva holística sobre la música, más allá de conformismos con precisas descripciones etnográficas o el aprecio de aisladas colecciones museísticas, casi siempre descontextualizadas, fueron el inicio de este trabajo. ¿Habría alguna manera de responder aquellas preguntas sin que cada una de ellas perdiera su vinculación con las otras? Pero sobre todo, ¿se pueden abarcar tantos temas sin perder de vista que al fin y al cabo todos ellos forman parte de un proceso social, sin terminar en lugares simples como *la música es un mecanismo de comunicación*, y falsos como *la música es un lenguaje universal*?

Lo que sigue es un intento de satisfacer anteriores inquietudes y buscar nuevas preguntas desde un ejercicio antropológico que más allá de describir y explicar mecánicamente intenta llegar a comprender y saber interpretar, sin olvidar el compromiso que tiene de ubicarse junto a quienes dan razón de ser a una ciencia social.

Introducción

Del interés surgido por sus características estéticas y sus varias formas de expresión, pasando por querer aprender la manera de ejecución de algún instrumento, hasta experiencias de investigación musical en distintos contextos, me hicieron darme cuenta de la gran variedad de posibilidades que tiene la música en repertorios y maneras de ejecución, las que de alguna manera representaban formas de expresión particulares de la realidad de distintos grupos humanos. El factor social era primordial. Después de conocer material musical etnográfico y material musical arqueológico por quehaceres profesionales, siempre el factor humano (social y psicológico) que hizo posible esos contextos quedaba como una interrogante. Pero ni el material etnográfico en bodegas o vitrinas, ni por supuesto el material arqueológico, podrían aportar directamente el dato social. Sus significados sociales que les dan sentido a las manifestaciones simbólicas de la música, en el caso de los primeros, es probable que ya no sean los mismos, y en el caso de los segundos, definitivamente desaparecieron, y con ellos las condiciones que generaron el por qué de su pertinencia, relevancia, desuso o tal vez reemplazo en un momento dado.

Pero otras organizaciones sociales prevalecen hoy día y sigue el fenómeno musical estando presente. Desde que realicé mi propuesta de investigación sobre la música en el Occidente de México surgió la sugerencia del Dr. Pérez-Taylor de enfocar mi mirada un poco más al norte y acercarme al grupo seri en el estado de Sonora. Mi propuesta iba dirigida a tratar de entender cómo es la organización social de lo musical antes de la expresión final interpretativa, buscando aclarar los procesos que llevan a manifestar cambios, persistencias e incluso resistencias en la expresión musical de las sociedades. Y precisamente, en la sociedad comcáac desde hace algunos años se estaba dando una situación especial: la presencia de un grupo de jóvenes seris haciendo música con instrumentos modernos, pero reivindicando a la vez su cultura tradicional. La propuesta me interesó y siempre estuve consciente de que esa manifestación cultural no era una expresión por generación espontánea, y además, de no considerar a los exponentes de esa

forma musical como “estrellas” del “rock seri”, como algunos medios de difusión comenzaron a designar ese suceso.

El contexto cambió, ahora había una nueva sociedad de la que no tenía conocimiento previo pero la música seguía ahí. Búsquedas bibliográficas, nombres nuevos de investigadores, el conocimiento de una lucha de sobrevivencia a través de siglos, una primera experiencia de campo en territorio noroestense, una perspectiva de análisis teórico-metodológico, y el desarrollo de una estrategia de investigación definieron el contenido de esta tesis, y por supuesto el tener presente los plazos establecidos institucionalmente para su realización.

Acercarse a una sociedad distinta a la propia dejando de lado toda subjetividad es difícil y pudiera decirse que imposible. Para el estudio de lo que es la vida musical comcáac, se requirió implementar una metodología que marcara paso a paso una secuencia de posibles observadores a contrastar en el trabajo de campo y que fuera coherente para la consecución de los objetivos trazados.

La necesidad de un enfoque antropológico que no se limite a una sola perspectiva con resultados tautológicos (el hombre hace música, la música es cultura, la música es universal), hace necesario la implementación de un cuerpo teórico con un enfoque que tome en cuenta el aporte que se hace desde otras disciplinas para tratar de entender las variadas relaciones horizontales y jerárquicas que consideramos que se establecen en la práctica musical.

De esta manera mi estrategia la formo a partir de considerar a la organización musical comcáac como un sistema complejo adaptativo¹. Dadas las características que considero intervienen en la vida social-musical, un simple enfoque de aspirar a la simple enumeración de partes no serviría de mucho. Una propuesta de estudio que apueste por la transdisciplinariedad y que no busque relaciones lineales de causa-efecto es la finalidad de este trabajo.

¹ Las características que definen a un sistema complejo adaptativo serán tratadas en la segunda parte.

Esta es una propuesta para delimitar en teoría lo que es la práctica musical, o como decidí nombrar, un sistema cultural-musical que comprende lo que es la organización social del quehacer musical, que formaría mi marco de desarrollo metodológico a manera de herramienta heurística para un primer acercamiento antropológico a la sociedad comcáac.

Alcances de este estudio

El desarrollo de esta propuesta de investigación toma como objetivo de análisis la música seri o comcáac, pero consideramos necesario hacer las siguientes precisiones sobre lo que en este momento dejaremos de lado.

— No se considerará en este trabajo las condiciones físicas ni los procesos biológicos y cognitivos necesarios para que se de la comprensión y transmisión de la música. Igualmente los sistemas de creencias que entran en juego para el ejercicio de lo musical —aunque son considerados parte importante del modelo planteado— no serán profundizados por considerar que su estudio, por el momento, excedería los iniciales propósitos de este trabajo.

— Tampoco iré tras la explicación de por qué hacen música y cómo la hacen, ni se contemplará por el momento hacer un análisis de los usos o funciones de la música en la sociedad comcáac.

— Este es el inicio de una implementación que parte de las ciencias de la complejidad para el estudio antropológico de la música desde una propuesta con base en un enfoque sistémico; el paso final, posterior a este estudio, sería llegar a la configuración de modelos basados en agentes encaminados a una antropología de aplicación social.

Hipótesis o supuestos de investigación

Partimos de lo siguiente. La práctica musical no es sólo un hecho estético o ritual aislado al interior de la sociedad. Esta práctica está determinada por una serie de relaciones objetivas: intra-sociales, sociedad-naturaleza, y sociedad-supranaturaleza, cuya interrelación a su vez va a establecer una serie de pautas de conducta observables entre los elementos que intervienen. Esta vida-práctica-dinámica musical es considerada para el desarrollo de este trabajo como un sistema complejo adaptativo comprendido a su vez dentro de un sistema social complejo mayor.

Objetivos

De esta manera los objetivos que planteamos alcanzar son los siguientes:

- 1°. Determinar y delimitar el campo de la práctica musical comcáac definiendo los distintos elementos que conforman este sistema y cómo interactúan.
- 2°. Entender cómo se desarrollan los procesos musicales de cambio y continuidad con relación a los propios procesos sociales que los estimulan o constriñen y con respecto a otros entornos sociales y naturales que han influido e influyen en la sociedad comcáac.

Objetivos a lograr desde una perspectiva de la teoría de la complejidad que vincule la presencia de la mirada antropológica al fenómeno particular de la expresión musical. Por lo tanto, consideramos de inicio abarcar una escala de tiempo mayor que nos permita observar desde las más tempranas expresiones musicales registradas, así como también apreciar las primeras relaciones entre dos paradigmas musicales —occidente y el nuevo mundo—, que contribuyó al paso del tiempo a conformar una complejidad presente en todo quehacer musical en tierras americanas, y que finalmente llega, en nuestro caso particular de interés, al proceso histórico local que la sociedad comcáac expresa en la actualidad.

Plan de exposición

La primera parte está compuesta de la siguiente manera: partimos de una reflexión sobre el momento en que la música hace su aparición como fenómeno individual y colectivo una vez que el ser humano comienza a buscar los medios de expresar y explicarse sus emociones. Proseguimos con la exposición de los antecedentes que nos muestran el interés por el estudio de la expresión musical de sociedades *diferentes*, (diferentes al pensamiento europeo) a partir del siglo XVI —en la gran etapa de los descubrimientos geográficos, conquistas y colonizaciones—, hasta llegar al siglo XVIII, más precisamente en su segunda mitad y cómo, a partir de las ideas de la Ilustración francesa, se encamina el estudio de la música más allá de los sonidos. Pasaremos por el siglo XIX donde una nueva disciplina comienza a abordar el estudio de costumbres y tradiciones hasta llegar al surgimiento de las disciplinas antropológicas, y posteriormente, la entrada en escena de la musicología y la etnomusicología y cómo abordaron el fenómeno de la música en sus aspectos sociales y acústicos, ya con metodologías y técnicas que se fueron desarrollando a lo largo del siglo XX.

Pasamos enseguida a exponer el marco teórico que seguiremos (2ª parte) y la pertinencia de su utilización: el modelo de análisis establecido a partir de las posibilidades que ofrecen las ciencias de la complejidad y en particular el aporte que, a partir de lo que se conoció como Teoría General de Sistemas, ha permeado el análisis de la realidad social; además retomamos aportes teóricos desde la antropología y la sociología que soportan nuestra posición de ver a la práctica musical como un producto cultural siempre en proceso. A manera de propuesta de trabajo presentamos el concepto de lo que hemos denominado *sistema cultural-musical* que abarca tanto el marco de las acciones consideradas como musicales, sus límites, sus agentes, así como las interrelaciones que se establecen para determinar una expresión musical propia de cada sociedad (pero no necesariamente exclusiva) y que emplearemos para acercarnos a la expresión musical comcáac.

La tercera parte se enfoca al conocimiento de lo que es la sociedad comcáac presente en la costa central del estado de Sonora, México. Después

de la información de carácter general nos enfocamos a la práctica musical que esta sociedad ha desarrollado hasta el día de hoy, haciendo un breve recuento etnográfico que otros investigadores nos han aportado en el pasado y en la actualidad. A continuación se desarrolla la propuesta de análisis establecida y se presentan todos los elementos que a nuestra consideración deben ser tomados en cuenta para la comprensión de la expresión musical comcáac, así como la vinculación entre la práctica musical de los agentes, la organización social y los distintos entornos que influyen en este grupo social, siempre con una perspectiva histórica y procesual. Al final se presentan comentarios, reflexiones y las consideraciones que hasta ese momento de la investigación hayan surgido, ya que consideramos que una investigación, como una sociedad, o el mismo ejercicio musical, siempre debe estar atenta a percibir cualquier cambio, rechazarlo, aceptarlo, o adaptarlo.

*La música revela los secretos del arte.
La sociedad, sus movimientos y sus contradicciones
aparecen en ella sólo en formas de sombra y desde allí
hablan, pero necesitan ser identificadas.
Esto mismo sucede con todo arte.
(Adorno, 1992: 297)*

1ª Parte. Antropología y música.

I. La música como proceso social. Des-encuentros y acercamientos. Una mirada histórica.

El surgimiento de las prácticas musicales en la historia del hombre

El interés por investigar y desarrollar el fenómeno acústico y social que hemos denominado música seguramente estuvo presente desde el primer momento en que el ser humano se dio tiempo para elaborar esculturas, pintar las paredes de las cuevas, o cuando empezó a moverse a tiempo con un ritmo, o cuando empezó a elaborar los primeros instrumentos musicales.

Es probable en ese momento¹ la presencia ya de instrumentos musicales tales como litófonos, raspadores o zumbadores con una utilización coordinada para un fin.² Es el momento en que aparece en plenitud la utilización de materias primas como el hueso, el asta y el marfil, con las que se elaboraron herramientas sofisticadas como alisadores y agujas con perforación y el llamado arte-mueble; lo que nos habla del uso de técnicas de fabricación finas como el entallamiento, el corte y la perforación. Y destaca, como ejemplo de gran manifestación artística el arte parietal al interior de cuevas (Altamira, España; Lascaux, Francia; etc.), en donde la representación de animales y personas nos indica una reflexividad del autor sobre el entorno y sobre sí mismo. Es decir, estas manifestaciones artísticas nos dan paso a inferir la conceptualización del mundo que se estaba desarrollando.

¹ Nos referimos al momento considerado como “explosión cultural” del Paleolítico Superior.

² Otros instrumentos más complejos como flautas, que hace necesario un conocimiento más especializado por parte de sus ejecutantes y creadores tanto en acústica como en organología, van a estar presentes pero en registros más tardíos, durante el Neolítico. Actualmente sigue en discusión si un fragmento de hueso con dos orificios y huellas de otros dos, hallado en 1995 en Eslovenia (Kunej y Turk 2001), y fechado entre 43 y 82 mil años, realmente fue alguna vez una flauta neandertal.

Por un lado, la palabra, el signo, el símbolo y la figuración re-presentarán al pensamiento, los seres y las cosas del mundo exterior aun cuando éstos se hallen ausentes y, en un cierto sentido, coadyuvarán a que tales seres y cosas adquieran un poder invasor. Por otro, serán las imágenes mentales las que invadirán el mundo exterior. Surge un nuevo campo, el de los productos propios del espíritu (imágenes, símbolos, ideas), al que Morin da el nombre de «*noológicos*», surge la esfera noológica. (Solana, 1996)

La otra expresión de la cultura, lo social —que va al parejo de la expresividad artística— va a estar representada en el pleno desarrollo de una vida ritual compleja, con el propósito de cohesionar a la sociedad, mantenerla y reproducirla con una visión cosmológica que da sentido de pertenencia y de un origen o destino común. Antes, las demás especies de *Homo* tuvieron seguramente una vida ritual; el registro de restos neandertales así lo corrobora en cuanto al entierro de sus muertos, aunque seguramente sin tratar de buscar explicaciones al fenómeno que los hacía unirse. El ritual más elaborado, donde interviene lo mágico, o la petición de que interceda la sobrenaturaleza, puede ser así entendido:

[...] Constituye, ante todo, una práctica, un mecanismo simbólico de la vida social, que, a escala general o sectorial, contribuye a la regeneración permanente o periódica de esa vida, a lo largo de las generaciones, mediante su repetición. La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos, y en ocasiones palabras o cantos, realizados por personas cualificadas, en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin, utilizando objetos y parafernalias a veces muy sofisticadas. [...] (*ibíd.*)

La reflexión mágico-estética asociada a las acciones que desarrollaba en su vida diaria el hombre que vivió en el periodo conocido como el de “la gran explosión cultural”, en el Paleolítico Superior, es seguramente el mismo inicio del querer investigar por qué existe y cómo se desarrolla la producción ritual y simbólica en otros seres humanos. Aunque para empezar a contestarse todavía faltarían algunos miles de años más.



Reproducción de un fragmento de pintura mural de la cueva de Trois-Frères, suroeste de Francia. Periodo Magdaleniense. Algunos han propuesto que el hombre es un chamán (¿bailando?) que ejecuta un arco musical.

I.1 Los inicios de una relación. Occidente y “otras” músicas

Consideramos necesario conocer aunque sea de manera general cómo fue el inicio de esta relación. La que se ha ido estableciendo entre la música como práctica cultural de las sociedades externas al mundo occidental³ y su apreciación y descripción por parte de viajeros y/o cronistas, hasta su registro y estudio por investigadores con metodologías y enfoques teóricos de análisis social. Desde un conocimiento fortuito hasta la puesta en práctica de un corpus teórico antropológico para su estudio.

Situamos el inicio de esta relación en los finales del Renacimiento y los albores del período moderno desde el punto de vista de la historiografía occidental. Es el momento del inicio de la era de los grandes descubrimientos geográficos y el inicio de un mercantilismo en camino al capitalismo basado en la expansión comercial, la conquista y explotación de otras tierras y otras culturas.

³ Si bien un estudio antropológico de la música puede dedicarse a cualquier tipo de música, antigua o contemporánea, es debido a la relación que se gestó entre las prácticas etnomusicológicas dedicadas en sus inicios a la música “no occidental” y su posterior fuerte relación con el quehacer antropológico, por lo que consideramos dar cuenta sucinta de esta visión que se ha tenido y se tiene hacia la música hecha por “los otros”, desde su consideración como “la exótica”, “la de los salvajes”, para posteriormente convertirse en la que representa “nuestra raíz”, “nuestra tradición”, “la base de nuestra nacionalidad”, ... “nuestro patrimonio”.

Pero antes, los conceptos de *otredad* y *globalización* que nos suenan tan posmodernos, no pueden pasar de largo sin ocuparnos de cómo eran concebidos cuando “unos”, “descubrieron” a “los otros”.

En un principio, la otredad

¿Cuándo empezamos a separarnos en grupos y establecer diferencias? ¿Qué motiva que pese a supuestas “diferencias” consideremos la existencia de los “otros”? Pareciera que ese interés nace en primer lugar del deseo por obtener lo mejor que tiene el “otro”. Y una primera acción reflexiva sobre el nosotros y la otredad hace su aparición desde los inicios de la sociabilidad del género *Homo*. Surge al parejo la necesidad de nombrar desconociendo a los otros, demarcarlos y distinguirlos de nosotros, (por cierto, ahora hablamos de identidades y de territorialidades para tratar de explicar este fenómeno). Tratar de establecer con precisión su momento de inicio sería difícil; lo único cierto a mi parecer, es que ha sucedido y sucede en toda sociedad humana.

A partir del momento en que tratamos de diferenciarnos de los demás estamos estableciendo una diferencia social y un espacio físico que me separa a mí (como grupo social) de los demás; otro espacio físico donde están aquellos “otros”, y un espacio ideal en el que somos el modelo a seguir, al que los demás deberán tender a imitar. El etnocentrismo de cada día, de cada época, vuelve a nacer lamentablemente.

En búsqueda de lo otro. Algunos antecedentes

El deseo de descubrimiento ya sea de tierras nuevas, riquezas, o algo tan fantástico como fuentes prodigiosas, mundos dorados o edades de oro, ha existido desde la antigüedad

En los jeroglíficos egipcios se cuenta el relato de una expedición que habría tenido lugar hacia el año 3000 a.C. a la tierra de Punt (probablemente la costa de la actual Eritrea o Somalia). Los exploradores fenicios, y posteriormente los griegos, navegaron por todo el mar Mediterráneo y Piteas partió de Marsella alrededor del año 325 a.C. para realizar la primera circunnavegación de Gran Bretaña y, posiblemente, visitaría también las islas Orcadas e Islandia. (Biblioteca Encarta)

Podemos mencionar también como ejemplo a Herodoto, quien en el siglo I a.C. realizó varios viajes por pueblos y costas del Mar Mediterráneo. En su

obra escribe tanto de pueblos antiguos en sus costumbres, creencias, leyendas, como de las principales culturas que le tocó conocer, principalmente griegos y persas.

Durante la Edad Media los viajes marítimos y terrestres con fines comerciales estuvieron a cargo principalmente de chinos y árabes, lo que contribuyó al desarrollo de la cartografía, con la cual Marco Polo en el siglo XIII emprende sus famosos viajes. Gracias a sus relatos se conocen costumbres de varios países del lejano mundo oriental.

Ahora bien, creo necesario entonces hacer mención de lo que considero los eventos (las condiciones) que posibilitaron ante los ojos de la “similitud” europea la existencia de la “otredad”, y lo que sería el inicio del interés por la cultura (después del económico) como objeto de estudio, por y desde la cultura de otros. Que en la historia de la humanidad ha sido la Europa cristianizada en donde surge el interés por esa cultura “exótica”, la de los que han reportado las crónicas de viajes y conquistas, la de los diferentes al mundo “civilizado”. Tres serían para mí los momentos más importantes.

Momento 1. Expansión europea en el Renacimiento

Siglos XV y XVI. Es la época de los grandes descubrimientos geográficos; muchas veces de manera fortuita en la búsqueda de nuevas rutas comerciales. Son principalmente España y Portugal con Colón, Magallanes, Vasco da Gama y Pedro Álvarez Cabral. Una vez descubiertos nuevos territorios son propiamente España, Portugal, Inglaterra y los Países Bajos quienes se dirigen hacia América, África y Asia con planes de conquista, dominación, explotación y/o esclavismo. En este momento el acercamiento más eficaz para conocer a los “otros” estuvo a cargo principalmente de los misioneros.

Al leer algunos de los primeros relatos de viajes, no faltaron quienes se precipitaron a sacar en conclusión que existían pueblos ateos. Para responderles, los misioneros, etnólogos por necesidad, si no por vocación, se entregaron a la investigación sistemática de las costumbres y creencias de los salvajes procurando descubrir, tras la aparente diversidad, un principio de identidad que manifestase la presencia oculta de Dios. (Duchet, 1984:11)

En el siglo XVI, un personaje muy importante es Montaigne (1533-1592), quien a través de la lectura de las crónicas de conquista —espiritual y material— en América, reflexiona sobre su propia cultura. En su ensayo *De los caníbales*, critica a los pueblos civilizados acusándolos de ser más bárbaros que los propios caníbales por el trato ejercido sobre estos últimos. Tal vez haya que considerarlo como uno de los precursores de los estudios de identidad.

Para Roger Bartra

Montaigne, con sus ácidas burlas al etnocentrismo, no se propuso el estudio objetivo de las costumbres exóticas de los pueblos no europeos. Su ensayo sobre los caníbales salvajes está orientado a definir crítica e irónicamente el perfil de su propia cultura y los límites de su identidad personal, pues Montaigne fue ante todo un extraordinario explorador de su propia individualidad y de su sociedad. El hombre salvaje de Montaigne es, por lo tanto, una construcción imaginaria basada en gran medida en las tradiciones míticas europeas, así como en la información de los viajeros y conquistadores de ese Nuevo Mundo... (Bartra, *El salvaje frente al espejo*, citado por Weinberg)

Es probable entonces, que ante el enfrentamiento con lo extraño, el hombre del Renacimiento haya descubierto al interior de su cultura

un salvajismo latente, [...] como una amenaza o una tentación. Absorbido por el espectáculo de su propia historia, el hombre europeo se aparta de todo lo que no es esa historia y se interesa únicamente en el mundo salvaje en la medida en que este le ofrece la imagen de su pasado, o de un presente aún envuelto en tinieblas. (Duchet *ibíd.*)

Momento 2. El siglo de las luces.

Siglo XVIII. Con una leve diferencia de aproximadamente 200 años los intelectuales franceses encuentran en el “salvaje” americano por un lado, la personificación de la esencia moral humana, el “buen salvaje”; por otro, la prueba de la degeneración de algunas razas. Surge en general el rechazo a las prácticas colonialistas y esclavistas, aunque investigadores como Duchet nos hablan de la verdad detrás de ese discurso anticolonialista.

Debate interminable, cuyo objeto no es tanto, finalmente, la condición del salvaje, como la condición del civilizado, y el sentido de la historia humana.

Historia humana que coloca a Europa en su cúspide. Es en este siglo en que aparece la obra del padre Lafitau, misionero jesuita, (1724): *Les Moeurs de sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (*Las*

costumbres de los salvajes americanos comparadas con las costumbres de los primeros tiempos), la cual, a decir de Duchet, y considerando que esta obra tiene la fundamentación de que todo pueblo tiene una esencia divina,

...ordena una masa de informaciones considerable, conforme a un método que ya no es analítico, sino sintético: al comparar, palabra con palabra, las creencias y los usos de pueblos separados entre sí, en el tiempo, por siglos o, en el espacio, por obstáculos infranqueables, pone las bases de una ciencia del hombre universal; sustituye una perspectiva histórica y geográfica por una perspectiva antropológica.

De esta manera

[Fue] a través de la etnología comparada como la humanidad exótica, presente desde hacía más de dos siglos en los horizontes del pensamiento moderno, que entró en el campo del saber.

Gracias a los testimonios de los historiadores antiguos, el salvaje se convierte ahora en primitivo, se vuelve un ser histórico, con pasado. Hay una visión antropológica. El hombre salvaje entra a formar parte de la historia del hombre civilizado. Pero al mismo tiempo, el “salvaje” del siglo XVIII del que los principales filósofos de la Ilustración hablaron, es en ese momento el indígena colonizado, deformado y en algunos casos aniquilado. Había que inventar de nuevo al “salvaje” o tratar de encontrar de él lo que quedara de evidencia.

Momento 3. El colonialismo moderno

Siglo XIX. Total hegemonía europea sobre el comercio, las finanzas y la navegación en todo el mundo. Aunque las colonias americanas se liberan del dominio español, en África, Oceanía y Asia continúa el auge de las colonias británicas y francesas principalmente. Es el momento también en que aparece la obra de Adolf Bastien, (segunda mitad del siglo), en la que postula la importancia de la psicología para entender y contribuir al estudio comparativo de las culturas. A partir de aquí, el ahora llamado “tercer mundo” es el terreno en que el conocimiento de lo “exótico” empieza a tratar de ordenarse conforme a nuevas estrategias y paradigmas.

Como hemos visto, para el surgimiento de la nueva episteme que trató de entender la relación “civilización-mundo salvaje”, fueron necesarias como

antecedentes, determinadas condiciones objetivas, tanto políticas como económicas, que posibilitaron a través de viajes de descubrimiento de nuevas rutas o nuevas tierras —pero siempre con el afán de mayores riquezas— el darse cuenta de otras formas de vida. El trabajo de los intelectuales del siglo XVIII, quienes se preguntaron sobre la condición de esas nuevas sociedades (nuevas para ellos), marca el inicio de observar a la “otra” cultura como objeto de conocimiento, es el momento que va a permitir a la vez el pensamiento reflexivo sobre la propia cultura del observador, un auto-reconocimiento desde la similitud (como Montaigne en el siglo XVI lo había hecho), pero lamentablemente dejado oculto o sepultado por intereses más poderosos y el mantenimiento de la creencia/necesidad de la imagen perfecta de la cultura occidental como cima de la civilización.

I.1.1 La música en los descubrimientos geográficos (siglos XV y XVI)

No es difícil suponer que desde los primeros contactos entre diferentes culturas que —como hemos visto— produjo el interés mercantilista y/o colonialista de los unos (los occidentales) por los otros (“los otros”), el conocimiento de una expresión musical diferente haya llamado la atención de más de uno.

De uno de los viajes de Vasco da Gama a África tenemos esta cita:

“Y comenzaron luego a tocar cuatro o cinco flautas, y unos tocaban alto y otros bajo, de manera que concertaban muy bien para tratarse de negros de los que no se espera música; y bailaban como negros”⁴

Otros ejemplos de este “descubrimiento” musical son reportados por viajeros en distintas latitudes del mundo, así tenemos reportes de melodías en Sudamérica y de la música china e hindú que han llegado hasta nuestros días.⁵

Europa y América, el “descubrimiento” de un nuevo mundo sonoro

[...] Y después de haber estado allí casi tres días, fuimos con ellos tierra adentro, y a tres leguas de la playa dimos con una población de mucha gente y

⁴ *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama (1497-1499)*. Mencionado en Netti y Bohlman.

⁵ Amédee Frézier: *Relation du voyage de la mer du sud*, París, 1716; Jean-Joseph Marie Amiot: *Mémoire concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages des Chinois*, vol. VI, París, 1780; N. A. Willard: *A treatise on the Music of India*, 1793. Mencionados en Cámara de Landa.

de pocas casas, porque no eran más de nueve, donde fuimos recibidos con tantas y tan bárbaras ceremonias, que no basta la pluma para describirlas: que *fue con danzas, cantos y lamentos mezclados con regocijo*, y con muchas viandas. Nos quedamos allí la noche, donde nos ofrecieron a sus mujeres, que no nos podíamos defender de ellas. (Vespucci, 1986:114; de aquí en adelante cursivas mías)

Parece que uno de los primeros contactos entre habitantes de este continente y exploradores europeos donde estuvo presente la música no pudo ser más agradable (para los segundos), de acuerdo con esta narración atribuida a Amerigo Vespucci⁶ sobre un episodio sucedido en la costa oriental de la actual Venezuela durante su primer viaje realizado en 1499. La otra expresión musical relatada es la relativa a la asociación entre sonidos y guerra. Ambas situaciones, festivas y bélicas son las que años más tarde también van a resaltar las crónicas de los conquistadores al referirse a la música.

[...] Y llegado el otro día, vimos venir por la tierra gran número de gente, todavía con señales de pelea, *tocando cuernos y otros varios instrumentos que ellos usan en la guerra*, y todos pintados y emplumados, que era cosa muy extraña de ver. [...] (Vespucci, 1986: 118)

Pero el ejemplo geográficamente más cercano a nosotros son las opuestas impresiones que se generaron entre conquistadores y misioneros sobre las manifestaciones musicales mexicas que presenciaron durante y posterior a la conquista de Tenochtitlan.

La crónica de los conquistadores militares

Mencionaremos a dos de los principales testigos de lo que fue la sociedad que habitaba el territorio recién conocido por parte de Europa. Los testimonios que aportan en sus escritos los dos cronistas militares principales —Cortés y Díaz del Castillo— con respecto a la música, aunque escasos, son de importancia y utilidad sobre momentos, carácter, relevancia y aspectos materiales de la música e instrumentos musicales por ellos vistos y escuchados. Sus referencias al instrumental sonoro mexica las hacen con base al instrumental musical europeo por ellos conocido. Las menciones que hacen tienen que ver

⁶ Las cartas escritas sobre los cuatro viajes que efectuó Vespucci tienen la sombra de ser apócrifas, incluso sus logros en pleno siglo XVI fueron objetados por el propio fray Bartolomé de Las Casas.

básicamente con acciones festivas o bélicas, lo que sin duda —por la impresión del momento vivido— les hace apreciar de una manera particular los sonidos existentes.

Así por ejemplo, Cortés hace mención de la música y cantos con carácter festivo con motivo del recibimiento de que es objeto cuando llega por primera vez a Cholula

Otro día de mañana salieron de la ciudad a me recibir al camino, con *muchas trompetas y atabales* y muchas personas de las que ellos tienen por religiosas en sus mezquitas, vestidas de las vestiduras que usan, y *cantando a su manera* como lo hacen en sus dichas mezquitas. (2ª Carta de relación; Cortés, 1993: 44)

O cuando él, estando en Texcoco, presencia la llegada de parte de su ejército y más de 20 mil aliados indígenas que venían desde Tlaxcala trayendo consigo los bergantines sin ensamblar para poner sitio a Tenochtitlan

Y así, con esta orden y concierto fueron su camino, en el cual se detuvieron tres días, y al cuarto entraron en esta ciudad con *mucho placer y estruendo de atabales*, y yo los salí a recibir. [...] extendíase tanto la gente, que desde que los primeros comenzaron a entrar hasta que los postreros hubieron acabado, se pasaron más de seis horas sin quebrar el hilo de la gente. (3ª Carta de relación; Cortés, 1993: 117)

Pero sobresalen sin duda, las impresiones que tienen ambos militares en contexto de guerra o previo a ella, de los sonidos que los aztecas producían con sus instrumentos, básicamente el huéhuetl, el teponaztli, trompetas de caracol, así como silbidos y gritos.⁷

Después de una mala incursión realizada cerca del lago de Texcoco, Cortés recuerda

[...] Y aunque con harta tristeza de no haber alcanzado victoria, partímonos de allí, y fuimos aquella noche a dormir cerca del otro peñol, [...] y así, nos estuvimos aquella noche hacer a los enemigos mucho *estruendo de atabales y bocinas y gritas*. (3ª Carta de relación; Cortés, 1993: 123)

⁷ La mención de estos instrumentos por parte de los conquistadores la hacen lógicamente desde su conocimiento del instrumental español como ya dijimos. Así al huéhuetl y al teponaztli por ser percutidos los mencionan indistintamente como tambores, atabales o atabalejos; lo mismo sucede con los instrumentos de viento, de gran sonido, hechos de caracol, barro cocido, madera y probablemente de vegetales, a las que nombran como trompetas, trompas, trompetillas, cornetas o bocinas.

Durante el sitio de Tenochtitlan y después de una jornada desastrosa el relato de Cortés da cuenta de la intensidad, por él percibida con gran exceso, que ponían en su festejo los aztecas

Aquel día y la noche siguiente los de la ciudad hacían muchos regocijos de bocinas y atabales, que parecía que se hundía el mundo, y abrieron todas las calles y puentes del agua como de antes las tenían, y llegaron a poner sus fuegos y velas (vigías) de noche a dos tiros de ballesta de nuestro real; y como todos salimos tan desbaratados y heridos y sin armas, había necesidad de descansar y rehacernos. (3ª Carta de relación; Cortés, 1993: 148)

En 1517 Bernal Díaz del Castillo es parte de la expedición al mando de Francisco Hernández de Córdoba. Es el primer viaje que desde la isla de Cuba emprenden los españoles hacia México. La primera referencia a instrumentos musicales de las tierras que empezaban a conocer se da al relatar lo que les sucede en la población bautizada por ellos como Lázaro (probable costa de Campeche), cuando sacerdotes indígenas y guerreros los conminan a retirarse. (Anteriormente en Cabo Catoche habían tenido ya un combate con los habitantes del lugar).

[...] Y aquellos papas nos trajeron sahumerios, como a manera de resina, que entre ellos llaman copal, y con braseros de barro llenos de ascuas nos comenzaron a sahumar y por señas nos dicen que nos vamos de sus tierras antes que aquella leña que allí tienen junta se ponga fuego y se acabe de arder; si no, que nos darán guerra y matarán. Y luego mandaron pegar fuego a los carrizos y se fueron los papas, sin más no hablar. Y los que estaban apercebidos en los escuadrones para darnos guerra comenzaron a silbar y tañer sus bocinas y atabalejos. [...] (Díaz del Castillo, 1994: 8)

Al proseguir su viaje y al estarse proveyendo de agua llegaron habitantes de Potonchan (Champotón) con los que tuvieron una batalla

Tomando nuestra agua, vinieron por la costa muchos escuadrones de indios del pueblo de Potonchan, que así se dice, con sus armas de algodón que les daban a las rodillas, y arcos y flechas, y lanzas, y rodelas, y espadas que parecen de a dos manos, y hondas y piedras, y con sus penachos, de los que ellos suelen usar; [...] Ya de día claro vimos venir por la costa muchos más indios guerreros, con sus banderas tendidas, y penachos y atambores, [...] (ibíd.: 9)

Al año siguiente (1518) Díaz del Castillo regresa en la expedición al mando de Juan de Grijalva y de nuevo al llegar a Champotón tienen una batalla

con los indígenas que ya los esperaban en la costa. Aquí vuelve a mencionar como entre los indígenas, además de sus armas y vestimenta de guerra, se acompañaban de “trompetillas y atambores” (*ibíd.*: 18)

De nuevo, al narrar la travesía por el río que bautizaron como Grijalva, menciona la presencia de “atambores”, lo que nos indica la importante presencia de los instrumentos de percusión para acompañar las acciones bélicas de los habitantes del lugar que empezaban a conocer, y cuyo sonido enmarcaba las actitudes guerreras.

[...] y desde que nos vieron entrar vinieron obra de cincuenta canoas con gente de guerra, y traían arcos, flechas y armas de algodón, rodela y lanzas y *sus atambores* y penachos. [...] (*ibíd.*: 20)

Del primer contacto con un nuevo sonido mediando la tensión de un inminente combate, Díaz del Castillo ahora narra su primer acercamiento al instrumental musical una vez que el ejército de Cortés es recibido y alojado por Moctezuma II en la capital mexicana. Con el recuerdo del asombro y temor al encontrarse en una deslumbrante y desconocida ciudad, nos dice

[...] Y allí tenían *un atambor muy grande en demasía*, que cuando le tañían el sonido de él era tan triste y de tal manera como dicen instrumento de los infiernos, y más de dos leguas de allí se oía; decían que los cueros de aquel atambor eran de sierpes muy grandes.

Y en aquella placeta tenían tantas cosas muy diabólicas de ver, *de bocinas y trompetillas* y navajones, y muchos corazones de indios que habían quemado, con que sahumaban a aquellos sus ídolos, y todo cuajado de sangre. (*ibíd.*: 174)

Durante las acciones del asedio a que fue sometida Tenochtitlan en sus últimos días, así narra la presencia y el papel importante que desempeñaba uno de los principales instrumentos musicales de viento cuando era empleado en combate, probablemente refiriéndose a la trompeta hecha de caracol marino

[...] Y en aquel instante vienen contra nosotros más escuadrones que de nuevo enviaba Guatemuz, y *manda tocar su corneta*, que era una señal que cuando aquella tocasen habían de combatir sus capitanías y guerreros de manera que habían de hacer presa o morir sobre ello, y retumbaba el sonido que los metían en los oídos, y desde que lo oyeron aquellos sus escuadrones y capitanías,

saber ahora yo decir con qué rabia y esfuerzo se metían en nosotros a echarnos mano es cosa de espanto, [...] (*ibíd.*: 349)

[...] Pues ya que estábamos retraídos cerca de nuestros aposentos, pasado ya una grande abra donde había mucha agua y no nos podían alcanzar las flechas y vara y piedra, [...] *tornó a sonar el atambor muy doloroso del Uichilobos, y otros muchos caracoles y cornetas, y otras como trompetas, y todo el sonido de ellos espantable*, y mirábamos al alto *cu* donde los tañían, vimos que llevaban por fuerza las gradas arriba a nuestros compañeros que habían tomado en la derrota que dieron a Cortés, que los llevaban a sacrificar; y desde que ya los tuvieron arriba en una placeta que se hacía en el adoratorio donde estaban sus malditos ídolos, vimos que a muchos de ellos les ponían plumajes en las cabezas y con unos como aventadores *les hacían bailar delante del Uichilobos*, y después que habían bailado, luego les ponían de espaldas encima de unas piedras, algo delgadas, que tenían hechas para sacrificar, [...] (*ibíd.*: 352)

Los cronistas religiosos mendicantes

La otra parte de la conquista, (la espiritual, siguiendo a Ricard), nos va a ofrecer otro punto de vista sobre la música que en el “nuevo mundo” se realizaba. Con la finalidad primordial de dar cuenta de las idolatrías, paganismos y supersticiones que había que erradicar de los naturales, son los documentos de los misioneros los que se vuelven fuente de consulta insoslayable sobre la práctica musical desarrollada por la civilización mexicana “en tiempos de su infidelidad”.

Los escritos dejados por los misioneros encargados de la conversión religiosa son los que contienen una más detallada información sobre la nueva práctica musical descubierta por Occidente; aunque habrá que tener la precaución debida, ya que sus relatos basados en testimonios de informantes o datos obtenidos de otras fuentes documentales (códices e inclusive otros relatos de misioneros) sobre ceremonias, cantos y danzas antes de la llegada de los españoles, y los relatos de lo por ellos observado directamente, están fuertemente condicionados por su fe cristiana y en algunos casos, por una disposición apologética de lo indígena.⁸ Así tenemos por ejemplo a fray Diego Durán (c. 1537-1588), cuyos relatos sobre las ceremonias y festividades

⁸ Hay que recordar que los primeros misioneros llegaron a la Nueva España en 1523 una vez consumada la conquista. Estos fueron los franciscanos Pedro de Gante, Juan de Tecto y Juan de Ayora. Los años de arribo de los misioneros de los que haremos mención son: 1524, Toribio de Benavente *Motolinía*, quien llegó en el grupo conocido como “los doce franciscanos”; 1529, Bernardino de Sahagún; 1542, llegada de Diego Durán a la edad de cinco años, quien más adelante se uniría a la orden de los dominicos.

religiosas mexicas es una constante analogía con los rituales llevados a cabo por la iglesia católica. Así por ejemplo relaciona la existencia de un calendario festivo mexica con la tradición hispánica de celebrar los días destinados a cada santo de la iglesia católica.

Sobre una enseñanza especializada relacionada con la música nos dice

[...] en todas las ciudades había junto á los templos unas casas grandes donde residían maestros que enseñaban á bailar y á cantar á las cuales casas llamaban cuicacally que quiere decir casa de canto donde no había otro ejercicio sino enseñar á cantar y bailar y á tañer á mozos y mozas [...] (Durán, 1980: 227)

Durán destaca la destreza para el canto y el baile y la manera como se combinan. Halla una relación en las líneas melódicas de los cantos aztecas con las composiciones que realizan los músicos de origen hispano

Preciabanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y de ser guías de los demás en los bailes preciabanse de llevar los pies á son y de acudir á su tiempo con el cuerpo á los meneos que ellos usan y con la voz á su tiempo porque el baile de estos no solamente se rige por el son empero también por los altos y bajos que el canto hace cantando y bailando juntamente para los cuales cantares había entre ellos poetas que los componían dando á cada canto y baile diferente sonada como nosotros lo usamos con nuestros cantos dando al soneto y á la octava rima y al terceto sus diferentes sonadas para cantallos y así de los demás. Así tenían estos diferencias en sus cantos y bailes pues cantaban unos muy reposados y graves los cuales bailaban y cantaban los Señores y en las solemnidades grandes y de mucha autoridad cantándolos con mucha mesura y sosiego: otros había de menos gravedad y mas agudos que eran bailes y cantos de placer que ellos llamaban bailes de mancebos en los cuales cantaban algunos cantares de amores y de requiebros como hoy en dia se cantan cuando se regocijan. (*ibíd.*: 230)

Sobre el oficio de componer cantos y sobre los cantantes Durán nos habla de cómo era antes y después de la conquista, equiparándolos con la labor desarrollada por las capillas musicales en Europa y recién implementadas en la Nueva España. Considera que la persistencia de estos cantos no atenta con la enseñanza de la fe cristiana. De los cantos dedicados a las antiguas deidades le impresionan las sentencias religiosas que expresan así como la profunda tristeza que transmiten.

Había otros cantores que componían cantares divinos de las grandezas y alabanzas de los dioses y estos estaban en los templos los cuales así los unos como los otros tenían sus salarios á los cuales llamaban cuycapicque que quiere decir componedores de cantos para que noten los que quieren abatir el

modo de estos indios si tenían en todo el concierto posible pues no discrepa de lo que se dice de que el Rey Ntro. Sor. tiene su capilla y el Arzobispo de Toledo otra y el otro Señor otra lo mismo sabemos de esta tierra y hoy en día los tienen los Señores de los pueblos á su modo antiguo y no lo tengo por inconveniente pues ya no se hace sino á buena fin y para no decaer de la autoridad de sus personas pues también son hijos de reyes y grandes Señores en su modo como cuantos lo han sido todos los cantares de estos sus compuestos por unas metáforas tan oscuras que apenas hay quien las entienda si muy de propósito no se estudian y platican para entender el sentido de ellas. Yo me he puesto de propósito á escuchar con mucha atención lo que cantan y entre las palabras y términos de la metáfora y parecíame disparate y después platicado y conferido, son admirables sentencias así en lo divino que agora componen como en los cantares humanos que componen ya en esto entiendo no hay que reprender en general digo en particular creo podrá haber algún descuido que se huelgue de estar lamentando sus dioses antiguos y de cantar aquellos cantares idólatras y malos y no es posible menos. Los cuales eran tan tristes que solo el son y baile pone tristeza el cual he visto bailar algunas veces con cantares á lo divino y es tan triste que me da pesadumbre oílo y tristeza. (*ibíd.*: 233)

Otra faceta de la expresión musical en tiempos prehispánicos y de la que la obra de Durán da cuenta, es aquella relacionada al comercio de esclavos y que favorecía enormemente a los dueños. Entre los principales atributos que debían tener los esclavos, además de una buena salud y presencia física, destacaban las habilidades para bailar y cantar; esto debido a que así eran más buscados para representar a la deidad en fiestas particulares y posteriormente ser sacrificados en su honor; y por lo tanto eran los de mayor costo para el comprador. En las celebraciones oficiales las mismas destrezas musicales eran apreciadas por el estado mexicano. Una de las principales celebraciones públicas en que el sacrificado hacía gala de sus habilidades musicales y dancísticas era la dedicada a Tezcatlipoca, en la que durante un año, el que iba a ser sacrificado tenía que cumplir con toda una serie de rituales y presentaciones públicas representando a la deidad, culminando con la ejecución sonora y rotura de pequeñas flautas previo a su inmolación.

Música y conversión religiosa

Pero es con motivo de argumentar la forma de vida “deshonesta” y la necesidad de su salvación, que se propicia en las crónicas de los religiosos la mención más clara de la actividad y capacidad musical de los indígenas recién conquistados. Primero al escribir sobre sus fiestas como prácticas escandalosas y “demoniacas”, y posteriormente al hablar de las fiestas

religiosas en los templos donde se guardaba orden y precisión en la ejecución de bailes y cantos. Posteriormente van a aprovechar esas cualidades musicales como medio muy eficaz para una exitosa conversión religiosa, cuando la enseñanza y puesta en práctica de la religión católica hizo uso de las habilidades de los recientemente conquistados en el canto, el baile y en la hechura y ejecución de instrumentos musicales.

[...] Y con esto les decían cada uno de los frailes lo más y mejor que entendía que convenía para la salvación de los indios; pero a ellos les era gran fastidio oír la palabra de Dios, y no querían entender en otra cosa sino en darse a vicios y pecados, dándose a sacrificios y fiestas; comiendo y bebiendo y embeodándose en ellas, y dando de comer a los ídolos de su propia sangre, la cual sacaban de sus propias orejas, lengua y brazos, y de otras partes del cuerpo, [...] Era esta tierra un traslado del infierno, ver los moradores de ella de noche dar voces, unos llamando a el demonio, otros borrachos, *otros cantando y bailando; tañían atabales, bocinas, cornetas y caracoles grandes, en especial en las fiestas de sus demonios.* [...] (Motolinía, 1990: 19)

En este tiempo se comenzó a encender otro fuego de devoción en los corazones de los indios que se bautizaban, cuando deprendían el *Ave María*, y el *Pater Noster*, y la doctrina cristiana; y para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor, diéronles cantado el *Per Signum Crucis*, *Pater Noster* y *Ave María*, *Credo* y *Salve*, con los mandamientos en su lengua, *de un canto llano gracioso*. Fue tanta la prisa que se dieron a deprenderlo, y como la gente era mucha, estábanse a montoncillos, así en los patios de las iglesias y ermitas como por [sus] barrios, tres. y cuatro horas cantando y aprendiendo oraciones; [...] (Motolinía, 1990: 25)

Uno de los principales métodos de enseñanza de la nueva religión que utilizó las habilidades musicales locales fue la traducción de cantos religiosos cristianos adaptados a la lengua indígena.⁹

Los indios señores y principales, ataviados y vestidos de sus camisas blancos y mantas labradas con plumajes, y con piñas de rosas en las manos, *bailan y dicen cantares en su lengua, de las fiestas que celebran, que los frailes se los han traducido, y los maestros de sus cantares las han puesto. a su modo de manera de metro, que son graciosos y bien entonados; y estos bailes y cantos comienzan a media noche en muchas partes, [...]* y por esto tienen su capilla fuera en los patios, porque todos hayan misa todos los domingos y fiestas, y las iglesias sirven para entre semana; y después también cantan mucha parte del día sin les hacer mucho trabajo ni pesadumbre. [...] (Motolinía, 1990: 54)

⁹ Una preocupación por favorecer la aceptación de la nueva doctrina la tenemos en la obra de Sahagún *Psalmodia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias*, impresa en 1583.

Cuando Motolinía transcribe en su obra la carta de un fraile de Tlaxcala —probablemente Fray Bartolomé de Las Casas— que envió a su provincial informando sobre los arreglos en la iglesia para la celebración de las fiestas de Resurrección y de la Anunciación de 1539, nos damos cuenta de que el oficio divino, es decir, los cantos de las horas canónicas y la misa cantada, ya era ejecutado por músicos indígenas quienes estaban plenamente insertadas en el ejercicio religioso cristiano.

[...] Lleva sus arcos bien labrados; dos coros: uno para los cantores, otro para los ministriles; hizose todo esto en seis meses, y así la capilla como todas las iglesias tenían muy adornadas y compuestas. Han estos tlaxcaltecas regocijado mucho los divinos oficios con cantos y músicas de canto de órgano; [tenían] dos capillas; cada una de más de veinte cantores, y otras dos de flautas, con las cuales también tañían rabel y jabeas, y muy buenos maestros de atabales concordados con campanas pequeñas que sonaban sabrosamente. (*ibíd.*: 65)

Y para resaltar la habilidad encontrada por los frailes en cuanto a la manufactura y ejecución de los nuevos instrumentos musicales hispanos y sobre la transmisión de los nuevos conocimientos musicales,¹⁰ nos dicen

[...] Hacen también chirimías, aunque no las saben dar el tono que han de tener. Un mancebo indio que tañía flauta enseñó a tañer. a otros indios en *Teuacan*, y en un mes todos supieron oficiar una misa y vísperas, himnos, y *magnificat*, y motetes; y en medio año estaban muy gentiles tañadores. [...] Ahora he sabido que en México hay maestro que tañe vihuela de arco, y tiene ya hechas todas cuatro voces; yo creo que antes del año sabrán tanto los indios como su maestro, o ellos podrán poco. (*ibíd.*: 169, 170)

[...] En todos los oficios y destas cosas han hecho y contrahecho millares de las nuestras y muy perfectas, y por esto se guardan mucho todos nuestros oficiales de hacer cosas de sus oficios delante dellos; [...] Luego como vieron las flautas, las cheremías, los sacabuches, sin que maestro ninguno se lo enseñase, perfectamente los hicieron, y otros instrumentos musicales. Un sacabuche hacen de un candelero; órganos no sé que hayan hecho, pero no dudo que no con dificultad bien y muy bien los hagan.

Yo vide en la plaza de México un indio con hierros a los pies, que lo tenían por esclavo, el cual tenía tres o cuatro vigüelas muy buenas y grandes, y

¹⁰ En la transmisión de nuevos saberes sobre el arte de trabajar la madera para la realización de instrumentos musicales destaca la labor desarrollada por fray Pedro de Gante en la recién capital novohispana y la de Vasco de Quiroga en Michoacán.

señaladamente los lazos dellas eran muy polidos y muy delicados, y eran tan artificiosamente hechos que me paré a mirallos, y también los hierros que tenía el tenido por esclavo. Estaba un español junto a él, y éste era su amo, y preguntéle que si habían traído aquellas vigüelas de Castilla entonces, y comencé a loar los lazos; respondiome que el artífice de ellas era el que las tenía en la mano. Dije: ¿Y los lazos? Respondió: Y también de los lazos. [...] (Las Casas, 2004: 34, 35)

Con la conquista material y espiritual una nueva forma de organización o sistema musical se estaba empezando a desarrollar. La música mexicana y sus expresiones artísticas relacionadas se terminaron con el triunfo de la conquista española, ya que los contextos sociales, físicos, emotivos y simbólicos que dan sentido a la expresión musical, desaparecieron. Quedó para la posteridad el vestigio arqueológico tangible, los recuerdos indígenas pos conquista y las crónicas desde la alteridad del conquistador; todos testimonios de una expresión musical que inició su extinción al mismo tiempo que la sociedad mexicana. Según los informantes de Sahagún así dio principio la última fase de la conquista española

Y todos los hombres, los guerreros jóvenes, estaban como dispuestos totalmente, con todo su corazón iban a celebrar la fiesta, [a Huitzilopochtli] a conmemorar la fiesta, [...] todos van en dirección del patio del templo para allí bailar el baile del culebreo. Y cuando todo el mundo estuvo reunido, se dio principio, se comenzó el canto, y la danza del culebreo. [...] iban al frente de la danza guiando a la gente los grandes capitanes, los grandes valientes. [...]

Pues así las cosas, mientras se está gozando de la fiesta, ya es el baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son como un estruendo de olas, en ese preciso momento los españoles toman la determinación de matar a la gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra. [...] Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los *atabales*; dieron un tajo al que estaba tañendo; le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron; lejos fue a caer su cabeza cercenada. (Sahagún, 1992:779, 780)

I.1.2 La “otra” música en la Ilustración

Con la llegada de las ideas de la Ilustración y el triunfo de la razón y el conocimiento científico aparece la figura del filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) que va a sumar la emoción y el sentimiento en la perspectiva de una práctica en búsqueda de conocimiento. Rousseau además de escritor fue músico y colaboró con Diderot en la hechura de la Enciclopedia al encargarse del desarrollo del tema sobre la música. Entre sus obras destaca su Diccionario de la Música¹¹ en el que además de presentar transcripciones de la música de otras culturas, postula las dos visiones que plantea se deben tener sobre esta práctica, y que más tarde serán en la investigación etnomusicológica del siglo XX motivo de discernimiento a la vez que guía: la música considerada sólo como sonido determinado por leyes físicas, presente en todas las culturas, y la música como causa de una respuesta emocional y cultural en los seres humanos a partir de ser poseedores de diferentes costumbres y creencias.

“The [...] celebrated Air, called *Rainz des Vaches*, was so generally beloved among the Swiss, that it was forbidden to be play'd in their troops under pain of death, because it made them burst into tears, desert, or die, whoever heard it; so great a desire did it excite in them of returning to their country. [...] These effects [...] come alone from custom, reflections, and a thousand circumstances, which retraced by those who hear them, and recalling the idea of their country, their former pleasures, their youth, and all their joys of life, excite in them a bitter sorrow for the loss of them. The music does not in this case act precisely as music, but as a memorative sign...” (Rousseau, 1975: 267)¹²

Este punto de vista que además de considerar al fenómeno puramente físico (auditivo) pone la atención sobre la necesidad de comprender los efectos sociales y sus causas a partir de la interacción que se da entre músicos, escuchas y ambientes, es quizá el umbral del que parte el origen

¹¹ La versión original data del año 1768: *Dictionnaire de la musique*. Paris. Existe una versión en inglés: *A complete Dictionary of Music*, New York, AMS Press, 1975; y una edición en español: *Diccionario de la Música*, Editorial Akal, 2007. Además una traducción al español de sus *Ecrits sur la musique* publicado en 1823 se encuentra en: *Rousseau. Escritos sobre música*, intr., trad. y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Universidad de Valencia, 2007.

¹² “El [...] famoso aire llamado *Rainz des Vaches*, por lo general querido entre los suizos, fue prohibido para su interpretación en sus tropas bajo pena de muerte, debido a que hacía llorar, desertar o morir, a quienquiera que lo oyese; tan intenso deseo lo estimulaba a regresar a sus ciudades. [...] Esos efectos [...] vienen sólo de la tradición, reflexiones y miles de circunstancias, las cuales retornan a quien lo escucha y le trae el recuerdo de su país, sus antiguos placeres, su juventud, sus alegrías, y estimula en ellos una amarga tristeza por la pérdida de aquello. La música en este caso no actúa precisamente como música, sino como una señal rememorativa...”

contemporáneo de lo que es una práctica de investigación musical que se va a tratar de integrar al cuerpo de intereses de las disciplinas sociales que estaban por surgir.

No podemos dejar de mencionar como cosa curiosa que entre las transcripciones que presenta Rousseau se halla una versión del siglo XVII de una canción tupinamba firmada (¡!) por Jean de Léry desde el siglo XVI.¹³ Esta melodía en la obra de Rousseau aparece totalmente cambiada en su expresión original y en su procedencia¹⁴, lo que nos hace ver que las maniobras de la industria llamada ahora *World Music* también tienen sus antecedentes no tan recientes.

¹³ « ...c'est ainsi qu'on trouve sous la plume de Rousseau (1768) la notation d'une chanson tupinamba qu'il copia de Mersenne (1636) et dont l'auteur original, après les Tupinamba eux-mêmes bien entendu, fut Jean de Léry (texte original de 1585). » (Lortat-Jacob, 2004).

“...es por ello que se encuentra bajo la pluma de Rousseau (1768) la notación de una canción tupinamba que copió de Mersenne (1636) y cuyo autor original, después de los Tupinamba por supuesto, fue Jean de Léry (texto original de 1585)”.

¹⁴ “A Léry le había gustado esta canción "cantada maravillosamente", seguramente a coro y acompañando la danza. Las transformaciones sobre todo rítmicas aportadas por Mersenne que le dio por título "Canción de Americanos" dejan oír más bien una nana. Nana transformada finalmente por algunas conexiones musicales añadidas en la versión de Rousseau con el título "Canción de los Salvajes de Canadá". (*ibíd.*).

I. 2 El surgimiento de las disciplinas antropológicas

Una vez establecido el interés por conocer al hombre por parte del iluminismo ilustrado del siglo XVIII, se da inicio a aquellos primeros trabajos de investigación en los que la preocupación por conocer qué es el hombre —sus hábitos sociales y sus diversos aspectos morfológicos— y los estudios sobre las evidencias de su antigüedad en la Tierra —gracias a los hallazgos paleontológicos—, llevaron a la configuración de las disciplinas antropológicas, a la par de la implementación y desarrollo de una gran variedad de técnicas especializadas para la obtención y el registro de datos.

Si la antropología es el estudio del hombre, es en la segunda mitad del siglo XVIII, donde encontramos la obra de Carlos Linneo (*Tratado de las razas humanas*, 1770) en la cual el hombre ya es considerado formando parte del reino animal.

Dentro de las variedades o razas del hombre [Linneo] hizo una división cuádruple: blancos europeos, negros africanos, amarillos asiáticos y rojizos americanos. Creyó que se trataba de formas *invariables* en el curso del tiempo (sosteniendo una interpretación fijista). (Gómez, 1993)

Podemos establecer que es a partir de finales del siglo XVIII cuando una serie de estudios sistemáticos sobre la anatomía empiezan a definir lo que más tarde formará el campo de estudio de la disciplina específica llamada antropología física. Así tenemos por ejemplo el inicio de la craneometría por Camper en 1774; la instauración en París, en el año de 1833 de un curso de anatomía e historia natural del hombre; la craneología de Morton en 1839 y la determinación del índice encefálico por Retzius en 1843. En 1855, A. de Quatrefages instituyó una cátedra de antropología en París, lo que llevó más tarde a la fundación de la Primera Sociedad de Antropología en 1859 por Paul Broca. En 1869 se constituyó la Sociedad Berlinese de Antropología, Etnografía y Prehistoria. En 1876, en París, Paul Broca junto con A. de Quatrefages y E. T. Hamy fundaron la Escuela de Antropología, y con esto el desarrollo de la antropometría. Es Broca quien empleó el método analítico basado en datos objetivos referidos al hombre. Es el momento que aparecen también sub-especialidades como la Antropología criminal de Lombroso que a

su vez va a conjuntar las evaluaciones antropométricas con aspectos psicológicos y fisiológicos.

Similar situación la encontramos cuando a partir de hallazgos en el subsuelo o en las capas geológicas que quedaban al descubierto, surge el interés por conocer más de esa evidencia material en forma de herramientas de piedra, huesos o fósiles, lo que llevó al desarrollo de técnicas específicas que ayudaron a desarrollar incipientes estudios arqueológicos y paleontológicos. Uno de los pioneros de la arqueología fue Boucher de Perthes quien a partir de 1837 reunió una colección de pedernales trabajados asociados con restos óseos de animales extintos en Abbeville, Francia. Asociación que fue reconocida hacia la mitad del siglo.

La gran aportación que hizo la geología al desarrollo de la arqueología a principios del siglo XIX fue la aceptación de que los huesos humanos o utensilios de piedra que aparecían junto a animales extintos eran auténticos y que significaban la enorme antigüedad de estos restos humanos. Ahora sabemos que esta asociación fue observada y comentada en 1771, cuando Johann Friedrich Esper descubrió en la caverna Gaylenreuth, cerca de Bamberg, en el Jura alemán, huesos humanos asociados con osos de las cavernas y otros animales extintos. [...] Pero para que estas asociaciones fueran aceptadas debió de haber una revolución en la geología —la revolución producida por la aceptación del uniformitarianismo, amén de que se necesitó la comprensión posterior de que algunos utensilios eran artefactos y no como se había dicho antes, piedras de rayo, flechas de hadas o manifestaciones de la ira de los dioses. (Daniel, 1987: 24-25)

Debemos mencionar que un aliciente importante en el surgimiento fragmentado de la investigación antropológica fue el creciente nacionalismo europeo y la necesidad de encontrar y preservar las “antigüedades nacionales”, que a su vez, redundó en un coleccionismo oficial, pero, lamentablemente con las consecuencias de separar al objeto de su contexto, además de clasificarlo guiándose más por la forma o materia prima. Dicha práctica propiciaba el alejarse del conocimiento, comprensión y explicación general de las sociedades del pasado y las contemporáneas. En la arqueología incipiente podemos ver cómo en 1819 la disposición de objetos en los primeros improvisados museos europeos seguía la clasificación de Christian Jurgensen Thomsen basada en “las tres edades”: Piedra, Bronce y Hierro. Un criterio totalmente tecnológico.

El paradigma dominante en la mayoría de las ciencias, hasta bien entrado el siglo XX, imponía un conocimiento basado en la especialización, la abstracción, la simplificación, la reducción del conocimiento del todo al de los elementos integrantes. El concepto fundamental era el *determinismo*, la aplicación de una lógica y una causalidad mecánica, unilineal, propia de la máquina artificial, en todos los dominios del saber, incluidos los seres vivos y los problemas sociales. La separación entre objetos, la separación objeto-sujeto y la separación entre objeto y entorno seguramente son necesarias en un momento del proceso de conocer. Pero también hay que analizar las relaciones [...] El conocimiento debe *reconstruir el todo*. No es posible conocerlo todo acerca del mundo o del hombre. Pero sí hay que intentar captar las estructuras clave y las cuestiones clave para no perderse en formas de oscurantismo. (Gómez, 1996)

Situación histórica y social del surgimiento teórico en antropología

Hablar del surgimiento de la teoría en antropología tiene que ver con las condiciones sociales en las que surge. De esta manera, estamos en la posición de negar el surgimiento espontáneo de “ideas”, o más aún de teorías aisladas de su realidad histórica y social. Así, el surgimiento del primer paradigma —en términos de Kuhn— que organizó y guió la primera etapa de la antropología como ciencia, el evolucionismo, tuvo que ver en gran medida con las condiciones sociales imperantes durante el siglo XIX europeo, básicamente en Inglaterra, Francia y Alemania, las potencias de la época.

Si el pensamiento y cánones religiosos seguían normando el criterio de la mayoría de los científicos del siglo XIX, desde sus comienzos y a lo largo del siglo, estos preceptos recibieron un fuerte golpe de la realidad ante las evidencias paleontológicas indiscutibles. Por otra parte, la situación política emergente desde inicios del siglo también empezaba a cambiar.

Después del triunfo aparente de la burguesía en 1789 con la destitución de la monarquía en Francia, ésta no murió, sino que buscó subsistir mediante alianzas estratégicas con la burguesía, mientras que una nueva clase social empezaba a crecer y buscar la mejora en sus condiciones de existencia: el proletariado. Por otra parte la búsqueda de consolidación de los estados europeos encontró en la reivindicación o reinención de un pasado glorioso y de mucha antigüedad, material para un discurso nacionalista. Es el momento en que los primeros fósiles de neandertales empezaron a ser descubiertos y a ser objeto de valoración histórica, lo que impulsa la búsqueda incesante de más evidencias que cimentaran la larga trayectoria de una auténtica diversidad de nacionalidades europeas.

Podemos decir que estas eran las condiciones sociales que propiciaron el asentamiento de la teoría evolutiva: el desarrollo continuado de las especies, y por lo tanto del hombre, y por lo tanto de su morfología y de la manera en que organizó su vida social.

Contribución fundamental fue la obra de Darwin *El origen de las especies*, publicada en 1859, pero con antecedentes de un criterio evolutivo señalado con anterioridad por Buffon, Lyell y Lamarck¹⁵ entre otros. Mientras que en el ámbito de la organización social Edward B. Tylor en Inglaterra (la evolución de aspectos mentales e “ideacionales” y la presencia de “supervivencias” que evidencian la evolución, en *Primitive culture*, 1871)) y Lewis Henry Morgan en Estados Unidos (su modelo de los tres estadios secuenciales, salvajismo-barbarie-civilización, en *Ancient society*, 1877) sentaban las bases del quehacer científico antropológico.

Como complemento importante para el estudio y comprensión de la sociología histórica y de la realidad económica europea fue la obra de Marx y Engels. La sociología marxista apoyándose en los trabajos de Morgan estableció una secuencia evolutiva de las condiciones por las que los hombres han organizado sus relaciones sociales de producción y las fuerzas productivas, es decir los diferentes modos de producción determinantes que existieron desde la antigüedad hasta el surgimiento del capitalismo; y la eterna pugna entre dos contingentes sociales, propietarios y desposeídos.

Estos serían a grosso modo el marco histórico en el que surge el evolucionismo. Sobre esta concepción teórica con la que nace la antropología como ciencia hablaremos a continuación, pero es conveniente la siguiente observación

No obstante, se debe ser sumamente cauteloso a la hora de vincular los fenómenos sociales concretos con las concepciones teóricas, pues las relaciones entre ambas esferas no son de ninguna manera mecánicas. El proceso de constitución de dichas teorías es demasiado complejo, para intentar establecer relaciones completamente *puntuales* con las situaciones socioeconómicas y políticas. Por una parte, debe evitarse la interpretación retrospectiva que convierte el nacimiento de la teoría prácticamente en un fenómeno fatal o necesario. Por otra parte, hay que obviar la postulación de

¹⁵ Buffon (1707-1788), “para quien los antropoides eran hombres degradados,” Charles Lyell (1797-1875). “En su obra *Principles of Geology*, analiza la tesis del desarrollo de formas orgánicas salidas una de otra, tesis que atribuyó a la transmutación.” Lamarck (1744-1829), “para quien no había fronteras entre las especies, las cuales cambiaban debido a variaciones en el ambiente,...”. (Daniel 1987: 61)

direcciones causales simples y unilaterales, pues ni las ideas son un reflejo directo de condiciones materiales particulares ni las concepciones teóricas, una vez constituidas, como recordó reiteradamente Engels, están impedidas de revestir y reactuar sobre las condiciones materiales. (Díaz-Polanco, 1983:13)

La teoría evolucionista en antropología y las que le sucedieron

En términos generales, podemos decir que el evolucionismo del siglo XIX buscaba evidenciar y explicar la secuencia de los cambios sociales de forma cualitativa,

[...] algunas de sus contribuciones fundamentales transformaron por completo el enfoque que de ciertos fenómenos sociales se tenía hasta ese momento, en la medida en que mostraron que ciertos aspectos claves de la vida social —que entonces eran considerados como extraños, caóticos o sin sentido— respondían a necesidades profundas de la estructura de la sociedad, se vinculaban con otras esferas de dicha estructura y, además, evolucionaban a lo largo del tiempo, sufriendo transformaciones en la misma medida en que la sociedad en su totalidad experimentaba cambios. De este modo, no sólo se fundamentaba el carácter histórico evolutivo de las sociedades humanas, sino que también se establecía la posibilidad de estudiar rigurosamente sus instituciones, sistemas de creencias y costumbres. (*Ibíd.*: 151)

El evolucionismo llegó casi al final del siglo XIX, cuando acusado por sus detractores de establecer una secuencia lineal, unidireccional y rígida, abusando del método comparativo, fue sustituido por el culturalismo norteamericano —encabezado por Franz Boas y su teoría del relativismo cultural— y la escuela funcionalista de la llamada “antropología social británica” —encabezada por Radcliffe-Brown y Malinowski— a partir de los años veinte del siglo pasado.

Mientras que el culturalismo norteamericano enfocaba el desarrollo particular de cada sociedad de manera independiente (relativismo cultural o particularismo histórico), el funcionalismo inglés con nuevos enfoques etnográficos buscaba la interrelación de cualquier institución social con el sistema sociocultural y cómo, desde su interior, contribuye a su pervivencia.

El abandono del evolucionismo y su sustitución por otros enfoques [...] no aparece ya como el resultado de un “ascenso” hacia una perspectiva más “adecuada” o más “científica”, que supera los “defectos” teóricos del primero [...] sino como la consecuencia de la constitución de nuevos sistemas teóricos que responden, aunque no mecánicamente, a diferentes condiciones socioeconómicas y políticas. En suma, lo que resulta inadecuado y lo que, por consiguiente, impulsa el cambio teórico, no son tanto las inconsistencias internas de la anterior teoría, sino principalmente su falta de adecuación a las nuevas circunstancias históricas. (*Ibíd.*: 16)

Es a partir de los años 30 del siglo XX cuando el evolucionismo es reactivado (neoevolucionismo) con nuevos enfoques tanto en Inglaterra como en Estados Unidos con autores como Gordon Childe, Leslie White, James Steward y Marvin Harris. El siglo pasado es testigo ahora de otras nuevas “fragmentaciones” con propios métodos, (estructuralismo, posestructuralismo, posmodernismo), me parece, motivadas por resolver lo que se ha dado en llamar la crisis de la antropología y el cuestionamiento permanente de ¿qué es cultura?, historia ¿para qué?, y ¿es posible encontrar leyes generales del desarrollo social?

La antropología a partir del siglo XIX ha estado fragmentándose de acuerdo con lo que los investigadores consideraron la mejor manera de acercarse al conocimiento de lo por ellos observado: el hombre. Después de la primera fragmentación en Europa, en antropología social, antropología física, arqueología y lingüística, la búsqueda por mejor aprehender el objeto de conocimiento ha hecho que al interior de todas esas disciplinas antropológicas, se aplicaran diferentes métodos, técnicas, enfoques o tendencias desde el siglo XIX y hasta la actualidad. En este momento, podemos decir que desde el tercio final del siglo XX, junto al llamado posmodernismo —que no necesariamente se trata únicamente de hibridismos o estudios culturales— existe entre la práctica científica y humanista un intento por encauzar el enfoque de diversas disciplinas; son las teorías de la complejidad las que tratan de unir a lo primeramente separado, agregando otras miradas antes no consideradas, buscando complementar una verdadera dimensión en la que se conducen los seres humanos, no reduciéndola.

I.3 De folklore y nacionalismos, siglos XIX-XX

Europa

El estudio sistemático de la música bajo una perspectiva antropológica ya en los hechos, debemos ubicarlo precedido del interés durante el siglo XIX de los primeros folkloristas en Europa abocados a recopilar tradiciones orales y musicales en sus propios lugares de nacimiento. En España por ejemplo, influenciados por las ideas de la Ilustración francesa, poetas y literatos se dedicaron a la recopilación de tradiciones populares dando lugar al surgimiento de —lo que a su vez se volvería una tradición— los llamados *Cancioneros tradicionales*, los cuales, al publicarse tratando de cubrir las distintas regiones enfrentaron la decisión de determinar una identidad musical regionalista, primero basándose en el informante y después en el criterio del investigador.

La investigación musical en México

En México podemos decir que la sistematización de lo que será el estudio de la música desde la antropología se inicia en 1906 cuando el Dr. Nicolás León introdujo en su curso de etnología impartido en el Museo Nacional, el estudio del Folklore (Moedano, 1976). Aunque este esfuerzo por dar a conocer esta nueva disciplina en México —ya desarrollada en Europa y en Estados Unidos— devino en una proliferación de recolectores improvisados alejados de las primeras recomendaciones apegadas a una labor rigurosamente científica. (*ibíd.*)

A partir de la Revolución se pueden apreciar dos tendencias en cuanto a la investigación musical. La primera desarrollada desde la perspectiva de artistas y literatos que —como sucedió en Europa, aunque desfasados algunos años— se dedicaron a buscar en las tradiciones populares la esencia de un nacionalismo en formación¹⁶. La otra vertiente encaminada desde una visión científica es la influenciada sin duda por la antropología norteamericana a través de la estrecha relación que mantuvo Franz Boas (1858-1942) con

¹⁶ El nacionalismo musical mexicano es un claro ejemplo con la labor desarrollada por Carlos Chávez y Manuel M. Ponce entre otros, mientras que en la labor literaria tenemos como ejemplo la obra de Rubén M. Campos: *El folklore y la música mexicana*, 1928; *El folklore musical de las ciudades*, 1930. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México. Reproducción facsimilar de estas obras fue realizada por el INBA en 1991 y 1995 respectivamente.

Manuel Gamio (1883-1960). Producto de esta relación es sin duda la visión de realizar una antropología que integrara todas las disciplinas antropológicas.

En el proyecto dirigido por Gamio entre 1917 y 1922 en Teotihuacán, parte de la investigación llevada a cabo entre la población que habitaba los alrededores del sitio arqueológico estuvo encaminada a la recolección de canciones (con transcripción musical), leyendas, cuentos, proverbios y danzas tradicionales, además de juegos, adivinanzas y leyendas. Esta investigación llevada a cabo por el Profesor Roque Ceballos y su grupo de ayudantes apareció publicada en el volumen II de la obra que sobre el proyecto se editó.¹⁷

De manera institucional es a partir de 1921 con la llegada de José Vasconcelos a la dirección de la Secretaría de Educación que se crea el proyecto de *Misiones culturales*, en el que profesores tenían la encomienda de la recolección de las tradiciones artísticas entre los diferentes grupos étnicos del país. Este proyecto llegó a contar con personal que incluso realizó transcripciones musicales, aunque al parecer, la consecuencia final fue que se recopilaron demasiados testimonios musicales entre tradicionales y de reciente creación que tenían que pasar por el visto bueno de la SEP para formar parte de un ideal cancionero folklórico nacional.

Los maestros misioneros tenían la obligación, al menos en teoría, 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”. Este aspecto resulta relevante porque se trata, por un lado, de un esfuerzo centralizador, ya que serían funcionarios y estudiosos de Bellas Artes quienes establecerían los criterios para definir si se trataba de música de carácter popular; por otro lado manifiesta un interés por estimular la música regional y una búsqueda para no perturbar “su pureza”. (Alonso, 2008: 49)

Aunque la preparación antropológica de estos maestros misioneros era escasa o nula, sus conocimientos musicales les permitieron realizar una labor de investigación que posibilitó el registro de valiosos documentos, como es el caso de investigaciones realizadas por gran parte del país durante la década

¹⁷ Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, Vol. I y II, SEP, México, 1922. Edición facsimilar: INI, México, 1979.

de los años 30, que aunque tarde, pudieron ser publicadas casi treinta años después en dos volúmenes bajo el nombre de *Investigación Folklórica en México*, publicados por la SEP y el INBA.

Con la realización de cursos de Folklore impartidos por Ralph Steele Boggs en México en 1938, se dio inicio a una labor de investigación folklórica sistematizada¹⁸ por parte de diversos estudiosos que aportaron una gran cantidad de materiales folklóricos, los cuales fueron publicados con el auspicio de instituciones como la UNAM, aunque la disciplina folklórica nunca se estableció como una carrera profesional.¹⁹ Esta labor desarrollada por los interesados en cuestiones folklóricas logró, sin embargo, que su actividad continuara, durante la segunda mitad del siglo XX, dentro de los planes de investigación de instituciones como el INAH y el INBA principalmente.

Para la historia de la investigación musical en México es muy importante la mención a la labor desarrollada, por ejemplo, por Henrietta Yurchenko desde los años 40, quien formó un gran acervo de grabaciones realizadas en diferentes zonas del país. A ella le prosiguieron investigadores como Vicente T. Mendoza, José Raúl Hellmer y Thomas Stanford principalmente. La práctica de una disciplina científica encaminada a atender el fenómeno musical se da en la antropología mexicana a partir de la labor emprendida por diversos investigadores desde los años 50's con trabajos basados principalmente en la descripción y clasificación de instrumentos musicales provenientes de contextos arqueológicos, y la descripción etnográfica de festividades que incluían música y danza que aparecieron en los *boletines* o *Anales* de las principales instituciones. No es sino a partir de la década de los 70's cuando nos atrevemos a decir que se dio inicio, bajo una perspectiva teórica más o menos encauzada, a las primeras investigaciones que ya consideraban a la música como un importante elemento cultural. Nos referimos a los trabajos realizados desde instituciones como el Instituto de Investigaciones Estéticas, el

¹⁸ Hablamos de la creación de la Sociedad Mexicana de Folklore en 1938 y su posterior cambio a la Sociedad Folklórica de México en 1940, teniendo como presidente a Vicente T. Mendoza.

¹⁹ Sobre la historia de la investigación folklórica realizada en México consúltense los trabajos de Moedano (1963a, 1963b, 1975 y 1976).

Instituto de Investigaciones Sociales, ambos de la UNAM, y los trabajos etnográficos publicados en la revista *Anales* del INAH.

Debido a las características de repaso somero no incluimos los nombres de todos los investigadores, tanto nacionales como extranjeros, que conforman a lo largo del siglo XX la historia de la investigación musical en México, que por sí mismos merecen un estudio particular a detalle. Como un último dato sólo mencionaremos que es en la década de los 80's cuando se establece la licenciatura en Etnomusicología en la UNAM como culminación de los esfuerzos de quienes habían desarrollado una actividad de investigación desde una disciplina como el Folklore, que en México nunca fue reconocida.²⁰

Concluimos este apartado diciendo que la tradición en la investigación musical a partir de la Revolución siguió de alguna manera los lineamientos de la práctica antropológica oficial mexicana: la búsqueda de un sustento de identidad nacionalista en una práctica musical recreada que tendría que ser, sin rompimiento alguno, puente de unión entre las grandes civilizaciones del pasado prehispánico y los grandes gobiernos posrevolucionarios.²¹ La idea de una nueva “raza” surgida de la forja de dos tradiciones —la hispánica y la indígena— llevó a la creación de una “música folklórica” oficial, una vez que su ascendencia mestiza, regional y pueblerina, fue “limpiada” o “blanqueada” por maestros compositores (muchas veces educados en el extranjero) para dar paso a un nacionalismo musical que se volvió en su momento representante del “arte culto musical” de México²², pero que por otra parte, a nivel popular, coadyuvó con otras instancias culturales a alentar falsos estereotipos y nuevas conductas que al paso del tiempo se reincorporan en la práctica musical

²⁰ El inicio de la etnomusicología en México como una disciplina reconocida a nivel licenciatura por la UNAM en 1985 fue debido a la labor de difusión y búsqueda de reconocimiento del estudio de la música étnica y popular mexicana desarrollada por el doctor Felipe Ramírez Gil desde la docencia en la Escuela Nacional de Música.

²¹ Sobre el papel que jugaron intelectuales, instituciones y la puesta en marcha de políticas culturales en la tarea de proveer una identidad a lo que sería “lo mexicano”, consúltese la obra de Pérez Montfort (1994, 2000) y Alonso (2008).

²² El ejemplo claro son los llamados *Aires Nacionales*, composiciones para piano basadas en canciones y melodías que el folklorismo de principios de siglo avalaba como verdaderamente tradicionales y por lo tanto susceptibles de “quitarles la tierra y ponerles un vestido decente” como algún músico renombrado opinó. Lo que siguió fue la creación de estereotipos como el charro mexicano, que canta con mariachi moderno y baila el jarabe, y que pretendía englobar y sustentar en uno sólo toda la variedad de estilos y géneros musicales.

cotidiana y van adquiriendo carácter de tradición dentro del continuo proceso social.

En la actualidad la difusión de símbolos sonoros es por lo general a través de eventos y medios oficiales. Tenemos claro que ésta expresión es otro recurso más que el poder²³ tiene a su disposición y ejerce ampliamente. A la necesidad de sociabilizar que tiene el ser humano se ha sacado provecho. Un ejemplo sería la creación de la llamada “música regional” (en México o en otros países) que sirve en menor grado de marco a rivalidades artificiales eventuales y en mayor grado a separar a los “otros”, reforzando “autoidentidades” y creando-denigrando otras “identidades”. A esto, durante buena parte del siglo XX el estado contribuyó mediante festivales, competencias, concursos, buscando premiar el baile, canción o melodía “más auténtica” de una determinada región.

I.4. De la musicología comparada a la llamada antropología de la música

La historia de los estudios sobre la música de las “otras” culturas se inicia hacia fines del siglo XIX en pleno desarrollo de la teoría evolucionista desarrollada en ciencias sociales como hemos visto. Estos primeros estudios recibieron el nombre de *musicología comparada*, considerando la necesidad que había de ubicar en una línea evolutiva las nuevas músicas descubiertas y donde el único punto de comparación posible era con la música europea.

Desde sus inicios como disciplina, el interés por las músicas “exóticas” se perfiló en dos sentidos, así nos dice Merriam que

[...] for where one scholar writes technically upon the structure of music sound as a system in itself, another chooses to treat music as a functioning part of human culture and as an integral part of a wider whole. (Merriam, 1964: 3)²⁴

²³ Me refiero al poder económico que tiene bajo su control a todo elemento (institución o persona) que conforma tanto a aparatos de gobierno públicos como a aparatos de la iniciativa privada de un país.

²⁴ [...] pero donde un investigador escribe técnicamente sobre la estructura del sonido musical como un sistema en sí mismo, otro elige tratar a la música como una parte funcional de la cultura humana y como parte integral de un todo más amplio.

Desde los inicios de esta práctica a fines del siglo XIX, predominó principalmente en Alemania el interés por el sonido en sí, como fenómeno aislado, mientras que bajo la influencia de la antropología desarrollada en los Estados Unidos, otros investigadores empezaron a volver la mirada sobre la producción del sonido pero determinado por un contexto social. Aunque estas dos metodologías no se deben considerar representativas o exclusivas de ambos países. Hay que mencionar que el interés por investigar el sonido tanto como un fenómeno físico o como parte de la actividad social del hombre, estuvo marcado también en sus orígenes tanto por la idea evolucionista unilineal, como por la idea del difusionismo, lo que en el primer caso implicó tratar de encontrar el origen de la música, con la idea de que la cúspide del desarrollo musical era el mundo occidental, mientras que en el segundo se trató de establecer los centros generadores a partir de los cuales la actividad musical se fue extendiendo por todo el mundo.

Early in its history, ethnomusicology, or comparative musicology, or exotic music as it was then called, was most often defined in terms which stressed both the descriptive, structural character of the study and the geographic areas to be covered. Thus Benjamin Gilman, in 1909, put forward the idea that the study of exotic music properly comprised primitive and Oriental forms (1909), while W. V. Bingham added to this the music of Dalmatian peasants (1914). This general point of view has carried forward into contemporary definitions as well, where geographic areas are stressed rather than the kinds of studies to be made. (*ibíd*: 5)²⁵

En este momento pareciera que el criterio geográfico imperara sobre objetivos disciplinarios.

The difficulty with this kind of definition is that it tends to treat ethnomusicology not as a process of study, but rather as a discipline which has importance only

²⁵ *Al inicio de su historia, la etnomusicología, o musicología comparada, o música exótica como fue llamada, fue más a menudo definida en términos que enfatizaron tanto lo descriptivo, el carácter estructural del estudio y las áreas geográficas a ser cubiertas. Así, Benjamin Gilman, en 1909, fomentó la idea de que el estudio de la música exótica comprendía adecuadamente las formas primitivas y Orientales (1909), mientras W. V. Bingham añadió a esto la música de los campesinos Dálmatas (1914). Este criterio general fue llevado adelante también en definiciones contemporáneas, donde las áreas geográficas son enfatizadas más que los tipos de estudios por hacer.*

because of the implied uniqueness of the area it studies. The emphasis is placed upon *where* rather than upon *how or why*, [...] (*ibíd.*)²⁶

No es sino hasta mediados del siglo XX cuando Jaap Kunst propone el empleo de la palabra etnomusicología pensando en aclarar el objetivo de esta disciplina paralela al desarrollo de nuevas teorías que guiaban la investigación en ciencias sociales, en particular en la antropología.²⁷ No obstante el término nuevo seguía conteniendo los dos diferentes puntos de vista y el debate sobre la primacía de alguno de ellos: el propiamente auditivo o el sonido generado en un contexto cultural determinante. Pero continuando con la perspectiva de un objeto de estudio ubicado en sociedades “no civilizadas”.

Entre los principales investigadores (del mundo occidental) que dieron un fuerte impulso a los estudios iniciales de la música en otras culturas con un criterio antropológico, se encuentran Alan P. Merriam y John Blacking. Ambos partidarios del estudio de la música como un producto cultural al que no se le puede desasociar del contexto en el que se crea y expresa.

Así, para Merriam, el estudio de la etnomusicología debe ser en principio el estudio “de la música en la cultura”

[...] Implicit in it is the assumption that ethnomusicology is made up both of the musicological and the ethnological and that music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture. Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other. Human behavior produces music, but the process is one of continuity; the behavior itself is shaped to produce music sound, and thus the study of one flows into the other. [...]

[...] Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it. In order to understand why a music structure exists as it does, we must also understand how and why the behavior which produces it is as it is, and how and why the concepts which underlie that behavior are ordered in such a way as to produce the particularly desired form of organized sound.

²⁶ La dificultad con este tipo de definición es que tiende a tratar a la etnomusicología no como un proceso de estudio, sino más bien como una disciplina que tiene importancia sólo a causa de la unicidad implicada del área que estudia. El énfasis es colocado en el dónde más que en el cómo o porqué, [...]

²⁷ Me refiero principalmente a teorías como el neoevolucionismo y el estructuralismo.

Ethnomusicology, then, makes its unique contribution in welding together aspects of the social sciences and aspects of the humanities in such a way that each complements the other and leads to a fuller understanding of both. Neither should be considered as an end in itself, the two must be joined into a wider understanding.

All this is implicit in the definition of ethnomusicology as the study of music in culture. [...] (Merriam 1964: 6,7)²⁸

Lo anterior es el punto de partida de la unión en la disciplina etnomusicológica, del estudio de lo musical con una práctica antropológica, encaminada al estudio de otras culturas musicales.

Un poco más adelante, en los años 70's del siglo XX, Blacking escribe

[...] esta [la etnomusicología] no sólo trata de descubrir las reglas del sistema musical de una sociedad, sino también las de una sociedad o cultura en particular con respecto a la música, y que apela a métodos antropológicos, sociológicos o musicológicos.” (Citado en Cámara, 2003: 119)

En la obra ya considerada clásica de 1973 sobre la música Venda, Blacking establece que la palabra etnomusicología se refiere “al estudio de los diferentes sistemas musicales del mundo” (Blacking, 2006:29), pero debe enfocarse a determinar de qué se trata la “musicalidad humana”, y qué define lo que es música y no música en cada sociedad. En sus estudios, además de considerar incluso aspectos biológicos del ser humano, recalca la importancia que representa para el hombre el hecho de vivir en sociedad con una distintiva

²⁸ [...] Implícito en esto está la presunción de que la etnomusicología está compuesta tanto de lo musicológico y lo etnológico y que el sonido musical es el resultado de procesos del comportamiento humano que son formados por los valores, las actitudes, y creencias de la gente que componen una cultura particular. El sonido de la música no se puede producir excepto por la gente para otra gente, y aunque podemos separar los dos aspectos conceptualmente, uno no está realmente completo sin el otro. La conducta humana produce música, pero el proceso es uno de continuidad; el comportamiento mismo se forma para producir sonido musical, y así, el estudio de uno fluye en el otro.

[...] La música es un producto del hombre y tiene estructura, pero su estructura no puede tener una existencia divorciada del comportamiento que la produce. Para entender porqué existe una estructura de la música, debemos también entender cómo y porqué es el comportamiento que la produce, y cómo y porqué los conceptos que son la base de ese comportamiento se ordenan a fin de producir la forma particularmente deseada de sonido organizado. La etnomusicología, entonces, hace su contribución única en juntar aspectos de las ciencias sociales y de aspectos de las humanidades de una manera tal que cada uno complementa al otro y lleve a una comprensión más completa de ambos. Ni unos ni otros se deben considerar como fin en sí, los dos se deben ensamblar en una comprensión más amplia.

Todo esto está implícito en la definición de etnomusicología como el estudio de la música en la cultura. [...]

forma de cultura. Se pregunta “¿A qué se debe que todos los integrantes de una sociedad puedan interpretar su música mientras en otras que se suponen más avanzadas sólo algunos pueden desarrollar esas aptitudes? ¿Es acaso la música un mecanismo de control o discriminación?”

¿Representa el desarrollo cultural un verdadero avance en sensibilidad humana y capacidad técnica, o es más que nada una diversión para las élites y un arma de explotación de clase? ¿Debe la mayoría tornarse “amusical” para que unos pocos se vuelvan más “musicales”? (*ibid*: 30)

“Lo que precisamos saber es que sonidos y que tipos de comportamiento han decidido las diferentes sociedades llamar “musicales”” (*ibíd.*: 31)

Entre otros lineamientos que precisó Blacking sobre el quehacer etnomusicológico critica lo siguiente: la práctica de implementar en campo o en laboratorios pruebas que miden la capacidad musical humana, como un criterio adecuado de trabajo que empleaban algunos investigadores. Él las considera inútiles, porque éstas son aplicadas desde el punto de vista de una cultura sobre otra y sin considerar el entorno cultural del que hace música:

[...] esa loable intención de establecer pruebas objetivas y libres de contexto las hace fracasar, pues minimizan la importancia de la experiencia cultural en la selección y desarrollo de las capacidades sensoriales. (*Ibíd.*: 32)

Sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes, no pueden existir ni música ni comunicación musical. (*Ibíd.*: 37)

Para Blacking existe una relación directa entre los patrones de organización humana y los patrones cómo se organizan los sonidos. La música son patrones de sonido que cada sociedad establece. Es “sonido humanamente organizado”. Así, para los venda, del norte de Transvaal, la música “...depende de la continuidad de los grupos sociales que la ejecutan, [...] y del modo como los miembros de este grupo se relacionan entre si.” (*Ibíd.*: 63)

De esta manera, ésta fue una de las voces que dio el aviso de la necesidad de una labor multidisciplinar que atendiera la complejidad del fenómeno musical.

La etnomusicología en México

En la actualidad, en México como en algunos otros países ha surgido como una disciplina singular la Etnomusicología, aunque una de las mayores críticas que se le pueden hacer es su perenne referencia a modelos de investigación — emanados principalmente desde los países del primer mundo— sin un previo posicionamiento de la labor social que como disciplina científica debe representar en México,²⁹ por lo que sigue haciendo falta asumir una propuesta teórica y metodológica adecuada y comprometida a las características, y sobre todo, problemáticas locales periféricas.

Un debate presente en la Etnomusicología actual está en considerar que el prefijo *ethno* arrastra una concepción pre-juiciosa, por lo que se ha ido optando por algunos investigadores llamar a esta disciplina como *antropología de la música*, reconociendo la imposibilidad de ignorar la fuerte carga social-simbólica inherente a toda práctica musical, aunque luego, la única mención a esto sea tan simple como “la sociedad determina la música” y caer después en descripciones más bien etnomusicográficas.

A lo anterior se agrega otra discusión sobre la validez de la existencia por una parte de estudios musicológicos y por otra de la existencia de estudios etnomusicológicos. Tradicionalmente se ha considerado a los primeros como la disciplina encargada del estudio de las manifestaciones del mundo occidental, mientras que la segunda marcó su destino en el estudio de las músicas que se encuentran fuera de esa élite. Para algunos debe existir una sola musicología que se encargue del estudio de todas las músicas, mientras que otros defienden la existencia de una práctica netamente etnomusicológica. Pero incluso hay quien considera esto como un falso debate en la medida en que es un dilema inútil si se piensa que es imposible que una sola disciplina deba ser la encargada de estudiar toda la actividad musical del hombre. Imposible, como

²⁹ En las dos últimas décadas se nota principalmente la abundancia de investigaciones con una gran influencia del estructuralismo levistosiano y de propuestas semiótico-musicales. De igual manera se nota la influencia de los llamados *estudios culturales* y la reutilización de términos gramscianos como *hegemonía* y *cultura subalterna* al hablar de la música popular. Remito a los interesados a consultar la obra de Reynoso (2006a y 2006b) y el amplio panorama crítico que nos ofrece.

hemos apuntado arriba, debido a su complejidad y a la carencia de una orientación teórica propia que oriente una visión transdisciplinar.

Uno de los aspectos más desconcertantes de este debate es que de continuo **confunde** niveles y entidades que participan en la organización de la producción y legitimación del conocimiento sobre la música. No distingue entre áreas de conocimiento, campos disciplinares, comunidades de investigación, sociedades científicas, departamentos universitarios, líneas de investigación, géneros de escritura académica, etc. En una misma frase se puede estar hablando de cosas tan distintas como un área de conocimiento y una comunidad de investigación como si fueran la misma cosa. [...] Utilizar “musicología” o “etnomusicología” como nombres de disciplinas entorpece mucho. Esos nombres designan mejor sociedades, comunidades de investigación, departamentos (en otros países) y otras entidades de organización del conocimiento. [...] (López Cano, 2007)

En lo personal me inclino por una sola disciplina musicológica en aras de una comprensión y aceptación de que no existen músicas mejores que otras. Pero esta única musicología considero, deberá seguir abocándose a cuestiones técnicas de composición, ejecución, organológicas, géneros, etc., sin dejar de lado las cuestiones sociales como historias de vida, estilos históricos, del momento actual; pero de cualquier tipo de expresión musical humana.

Para una propuesta desde la antropología esta deberá buscar la conjunción y aportación de otras disciplinas, si es que pretende acercarse al conocimiento del proceso físico-bio-psico-social que representa uno de los mayores descubrimientos del género *Homo*: la música.

En este capítulo hemos tratado de mostrar cómo ha sido el acercamiento que se ha hecho a la música de la otredad, deteniéndonos al final en lo que respecta al proceso seguido en nuestro país.

Hemos visto cómo al pasar del asombro por parte de las sociedades más avanzadas a la descripción de la “otra” música “descubierta” y posteriormente a encarar su estudio y recopilación, la noción de lo que es el quehacer musical partió de un solipsismo cultural. Al inicio, en el que sólo era entendido y

aceptado lo musical si encajaba en el oído del conquistador, militar o religioso, y más tarde, sólo era música la que podía ser clasificada y contrastada con criterios occidentales en cuanto a forma, medida y entonación. Más adelante, ya en el siglo XX, la aceptación de todo tipo de música como parte del acervo cultural de cada sociedad llevó al surgimiento de disciplinas específicas para ocuparse de este fenómeno. Sin dejar de pasar por una etapa de folklorismo y rescate de las “verdaderas” tradiciones vimos cómo se llegaron a implementar enfoques científicos encaminados al estudio reduccionista en ciencias sociales, en donde hacen su aparición los estudios específicos centrados en la música.

Lo que hemos querido mostrar hasta ahora en este breve repaso histórico es precisamente la diversidad del fenómeno musical, y más bien la complejidad que se encuentra al involucrarse y relacionarse varios individuos que en respuesta a una dinámica social y natural, propia y ajena, contribuyen con su acción musical al mantenimiento y transformación del vivir en sociedad.

De esta manera, el “hacer” música es un trabajo en sociedad, que va de lo individual a lo colectivo, lo cual implica naturalmente, la participación de más de un agente para lograrlo. ¿Qué hace compleja esta actividad? El pensar la música como una secuencia lineal que va desde el creador, pasando por el intérprete, para llegar al receptor, además de simple sería ingenuo. Partamos de algo: todo quehacer humano es complejo. Pero llegar a concluir que toda actividad social es por tanto compleja nos dejará en el mismo lugar de partida. Si la actividad musical es actividad humana ¿en qué momento podemos decir que se trata de una actividad compleja?

Pasemos ahora a tratar de explicar(nos) cómo enfocar la complejidad en la actividad musical.

...para procurarse los medios que permitan integrar en un sistema coherente, sin ceder a la compilación escolar o a la amalgama ecléctica, ... hay que pugnar por situarse en el lugar geométrico de las diferentes perspectivas, es decir, en el punto desde donde se puede percibir a la vez lo que puede y lo que no puede ser percibido a partir de cada uno de los puntos de vista

(Bourdieu, 1971: 295)

2ª parte. Planteamientos teóricos.

II. Definiendo una propuesta de investigación

Como respuesta a las preguntas cómo y por qué hace música el hombre, que los investigadores del quehacer musical se han hecho sobre todo en los últimos cincuenta años, se han ofrecido respuestas que atañen a lo individual o a la colectividad en que se desarrolla el ser humano. Las primeras, que pudiéramos decir de corte psicológico (el innatismo de la música en el ser humano o el efecto sensorial que le provoca), y las segundas en el ámbito de la vida en sociedad. En ambas tendencias se ha apelado al apoyo de la ciencia y se han propuesto modelos como herramientas heurísticas que buscan comprender y explicar esa recepción perceptual, cognitiva y emotiva, que en múltiples respuestas hace manifestarse a los seres humanos. De esta manera, el estudio particular de la *música* se ha venido realizando hasta la actualidad desde varias consideraciones: como fenómeno físico (sus propiedades acústicas); como fenómeno cognitivo (donde intervienen aspectos neuro-biológicos para su aprendizaje); como la relación que guarda con alteraciones motoras, auditivas y/o expresivas (amusias); como motivadora de los llamados estados alterados de conciencia; como un sistema estructurado similar al lenguaje; como expresión simbólica; como expresión artística (el *performance*, el momento de la fiesta o el ritual), y como expresión socio cultural;¹ siendo disciplinas como la física, la medicina, la biología, la pedagogía, la psicología, la lingüística, la

¹ Aunque estamos de acuerdo que todo análisis físico-acústico y todo análisis músico-estético a final de cuentas deben involucran una matriz social, aquí queremos mostrar como diversas disciplinas han hecho propios de sus discursos diferentes aspectos de un todo complejo.

historia del arte, la estética, la musicología,² la sociología y la antropología las principales abocadas a esos estudios.³

Cada enfoque, válido por los objetivos que persigue, con sus diferentes tendencias teórico-metodológicas, manifiesta que el fenómeno musical es un mundo de posibilidades de investigación... fragmentado. Ante la impracticabilidad de proyectos —por lo costoso, a muy largo plazo y la diversidad de conceptualizaciones de lo que es música— que pretendieran cubrir todos los aspectos mencionados, surge la labor interdisciplinar que al conjuntar objetivos hacia un estudio en específico le da voz a distintos especialistas; aunque si sumáramos los aportes individuales de cada disciplina, el resultado de todas maneras no expresaría la compleja calidad del todo.

En la disciplina antropológica, a partir de la consideración de que el estudio de la música debía realizarse teniendo como principio que la música no se puede aislar del contexto social que la determina, (Merriam, 1964), es decir, considerarla como parte de la cultura —y su precisión más tarde al considerar la música como cultura— se han desarrollado estrategias metodológicas en particular que centran el estudio de lo musical tanto en situaciones colectivas, como en aspectos individuales, lo que ha llevado a suponer que el aspecto cultural de la música estaba así cubierto, pero quedando en el descuido las conexiones que una práctica musical llega a establecer con las otras partes que conforman a una organización social.

Pese a ponderar en muchos casos, que la *música* no debe aislarse de su contexto social, se da el caso que no se llega a determinar qué forma ese contexto, y a final de cuentas tampoco se llega a determinar, o esclarecer la manera tan compleja en que el campo del quehacer musical pueda encontrarse diseminado, al estar relacionado con otros campos de actividades dentro del sistema socio-cultural total. Conexiones que posibilitan una mejor comprensión del problema a observar y por lo tanto llevarían a una explicación más cercana a la realidad.

² Incluyo aquí a la Etnomusicología y los aportes de lo que se ha dado en llamar la Arqueomusicología.

³ Otros enfoques que tiene el estudio de la expresión musical ha sido su importancia o no en el proceso de hominización, así como si esta expresión es exclusiva de los humanos.

Es así que consideramos que estudios muy particularizados, atomizados de la *música* son insuficientes, pues no denotarían el aspecto social inserto en el campo de lo musical que una visión antropológica debe buscar. Estos enfoques muy acotados del fenómeno musical producen resultados igualmente cortos, a la manera de explicaciones simples de causa-efecto y que nos llevan a escuchar conclusiones fáciles y vendibles como que *“la música es el alma del pueblo”* o que es una expresión sincera y auténtica que no habría que cuestionar más allá. En este capítulo trataremos de plantear una propuesta de investigación de la música como parte de un fenómeno socio-cultural que por las características que plantearemos nos ha llevado a considerarlo un sistema complejo adaptativo al que habrá de delimitar y entender en sus relaciones internas, que provocan desde la antropología que la expresión musical deba ser comprendida y explicada como un producto social más allá de la primera imagen que se presente ante nuestros sentidos.

II.1 La organización social de la música como *sistema cultural-musical*

A raíz de establecer que el tema de investigación de esta tesis era la música realizada por la sociedad comcáac y el papel que desempeñaba el surgimiento de nuevas prácticas interpretativas por parte de un sector de la población, la pregunta inicial era obvia: ¿Cómo abordar esta situación y salvarnos de caer en la atrayente simplicidad de presentar un reporte etnográfico donde las premisas y conclusiones se encerraran en un círculo de condicionamientos sociales sin especificación y de determinismos achacados a procesos de globalización sin remedio?

De inicio hemos establecido que la música como actividad cognitiva y física se encuentra siempre en constante cambio al ser un producto de la interacción social humana, pero que este quehacer musical se objetiva mucho más allá de la primera impresión que como espectadores recibimos en un evento, sea la fiesta, el ritual, la procesión, o un ensayo.

[...] la relación dada entre un observable y su permanencia como proceso real, se concrete a partir del conocimiento teórico que se pueda tener, ya que, de lo contrario, la posibilidad de contar con un observable formará parte intrínseca del sentido común generalizado, y se podrá ver todo aquello que se encuentra únicamente en la superficie; la acción producida establece un conocimiento

marcado por la simplicidad factual, que manifiesta en la construcción la elaboración de capacidades retóricas y argumentativas basadas en el primer acercamiento posible. El observable creado es el resultado primigenio de primera vista y sólo demuestra que esta creación es el primer momento de un trabajo, aunque para muchos sea el definitivo. (Pérez-Taylor, 2002a: 144, subrayado mío)

De esta manera el acercarnos a la práctica musical comcáac requería que estableciéramos de inicio una estrategia conceptual que nos permitiera construir nuestros observables llegado el momento del trabajo en campo. Como ya mencionamos, de entrada consideramos que las sociedades humanas se encuentran en una dinámica permanente; no estamos de acuerdo con aquellas teorías que aluden a las sociedades como entidades que tienden a permanecer en equilibrio de tipo homeostático y, por lo tanto, más inclinadas a la inmovilidad que a una dinámica. De igual manera consideramos que la práctica musical de cada sociedad no es la ejecución arbitraria por parte de uno o varios individuos, sino que ésta se encuentra determinada por situaciones sociales consensadas, aceptadas y reforzadas al paso del tiempo, pero que al mismo tiempo que definen un quehacer musical, promueven de alguna manera la transformación de reglas, la invención de otras, o dicho de otra manera, la adaptación a nuevas situaciones socio-ambientales para, llegado el momento, establecer nuevas rutas de desarrollo.

Esta ejecución es parte de un proceso social que involucra agentes sociales, instituciones y lugares en una red de relaciones que se materializan y simbolizan a través del tiempo, persistiendo y transformándose. Este entramado social es el que hemos decidido nombrar aquí como *sistema cultural-musical*.

Con este concepto estamos delimitando desde nuestra posición de investigadores un campo de observación en donde la práctica musical toma lugar, pero conscientes de que a cada sociedad pertenecen características que definen y particularizan lo que sería su propia práctica musical. No porque ella sea la —~~era~~adora” o única poseedora de ese ejercicio, sino porque es el que se desarrolla habitualmente y es producto de procesos sociales históricos. Si estamos de acuerdo con lo anterior, debemos comprender enseguida que aquella frase: —~~al~~ música es un lenguaje universal”, pierde sentido. La música

es una práctica universal pero su estudio requiere considerar los eventos y situaciones que la determinan en cada grupo humano.

Estas relaciones y sus expresiones⁴ que se objetivan dentro de lo que sería el contexto del sistema cultural-musical, nos hacen considerar que para su estudio un enfoque como el funcionalista (con tendencia mensurable de lo social y lo material), o estructuralista (sin sujetos y sin historia), o interpretativo (para descubrir solo significaciones), no satisfacerla la complejidad que pretendemos comprender al abordar el estudio de la actividad social relacionada con lo musical.

Por lo que estamos de acuerdo en que

[...] la construcción de un observable se debe basar en la complejidad de los procesos que se localizan en el hecho real, para interiorizar desde la teoría y la práctica empírica la actividad productora de lo que es posible enunciar-conocer. [...] Lo complejo es el lugar epistémico y conceptual que habilita el espacio como la construcción posible que pertenece al orden-desorden, que se halla como un posible-observable materializado en objeto de estudio. (*Ibíd.*: 145)

De esta manera hemos optado por retomar desde la visión que nos dan las llamadas ciencias de la complejidad y, a manera de metodología de nuestra investigación, los aportes que nos ofrece el enfoque sistémico —surgido en las ciencias llamadas —*das*— que nos va a llevar a considerar la actividad musical como un sistema complejo adaptativo que en su primer nivel de operatividad nos conduzca a explicar las asociaciones, características y expresiones de lo musical; además implementamos consideraciones teóricas que desde la antropología y la sociología nos permitirán tratar de entender las relaciones presentes en el entramado creado por todos los participantes del ámbito musical.

De esta manera, nuestra propuesta de estudio sobre la complejidad de la organización musical comcáac se puede decir que la dividimos en dos momentos, pero no por ello visualizados por separado, sino formando parte de

⁴ Lo que denominamos *la práctica* o el *quehacer musical* para denotar su carácter de acción social e ir más allá de la palabra aislada *música*, que hemos visto que abarca tanto, pero que en un trabajo antropológico es necesario especificar dicho carácter.

una sola propuesta. En un primer momento consideramos a esa organización como un sistema. El concepto de sistema nos orientará en establecer qué elementos lo forman y el espacio simbólico y material que ocupan. El siguiente paso consiste en la implementación de los conceptos teóricos que nos den cuenta de la interacción entre dichos elementos, es decir la interacción entre los agentes que determinan la práctica musical a nivel individual y colectivo, y al mismo tiempo la interacción entre estos y la organización social en la que están insertos

II.2 El aporte sistémico

El hecho de considerar que el fenómeno musical es en sí mismo una organización que a su vez forma parte de una mayor organización social nos lleva a acercarnos al concepto de *sistema*. Sería entonces la práctica musical un subsistema del sistema social.

El uso del concepto de sistema, tanto en las ciencias duras como su aplicación a las ciencias sociales, tuvo un gran auge durante el siglo XX sobre todo en su segunda mitad. Por un lado surgieron las críticas a planteamientos sociobiológicos —la sociedad vista como un organismo animal o vegetal—, mientras que por otro lado, propuestas de corte reaccionario como el análisis social de Parsons se volvieron muy influyentes. Parsons, que se basa en los principios cibernéticos de control y retroalimentación, concibe a las sociedades como sistemas que tienden al consenso, a la no controversia, buscando permanecer en un equilibrio inalterable. Pero es en esta misma segunda mitad de siglo cuando el trabajo de Buckley trata de re-encauzar la aplicación de la teoría de sistemas a los fenómenos sociales (ver Buckley, 1968, 1982).

Hay un panorama científico revolucionario [derivado] del movimiento de investigación general de los sistemas, [con un] cúmulo de principios, ideas y ahondamientos que ya han establecido un grado superior de orden y de comprensión científicos en muchas áreas de la biología, la psicología y algunas ciencias físicas... La moderna investigación de los sistemas puede servir de base a un marco más adecuado para hacer justicia a las complejidades y propiedades dinámicas del sistema sociocultural. (Buckley, 1982 (1967))

Aunque dichos esfuerzos por reivindicar el enfoque sistémico aplicado a las ciencias sociales no impactaron en gran medida, su aplicación al campo de

lo social lo considero el más adecuado para dar cuenta de la complejidad por atender.

Algunos antecedentes

A lo largo de la historia de la ciencia en general, la necesidad de clasificar nuestro entorno para su mejor comprensión ha llevado a la implementación del concepto de sistema, para resaltar la gran dependencia e influencia recíproca que distintos elementos sostienen entre sí por la consecución de las variadas funciones que ordenan el mundo, tanto natural, físico y social.

Es a partir del desarrollo de estrategias científicas como la cibernética, por Norbert Wiener y la propuesta de la Teoría General de Sistemas (TGS) de Ludwig Von Bertalanffy desde los años 30, que desde las ciencias físicas se propone el estudio de cualquier tipo de sistema. Así la cibernética ayuda a describir los mecanismos de control que operan al interior de un sistema y la TGS para poder ubicarlos ya sea conceptualmente o físicamente y detectar sus partes inter-actantes. En escritos posteriores Bertalanffy precisa lo que serían los propósitos de la TGS:

[La TGS] trata de desarrollar los principios aplicables a los sistemas en general, prescindiendo de la naturaleza de éstos, de sus partes componentes y de las relaciones de «fuerzas» entre ellas. Las partes componentes del sistema no es necesario que sean materiales, como por ejemplo en el análisis del sistema de una empresa comercial, del que forman parte componentes tales como edificios, máquinas, dinero y clientela. (Diccionario Herder de filosofía: Bertalanffy, *Robots, hombres y mentes*, p. 96, Guadarrama, Madrid, 1974)

Esta definición y la aplicabilidad del concepto *sistema* en general desarrollado por Bertalanffy, lleva implícita la idea de ir contra la especialización científica y trata de implementar los aportes de una visión multidisciplinaria aplicados a toda clase de sistemas, no sólo los físico-mecánicos o biológicos, sino también aquellos surgidos de la capacidad de organización del ser humano. Esta búsqueda de una reunificación de las disciplinas a través de un método único también era así expresada:

General Systems Theory is a name which has come into use to describe a level of theoretical model-building which lies somewhere between the highly

generalized constructions of pure mathematics and the specific theories of the specialized disciplines.

[...] The objectives of General Systems Theory then can be set out with varying degrees of ambition and confidence. At a low level of ambition but with a high degree of confidence it aims to point out similarities in the theoretical constructions of different disciplines, where these exist, and to develop theoretical models having applicability to at least two different fields of study. At a higher level of ambition, but with perhaps a lower degree of confidence it hopes to develop something like a "spectrum" of theories - a system of systems which may perform the function of a "gestalt" in theoretical construction. Such "gestalts" in special fields have been of great value in directing research towards the gaps which they reveal. (Boulding, 1956)⁵

La idea de sistema nos habla de partes (subsistemas) interrelacionadas que se influyen recíprocamente y que por sí mismas representan una totalidad que puede ser analizada. Llevar el concepto de sistema desde la organización social a la práctica de la música implica de entrada identificar los componentes o elementos del sistema, que nos lleve a determinar sus interrelaciones y límites, por lo que nuestra idea de un sistema socio-cultural de la música propone un esquema o modelo que intenta captar lo expuesto anteriormente y que será llevado a campo como guía de investigación en la sociedad comcáac.

La utilización del concepto sistema se ha utilizado en el discurso musical desde otras perspectivas no necesariamente sistémicas, pero que buscan en su análisis una mejor comprensión de diferentes formas de organización de lo musical. Por ejemplo, si consideramos sólo el aspecto operacional de la música, es decir la parte de la ejecución, vemos que además de la usanza occidental que utiliza una escala de 12 sonidos y que se representa

⁵ *La Teoría General de Sistemas es el nombre que se ha venido a usar para describir un nivel de modelo-constructor teórico que se encuentra entre las construcciones altamente generalizadas de las matemáticas puras y las teorías específicas de las disciplinas especializadas.*

[...] Los objetivos de la Teoría General de Sistemas pueden ser establecidos con diversos grados de ambición y confianza. En un nivel bajo de ambición, pero con un alto grado de confianza se tiene como objetivo señalar las similitudes en las construcciones teóricas de diferentes disciplinas, donde estas existen, y desarrollar modelos teóricos que tengan aplicación en por lo menos dos diferentes campos de estudio. En un nivel superior de ambición, pero tal vez con un menor grado de confianza se espera desarrollar algo así como un "espectro" de teorías - un sistema de sistemas que puedan realizar la función de una "gestalt" en la construcción teórica. Estas "gestalts", en campos especiales han sido de gran valor en dirigir la investigación hacia las lagunas que ellas revelan.

gráficamente en un papel (pentagrama, clave, signos, etc.), existen variadas formas del empleo de los sonidos.⁶ Cada manera propia de expresarse es considerada en muchos trabajos etnomusicológicos como un sistema musical, donde el carácter de sistema se relaciona más bien con el hecho musical y la función que desarrolla básicamente al momento de su expresión, o lo que representa tal hecho musical.⁷ En otros casos, los aspectos técnicos por sí solos conforman un sistema que un análisis musicológico debe aprehender.⁸

En este trabajo no abordamos la música ni como fenómeno físico, ni como registro del evento propiamente musical, cuya captura mediante grabación o en documento (partitura) queda sujeta a análisis de tipo técnico, estético o semiótico. Para diferenciar lo que sería el sistema musical al que queremos referirnos, hemos preferido hablar del sistema que involucre lo que sería la organización social de la música como un *sistema cultural-musical*. En una propuesta de sistema musical desde la antropología es importante la consideración de lo que sería la producción del sentido social que tiene la música. La práctica social de la música es una actividad que involucra la interacción entre diversos componentes con una actividad particular constituyendo orden dentro de un aparente desorden. Esta característica social nos permite considerar la práctica musical como un sistema complejo.

⁶ En la manera de conjuntarlos (ritmos, melodías, secuencias), en su reproducción (vocal o con instrumentos), y en su representación o ausencia de representación gráfica, a través de diferentes culturas.

⁷ Por ejemplo tenemos la propuesta desde una semiótica musical como la del investigador Gonzalo Camacho que nos habla de un *sistema musical* como —. [U]n conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad, se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas*, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo.” (Citado en Alegre 2005:200)

⁸ Bertalanffy lo considera la música como un sistema conceptual, mientras que en el extenso trabajo de Miller (1978:33) la música como expresión es considerada como un artefacto que procesa información producido por la sociedad, considerada esta como un sistema viviente.

II.3 Complejidad y música.

[...] Por supuesto que en la realidad hay una multitud de factores en acción, observables desde incontables planos y perspectivas; desde ya que cualquier objeto es insoportablemente complicado y que todo tiene que ver con todo. Pero en algún momento hay que detenerse y hacer un recorte; no es tan terrible.

Este recorte o diferimiento es precisamente lo que posibilita el diseño de modelos, esenciales en la práctica científica y definibles como un conjunto de abstracciones practicadas sobre la realidad, una selección de componentes y de las relaciones que median entre ellos. Un modelo no es tampoco una opción entre tantas, sino una herramienta de trabajo particularmente requerida en escenarios de complejidad, en donde ofrece una opción de inteligibilidad en todo preferible a la lógica del amontonamiento enciclopédico o al juicio subjetivo. [...] (Reynoso, 2008: 25)

Desde mi punto de vista una perspectiva desde la simplicidad lleva a implementar un análisis lineal de explicación causa-efecto, esto ha conducido a la mayoría de los estudios sobre el quehacer musical popular, o bien a la descripción detallada de un momento en particular, o bien, a un ejercicio hermenéutico. Ambos apelando a: la imparcialidad del estudio llevado a cabo, la aplicación de un método inductivo o deductivo, la cuantificación posible del fenómeno con toda la objetividad del investigador, ... es decir, toda la tradición positivista y mecanicista en la aplicación de la ciencia que se ha desentendido del descubrimiento desde las matemáticas, de que existen sistemas dinámicos no lineales y de la presencia de fenómenos aparentemente desordenados situados más allá de un punto de equilibrio colindando con el caos.

En este trabajo hemos optado por intentar acercarnos de alguna manera a entender la complejidad que la organización social de la música y su práctica conlleva. No porque necesariamente sean complejas, sino porque consideramos este enfoque como el más adecuado para implementar una metodología para la delimitación y ubicación de nuestros observables desde un criterio transdisciplinar.

El intercambio de saberes establece la irrupción en la ciencia convencional, al provocar desde el grupo de discusión en primera instancia la aparición de varias vías posibles de argumentación, hasta llegar a la búsqueda y desarrollo de la teoría adecuada que permita explicar-interpretar el objeto-sujeto de

estudio. Alcanzar este momento nos permite ir más allá de nuestro conocimiento disciplinar, para irrumpir en distintos conocimientos, siempre desde nuestra ciencia, la antropología.

[...] la antropología es para los antropólogos la ciencia que regula el conocimiento y la construcción de posibles observables en diversos contenidos histórico sociales y bioculturales. Para convertir alguno de ellos en algo más claro, es necesario evidenciarlo y ello se puede lograr a través de una lectura del dato construido desde distintos puntos de vista. (Pérez-Taylor, 2002: 12)

Para empezar a hablar de *música*, debemos primero establecer el lugar que ocupa dentro de toda la trama de actividades que el ser humano realiza. Esa trama de actividades que estructura a toda sociedad y que llamamos cultura.⁹ Así, toda formación social se ve compuesta por conductas políticas, económicas, religiosas y culturales que la identifican. La complejidad de un fenómeno como la música, no sólo se presenta en el momento de la audición y visualización, sino que como producto de las condiciones sociales, aquella debe ser vista como un proceso al que habrá que intentar comprender aclarando de inicio lo que implica socialmente.

De esta manera surge el enfoque transdisciplinar como el más válido para tratar de acercarnos a la realidad musical de cada sociedad. Un acercamiento que nos permite ubicarnos en diversas posiciones sin perder de vista que la guía que nos orienta es antropológica. De esta manera

[...] si leemos con ojos de antropólogo lo señalado por otra ciencia, no nos estamos convirtiendo en historiadores o en biólogos o en matemáticos [...], sino que por el contrario estamos fortaleciendo el corpus discursivo de nuestra ciencia: la antropología. La expansión del conocimiento rompe el límite disciplinar, creando en la irrupción una nueva conformación factual, porque el

⁹ Una definición de cultura que desde nuestro punto de vista enuncia un alto grado de contenido sistémico es la manifestada por Bates y Plog (1990: 19): "el sistema de creencias, valores, costumbres, conductas y artefactos compartidos, que los miembros de una sociedad usan en interacción entre ellos mismos y con su mundo, y que son transmitidos de generación en generación a través del aprendizaje." Pero donde la cultura es considerada plenamente como un sistema complejo adaptativo es en la siguiente definición: "Culture is the complex attribute of a society that refers to the patterns of conduct of its participants - traditional but open to change - to societal situations concerning knowledge, beliefs, arts, morals, law, custom, or other mentally reflected themes" (Fikentscher 1995a, 23, mencionada en Fikentscher, 1998). -Cultura es el atributo complejo de una sociedad que se refiere a los patrones de conducta de sus participantes —tradicionales pero abiertos al cambio— en situaciones societales que involucran conocimiento, creencias, artes, moral, leyes, costumbres, u otros temas mentalmente reflejados."

contemplar este nuevo punto de referencia desde el mismo trabajo de campo se abre el abanico de posibilidades de la investigación. Lo que significa que un proceso tiene distintos puntos de convergencia y de bifurcación, denotando al sentido emitido por el antropólogo, la expansión o el ensanchamiento de lo observado como constructo-producto de una ciencia transdisciplinar. (*ibíd*:12-13)

Pero además de esta complejidad humana necesariamente a concertar para poder delimitar un aspecto de la realidad, ¿qué más debemos entender cuando hablamos de complejidad?

Hablar de complejidad nos remite a un concepto, que alejado de la percepción de que se trata de significar algo raro o complicado, nos debe remitir a los más importantes aportes científicos sucedidos durante el siglo XX que demostraron que no todo estaba dicho con las leyes mecánicas de la física ni con el racionalismo lógico positivista. El descubrimiento del movimiento no lineal, la mecánica cuántica, estados emergentes, la autosimilitud, y la importancia de la sensibilidad a la variación en las condiciones iniciales, que mostraron algunos fenómenos al experimentarse en laboratorio gracias al desarrollo cibernético, nos acercaron a la existencia de realidades que por sus características recibieron el nombre de complejas.

Una definición de complejidad tomada desde las ciencias exactas nos dice en una primera instancia que la complejidad se define en términos de la longitud de la descripción de un sistema, a mayor longitud mayor complejidad (Gell-Mann 2007: 48; 1ª edición en 1994). Pero el mismo autor precisa más tarde lo que sería una complejidad efectiva

In nontechnical language, we can define the effective complexity (EC) of an entity as the length of a highly compressed description of its regularities (Gell-Mann, 2003: 387)¹⁰

Lo que establece que más allá de definiciones cuantitativas que considere el número de elementos que intervienen, son las relaciones y variables entre elementos y la regularidad que presenten —no el azar o la aleatoriedad— lo que hace complejo un sistema.

¹⁰ *En lenguaje no técnico, podemos definir la complejidad efectiva (EC) de una entidad, como la longitud de una descripción altamente comprimida de sus regularidades.*

[...] asumimos que el comportamiento complejo obedece a causas que pueden tranquilamente ser muy simples en su estructura interna. No necesariamente un modelo muy complicado se aproxima más a la verdad que uno sencillo. [...] (Díaz, *et al*, 2007: 16)

Un sistema complejo se encuentra entre el orden y el desorden —alejado de la idea de tender a un equilibrio estático— en donde la aparición de propiedades emergentes responde a una constante inter-relación activa entre elementos que forman el sistema y donde este, de manera general, va a presentar una respuesta adaptativa a nuevas condiciones.

[...] Las propiedades emergentes, características de los sistemas denominados complejos, son aquellos atributos que se observan en el todo, pero que no pueden ser deducidos de los comportamientos individuales analizados aisladamente. (*Ibíd.*: 24)

En el desarrollo de nuestro proceder metodológico al encuentro con la realidad que queremos conocer, la complejidad teórica se convierte en una estrategia operativa que nos va a permitir establecer opciones de investigación.

No podemos hablar de sociedades complejas arbitrariamente; la complejidad sólo la podremos determinar al emplear teorías, estrategias y una epistemología destinada a tratar de comprender esa complejidad social. Por la misma razón no existen tampoco prácticas musicales que se puedan clasificar como socialmente simples o complejas. En el caso de la música considerada sólo en su expresión *performativa*, esta es también bastante compleja desde su concepción hasta su realización. Incluso a nivel individual la simple interpretación de una línea musical implica destreza cognitiva, destreza motora (si se ejecuta un instrumento), emotividad. Toda una interrelación de diversos elementos neuronales y físicos que van a producir una respuesta musical, inclusive si se presentaran situaciones no previstas, como por ejemplo al ocurrir un error en la interpretación y tener que sobreponerse, o al tener que improvisar. Pero no es la intención en este momento adentrarnos en complejidades cognitivas; queremos centrarnos en la complejidad social que representa la musicalidad que toda sociedad desarrolla. Una complejidad que no se encuentra evidente o materializada a primera vista sino en la concepción del investigador que implementará la estrategia para tratar de aprehenderla.

[...] es importante recordar que la complejidad es un efecto de la perspectiva aplicado a los objetos de estudio concebidos bajo el influjo de un modelo, no una propiedad ontológica intrínseca de aquello que se analiza. [...] La complejidad, en estos términos, es básicamente un constructo teórico y el efecto circunscripto de una aplicación modélica, pero también un dispositivo analítico de extraordinaria ubicuidad epistemológica y poderosas consecuencias teóricas, ya que permite dar cuenta de procesos y fenómenos absolutamente disímiles entre sí. (*ibid*:18)

Nuestra propuesta tendiente a comprender la complejidad presente en la música nos lleva a tratar de ubicarla cuando se expresa tanto en la organización social-musical como en la práctica. Aquella que se deriva de la relación entre las estructuras determinadas por la relación entre instituciones y los agentes sociales y entre estos mismos, y la complejidad que se da en la conformación del saber musical a nivel individual y colectivo, donde intervienen aspectos de enseñanza, aprendizaje, ensamblaje, creación y reproducción soportados por tradiciones, sistemas de creencias y determinantes políticos e incluso económicos.

A la fecha se puede constatar que no hay sociedad conocida que no realice una práctica musical, o como se designe en particular en cada sociedad al hecho de hacer sonar instrumentos musicales, producir ritmos, melodías y acompañar el canto y/o movimientos corporales acordes con el sonido producido. Pero, si ya partimos de una concepción de que la música es un producto social y sociabilizador, ¿existe algún tipo de organización observable en esta práctica? Más allá del gusto, el oficio o lo que indique el ritual, el quehacer musical obedece a una organización no explícita a simple vista, donde han de intervenir factores en recíproca anuencia y tal vez competencia, previo, durante y posterior a la interpretación que presenciamos.

Tratar de entender esto me lleva a buscar qué elementos son los que intervienen, influyen o determinan el —hacer música—, por lo que reiteramos que el estudio de lo que llamamos música¹¹ lo emprendemos totalmente desde una

¹¹ El hablar de música como un producto social hace necesario una precisión sobre que queremos decir al referirnos a música. Acotamos que la utilización del término *música* en nuestra propuesta de trabajo no se refiere sólo al fenómeno físico (sonido) que se presenta cuando un cuerpo elástico puesto en tensión es sacado de su estado de reposo produciendo

postura antropológica de la complejidad. Una antropología que intente integrar los diferentes aspectos que consideramos deben ser tomados en cuenta y que quedan enmarcados en una organización social, y determinados a su vez por una vida cotidiana y una vida institucional, una vida individual y una vida social interactuando. Este fenómeno musical que se expresa sonora y visualmente y que por sí solo puede ser objeto de estudio de varias disciplinas (ver arriba) en nuestro enfoque forma parte de un cuerpo mayor que le da la posibilidad en el tiempo y el espacio para manifestarse, considerando que el evento musical es el producto de una organización en la que músicos, la sociedad de la que forman parte, los espacios físicos y el entorno determinan el cómo y el por qué de una particular expresión musical.

El sistema cultural-musical como sistema complejo adaptativo

[...] los sistemas complejos adaptativos (SCA) se conciben como sistemas fruto de la aleatoriedad y la regularidad, que manejan flujos de información ofreciendo respuestas cada vez más adaptadas y exitosas en relación con su medio y su propio funcionamiento. Estas respuestas son consecuencia de las esquematizaciones obtenidas de regularidades existentes en los flujos de información, pero son esquemas que deben completarse con los elementos no regulares, accidentales o aleatorios de dicha información. De este modo, dichos esquemas sujetos a variación son puestos a prueba en su contraste con la realidad. Así, en este proceso, los esquemas se contrastan con datos de la misma naturaleza del esquema extraído, de modo que lo que ocurre en el mundo real determina qué esquemas sobreviven. Estos sistemas, pues, requieren para su existencia condiciones medias entre el orden y el desorden. El estudio del procesamiento de los flujos de información debe permitir extraer las «leyes» que rigen el funcionamiento de los citados SCA. En definitiva, la premisa central de esta perspectiva es que la configuración y el mantenimiento de los fenómenos complejos está regulado por reglas simples. (Jorge Sierra 2003)

El concepto de Sistema Complejo Adaptativo (SCA) como propuesta de análisis se pone en práctica principalmente a partir de la década de los 90 del

ondas que a través del aire nos es posible percibir las auditivamente con sus cualidades más distinguibles. Además de esta concepción, usamos la palabra *música* como concepto más amplio. Nos referiremos básicamente a la expresión sonoro-visual conformada por las manifestaciones del canto, la ejecución de instrumentos musicales y que en determinadas ocasiones incluye un movimiento corporal coordinado (danza); manifestaciones que en sociedades tradicionales se presentan generalmente como unidad. Pero consideramos además como parte importante de este proceso llamado música la reciprocidad emotiva que se establece con los espectadores al momento de la ejecución.

siglo pasado en los Estados Unidos,¹² y responde a los requerimientos que las ciencias de la complejidad comenzaban a demandar al buscar respuestas al fenómeno de emergencia que no había sido cubierto por los primeros enfoques que emplearon la TGS en el análisis social (Sawyer, 2003)

De esta manera consideramos que un sistema complejo adaptativo

[...] adquiere información acerca tanto de su entorno como de la interacción entre el propio sistema y dicho entorno, identificando regularidades, condensándolas en una especie de “esquema” o modelo y actuando en el mundo real sobre la base de dicho esquema. En cada caso hay diversos esquemas en competencia, y los resultados de la acción en el mundo real influyen de modo retroactivo en dicha competencia.” (Gell-Mann 2007: 35)

Así, además de la información que procesa y retroalimenta al sistema, la consideración de la regularidad en relación dialógica con lo irregular que ubican a todo SCA más allá del orden y poco antes del caos total (en el borde del caos), con una eficiente adaptabilidad, hacen de este tipo de sistemas un concepto llave para intentar captar la complejidad. De esta manera un SCA muestra así su capacidad como modelo operativo y explicativo para las ciencias de la complejidad.

Consideramos que la dinámica social que involucra lo musical en la actual sociedad comcaac puede ser analizada observando que el sistema cultural-musical presenta todas las características que definen a un Sistema Complejo Adaptativo.¹³ En el estudio de lo que involucra una práctica musical como la hemos planteado se pueden imbricar distintas prácticas culturales —que pudieran a su vez ser consideradas como sistemas— en el que la interacción de variadas instituciones, entornos y actores sociales operan en algún

¹² Algunos ejemplos son: Gell-Mann, Murray, 1994. *The Quark and the Jaguar. Adventures in the Simple and the Complex*; Buckley, Walter, 1998, *Society –A Complex Adaptive System: Essays in Social Theory*. Routledge; Forrest, Stephanie and Terry Jones, 1994. “Modeling Complex Adaptive With Echo”; Hommon, Robert J. 1995. “Social Complex Adaptive System: Some Hawaiian Examples”; Los dos últimos corresponden a investigadores del Instituto de Santa Fé; artículos disponibles en la página web del SFI.

¹³ Algunas veces es posible que un sistema complejo adaptativo implemente o asuma esquemas no adaptativos (Gell-Mann) que pudieran persistir por un tiempo debido a imposición de un elemento con poder o a la impresión de beneficio social que pudiera generar.

momento en un proceso de beneficio colectivo que resulte en cohesión social, mientras que en otros lleve a generar ambientes que conduzcan a adoptar nuevas situaciones consideradas en un primer momento como no planeadas.

Es la práctica musical una realidad observable expresada en relaciones, instituciones, acciones (aprendizaje, ejecución, audición), que se desarrolla en un espacio conceptual y se materializa en un espacio físico a través del tiempo adaptándose a las condiciones del medio social y natural y presentando en un determinado momento propiedades emergentes que manifiestan su vitalidad. Un sistema abierto con características emergentes, adaptándose y recreándose.

Complementamos las propiedades ya enunciadas que caracterizan a los sistemas complejos con el aporte de Pavard y Dugdale (2000):

Property 1: non-determinism and non-tractability. A complex system is fundamentally non-deterministic. It is impossible to anticipate precisely the behaviour of such systems even if we completely know the function of its constituents.

No determinista. Un sistema complejo es fundamentalmente no-determinista.¹⁴ Es imposible anticipar precisamente la conducta del sistema aún si conocemos completamente la función de sus elementos.

Property 2: limited functional decomposability. A complex system has a dynamic structure. It is therefore difficult, if not impossible, to study its properties by decomposing it into functionally stable parts. Its permanent interaction with its environment and its properties of self-organisation allow it to functionally restructure itself.

Descomposición funcional limitada. Un sistema complejo tiene una estructura dinámica. Es por tanto difícil, si no imposible, estudiar sus propiedades descomponiéndolo en partes funcionalmente estables. Su permanente interacción con su medio ambiente y sus propiedades de auto-organización le permite re-estructurarse funcionalmente a sí mismo.

Property 3: distributed nature of information and representation. A complex system possesses properties comparable to distributed systems (in the connectionist sense), i.e. some of its functions cannot be precisely localised. In addition, the relationships that exist within the elements of a complex system are short-range, non-linear and contain feedback loops (both positive and negative).

Naturaleza distribuida de información y representación. Un sistema complejo posee propiedades comparables a sistemas distribuidos (en sentido

¹⁴ Entiendo el no ser determinista en el sentido de no ser predecible.

conexionista). Por ej., algunas de sus funciones no pueden ser localizadas precisamente. En suma, las relaciones que existen dentro de los elementos de un sistema complejo son de corto rango, no lineares y contienen retroalimentación (tanto positiva y negativa)

Property 4: emergence and self-organisation. A complex system comprises emergent properties which are not directly accessible (identifiable or anticipatory) from an understanding of its components.

Emergencia y auto-organización. Un sistema complejo incluye propiedades emergentes las cuáles no son directamente accesibles (identificables o anticipatorias) a partir de una comprensión de sus componentes.

Concluimos subrayando que esta propuesta de un sistema cultural-musical se complementa con una visión histórica del proceso que ha seguido el sistema y que no debe perderse de vista si somos congruentes con la importancia que tienen las condiciones sociales iniciales —presentes ayer o hace cien años— que condicionan situaciones actuales en todo sistema complejo adaptativo, sin hacerlo por ello predecible.

Los elementos que caracterizan lo que sería un sistema cultural-musical los abordaremos a continuación, en este momento sólo quisimos subrayar que toda actividad musical humana como parte de un complejo cultural y en relación constante con otros factores sociales que pueden ser considerados a su vez como subsistemas del sistema social mayor, entraña una complejidad que se va a manifestar de manera particular en cada sociedad y que el enfoque sistémico nos puede aportar una vía de acceso para situarnos en la complejidad musical.

Con este y otros dispositivos teóricos conformamos una propuesta de modelo que nos permita abordar nuestro objeto de investigación tratando de encontrar la dialógica entre lo que se podría llamar la acción musical y las condiciones sociales, para así tratar de entender-explicar los componentes y las características del proceso musical presentes en la expresión comcáac en la actualidad.

II.4 Componentes del Sistema Cultural-Musical

Lo que hemos denominado como el sistema cultural-musical es el espacio conceptual en donde se interrelacionan los agentes sociales involucrados en la actividad musical y que incluye además espacios físicos, objetos, instituciones y entornos. Pero antes de pasar a describir estos elementos es necesario ubicar a la actividad musical, como fenómeno cultural que es, dentro de la organización social en que se desenvuelve. La actividad musical sería una más de las varias expresiones culturales al interior de una sociedad. Esta actividad musical abstraída del complejo cultural sigue conservando no obstante, sus relaciones tanto con las instituciones económico-político-administrativas de la estructura social como con los entornos que influyen en la organización social, como lo ilustramos en el diagrama 1.¹⁵

La propuesta de un sistema cultural-musical es el concepto teórico que reúne en un campo social a los agentes y los espacios y objetos con los que mantienen una relación directa; a las instituciones con las que la acción social de los agentes va a mantener una relación recíproca, pues a la vez que esta estructura norma, alienta o constriñe a la acción social, aquella se va a ver ocupada en mantener posiciones de control a causa de la práctica de los agentes. Completan el sistema cultural-musical entornos naturales y entornos culturales propios y externos a la sociedad (ver diagrama 2).

Los agentes sociales o agentes musicales, son los involucrados de una u otra manera que intervienen directamente para el desarrollo de la actividad musical. Son los músicos, cantantes, danzantes, maestros, constructores de instrumentos y espectadores del hecho musical.

Los espacios físicos son los escenarios públicos o privados donde la actividad musical se efectúa. La plaza, el atrio, el lugar sagrado, la casa, el teatro.

¹⁵ Por supuesto estamos hablando para el caso de sociedades jerarquizadas.

Por objetos nos referimos a los instrumentos musicales y sonoros¹⁶ empleados, tanto de uso cotidiano como de uso restringido, así como a aquellos objetos que con alguna carga simbólica intervienen dentro del propósito musical.

Por entorno socio-cultural nos referimos al conjunto de la sociedad que no participa directamente del quehacer musical pero que de alguna manera pueden llegar a influir para su continuación o negación. Aquí tomamos en cuenta el amplio panorama de sistemas de creencias (mitología, cosmogonía), y otros sistemas de enseñanza-aprendizaje que intervienen directamente para dar forma a una expresión particular de lo musical. Pero además tenemos la presencia externa. Por entorno socio-cultural externo nos referimos a la influencia que otros grupos humanos ejercen y tratan de implementar en la sociedad cuyo sistema cultural-musical (SCM) nos interesa, ya sea a través de un contacto personal directo o a través de instituciones o agrupaciones con una posición paternalista o impositiva.

Los entornos sonoros serían todos aquellos sonidos de procedencia cultural que desde el interior del propio territorio se pudieran manifestar mediante reproductores de sonido, timbres, campanas, u otros implementos. El entorno sonoro externo es el sonido que proveniente de otras culturas tiene de alguna manera presencia en la sociedad de nuestro interés. Vía internet, televisión o radio es importante considerar su presencia y posibles influencias en el quehacer musical local.

Por último habrá que considerar la importante presencia e influencia que ejerce el medio ambiente en el proceso de adaptación del ser humano y por consiguiente de todo sistema cultural-musical. La naturaleza influye en el desarrollo de la musicalidad de todo grupo humano. Puede aportar las condiciones materiales para la fabricación de determinado tipo de instrumento musical y contiene y delinea a la vez, determinados tipos de escenarios de la cotidianidad o de rituales, que favorecen a la sociabilidad o a la práctica

¹⁶ Objetos sonoros son aquellos que producen un tono indeterminado con alguna función en la actividad musical o en la vida cotidiana.

restringida individual de actividades musicales. La naturaleza sonora que nuevas disciplinas han empezado a estudiar¹⁷ se podría incluir si demostraran su incidencia en aspectos individuales o sociales de la existencia humana.

Cada uno de estos elementos conlleva características muy particulares que al analizarlos por separado nos llevaría a un conocimiento especializado pero que en conjunto potencian la capacidad explicativa del sistema cultural-musical.

El SCM al considerarlo un sistema complejo adaptativo y por lo tanto abierto a la información que existe alrededor, mantiene una relación con los entornos naturales y culturales que muchas veces lo determina en varios aspectos de su operatividad. Como sistema abierto que es el SCM, este contacto con el exterior es necesario para la puesta al día en sus propias formas o en la emergencia de nuevas.

¹⁷ Me refiero a disciplinas como la ecología acústica que se interesa por sonoridades que pueden ir desde el sonido de un celular hasta una rítmica circulación de savia en los vegetales; o el sonido de las olas o de la lluvia.

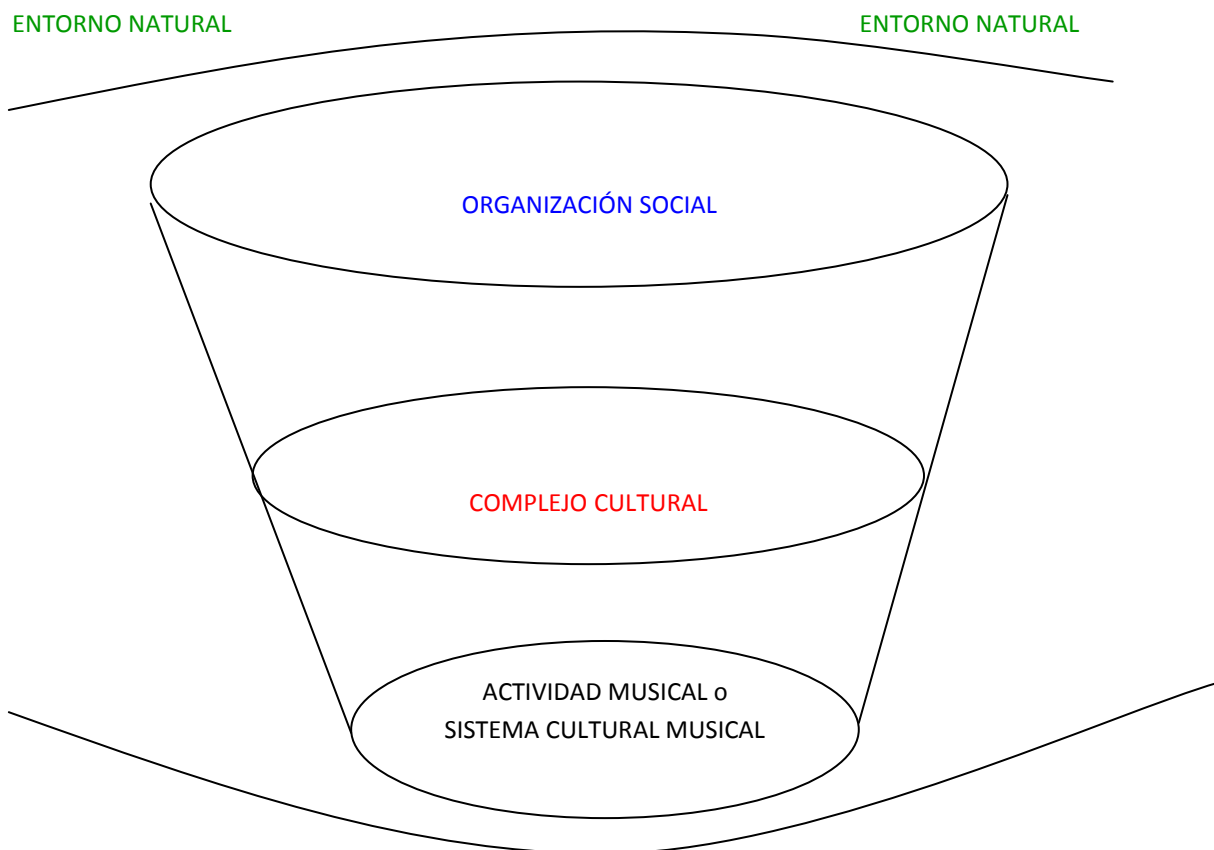


Diagrama 1.

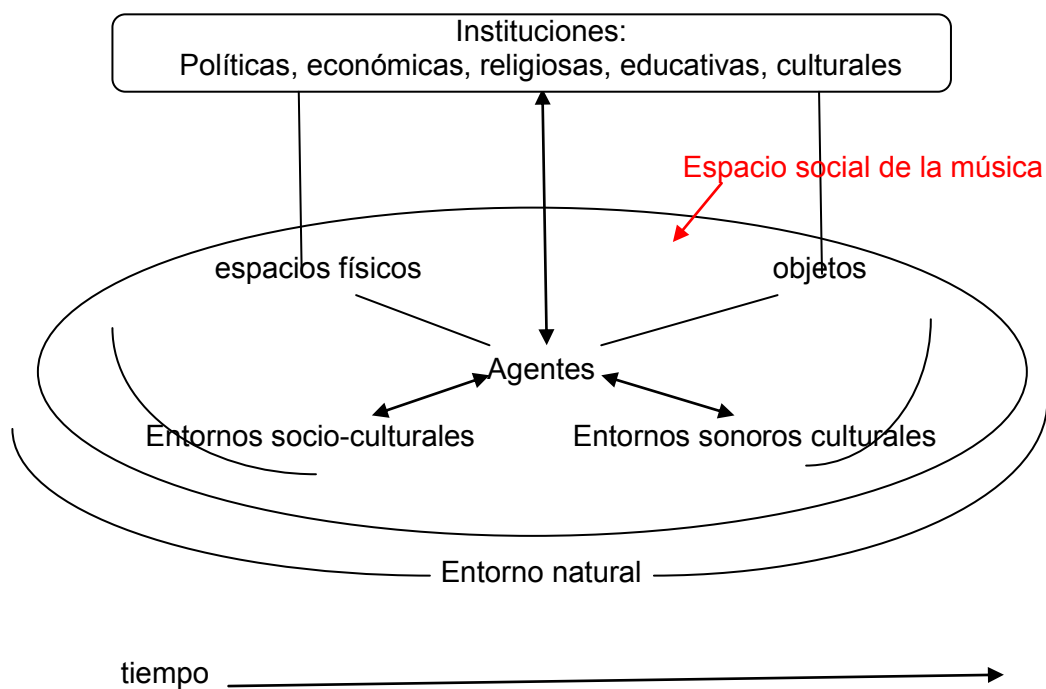
II.5 El espacio social en el *Sistema Cultural-Musical*

Hasta este momento hemos delimitado un espacio teórico en donde nuestro modelo de sistema cultural-musical se desenvuelve. Hemos cercado el campo social, no físico ni simbólico, sino conceptual, que nos da certeza de lo que queremos contener. Pero es el interior de este sistema —que en una primera instancia podemos pensar lleno de semejanzas— el que nos va a permitir, al acercarnos, detectar el por qué de la dinámica del sistema.

[...] el espacio se convierte en un lugar de certidumbre al localizar su territorialidad y sus fronteras desde una perspectiva certera que unifica criterios de semejanza a su interior, aunque este determinante que parecería infranqueable se resquebraja al encontrar en el interior del espacio los lugares de la incertidumbre. Porque al cambiar el nivel espacial hacia el interior del universo conceptual y procesual de los eventos y situaciones posibles, este anuncia acciones no previstas, ya que al establecer discursividades discontinuas los puntos de contacto cambian en la búsqueda de sus propias especificidades. (Pérez-Taylor, 2002a: 141-142)

Cualquier elemento del sistema cultural-musical además de su presencia material contiene una carga simbólica, lo que requiere que existan condiciones que posibiliten la concreción (presencia y reconocimiento) de esas características materiales y simbólicas. Para que pueda tener sentido este sistema cultural-musical es necesario relacionarlo con el nivel mayor de análisis como es la organización social y las instituciones que crea, además de los ambientes o entornos que lo circundan.

Para esto, una vez establecidos los elementos que conforman el sistema cultural-musical el siguiente paso será considerar de qué manera se dan las interrelaciones en el espacio social. Sin preponderar a ninguno de los elementos podemos hablar de una interrelación de tipo horizontal (generalmente) entre los agentes musicales, y la relación de estos con los espacios de la música y los objetos que se emplean. Por otra parte tenemos la interrelación socio-cultural que establecen los agentes con la sociedad que forma su entorno, así como con los entornos sonoros con los que conviven. A nivel de estas relaciones es donde se podrían gestar transformaciones en lo musical.



↔ Interacción. Hay flujo de información.

— Relación directa, material o simbólica.

Diagrama 2. ELEMENTOS QUE CONFORMAN E INTERVIENEN EN EL SISTEMA CULTURAL-MUSICAL

El papel que juegan las instituciones económicas, políticas, administrativas, educativas y religiosas (la estructura social) al interior del sistema cultural-musical se observa tanto en la relación directa que guarden con los espacios de la música y los objetos —de los que podrían ser propietarios— como con la relación dialógica que se va a establecer con los agentes. Es en este nivel de relaciones verticales a partir de donde se pueden generar posibles cambios socio-culturales a futuro.

Externo al espacio social del sistema, el entorno natural ejerce una influencia importante a considerar para la total comprensión del quehacer musical humano. Finalmente realzamos la importancia que tiene el considerar este sistema cultural-musical en constante proceso a través del tiempo, por lo que la perspectiva histórica no se debe perder. (Ver diagrama 2).

Para entender las interrelaciones sociales y socio-culturales que hemos establecido será necesario recurrir al apoyo en otros aportes teóricos que consideramos pertinentes y que encajan con la propuesta sistémica desarrollada.

Lo que nos falta —reconozcámoslo— son modelos mentales y una visión global [...] mediante los cuales podamos comprender cómo la reunión de muchas personas individuales forma algo distinto, algo que es más que la suma de aquellas [...] cómo esa sociedad posee una historia cuyo curso no ha sido premeditado, dirigido ni planeado por ninguno de los individuos que la constituyen. (Elias, 1990: 21)

[...] En parte la concepción atomística de la sociedad se apoya, sin duda, en la incapacidad para imaginar que del entramado de los comportamientos de muchas personas individuales puedan surgir estructuras de entramados, trátase de matrimonios o de parlamentos, de crisis económicas o de guerras, que no se pueden comprender o explicar reduciéndolas a los comportamientos de cada uno de los que intervienen en ellas. (Elias, 1999: 160)

Uno de los conceptos que propone Norbert Elias es el de *figuración* que da cuenta de las relaciones que establecen los humanos para vivir en sociedad a la vez que subsana la tendencia a considerar por separado lo individual y la colectividad.

El concepto de "figuración" sirve para proveerse de un sencillo instrumento conceptual con ayuda del cual flexibilizar la presión social que induce a hablar y pensar como si "individuo" y "sociedad" fuesen dos figuras no sólo distintas sino, además, antagónicas. (Elias, 1999: 156)

De esta manera una *figuración* —[...]resulta del entramado de las acciones de un grupo de individuos interdependientes", que de manera dinámica interactúan ya sea de manera cooperativa o como competidores. El concepto de figuración es equivalente al de *sistema* en cuanto que sitúa a los participantes de una determinada actividad en una posición de acción e interacción recíproca, incluso entre diferentes jerarquías. Para Elias, la figuración es un proceso en el que tiene un papel importante el control, o el ejercicio-búsqueda del poder.

Pero antes de hablar de situaciones de poder, ¿qué es lo que amalgama a esas figuraciones?, ¿qué las hace perdurar o transformarse? Llegado este momento nos parece fundamental el aporte que hace Pierre Bourdieu con su concepto de *habitus*. Este nos parece adecuado para tratar de entender la práctica social de los agentes y su relación con aquello que se asimila a partir de los procesos de aprendizaje en los que los agentes sociales se ven inmersos desde que nacen.

El habitus, como lo dice la palabra, es algo que se ha adquirido, pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes. La noción recuerda entonces, de manera constante que se refiere a algo histórico, ligado a la historia individual y que se inscribe en un modo de pensamiento genético, [...] el *habitus* es un producto de los condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero someténdola a una transformación; es una especie de máquina transformadora que hace que "reproduzcamos" las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente imprevisible, de manera tal, que no se puede pasar sencilla y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos. (Bourdieu, 1990: 154-157)

El enunciado anterior guarda para nuestro gusto, una fuerte relación con el principio sistémico de no linealidad, que nos habla de la impredecibilidad que caracteriza a todo sistema complejo.

Comprender un *habitus* es quizá la puerta de entrada para entender la complejidad de un sistema cultural que encierra regularidades.

El *habitus* como sistema de disposiciones en vista de la práctica, constituye el fundamento objetivo de conductas regulares y, por lo mismo, de la regularidad de las conductas. Y podemos prever las prácticas [...] precisamente porque el *habitus* es aquello que hace que los agentes dotados del mismo se comporten de cierta manera en ciertas circunstancias. (Bourdieu, 1987: 40).

El concepto de *habitus* desde sus primeras definiciones en que parecía favorecer un condicionamiento cultural destinado a la continuidad de las cosas (internaliza la estructura externa y externaliza lo interno) pasó a convertirse en un dispositivo con características adaptativas y susceptible al cambio.

Aunque es principio de una autonomía real en relación con las determinaciones inmediatas dadas por la "situación", el *habitus* no es una especie de esencia ahistórica cuya existencia no sería más que desarrollo, es decir, un destino definido de una vez por todas. Los ajustes que impone sin cesar la necesidad de adaptarse a situaciones nuevas e imprevistas pueden determinar transformaciones durables del *habitus*, aunque éstas no rebasan ciertos límites, entre otras razones, porque el *habitus* define la percepción de la situación que lo determina. [...] En pocas palabras, por reacción en contra del mecanicismo instantaneísta, uno tiene tendencia a insistir en las capacidades "asimiladoras" del *habitus*; pero éste es también adaptación, y se ajusta sin cesar al mundo, aunque este ajuste sólo en ocasiones excepcionales toma la forma de una conversión radical. (Bourdieu, 1990: 154-157)

El *habitus* no es el destino, como se lo interpreta a veces. Siendo producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas y, por lo mismo, es afectado también permanentemente por ellas. Es duradera, pero no inmutable. (Bourdieu, 1992: 109)

De este *habitus* inculcado individualmente mediante procesos de enseñanza-aprendizaje, los agentes sociales que van a llevar a cabo las acciones musicales van a desarrollar en su momento —y a modificar— a lo que nos atrevemos a mencionar como un *habitus* musical que se objetiva en la práctica desarrollada al interior del espacio social. Este espacio social guarda gran semejanza con el concepto de *campo* empleado por Bourdieu donde éste está definido por las posiciones de cada actor en un sistema jerarquizado. El *campo* es el espacio que hemos delimitado como espacio social. Es el interior del sistema cultural-musical.

El concepto de campo reúne en un espacio dado al conjunto de interrelaciones particulares determinadas por prácticas sociales con objetivos e intereses específicos desarrolladas por los agentes que ocupan una posición acorde a relaciones establecidas. Cada agente participa con un capital político, económico o intelectual. Así podemos hablar de un *campo musical*, y la puesta en juego de un capital cultural de carácter artístico y de saberes por cuanto cada agente posee una habilidad o conocimiento adecuado (*habitus*), y un capital simbólico por cuanto es reconocido por los demás. Este campo musical es el espacio donde se transmite conocimiento, se crea lo musical, se recrea y se hace partícipe al resto de la sociedad.

Veamos la disputa que se genera al interior del campo musical. Para Bourdieu el campo es una lucha de intereses entre dominantes y dominados que buscan el control de la producción de objetos y de los mecanismos de exclusión y sustitución de posiciones.

"Un campo (..) se define entre otras cosas definiendo apuestas e intereses específicos, que son irreductibles a las apuestas y a los intereses propios de otros campos (..) y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la indiferencia a otros intereses, otras inversiones, destinados así a ser percibidos como absurdos, insensatos, o sublimes, desinteresados). Para que un campo funcione, es necesario que haya apuestas y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas del *habitus* que implica el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de las apuestas, etc. (Bourdieu, 1984: 113-114)

Es esta misma "lucha" o participación en el campo lo que preserva la continuidad de una práctica particular. Existe una cohesión o pacto acordado por los agentes e instituciones para continuar el "juego", aunque posibles transformaciones siempre están latentes. En esta interrelación o entramado social que Elias llama *figuración*

[...] hay un equilibrio fluctuante en la tensión, la oscilación de un balance de poder, que se inclina unas veces más a un lado y otras más a otro. Los equilibrios fluctuantes de poder de este tipo se cuentan entre las peculiaridades estructurales de todo proceso de figuración. (Elias, 1999: 158)

En el campo musical, van a estar en juego-disputa, además del capital específico (simbólico) de los agentes, otro tipo de capitales (económico, político, intelectual) detentado tanto por los propios agentes o por las

instituciones mediante sus representantes. Aquellos que detenten más capital social o simbólico (como dueños de un conocimiento especial o de los recursos materiales) serán parte del grupo dominante y tratarán de preservar su posición y se opondrán empleando su poder, o convendrán a innovaciones que no les afecten desde una postura hegemónica según el concepto gramsciano.

Esta interrelación dialógica e histórica entre la estructura y la acción de los agentes particularizada en el campo social de la música se refleja en una aparente estabilidad del sistema cultural-musical, no obstante en las interrelaciones socio-culturales que mantiene con sus entornos existe una dinámica autorreproductora que mantiene con vida al sistema, además esa dinámica social que hace fluir información por todos los agentes del sistema en menor o mayor proporción, lleva al sistema a la generación de conductas emergentes adaptativas e innovadoras hacia lo impredecible, pero de una manera determinada (principio caótico).

El sistema cultural-musical, complejo y adaptativo tiene como finalidad cohesionar-conflictuar la sociedad mediante una relación social de complementarios y opuestos (dialógica) que muestran sus fuerzas en el campo social y cuyos productos a lo largo del tiempo son cambiantes, no intencionales e impredecibles.

Como Elias lo propuso, el resultado de la acción social no es planeado

[...] de las inúmeras intenciones e intereses surge algo que ninguno de los participantes había deseado o pretendido y que, sin embargo, es el resultado de las intenciones y acciones de muchos individuos (Elias, 1987: 391-393)

La música, como producto y causa social que es, no es posible concebirla como expresión estática y eterna de las sociedades. Sería utópico también buscar sus orígenes, ya que el producto que vemos en el presente pudo haber sido consecuencia de una gran variedad de posibles orígenes. Tratemos de entender el proceso y busquemos regularidades en todo el entramado social de la música.

Con estas premisas y conceptos teóricos expuestos tratemos de ubicar los elementos en la práctica. Veamos el caso comcáac.

*El arte de conocer no es como escuchar un discurso ya constituido,
una mera ficción que simplemente debemos traducir.
Es más bien la elaboración de un nuevo discurso,
la articulación de un silencio.
El conocimiento no es el descubrimiento
o la reconstrucción de un significado latente,
olvidado o escondido.
Es algo acabado de levantar,
un añadido a la realidad desde la que empieza.*

(Macherey, 1978: 6)

3ª Parte. El caso comcáac.

III. Elementos para una complejidad musical

Hacer contacto

El primer acercamiento físico con la música comcáac fue en la ciudad de México con motivo del festival llamado Ollinkan,¹ en el que el grupo musical Hamac Caazim integrado por músicos seris se presentaría. Había que aprovechar la ocasión para un primer acercamiento y ver su accesibilidad a mi persona. Esta era la tercera vez que venían a la ciudad de México, y por lo que me di cuenta el día de su presentación, existía ya un público joven que los conocía y había hecho cierta amistad con ellos, e incluso habían ido a su lugar de origen en Sonora. Jóvenes con vestimenta característica, al gusto moderno, y dispuestos a responder a la menor provocación de *slam*² que percibieran sus oídos. Cuando pregunté a uno de ellos por el grupo musical seri me respondió que ya habían llegado y que enseguida los iba a reconocer. Y tenía razón. La primera vez que vi a los integrantes del grupo no pude dejar de recordar las descripciones etnográficas que sobre esta sociedad había leído, donde hacían mención de su estética y estatura. Y era verdad, la presencia de estos músicos

¹ Evento realizado cada año en la ciudad de México a partir de 2004 con apoyo principalmente de la Secretaría de Cultura del Gobierno del DF. Con el membrete de "Festival internacional de las culturas en resistencia" por buenos músicos no ha parado, aunque su organización y logística dejan una impresión de que aún dentro de las "culturas en resistencia" "hay niveles".

² En México, como en otros países, se nombra slam al baile que se genera en sincronía con el ritmo que esté sonando y que motiva a los oyentes a saltar y enfrentar a los demás a empujones. Los adeptos lo consideran incluso una especie de ritual liberador de energía durante los conciertos de música reggae, ska o rock con todas sus variantes.

se destacaba e incrementaba con la vestimenta tradicional, por lo que cuando aparecieron entre la gente supe que eran ellos. La siguiente duda fue cómo iba a ser la comunicación.

El primer acercamiento fue sencillo gracias a que hacían el viaje con su representante quien coordinaba todas sus actividades. No obstante que los integrantes del grupo entienden y hablan español, Yadira Sandoval, una joven hermosillense era su contacto con el mundo de promotores y políticos culturales, periodistas y demás interesados (como yo), que desde que se dieron a conocer eran objeto de reportajes e invitaciones en diversos foros. A través de Yadira tuve la oportunidad de manifestarles mi interés desde la antropología sobre la actividad que realizaban. Otra manera menos formal habría sido acercarme directamente a ellos en plan amistoso, pero debo reconocer que mi apariencia aunque totalmente informal no se acerca a la del joven roquero, punk, o metalero, y mucho más, son nulas mis habilidades para el baile moderno. Pero el contacto estaba hecho y una plática con ellos estaba programada para el día siguiente. Su presentación estaba a punto de comenzar. El lugar: metro San Lázaro.

Al día siguiente el escenario era la explanada de la delegación de Tlalpan. Si el público de ayer era en su mayoría joven, ahora era en promedio de mayor edad y de diferente condición social. Al igual que ayer, desde la primera canción uno no puede dejar de percibir la fuerza interpretativa que tienen la lengua comcáac y el sonido de los instrumentos modernos (bajo, guitarra y batería) mantenidos a lo largo de todas las interpretaciones. La única diferencia fue que el día anterior, al inicio del concierto, habían realizado una pequeña ceremonia con un canto seri acompañado por sonaja y tambor tradicional, y un baile de pascola, todo con una gran fuerza atrayente en lo audible y lo visible. Dos eventos en menos de 24 horas que el contexto de público y espacio los había hecho diferentes. Habrá que tratar de responderse esto después. A la primera pregunta que uno se hace sobre el por qué de la presencia de la modernidad en lo tradicional y la subsistencia de lo tradicional en lo moderno no era fácil ahora responderla.

Después del evento, Israel, el baterista del grupo, me preguntó mi opinión con respecto a lo que hacían. De inmediato la respuesta fue acorde a lo que había venido perfilando en mente: la música como expresión humana, individual y social, es cambiante en todo momento, no puede permanecer fija ajena a los cambios que la vida social conlleva. Aunque no sea un ente vivo, las acciones humanas la modifican y recrean indefectiblemente. Y hoy habría que agregar que el entorno también pone de su parte.

La próxima ocasión que los vería sería en Punta Chueca en la celebración de la fiesta del Año Nuevo comcáac. Así quedamos.

III.1 Antecedentes generales, proceso histórico y actualidad

La población comcáac actualmente se encuentra establecida en la parte central de la costa sonorense, básicamente en dos localidades: Punta Chueca, municipio de Hermosillo y El Desemboque, municipio de Pitiquito.³ Son estas dos localidades las únicas que se conservan por parte de los comcáac de lo que fue un amplio territorio que llegó a abarcar desde Bahía Kino hasta un poco más al norte de Puerto Libertad, además de las islas Tiburón y San Esteban (Moser, 1999), (ver mapa 1).

Aunque no hay datos precisos, se piensa que los seris emigraron desde la costa norte de la península de California desde hace 2000 años y poblaron la isla Tiburón, la isla San Esteban y territorio continental del actual estado de Sonora. Con base en el estudio de la cerámica y la continuidad tecnológica observada hasta la primera mitad del siglo XX se ha llegado a establecer la presencia de esta industria a partir del siglo II de nuestra era (Bowen, 1983).

Isla Tiburón⁴ es considerada por los comcáac su lugar de origen mítico, —el hogar del dios *Hant Hasooma*, quien fue el primero en crear a los seris de la isla—. La isla Tiburón en la actualidad es un territorio de pesca y caza controlado por la SEMARNAT.

Hacia el final del siglo XIX las islas eran el último reducto de los seris, después de una serie de represiones físicas y territoriales en tierra firme por parte de civiles y militares, en acciones tendientes al establecimiento de latifundios y poblaciones mestizas.

A partir de 1965 los seris que aún vivían en la isla Tiburón fueron desalojados al ser declarada la isla una reserva de vida animal, aunque a partir de 1975 el gobierno mexicano se las otorgó simbólicamente permitiéndoles sólo la pesca en sus esteros y costas. Un poco antes, en 1970, el gobierno echeverrista les había concedido en tierra firme 91000 hectáreas de franja

³ Punta Chueca: 29° 30' 18" Lat. N; 112° 09' 37" Long. O; El Desemboque: 29° 30' 18" Lat. N; 112° 23' 44" Long. O.

⁴ Descubierta para España por Francisco de Ulloa en 1539. Tiene una superficie cercana a los 1210 Km², con ejes máximos de 50 y 30 Km aproximados de longitud norte-sur y este-oeste respectivamente.

costera. Es así como la población comcáac en su totalidad habita ahora sólo en suelo continental en los dos asentamientos mencionados arriba. Aunque el riesgo de ver más limitado sus territorios es permanente; ahora debido a los planes de desarrollo turístico que empresas nacionales y extranjeras planean en la costa sonorenses.⁵ (Ver mapas 2 y 3)

Entre las primeras referencias directas sobre los seris⁶ se encuentran los comentarios de dos misioneros jesuitas. Los más tempranos corresponden a Fray Andrés Pérez de Ribas en 1645⁷, en la que al describir la manera —*seraje*” en que viven los seris los hace a la vez candidatos urgentes para una conversión cristiana

Hay noticias de gran gentío de otra nación que llaman herís: es sobremanera bozal, sin pueblos, sin casas ni sementeras. No tienen ríos ni arroyos y beben de algunas lagunillas, y charcos de agua, sustentándose de caza [...] (mencionado en Luque, 2006:149)

La siguiente fuente es una carta fechada en 1692 del jesuita alemán Adamo Gilg (Di Peso, 1965; Montané, 1996) en la que da cuenta de sus trabajos por convertir a los seris al cristianismo y de las misiones creadas para tal fin, así como de los logros alcanzados. Por encima de consideraciones eurocéntricas por parte del padre Gilg, resalta en su descripción la sociabilidad y buena disposición encontrada al convivir con los seris. Por las descripciones que hace de algunas costumbres en la forma de vida seri (vestimenta parcial, nomadismo, hábitos alimenticios), pareciera que por lo menos, desde finales del siglo XVII hasta las descripciones etnográficas de inicios del siglo XX, se mantienen sin ningún cambio significativo en su forma de vida.

⁵ Proyectos como el llamado Escalera Náutica o el desarrollo turístico Liberty Cove. El primero impulsado por FONATUR afectaría directamente al sistema eco-social comcáac ya que se contempla la creación de escalas o pequeños puertos para veleros y yates a lo largo de Sonora y Sinaloa. El segundo, de inversionistas norteamericanos, es un desarrollo habitacional, con campos de golf y pista de carreras F1 incluida, a desarrollarse en la costa próxima a Puerto Libertad, a unos 65 Km en línea recta hacia el noroeste de El Desemboque; zona, por cierto, alguna vez ocupada por los comcáac.

⁶ Con el nombre de seris o derivaciones de él, fueron referidos por quienes entraron en contacto con ellos. Al parecer el término *seri* es de origen yaqui y significa “los que viven en la arena”. Los llamados *seris* se llaman a sí mismos *comcáac* o *concáac*, término que en su lengua significa “al gente”.

⁷ *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras y fieras del nuevo orbe.*

Casi cien años después tenemos la anotación que sobre el territorio de Sonora aparece en el *Diccionario Geográfico* de Alcedo⁸, donde nos dice que los seris y otros grupos habían solicitado voluntariamente su conversión religiosa desde 1638.⁹

SONÓRA, S. Juan Baptista de la) Provincia y Gobierno de la Nueva España en la América Septentrional, confina por el N con la Pimería alta, sirviéndola de límites el rio Gila; por el Sur con la de Sinaloa, dividiéndolas el rio Hiaquis; por el E con la de Tarmaura, y por el O con la Costa del mar de Californias, siguiendo toda la Costa su extension que es de mas de 100 leguas, y de 350 de circunferencias en lo que está descubierto y poblado: la descubrió el Capitan Sebastian Vizcaino el año de 1596 quando fue á descubrir y reconocer las Californias: tiene el nombre por el de un valle que hay en ella de mas de 60 leguas, y á quien los primeros Españoles llamaron de Señora, corrompido del de Sonora, en que dominaba un Cazique ó Regulo señor de infinitos Indios que poblaban aquel país, y solicitaron voluntariamente reducirse á la Fe Católica el año de 1638, de que se encargaron los Regulares de la Compañía, á cuyo fin nombraron al P. Bartolomé Castaño que convirtió muchísimos, y despues continuaron otros fundando veinte y quatro Pueblos de Misiones de Indios Pimas baxos, Opatas, Tobas, Teguiamas, Heguis, Pimas altos, Ceris, Tepocas y Guaimas, ... (Alcedo, 1786)

Sobre la organización social de los seris, en la literatura se menciona la existencia de seis bandas seris (Moser, *Op. cit.*) que existieron hasta aproximadamente finales del siglo XIX ocupando cada una diferentes territorios. Esto con base en testimonios orales recogidos por Moser a partir de 1951.¹⁰

⁸ *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o America: es a saber: de los Reynos del Peru, Nueva España, Tierra Firme, Chile y Nuevo Reyno de Granada. Con la descripción de sus Provincias, Naciones, Ciudades, Villas, Pueblos, Rios, Montes, Costas, Puertos, Islas, Arzobispados, Obispados, Audiencias, Virreynatos, Gobiernos, Corregimientos, y Fortalezas, frutos y producciones; con expresión de sus Descubrimientos, Conquistadores y Fundadores: Conventos y Religiones; erección de sus Catedrales y Obispos que ha habido en ellas: Y noticia de los sucesos más notables de varios lugares: incendios, terremotos, sitios, é invasiones que han experimentado: y hombres ilustres que han producido.* Madrid, Imprenta de Blas Roman, 1786-89. 5 volúmenes.

⁹ Otras referencias más tempranas hacia los seris desde la primera mitad del siglo XVI pudieran encontrarse entre los testimonios de conquistadores que como Francisco Vázquez de Coronado cruzó territorio de la actual Sonora rumbo al norte; o en la narración de Cabeza de Vaca, *Nafragios*, cuando narra su travesía por el noroeste del actual territorio mexicano. Una información más detallada sobre otras fuentes históricas son mencionadas por Nolasco en el prólogo a la edición en español de la obra de McGee (1980).

¹⁰ *Banda I. xica hai iic coii 'los que viven hacia el verdadero viento' conocidos como tepocas o salineros; Banda II. xica xnai iic coii 'los que viven hacia el viento del sur' ...los tasioteños. Banda III. Tahéjoc comcáac 'la gente de la isla del Tiburón' ...seris o los tiburones. Banda IV. heno comcáac 'la gente del desierto' ...ocupaban ... el valle central de la isla del Tiburón. Banda V. xnaa motat 'los que vinieron del sur', ...de algún lugar situado al sur de Guaymas.*

Estas seis bandas son el último recuerdo de lo que fue la organización social seri que sobrevivió a cientos de años de exterminio por parte de conquistadores y colonos. En algún momento tanto territorio y población eran extensos, según Johnston:

En [...] tiempos tempranos el territorio Seri se extendía desde la Bahía de Guaymas hasta unos 120 kilómetros al norte de la isla Tiburón, y tierra adentro casi hasta Hermosillo. Había unas seis bandas conocidas y la población Seri se estimaba en unas 5000 personas. (Johnston, 1997)

El dato exacto sobre el número de personas que alguna vez alcanzó la población comcáac es difícil de precisar, pero si tomamos como referencia certera el dato aportado por el padre Gilg, a finales del siglo XVII había unos 3000 habitantes. A partir de ahí, los datos mencionados en la historiografía sobre los comcáac muestra un descenso de población casi hasta llegar al exterminio total. Siendo la segunda mitad del siglo XIX la etapa más devastadora para la población seri ante el avance de la colonización de su territorio con la anuencia del gobierno sonorense, la práctica de expediciones de exterminio o de deportación y la mortandad debido a varias epidemias. Así, para 1890, después de una epidemia de viruela negra se reporta la existencia de 400 seris; el informe de McGee de 1898 menciona una población de 350; en 1927 la epidemia de influenza española redujo la población a sólo 162; Masturzi habla de 164 habitantes en 1930, y Kroeber en 1931 reporta la existencia de 175 seris. A partir de aquí empieza una recuperación de la población. Una información de 1944 menciona la presencia de cerca de 200 seris (Gamio, 1944); Moser en 1963 reporta 370; para 1983, Bowen menciona 475, y según el Censo de Población de 2005, la población seri llegaba a 655. Varios factores incidieron y coincidieron con ese alto en el descenso de la población observada hasta la década de 1930.¹¹

Esta década marca el inicio de lo que es la antropología aplicada en nuestro país. Para algunos esta empieza con la fundación en 1931 de la

Banda VI. xica hast ano coii 'los que viven en las montañas' Este grupo, ... habitó la isla de San Esteban,

¹¹ Para 1933 se reporta al parecer la última epidemia, esta de sarampión, que provocó 30 decesos. (Domínguez, 1962:146)

Estación Experimental de Incorporación del Indio en Carapan, Michoacán por Moisés Sáenz; proyecto que buscaba la integración del indio a la sociedad mexicana mediante su asimilación a la cultura nacional. Política nacionalista que veía en las culturas indígenas su sustento...pero sin indígenas, ya que había que desaparecerlos asimilándolos. Esta década también ve en 1935, ya bajo el gobierno cardenista, la creación del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, hecho que para otros es el inicio del indigenismo como política oficial.¹²

Es en 1935 cuando aparece una mención a los seris por parte de Manuel Gamio —al parecer cuando trabaja para el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM— lo que indica la presencia seri en el interés antropológico y su inclusión en próximos planes para integrarlos a la sociedad nacional.

Integrar a los seris al mercado nacional mediante nuevas opciones de trabajo —como el laborar bajo el sistema de cooperativas pesqueras— el establecimiento de una escuela y la llegada de medicinas para combatir las epidemias, así como el contacto con extranjeros que empezaron a desplazarse a Kino como destino turístico y que significó la expansión de la actividad artesanal, modificaron sin duda hábitos que por el lado positivo repercutieron en detener el descenso de población. Por otro lado este cambio significativo en las costumbres ancestrales trajo consigo algunas de las —ventajas” del mundo moderno: ingreso a una sociedad de consumo, es decir nuevas necesidades a satisfacer mediante el pago en dinero, inicio de una vida sedentaria, nuevos hábitos alimenticios que a la larga se han reflejado en el padecimiento de enfermedades como la diabetes,¹³ acceso al comercio de drogas. La década de los años 50 del siglo pasado con la llegada del Instituto Lingüístico de Verano, la Iglesia Apostólica de Cristo Jesús, y en la década de los años 60 el incremento de negociaciones políticas con el Estado mexicano en busca de la

¹² Esta década también ve la creación del Departamento de Educación Indígena en la SEP en 1937. En 1938 la creación del INAH, en 1939 el Consejo de Lenguas Indígenas, y en 1940 se realiza el 1er Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro lo que lleva a la creación del Instituto Indigenista Interamericano

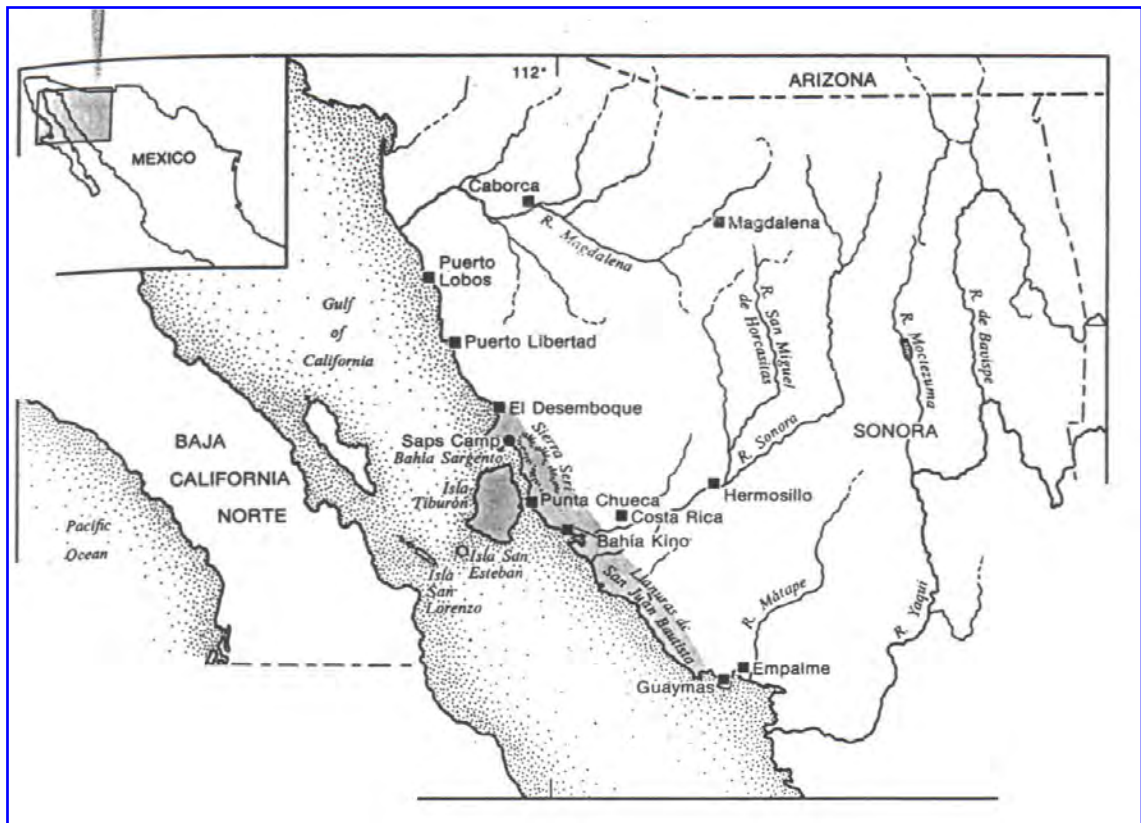
¹³ En especial el alto consumo de “coca colas” por niños y adultos. Cuando pregunté en Punta Chueca por qué era alto el consumo de “coca cola”, me respondieron que la “pepsi” había intentado introducir su bebida, pero no fue su sabor del agrado de la población (¿!). Por cierto, yo había invitado las sodas.

legalización de su propiedad territorial, (lo que condujo a nuevas formas de gobierno) han delineado a la actual sociedad comcáac.

En la actualidad, la población de Punta Chueca junto con la de El Desemboque es un poco superior a las 900 personas si tomamos en cuenta la llegada de mestizos, tanto hombres como mujeres, que han entablado relaciones de pareja con seris; lo que ha traído también el aumento en la población infantil, que para los censos oficiales son considerados mestizos.

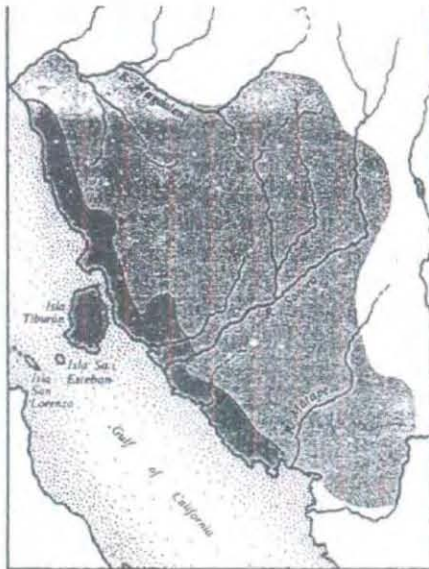
En este momento sigue siendo la principal actividad económica la pesca, la cual es adquirida por los restauranteros de Bahía Kino. La siguiente fuente de ingresos se podría decir que es el comercio, principalmente tiendas de abarrotes y en menor medida, negocios tan actuales como lo es un café internet. Otros ingresos económicos que al parecer llegan en general a la población es la subasta que se realiza en Estados Unidos para la caza del borrego cimarrón. Esta actividad cinegética se realiza controlada y vigilada por jóvenes seris que intervienen en las expediciones a la isla Tiburón. Pero de alguna manera la población vive en una desigualdad económica que se observa a simple vista en la propiedad de camionetas de origen norteamericano adquiridas sin legalizar por sólo una parte de la comunidad, o en la adaptación de sus casas. Mientras que algunas tienen dos niveles y detalles arquitectónicos, otras han permanecido idénticas a como les fueron donadas por el gobierno estatal (ver foto 1).¹⁴ Por otro lado, el contacto por sólo una pequeña parte de la población con instituciones norteamericanas, les ha posibilitado la obtención de recursos económicos por servicios como guías para grupos de turistas o como informantes especializados para grupos de estudiantes, lo que ha contribuido a un diferenciado poder adquisitivo cada vez más en aumento.

¹⁴ Proyectos de urbanización que comenzaron en 1974 que consistieron en la lotificación de terrenos y la construcción de viviendas a base de bloques de cemento y láminas de asbesto. Por supuesto, dicho proyecto no tomó en cuenta las condiciones climáticas de la costa, por lo que habitar estas casas en temporada de calor es imposible.

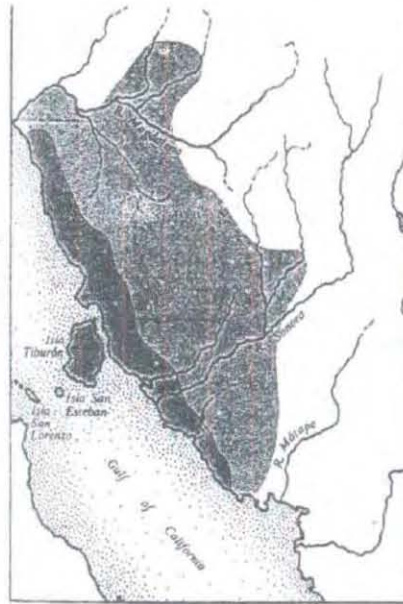


Mapa 1. Ubicación de las localidades seris. (Tomado de Bowen, 1983:231)

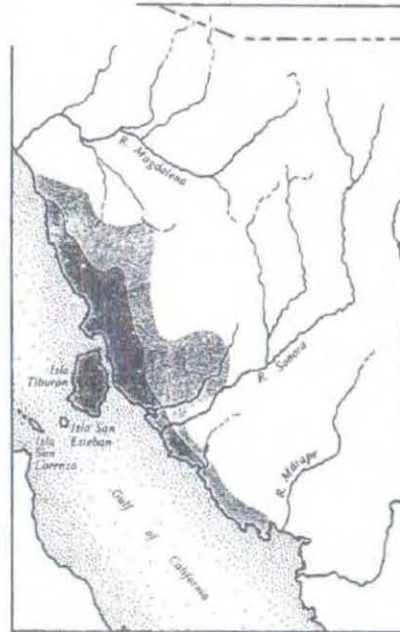
Siglo XVII y principios del XVIII



Finales del s. XVIII y s. XIX



1900 aproximadamente



1960 aproximadamente



Mapa 2. Pérdida gradual del territorio seri. El sombreado indica la residencia seri en la costa central de Sonora e Isla Tiburón y el área de expansión que cubrían tierra adentro. (Mapas tomados de Bowen, 1983:231)



Mapa 3. Ubicación de complejo turístico a desarrollarse en la costa de Sonora en lo que fue territorio seri y su proximidad con ciudades norteamericanas y la capital sonorense. (Tomado de internet, 2008)

III.2 Las referencias musicales comcáac

Existe una interesante documentación sobre cómo los comcáac han expresado su actividad musical y que son referencia obligada para entender cómo llega hasta nuestros días esta práctica. A continuación mencionaremos algunas de las que pensamos son las referencias más significativas, desde el comentario del misionero, pasando por el del etnógrafo, hasta los que con interés manifiesto en lo musical se han publicado.

Si dejamos de lado el posible contacto amistoso que hubiera tenido Cabeza de Vaca con los seris allá por 1535 —cosa que no queda clara en su texto— podríamos aventurarnos a decir que la primera experiencia que oídos occidentales percibieron de lo que es la música comcáac fue en contexto de guerra durante las campañas de conquista que el gobierno de la Nueva España emprendió.

Sin asegurar que esta sea la primera mención a la música seri, tenemos las anotaciones de Juan Bautista Escalante donde transcribe en su diario lo que le dijo un indio capturado: —...~~que~~ los seris estarían esa misma noche *regocijándose y celebrando con danzas, la muerte de los soldados que recientemente habían matado*” (Sheridan, 1999:13 mencionado por Rentería, 2006: 122). Se trata de la alusión al ritual que los seris efectuaban después de una batalla y que es mencionada por Kroeber (1931) y más tarde Griffen (1959) en donde se realizaban cantos y danzas alrededor de un poste en el que se colocaba la cabellera del enemigo (*scalp pole*) y así conjurar la posible venganza del espíritu del victimado.

Otra expresión de la musicalidad comcáac la encontramos mencionada en la carta del padre Gilg citada en el apartado anterior, en donde se hace mención a la presencia de cantos para difuntos.

Las mujeres lamentan durante un día entero a sus muertos con un terrible aullido. Las mujeres durante la noche y al amanecer cantan ciertas canciones que no dicen nada, pero tienen una melodía triste para demostrar su dolor, gritan como los gatos. (Montané, 1996:155)

Para el oído occidental estos “ruidos” bucales no significan música que necesitara una mayor descripción, lo cual, aunado al desconocimiento de la lengua, eran más bien considerados —y junto con el baile en otros momentos— expresiones de una relación con lo “ruidoso” en el imaginario europeo, que había que extirpar. Pese a la escasa información aportada la mención del jesuita nos da conocimiento de la existencia de ese tipo de práctica.

La gran mayoría de referencias musicales en la historiografía de los comcaac, pertenecen al siglo XX. De la información temprana del siglo pasado tenemos las del norteamericano William McGee y el mexicano Fortunato Hernández. El primero realizó en 1895 una expedición por el Golfo de California cartografiando las islas (Reyes, 1992; 256, 262) y dándose tiempo para realizar una monografía sobre los seris. En ésta, que se ha convertido en cita obligada para muchos investigadores, mientras que para otros es poco veraz la información por la manera como se recopiló, encontramos esta mención

“...hay danzas ceremoniales que se ejecutan en las fiestas de celebración de la pubertad de las niñas, acompañadas por música rudimentaria de improvisados tambores.” (McGee, 1980 (1898): 19)

No especifica qué son exactamente esos “improvisados tambores”, pero por descripciones posteriores se puede pensar que se refiere a caparazones de tortuga percutidos.

Poco más tarde, el doctor Hernández menciona que durante la construcción de un jacal por las mujeres seris, estas entonan un canto (Hernández, 1902:54). Testimonio que concuerda con la musicalidad que persiste en las mujeres seris y que se manifiesta en cualquier momento durante la realización de las actividades cotidianas.

Un documento bastante interesante es el aportado por Francisco Domínguez, quien realizó un viaje por el estado de Sonora en 1933 para una

recopilación folklórica auspiciada por la SEP. Aporta datos etnográficos además de realizar la transcripción de 31 cantos seris y 13 melodías interpretadas en *eéneg* (monocordio de cuerda frotada), además de fotos y dibujos de instrumentos musicales como el mismo *eéneg* y el arco de caza. Este último utilizado para producir dos sonidos al dividir la longitud de la cuerda en dos partes y pulsarlas. La falta de equipo de grabación en este trabajo nos deja al criterio auditivo del recopilador; no obstante este documento más el registro filmico de otras investigaciones son nuestro único contacto con la musicalidad seri en un momento de transición social que empezaba a experimentar la población. Por cierto, aunque casi treinta años después, afortunadamente el informe de Domínguez fue publicado.

El trabajo de Masturzi (1929) reportando un viaje a la isla Tiburón efectuado poco tiempo atrás que el de Domínguez, presenta como único dato interesante la filmación de 4000 metros (!) de película de —sus extraños y primitivos usos y costumbres, danzas, funerales, exorcismos, cacerías, pesca, juegos...” realizada para la Casa Pathé de París. Sus comentarios son poco confiables, como cuando afirma que las danzas se realizan sin el acompañamiento de algún instrumento musical, sólo acompañadas por la percusión de conchas y manos (p. 273) y sólo se celebran con motivo —dun raro acontecimiento en la tribu como cuando se celebra un matrimonio o se festeja el paso de una niña de la adolescencia a la pubertad” (sic).

Es hasta 1939 que encontramos una mención más detallada de la actividad musical seri. Es el trabajo de los esposos Coolidge (1939) documentado ampliamente con la transcripción en inglés de cantos seris y fotos donde se aprecia la manera de ejecutar el *eéneg* y el arco musical; así como la postura que adoptan los ejecutantes de pascola (cantante y bailarín). Su relato (capítulo XXI) nos permite conocer instrumental musical que en la actualidad ya no se ejecuta. De los diez instrumentos mencionados, dos continúan en uso actualmente (números 1 y 4). Algunos otros cayeron en el olvido, y otros por razones que se entenderán, no fue posible su continuidad.

1. Sonajas de lata *Eh-hez'*
2. Violín de una cuerda. *Eéneg*
3. Arco musical. *Kápéxäët* o *haacni coccáxz*
4. Raspador
5. Arco de boca
6. Un instrumento "descendiente de la vieja arpa seri" (*One string viol*) (¿?). Hecha con el tallo perforado del maguey y once cuerdas de tripa, "alta como un hombre, tocada con el pulgar",
7. *Quickly killed sea turtle*. Una tortuga es muerta con una lanza que la penetra. La lanza es golpeada y el cuerpo de la tortuga sirve de caja de resonancia.
8. *Hollow Shell of a tortoise*. Especie de sonaja ejecutada a dos manos. Una vez muerta una tortuga de tierra por haberla dejada volteada hacia arriba, el caparazón es retirado y relleno con pequeñas piedras, se sujeta con las manos tapando las aberturas y se sacude.
9. Caparazón de tortuga colocado sobre un hoyo poco profundo en la arena. El danzante baila y percute sobre el caparazón.
10. Trompeta de caracol. Usada para llamar a los niños y a los adultos. También usada en la guerra.

En el capítulo XXII se presentan gran cantidad de cantos seris traducidos al inglés, con la mención de los momentos específicos en que se interpretan. Mencionan la danza del pez, la fiesta de la pitahaya, la fiesta del pelícano y las bodas. En los capítulos XXIII, XXIV y XXV registran canciones mortuorias, así como cantos de mujeres y cantos dedicados a la ballena y a los gigantes.

Otro de los primeros reportes de investigadores mexicanos avalados por una institución oficial y donde se hace mención a algún aspecto musical es el de González (1941), separado escasamente en tiempo del anterior. En este, el relato transmite una pobreza musical extrema.

...tienen solamente una danza y la bailan al viento, al mar, a la cahuama y a la pitahaya. Bailan sobre un pedazo de madera o sobre la concha de una tortuga. [...] El acompañamiento está compuesto por un individuo que toca violín, y tres o cuatro más que marcan el ritmo golpeando conchas de cahuama. El violín lo confeccionan los mismos indígenas y es bastante primitivo y tosco." (p. 102)

Aunque menciona la existencia de una danza, anteriormente ya reportada desde McGee, el autor no considera de mayor comentario esa expresión estética que es la base de la música comcáac y que es compartida con grupos vecinos. Es el baile de pascola que requiere una gran destreza por parte del bailarín para acoplar su ritmo a la melodía de un cantante, quien al mismo tiempo ejecuta un cordófono de una sola cuerda con un arco (el *eéneg*), al que el autor menciona como violín. Además, se tiene la presencia de un acompañamiento rítmico extra provocado por el bailarín al percutir con los pies sobre las conchas de tortuga.

Siendo Manuel Gamio director del Instituto Indigenista Interamericano se patrocinó un proyecto en unión con la SEP y la Biblioteca del Congreso de Washington para grabar música de los comcáac. Al frente del proyecto estuvo la etnomusicóloga norteamericana Henrietta Yurchenko. La nota que da cuenta sobre la labor realizada (Gamio, 1944) menciona la grabación de más de 80 canciones, la toma de 60 fotografías y la filmación de 200 pies de película en color. La nota da información sobre la entonación de canciones interpretadas por hombres y mujeres y de ser —~~x~~remadamente melódicas—. Sobre instrumental musical sólo se menciona: —El único instrumento musical usado con alguna frecuencia es un violín de una sola cuerda, más parecido a los de tipo oriental que a los occidentales” (p. 262). Lo que no concuerda con el variado instrumental mencionado anteriormente. Al mencionar el trato recibido se menciona —la desconfianza y falta de franqueza de los Indios,...

Es notorio cómo en los dos últimos trabajos mencionados se da cuenta de una actividad musical al parecer precaria en su realización. Las descripciones evidencian un cambio en la ejecución de sus cantos y música, en cuanto a su frecuencia y dotación instrumental. Pareciera que la etapa de transición que están viviendo los seris en su vida económica y política los pone a la defensiva en su trato hacia los mestizos mexicanos con los que están entablando nuevas relaciones de comercio y trabajo,¹⁵ lo que a la vez se refleja en un proceso de pérdida u ocultamiento de algunas características musicales,

¹⁵ Para 1944 los seris cuentan con una cooperativa pesquera y una escuela oficial.

ante determinada manera del quehacer antropológico que no fuera de su confianza. De esta manera, una explicación de la —pérdida” de aspectos musicales podemos encontrarla en un alejamiento de las tradiciones ante el desconcierto y novedad que el contacto con la modernidad provocaba, o debido tal vez a un ocultamiento consciente de ciertos saberes para preservarlos.

El trabajo de Nolasco publicado en 1967 da cuenta de una nueva situación. Aquí describe la fiesta de la pubertad pero confiesa posteriormente, en el prólogo al libro de McGee (1980), que dicha representación sólo accedieron a efectuarla los seris mediante un pago en efectivo. Era ya otra la manera de relacionarse de los seris con el mundo exterior y para la antropología era tiempo ya de cambiar la imagen de una sociedad seri —ideal” viviendo en la tradición.

En 1961 el trabajo realizado por Ricardo Pozas para la museografía del futuro Museo Nacional de Antropología hace mención especial a los bailes de los seris. Menciona los bailes de pascola (p. 60) que se realizan durante la fiesta de la pubertad acompañados por un cantante y su sonaja, así como bailes de —onda” (¿en círculo?) en los que intervienen hombres y mujeres (p. 62). Hace mención a la presencia de la danza del venado. Una característica interesante, aunque contada a manera de leyenda, por lo que habrá que tener reservas, es la utilización de una olla de barro para el baile. Uno de los principales dirigentes que tuvieron los seris en el siglo XIX fue Coyote Iguana, de quien se cuentan historias donde su valor y habilidad son destacados así como sus poderes de chamán. De acuerdo con lo que le informaron y transcribe Pozas, Coyote Iguana podía curar bailando sobre una ola volteada boca abajo (p. 67). En este trabajo hay también mención a las canciones —el poder”, aquellas que sólo pueden entonar los iniciados. Aquí la mención es a las —canciones del mar”, sobre cómo se aprenden y los poderes que ofrecen (pp. 68-70).

Una detallada descripción de instrumentos y objetos sonoros seris es la que presentan Bowen y Moser (1970). Hay descripción de varias danzas.

Mencionan los contextos en que se da la ejecución y de la influencia de la música externa a través de la radio, la Iglesia, la llegada de instrumentos como la guitarra, incluso unos bongoes. Mencionan el desuso de algunos instrumentos o su desaparición y el posible cambio en los gustos musicales de los jóvenes. Vaticinan posibles cursos que seguirá la música seri: una música determinada por la Iglesia Evangélica; la fusión de la música seri con la música nortea mexicana; y la probable gran influencia que provenga de la música rock norteamericana. Presagian cambios muy marcados en la música a futuro. El artículo presenta fotos donde se aprecia la forma de ejecución de algunos instrumentos, como la ejecución del arco de boca en donde el instrumentista yace acostado en el suelo. Retoman mucha información de los Coolidge y la incrementan con la mención de aerófonos que alguna vez fueron utilizados, sin especificar su temporalidad.

El listado de instrumentos se presenta a continuación con las características y datos aportados por los mismos autores en 1970, anotados en letras cursivas.

Cordófonos

1. *One string fiddle.*

Violín de una sola cuerda de probable influencia yaqui, hecho con la raíz de mezquite y cabello de mujer o de cola de caballo. El violín no acompaña el canto de otra persona, ni es acompañado por otros instrumentos, ni acompaña el baile. El ejecutante del violín es el que canta. Generalmente la voz y el violín cantan al unísono. Ejecutado en algún tiempo por hombres y mujeres jóvenes, ahora (1970) se ha vuelto un instrumento sólo para hombres. De instrumento tradicional se ha convertido en artículo elaborado para turistas.

(Los autores reportan además el uso de un violín de cuatro cuerdas, tocado por un músico que lo obtuvo por intercambio con un arqueólogo norteamericano. Aunque el músico al ejecutar las melodías en él, sólo utilizaba una cuerda).

2. *Musical Bow - Arco Musical*

Es el arco de caza. Utiliza dos cestas colocadas boca abajo poco hundidas en la tierra a manera de resonadores. Acompaña la danza del venado y otra llamada ikoitáa

3. *Mouth Bow* – Arco de boca

(Este instrumento es mencionado probablemente por los Coolidge (1939) como “one string viol”. Instrumento en el que se pulsa una cuerda y la boca sirve de caja acústica).

4. *Eleven string harp* – Arpa de once cuerdas

Posible influencia del arpa yaqui

(Este instrumento lo retoman de lo publicado por los Coolidge).

Aerófonos

1. *Shaman’s flute* – Flauta de chamán.

Hecha de una caña de 30 cm de largo. Al parecer es de uso exclusivamente ritual.

(No dan más datos)

2. *Toy flute* – Flauta de juguete

De caña. Hecha para niños. Con orificios, produce varios sonidos pero no es utilizada para ejecutar melodías.

3. *Whistles* – Silbatos

Hecho de caña, es un tubo menor a 30 cm. Usado por los niños.

(No es clara la descripción)

(Mencionan otros tres silbatos provenientes de registro arqueológico, uno de cerámica con forma de pato, y dos de piedra al parecer de uso exclusivo de chamanes. Ningún aerófono estaba en uso en ese momento).

4. *Bullroare*

Esculpido en palo fierro.

(La traducción literal sería “estruendo de toro” o “mugido de toro”. Se trata del instrumento mencionado en la organología en español como “zumbador”).

5. *Conch Shell trumpet* – Trompeta de caracol

Los seris actuales no la tienen en uso. Anteriormente usada para convocar a la gente a reunirse. La iglesia utiliza una gran concha para anunciar sus servicios

(Mencionada por los Coolidge para diversos usos).

Idiófonos

1. *Rasping sticks* – Raspadores

Hechos de palo fierro. Uso de un cesto como resonador. Varía su longitud entre 52 cm. y 1 m. De influencia yaqui.

2. *Gourd rattle* – Sonaja de guaje

3. *Tin can rattles* – Sonajas de lata

4. *Metal disk rattle* - Sonaja de discos metálicos (sistro)

De influencia yaqui. Usados para cantar canciones de cuna entre los seris y para acompañar la danza. Su uso no es muy común.

5. *Cocoon rattle* - Sonaja de capullo (tenabaris)

Usada para la danza del venado por influencia yaqui. No ha sido utilizada por algunos años.

6. *Tortoise Shell rattle* – Sonaja de concha de tortuga

Los seris la refieren que era usada como juguete.

(No hay descripción, aunque es probable que se refieran a la *Hollow Shell of a tortoise* mencionada en la obra de Coolidge (ver arriba))

7. *Foot drum* – Tambor de pie (para ser golpeado con los pies)

Una plataforma de madera colocada sobre un agujero, a manera de resonador, excavado en la arena. Antiguamente se utilizaba el carapacho de una tortuga verde de mar.

(Otros idiófonos mencionados son unas cañas rajadas golpeadas entres si –*Split cane*”, y el uso de un —~~ta~~bor de agua” de ~~in~~fluencia yaqui”).

El trabajo realizado por Richard Felger junto a Mary Beck Moser encaminado a la investigación etnobotánica ha aportado también una extensa información relacionada con lo musical (Felger y Moser, 1985). En su obra hay referencias por ejemplo a la práctica chamánica en la que junto al canto, el

curandero emplea recursos vegetales como plantas, semillas o fibras en sesiones de curación (pp. 105-108). El capítulo trece ofrece un reporte detallado de los recursos naturales empleados en la construcción de instrumentos musicales u otros objetos usados para juegos tradicionales. De igual manera, hacen mención a la tradición oral de leyendas y cantos, en los que se alude a dichos recursos y los beneficios que obtienen de ellos.¹⁶

De los trabajos más recientes en que es abordada la ritualidad como persistencia de identidad, tenemos los trabajos de Aguilar (1998) y de Rentería (2006), en donde son descritos los cantos y fiestas que a manera de resistencia posibilitan preservar y reafirmar esa identidad.

Finalmente mencionamos el importante trabajo del etnomusicólogo Thomas Vennum (2000). Como resultado de su sorpresa al conocer de manera accidental la danza de pascola y la música seri, se dio a la tarea de investigar las semejanzas musicales que tienen los seris con otras sociedades del suroeste de Estados Unidos.¹⁷ Hace un recuento de trabajos etnográficos con respecto a instrumentos, danzas, ceremonias, géneros de canciones y finaliza con un completo análisis musical de métrica, ritmo y estilo vocal que emplean los comcáac.

¹⁶ Un trabajo similar pero donde el recurso utilizado son los reptiles sería el de Nabhan, Gary 2003. *Singing the turtles to sea. The Comcáac (seri) art and science of reptiles*, University of California Press. Obra que no pudo ser consultada.

¹⁷ Semejanzas entre la música comcáac y las de otras sociedades vecinas nos pudieran llevar a pensar en un sistema musical regional, como me lo hizo notar el Doctor Gonzalo Camacho (comunicación personal).



Foto 1. Entrada a Punta Chueca. (2007)

III.3 Llegada a territorio comcáac. “¿Y tú qué indio eres?”

Primera visita

Me había dicho Yadira: “Llegando a Hermosillo me hablas y nos ponemos de acuerdo para ir a Punta Chueca”.

La fiesta del Año Nuevo celebrada por los comcáac forma parte del ciclo festivo que en la actualidad se mantiene vigente. Esta en particular se realiza —...para celebrar la llegada de la temporada de lluvias de verano, ya que reconocen en este mes el inicio de la temporada de renovación de la vida en el desierto” (Mora, 2006: 4). Esta fiesta reactivada a instancias de promotores culturales externos después de varios años de no haberse celebrado se realiza a finales del mes de julio.

Una vez que llegué a Hermosillo entablé contacto con los investigadores del Centro INAH a quienes participé de mis intenciones de ir a Punta Chueca. Como se acercaba la festividad del Año Nuevo seri, algunos de ellos iban a asistir por lo que me ofrecieron darme el “aite”. Gracias a esta posibilidad pude llegar a Punta Chueca (la opción con Yadira no pudo realizarse, aunque ella logró llegar unas horas después que yo). Junto a José Luis Perea, Alejandro Zélan y Felipe Mora llegamos a Punta Chueca, previo una vista del Mar de Cortés y la Isla Tiburón desde Bahía Kino antes de adentrarnos en el camino de terracería, construido desde el año de 1945, que lleva a la localidad comcáac.

En este momento cabe recordar que las referencias más recientes escuchadas sobre las comunidades seris eran su resistencia a recibir visitantes y su negativa a proporcionar cualquier información sin la anuencia del Consejo de Ancianos. La ocasión del evento, el compartir la fiesta con los asistentes, el llegar con gente del INAH conocida por los seris y el previo acercamiento con los integrantes de Hamac Caziim, hicieron posible que mi encuentro con la sociedad comcáac no fuera difícil en ese primer momento.

Al llegar fui presentado con Don Antonio Robles quien ostenta el cargo de jefe del Consejo de Ancianos y que supervisaba los preparativos para la

fiesta de esa noche. Como aportación decidí colaborar con algo y con Josué, hijo de don Antonio, fuimos a una tienda por refrescos.

Un espacio junto a la casa de don Antonio en la playa, era el punto central donde se llevaría a cabo el evento. El lugar estaba ya delimitado: el área de preparación de alimentos; el lugar de la estructura adornada y hecha con ramas que formaba el hogar tradicional comcáac; del lugar destinado para el desarrollo de un juego tradicional de carrizos, y el área principal donde se colocaría don Antonio y se efectuarían los cantos y el baile.

La presencia de un grupo de músicos yaquis radicados en Hermosillo y que habían sido invitados a bailar la danza del venado me indicó la sociabilidad que guardan los comcáac con otros grupos y que en este tipo de eventos suelen manifestar. El mismo ofrecimiento de don Antonio para que me instalara en uno de los cuartos de su casa me lo hicieron sentir en persona.

Poco a poco fueron llegando más asistentes a la celebración, entre gente de la misma localidad e invitados formamos un grupo de espectadores situados frente al escenario principal, mientras que otros miembros de la localidad jugaban con los carrizos sentados en la arena y algunas mujeres realizaban la pintura facial, característica de los seris, a las mujeres que lo quisieran. Detrás de estas actividades, por lapsos, los discursos de don Antonio en su lengua natal acompañado de los cantos que entonaba a su lado el Chapo Barnett (*the medicine man* según él mismo se presentó cuando hablé con él al día siguiente) acompañado de una sonaja. Luego vino la danza del venado ejecutada por los danzantes y músicos yaquis. Posterior a esto y cuando era mayor el número de asistentes, comenzó lo que me pareció el momento más importante: un ritual dedicado a los alimentos que se iban a ofrecer. El discurso de don Antonio, que yo no comprendía pero sí destacaba en ese momento por una gran emotividad amplificado por un micrófono y dos bocinas. Una tortuga y el vino de pitahaya eran los alimentos principales que pude observar. De estos, el vino fue ofrecido por la esposa e hijas de don Antonio a todos los asistentes. Pero faltaba algo más. Era el momento de máxima euforia colectiva donde el baile de pascola era el principal alentador. Sobre una tarima de madera no mayor al metro cuadrado, varios jóvenes seris subieron a bailar, uno por uno,

acompañados por el canto del Chapo. Era notorio que el demostrar las mejores habilidades para el baile era el objetivo de los hombres, por lo que una competencia no declarada era patente y hacía manifestar a la concurrencia con aplausos para festejar las habilidades del bailarín que les agradaba. La fiesta terminó cuando el Chapo cansado decidió irse a descansar pasada la medianoche. La gente empezó a dispersarse. Cuando decidí ir a la casa de Israel, hijo de don Antonio e integrante de Hamac Caazim, me enteré que otra fiesta se estaba realizando.

La festividad de Año Nuevo se celebra en las dos localidades comcáac, Punta Chueca y Desemboque, y es común que habitantes de un sitio vayan a la fiesta celebrada en el otro debido a los lazos de parentesco que los unen. Pero otra fiesta de Año Nuevo en la misma localidad de Punta Chueca no me esperaba.

Israel me guió hasta donde se celebraba la otra fiesta distante unos doscientos metros. Esta fiesta alterna es promovida por jóvenes, siendo una de ellos Angélica Romero, intérprete de cantos tradicionales que sus abuelos Juana Herrera Casanova y Jesús Rojo Montaña le han enseñado. Según me contó Angélica en una entrevista posterior, buscan realizar una festividad apegada a lo “más tradicional”, pues considera que la fiesta central no conserva los detalles “más auténticos”. Dada su gran timidez, que le hacen hablar en voz muy baja, no pudo ser más precisa en sus comentarios, pero parece que la principal causa es la asistencia de personas desconocidas para la mayoría y la presencia de elementos extraños a la cultura comcáac, lo que ha motivado esta celebración alterna.¹⁸

Cuando llegué a esta fiesta el abuelo de Angélica estaba cantando acompañado de su sonaja y se había ofrecido comida a los pocos asistentes que en ese momento había (no supe cuantos habían estado ahí). No pasó mucho tiempo hasta que esta celebración llegó a su término.

¹⁸ Si bien yo era una persona extraña, el hecho de ser introducido a la fiesta por Israel me permitió acercarme a Angélica y concertar una siguiente plática. La amabilidad de los comcáac es patente en todo momento pero no dejan de ser herméticos al momento de preguntarles por sus tradiciones. Un mucho de timidez como en el caso de Angélica y un tanto de reserva por parte de la mayoría siguen imperando hacia los extraños.

Emprendí el camino de regreso a la tienda de campaña que había instalado previamente en el patio de la casa de Israel donde finalmente había decidido quedarme. A mitad de camino entre la casa de don Antonio y de Israel se encuentra la iglesia protestante, era sábado, día de oficio y en un momento, durante la fiesta, desde la casa de don Antonio se alcanzaban a escuchar los cantos y la voz del pastor que daba su sermón. De esta manera, tres eventos que involucraban a la música habían sido efectuados a la vez, dentro de una comunidad que me había enseñado en unas cuantas horas una forma de vida desde lo considerado tradicional hasta una actualidad no muy alejada de mi.

Segunda visita

Mi segunda estancia en territorio seri fue en El Desemboque. Llegué ahí con el objetivo particular de entrevistarme con dos de los cantantes tradicionales seris que ahí viven.

Después de arribar a Hermosillo tras un viaje de 36 horas por vía terrestre, dos descomposturas de autobús y pasar dos retenes policiacos en el estado de Sinaloa y uno militar al ingresar al estado de Sonora debido al incremento en medidas de seguridad para contrarrestar el tráfico de drogas, armas y fruta contaminada, hubo que armar la estrategia para el traslado a El Desemboque.

Gracias al antropólogo Felipe Mora del Centro INAH Sonora pude aclarar dos puntos importantes: cuál era El Desemboque al que debía dirigirme y la mejor manera de llegar ahí, al no existir transporte de pasajeros.¹⁹

A la ciudad de Hermosillo se trasladan los seris, ya sea desde Punta Chueca o desde El Desemboque para acudir a los servicios de salud o al trámite de asuntos comerciales o de gobierno. Un punto de referencia para

¹⁹ Existen dos Desemboques, lo que en un principio originó incertidumbre. El lugar de mi interés es El Desemboque del río San Ignacio, también conocido como El Desemboque de los Seris. Para llegar a esta población se puede recorrer un trayecto partiendo de Kino hacia el norte a través de un camino de terracería que nos conduce primero a Punta Chueca y unos 65 km más adelante se encuentra El Desemboque. Para utilizar esta vía es necesario contar con vehículo en buenas condiciones que soporte las rudezas del camino. Otra opción es trasladarse por carretera pavimentada a la población costera de Puerto Libertad y ahí buscar mediante "raite" la manera de llegar a El Desemboque.

poder ubicarlos es el vestíbulo del Hotel Montecarlo. Si corría con suerte ahí podría hacer contacto con gente que viniera de El Desemboque y poder viajar con ellos en su retorno. En el hotel sólo pude entablar una plática con Reyaldino Morales Romero, habitante de Punta Chueca, que se encontraba en Hermosillo realizando trámites para poder iniciar una cooperativa pesquera. Gente de El Desemboque había estado temprano ahí pero ya se habían marchado. Decidí trasladarme en autobús de línea a Puerto Libertad al día siguiente.

Puerto Libertad se encuentra junto a la costa del Mar de Cortés (200 Km al sur de Puerto Peñasco, con una población cercana a los tres mil habitantes) a cuatro horas de la ciudad de Hermosillo por carretera (mapa 1). La principal ocupación económica por su importancia es industrial representada por la hidroeléctrica que la CFE instaló ahí desde los años 70`s (cuyas dos chimeneas sobresalen en el paisaje formado por mar y desierto); aunque la mayoría de la población se dedica a la pesca y a ser prestadores de servicios de una pequeña oferta turística, que incluye un hotel, unas dos casas de huéspedes y unos cuantos restaurantes. Esta población cuenta con todos los servicios (luz, red de agua potable, telefonía por cable y celular, televisión por satélite, internet), comandancia de policía, iglesias (católica y evangelista), hospital, así como planteles educativos hasta el nivel de preparatoria, donde asisten incluso estudiantes seris de El Desemboque. Una persona me informó que incluso hay seris con posibilidades económicas que tienen casa en este lugar.

Según Moser, el área donde se encuentra Puerto Libertad fue ocupado en algún momento por una de las seis bandas seris que existieron; la mencionada como Banda I, *xica hai iic coii*, —~~els~~ que viven hacia el verdadero viento”. —Este grupo se menciona comúnmente en la literatura como los tepoca o los salineros” (Moser, 1999 (1963)). El inicio de Puerto Libertad como ciudad-puerto al parecer data desde 1859 cuando era gobernador el Gral. Ignacio Pesqueira.

Al llegar a Puerto Libertad y al no tener ningún conocimiento del lugar ni de personas conocidas, decidí alojarme y recorrer posteriormente la población

para recabar más información sobre las actividades, los horarios y los lugares a donde llegan los seris de El Desemboque. Al día siguiente, ya con una idea del lugar donde regularmente se abastece la población seri, tuve la suerte de encontrar un matrimonio que había llegado de compras y de consulta al médico (el señor Arturo Morales y esposa). Al indicar que llevaba una despensa a la señora Amalia Astorga y solicitarle el *-raite*", accedió a llevarme una vez que hubieran terminado de efectuar las actividades por ellos planeadas, quedando de pasar por mí al hotel donde tenía el equipaje.

El traslado a El Desemboque en la parte trasera de una pick-up de los años 80`s, entre escobas, cubetas, costales de carbón y refrescos se realizó en una hora y quince minutos; la mitad por carretera y la otra mitad por camino de terracería abierto a través del paisaje desértico característico de la zona (matorrales, saguaros, montañas, arena) y una alta temperatura.

Gracias a don Arturo Morales (después me enteré que es promotor cultural comcáac) llegué directamente a la casa de don Adolfo Burgos y su esposa Amalia Astorga, cantantes tradicionales. Una vez que me presenté y expliqué el motivo de mi visita, accedieron a la plática así como permitir el registro de la entrevista. Posteriormente me ofrecieron alojamiento en su casa.

El Desemboque es junto con Punta Chueca las comunidades donde habitan los seris y donde la actividad pesquera, en ambas, es la principal fuente de ingresos. Otra importante fuente de ingresos ha consistido en la manufactura y venta de artesanías como ropa, cestas, esculturas en coral negro y collares de conchitas y huesos. Una artesanía que alcanzó gran importancia durante la tercera parte del siglo pasado como es el tallado de figuras en la madera conocida como palofierro, actualmente se encuentra muy disminuida.²⁰ Esta venta artesanal es hecha sobre todo con turistas, en su mayoría extranjeros, que llegan buscando tratamientos chamánicos o que están de paso rumbo a la Isla Tiburón.

²⁰ Esto debido a la escasez del recurso por una sobreexplotación, sobre todo a partir de que población mestiza de Kino y Hermosillo se dedicaron a este tipo de artesanía.

El Desemboque cuenta desde hace cuatro años con energía eléctrica, llega señal de televisión por satélite (el servicio Sky) y cuenta con un local con servicio de internet. Aunque la mayoría de la población joven cuenta con teléfono celular (adquirido en Puerto Libertad o Hermosillo) aún no existen antenas que les permitan obtener señal, siendo utilizado entonces el teléfono, por niños y jóvenes, más como dispositivo para el almacenamiento y reproducción de música. Como en Punta Chueca, aquí la población se ha ido mestizando con la llegada de personas de otro origen étnico, con lo que las tradiciones comcáac se van modificando. Es notable que niños y jóvenes sean bilingües (comcáac y español), mientras que algunas personas adultas también hablan el inglés.²¹

Para no variar, la pesca sigue siendo la principal ocupación, aunque también hay quien se dedica a la cría de ganado, sin dejar de existir la manufactura de artesanías como collares y pequeñas esculturas de coral.

Don Adolfo Burgos acostumbrado a la llegada de visitantes, aunque esporádicos, fue muy accesible. La plática inicial en el patio de su casa fue breve, casi inmediatamente tomó una de sus sonajas hecha de lata y empezó a cantar canciones que me dijo eran —*de poder*—. Decidí grabar este encuentro por lo que le solicité permiso para hacerlo, a lo que accedió. Su esposa doña Amalia llegó un poco más tarde. Había estado en el velorio de un vecino fallecido el día anterior. Por cierto, se trataba de un hermosillense que desde hace varios años había optado por vivir solo en El Desemboque. Todavía más agradable fue el encuentro con doña Amalia debido a su sencillez y amabilidad.

La familia de don Adolfo y doña Amalia la complementan María su hija, y su esposo Ricardo, además de sus dos hijos, Esteban y Giovanni. La actividad pesquera de Ricardo aporta recursos económicos que junto con la elaboración de artesanías completan los ingresos familiares, más el dinero que obtiene don Adolfo con la venta de sonajas, vestimenta tradicional o el disco compacto que

²¹ Me comentó el yerno de don Adolfo (Ricardo, el *mojarras*, mestizo de 55 años, oriundo de Guaymas, quien aprendió a hablar comcáac), que el idioma seri tiene en su habla cotidiana palabras de origen inglés; esto debido sin duda a la influencia directamente recibida desde mediados del siglo XX.

la CDI produjo con interpretaciones suyas.²² Existen otros dos hijos que viven también en El Desemboque con sus respectivas familias. Gonzalo Astorga y su esposa María Dolores. Gonzalo me contó que se dedicaba a la música. Formó parte de un conjunto que tocaba música norteña. Él era el acordeonista. Por problemas entre los integrantes del grupo éste se deshizo y ahora se dedica a otras actividades como la cría de ganado, que al parecer le ha dado mejores resultados económicos. La otra hija, casada con un oriundo de Guaymas, es la dueña del café internet de la localidad. Con asesoría de la CDI, ha logrado llevar adelante su negocio y poco a poco hacerlo crecer. Durante mi estancia un técnico de Hermosillo le instaló cuatro equipos de cómputo más.

Los nietos de don Adolfo y doña Amalia, Esteban y Flavio (hijo de Gonzalo) y Giovanni (los dos primeros adolescentes y el último de unos 7 años) se acercaron cuando su abuelo interpretaba sus cantos y pude apreciar cómo llevaban el ritmo con el percutir de las palmas de sus manos. Pero cuando les pregunté sobre su gusto musical preponderaron la música de grupos como Kapaz e Intocable, cantantes como Roy Flores, y géneros como el *de banda* y el *reggaeton*. Lo que pude comprobar cuando me mostró el hijo mayor su celular con bocina integrada.

Después de que don Adolfo decidió dejar de cantar y sugerir que si cantaba más requeriría alguna compensación económica decidí guardar la grabadora y aceptar el café que doña Amalia había preparado. La conversación a la que se había integrado toda la familia, ya con una fogata encendida por Ricardo, se hizo coloquial. Tan informal que don Adolfo me preguntó sobre el lugar de donde venía y de la manera más natural: —¿y tú qué indio eres?. En ese momento, al nunca haber escuchado esa pregunta no supe que responder inmediatamente. Tal vez al notar cierta duda en mí, don Antonio me la hizo más sencilla: —¿Eres blanco o mexicano?. Ya con esas opciones elegí lo segundo.

La pregunta que había sido hecha de la manera más natural me llevó a conclusiones posteriores de que para don Adolfo era yo parte de otra otredad, (la otra eran los gringos), pero que él nos concebía a fin de cuentas como similares, todos indios al fin, todos parte de algo, aunque con sus diferencias.

²² Adolfo Burgos Félix, *Xepe Caziim (Mar bonito)*, CDI, 2005.

Un remolque, propiedad de don Adolfo, que en algún tiempo lo llevó con sus cantos a recorrer muchos lugares y hoy ya no funciona, fue el que me ofrecieron para pasar la noche... y para seguir pensando en mi respuesta.

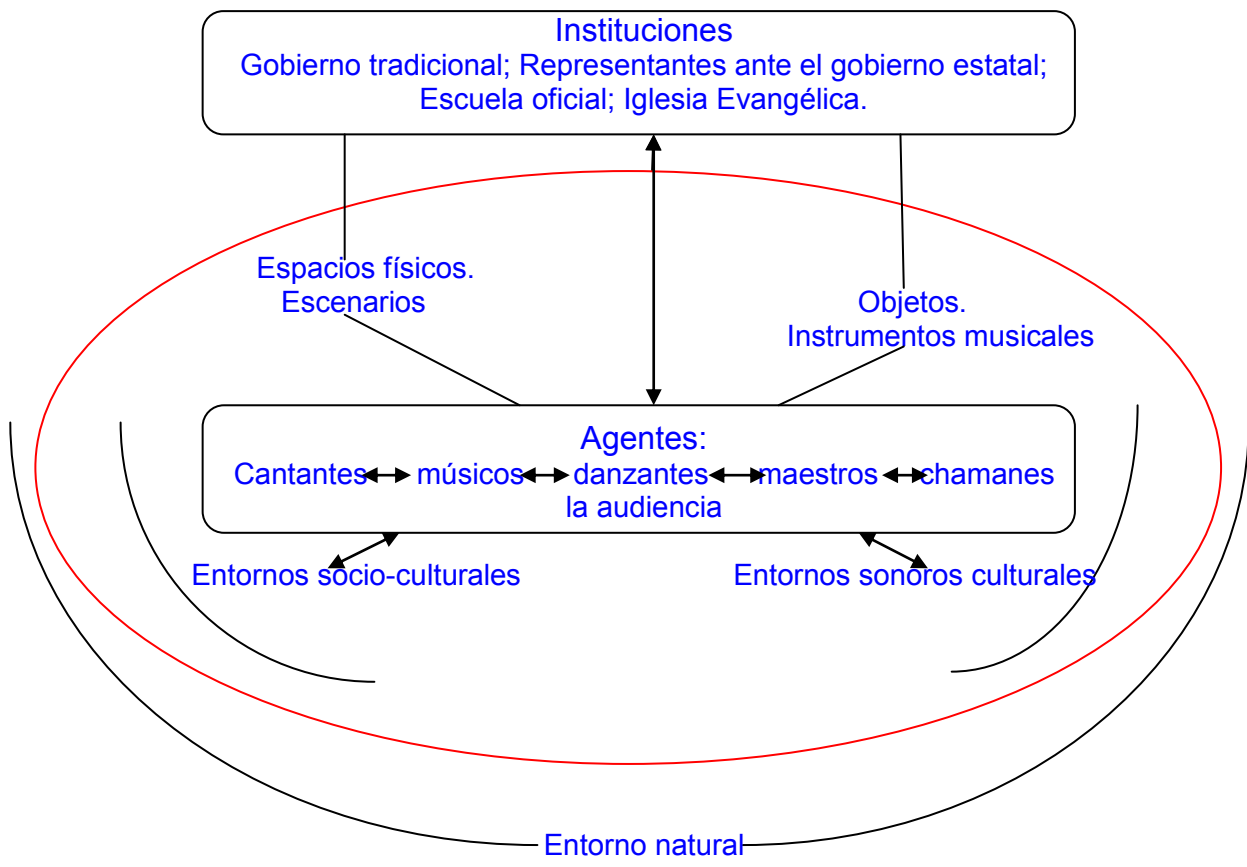
III.4. El sistema cultural-musical comcáac. Las partes y un todo.

De acuerdo con la propuesta señalada en la segunda parte de este trabajo, con respecto a cómo consideramos que se conforma un sistema cultural-musical, haremos mención en esta parte de los elementos que para el caso de la sociedad comcáac lo constituyen.

Como se aprecia en el diagrama 3, lo que señalamos ahora como el sistema cultural-musical comcáac toma sentido en el campo social en que se mueven los actores o agentes de la práctica musical. Este campo lo integran además de los agentes sociales directamente inmiscuidos, las instituciones que desde la manera como se ha organizado la sociedad les atañe la normatividad u organización de lo musical; complementa este campo aquellos espacios físicos, públicos o privados, de ejecución o de transmisión de conocimientos y los objetos materiales que intervienen en la ejecución auditiva y visual.

Además, como característica que le es propia a todo sistema abierto como lo es el sistema cultural-musical, es imprescindible considerar el entorno que rodea y fluye información para el mantenimiento de la dinámica del sistema. Hemos dividido este entorno en los tres aspectos que consideramos fundamentales como pueden ser: 1) la influencia ejercida por la misma sociedad que convive con los agentes sociales cotidianamente, así como también aquellos otros grupos sociales que desde el exterior ejercen cierta influencia. 2) El entorno natural, que en el caso de los comcáac en contacto directo con el desierto, el mar y la montaña, juega un importante papel en la creación y manifestación de su musicalidad. 3) El entorno sonoro relativo principalmente a las músicas que desde fuera impactan la vida diaria y que llegan a través de los medios de comunicación.

Presentamos en primer lugar todos estos elementos de manera descriptiva. Posteriormente serán considerados en su relación mutua de dependencia e influencia, es decir la complejidad que conlleva el sistema cultural-musical comcáac.



tiempo →




-  Campo musical o espacio social de la actividad musical
-  Interacción. Hay flujo de información.
-  Relación directa, material o simbólica.

Diagrama 3. ELEMENTOS QUE CONFORMAN E INTERVIENEN EN EL SISTEMA CULTURAL-MUSICAL COMCÁAC

III.4.1 Los agentes sociales

Básicamente son los encargados de la ejecución y transmisión del saber musical y dancístico. Como figura principal en la historia de los comcáac está el dirigente o líder que ostenta además de su poder en la convocatoria de fuerzas supra naturales, habilidades en la danza y/o en la interpretación de cantos y ejecución de instrumentos musicales. Líderes históricos como Coyote Iguana o Chico Romero así lo mostraban. En la actualidad, ante la necesidad que les obliga a tener diversos representantes ante las instancias oficiales centrales y estatales, son los miembros del Consejo de Ancianos quienes llevan adelante la figura tradicional del guía espiritual, habilitado en quien es elegido como su presidente. Don Antonio Robles en Punta Chueca es actualmente (2008) quien tiene este cargo, y su conocimiento de las prácticas tradicionales es innegable²³. En lo musical propiamente y como poseedores de un gran acervo de cantos tenemos a los nombrados como *cantantes tradicionales*, hombres y mujeres que rondan los setenta años de edad, quienes han conservado y transmiten los cantos seris. Aprendidos por transmisión oral, sólo algunos de ellos pueden decir que los aprendieron directamente de las entidades divinas mediante un previo proceso de iniciación que los puso a prueba. Este conocimiento de —*ca*— “*ca*” lo emplean en una práctica chamánica que puede ser de tipo curativa o para solicitud de protección o acceso a los lugares sagrados. Francisco —*ca*— “*ca*” Barnett en Punta Chueca y don Adolfo Burgos en El Desemboque son dos de estos personajes que continúan ejecutando los cantos, aunque su labor como curanderos poco a poco es menos requerida. La presencia de mujeres como transmisoras de un gran acervo de canciones no es menos importante y el mejor ejemplo lo tenemos en doña Amalia Astorga que con sus narraciones, expresiones plásticas y canciones, a sus 68 años mantiene vivos los saberes tradicionales comcáac.²⁴

²³ El trabajo llevado a cabo y expuesto en el libro de Luque (2006) para la elaboración del mapa de los sitios sagrados comcáac, terrestres y marítimos, lo manifiesta de sobremanera.

²⁴ Además de otros cantantes tradicionales como son Juana Herrera Casanova, Cleotilde Morales, Lidia Ibarra, Jesús Rojo Montaña y Ramón López en Punta Chueca.



Foto 2. Francisco "Chapo" Barnett en la fiesta de Año Nuevo. (Punta Chueca, 2007)



Foto 3. Adolfo Burgos. (El Desemboque, 2008)



Foto 4. Amalia Astorga. (El Desemboque, 2008)



Foto 5. Angélica Romero. (Punta Chueca, 2007)

La nueva generación

Junto a los cantantes tradicionales se encuentran los jóvenes intérpretes de los antiguos cantos seris quienes los han aprendido directamente de sus padres o abuelos. Aquí tenemos a intérpretes como Angélica Romero y a los mismos integrantes de Hamac Caziim, jóvenes nacidos no hace más de 30 años, que tuvieron en su formación toda la influencia del saber tradicional en sus casas, de la educación de una escuela oficial, y de la influencia recibida a través de la iglesia y los cantos empleados en el culto, en el que en algún momento dado participaron.

Angélica Romero colabora con una organización de Estados Unidos monitoreando a las tortugas, hace collares de conchas como casi todas las mujeres y llena su tiempo con una actividad de cantante que la ha llevado a varias partes de México, e incluso ha participado junto a otras cantantes en grabaciones promovidas por la CDI.²⁵

Con Angélica y los integrantes de Hamac Caziim podemos apreciar dos diferentes formas de la expresividad musical. Aunque compartiendo generacionalmente una serie de situaciones, vemos que en el caso de Angélica —como lo apuntamos anteriormente— ella es partidaria de un resguardo de lo tradicional que aprendió como la expresión auténtica de lo que es ser comcáac, mientras que por otro lado, Hamac Caziim es la expresión que retoma los elementos que le aporta la modernidad para preservar la música tradicional.

Israel Robles Barnett (baterista, hijo de Antonio Robles y sobrino de Amalia Astorga); Francisco Molina —Elindio”, cantante; Anselmo Morales Astorga, guitarrista, y Jeremías López Félix (bajista), decidieron integrar en el último lustro del siglo XX un grupo musical, primero como respuesta emotiva al conocer la música que los navajos en Estados Unidos realizaban con instrumentos modernos, y después como medio de expresión que reivindicara su cultura comcáac ante la sociedad nacional. A partir de entonces la presencia de los seris en el terreno musical moderno se dio a conocer en varias partes de

²⁵ CD *Lenguas indígenas en riesgo. Seris*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2005.

la república y en ciudades de Estados Unidos. El grupo tomó el nombre de Hamac Caziim (Fuego Divino) y retoma los viejos cantos seris para interpretarlos con los medios materiales que la sociedad urbana moderna les provee, como son los instrumentos musicales eléctricos. Son ellos de hecho, como se menciona al inicio de este trabajo, los que motivaron el interés por acercarse a conocer la música comcáac.

Además de los actores que interpretan música tradicional, se tienen en las dos localidades comcáac la presencia de grupos musicales intérpretes de géneros como música norteña y cumbia, para los cuales se haría necesario un estudio más detallado, ya que en este trabajo tales expresiones musicales no fueron en un principio contempladas, pero que sin duda son agentes insoslayables del sistema propuesto.

Otros agentes sociales de lo musical son los danzantes y el auditorio (niños, jóvenes y adultos) que en el momento de la ejecución de cantos e instrumentos toman parte activa de la representación. En cuanto a constructores de instrumentos musicales, son los cantantes tradicionales varones quienes manufacturan sus instrumentos musicales. En la actualidad, casi exclusivamente se puede decir que los únicos instrumentos musicales que se siguen elaborando son sonajas hechas de lata o de bule y la tarima de madera para percutir con los pies durante el baile; mientras que los instrumentos modernos son adquiridos en los centros urbanos como Hermosillo, a donde pueden trasladarse los músicos.



Foto 6. Hamac Caziim. (Tlalpan, D. F., 2007)



Foto 7. Jeremías y el Indio. (Tlalpan, D. F., 2007)

III.4.2 Las instituciones

La actividad musical comcáac por las referencias históricas que tenemos, ha estado ligada en su creación y ejecución a un sistema de creencias en las que las divinidades que controlan la naturaleza las determinan. Esto lo vemos reflejado en las clasificaciones que para sus tipos de canciones se han propuesto (Astorga, *et al*, 1998; Vennum, 2000) en que destacan las canciones dedicadas a la naturaleza (terrestre y marina) y aquellas propiciatorias de un contacto espiritual (como los cantos de chamanes para curar o para acceder a lugares sagrados mencionados anteriormente). Si bien existen cantos que seguramente son de uso restringido, existen otros que son posibles de escuchar, como algunos que don Adolfo Burgos, en El Desemboque interpretó cuando tuve el encuentro con él. Es entonces la cosmogonía comcáac vertida en sus relatos de origen, de destino, de lugares sagrados, y los cantos asociados a ello, lo que es preservado por la gente de mayor edad representada en el Consejo de Ancianos, que como institución tradicional sigue teniendo una fuerte influencia moral y de gobierno. Es esta misma institución la que organiza en la actualidad la celebración de festividades como la de Año Nuevo o la dedicada a las niñas que llegan a la pubertad.²⁶ El conocimiento de los adultos, quienes incluso algunos vivieron su infancia en la isla Tiburón, son elementos importantes para la continuación de los saberes tradicionales (narraciones, juegos, bailes y canciones) a través de la enseñanza llevada a cabo en las Escuelas Tradicionales con los niños de la comunidad, tanto en Punta Chueca como en El Desemboque.

Otra institución que ha tenido importancia fundamental en la conformación de la actual sociedad comcáac es la iglesia evangélica establecida desde 1953. En lo referente a su influencia en la actividad musical, es innegable que desde sus inicios, a través de los cantos asociados al culto ejercieron una atracción entre un buen número de jóvenes. Por motivos de fe o

²⁶ Se tiene referencias por la literatura antropológica, que existían otras fiestas como las dedicadas a la caguama de los siete filos, o la efectuada cuando concluía la elaboración de una canasta grande, pero es en la actualidad las fiestas de Año Nuevo y de la pubertad las que se han vuelto a reactivar con periodicidad, aunque esta última ya no sea tan apreciada por las niñas mestizas que habitan en las comunidades.

como medio de sociabilización, la asistencia a la iglesia cristiana de la localidad les permitió conocer de alguna manera otra expresión artística. Cabe mencionar aquí que jóvenes como Angélica, Israel y Francisco participaron en su adolescencia en el grupo Resplandor Divino de esta iglesia.

Otras instituciones presentes en el campo social de la música comcáac y que inciden directamente en ella sería la escuela oficial y otras instituciones del gobierno federal que a través de sus representantes tienen poder de disposición sobre recursos materiales (espacios y objetos) y en alguna medida también ostentan ya un poder simbólico y social que les da el reconocimiento otorgado por parte de la sociedad comcáac.



Foto 8. Escuela Tradicional. (El Desemboque, 2008)



Foto 9. Iglesia Evangélica en remodelación. (Punta Chueca, 2007)

III.4.3 Espacios y objetos

Espacios

Podemos hablar de la presencia de espacios físicos para la puesta en práctica de una actividad musical dividiéndolos en espacios sagrados y los espacios de la cotidianidad. Los espacios sagrados son aquellos que instituciones como el Consejo de Ancianos y su sistema de creencias tradicional, les atribuye estar custodiados por divinidades o ser la morada de ellas, y por lo tanto son necesarios para acceder a ellos o como agradecimiento, la realización de determinados rituales que incluyen cantos, baile o la ejecución de algún instrumento musical. Las cuevas, por ejemplo, requieren la entonación de cantos por medio del chamán para solicitar acceso y protección. La playa, es donde el que quiere recibir poderes acude en solitario para aprender canciones que los animales marinos le van a enseñar. Con la elaboración del mapa de los Sitios de Valor Cultural Comcáac llevada a cabo dentro del proyecto encabezado por Diana Luque y con la colaboración directa de don Antonio Robles (Luque y Robles, 2006), se determinaron más de 260 sitios de los cuales 41 corresponden a lugares sagrados, donde —se ve el conocimiento”, y son de acceso o permanencia restringidos. Son lugares de ceremonias, de cantos y bailes, y por tanto quedarían aquí incluidos, aunque su ubicación precisa ha quedado en custodia de la sociedad comcáac.

Los espacios de la cotidianidad, es decir aquellos donde efectúan sus labores habituales los comcáac y donde la entonación de cantos y la danza se realizan sin guardar un determinado orden o simbolismo, es cualquier espacio elegido para tal fin. Puede ser la plaza principal, el patio de una casa, la playa, etc. El espacio lo determina y le da forma la misma práctica musical en el momento de su realización.

En cuanto a los espacios para la reproducción del saber tradicional o el aprendizaje de conocimientos más recientes, estos ya se encuentran de alguna manera delimitados, como sería el hogar mismo, el salón de clases o un espacio destinado para tal fin dentro de la iglesia.



Foto 10. Botes de pesca y la Sierra Comcáac. (Punta Chueca, 2007)



Foto 11. El espacio de la fiesta de Año Nuevo. (Punta Chueca, 2007)

Objetos

Son por supuesto los instrumentos musicales y algún otro objeto, sonoro o no, que intervenga durante la ejecución musical; o aquellos instrumentos musicales que acompañan la realización de diversos rituales. Cuando el chamán convoca a las divinidades su principal medio sonoro de comunicación es un *zumbador*.²⁷ Cuando pregunté en Punta Chueca sobre instrumentos musicales antiguos alguien mencionó este instrumento describiéndolo de manera muy general en su uso, guardándose de decir el material con que se elaboraba y su forma, aduciendo que era un saber tradicional que no quería dar a conocer. Del vasto instrumental que los comcáac han llegado a emplear, (véase III.2.), en la actualidad ha venido a menos su uso con la incorporación de instrumentos como la guitarra acústica —empleada por los jóvenes para la ejecución de géneros musicales modernos— y en menor medida, acordeones y baterías. Junto a los electrófonos utilizados por los integrantes de Hamac Caziim intervienen el tambor circular de doble parche, sonajas y sartales hechos con capullos de mariposa (*tenábaris*), mientras que los viejos cantantes para acompañar su canto ejecutan básicamente la sonaja hecha de lata, individual o por pares; mientras que para los danzantes su principal objeto es la tarima de madera que sustituyó al antiguo caparazón de tortuga.

Como un instrumento musical, aunque no tangible, puede considerarse a la voz humana y por lo tanto, la asumimos como elemento importante del quehacer musical comcáac. La música va unida a la vida de los comcáac a partir de la asignación de un canto propio para cada recién nacido, el cual se le enseña a entonar desde sus primeros años. Con el tiempo el conocer los cantos tradicionales y saber su entonación se convierte en un capital cultural

²⁷ Aerófono. Se trata de un objeto hecho en palofierro atado a una cuerda en uno de sus extremos; el ejecutante toma la cuerda con una mano y la hace girar sobre su cabeza, al friccionar el objeto con el aire se produce un fuerte zumbido. Es probable que este efecto sonoro tenga la capacidad de propiciar estados de trance, que junto al estado físico del ejecutante (en ayuno durante varios días) lo haga más factible. Este instrumento es mencionado en Coolidge (1939), Felger y Moser (1985); Vennum (2000) y Luque y Robles (2006). La distribución geográfica de este instrumento según Rault (2000) alcanza Oceanía, África y América del Norte. Sachs (1947) lo describe como un instrumento que desde sus inicios prehistóricos debió estar asociado a prácticas mágicas por su sonido que imita al viento y por su forma similar a un pez. Reportes etnográficos desde el siglo XIX dan cuenta de su uso ritual, en diferentes tamaños y su manufactura en madera, metal, hueso y asta (Schaeffner, 1936).

que provee de reconocimiento social vigente en la sociedad actual. Por supuesto además del canto, se deberán incluir todas las expresiones vocales que se pudieran encontrar participan en cualquier actividad musical: discursos, rezos, sollozos, inflexiones de la voz y lo que comúnmente llamaríamos “ruidos” nasales o bucales.



Foto 12. Quiosco central. (Punta Chueca, 2007)



Foto 13. Sonajas seris. (El Desemboque, 2008)

III.4.4 Entornos

Lo social

Por entorno social me refiero a la misma sociedad comcáac en que los cantantes, danzantes y músicos se desenvuelven cotidianamente y que los alienta en su actividad musical lo mismo que los hace ser conscientes de la realidad económica o política imperante. Un caso típico es el de los familiares que ante la situación económica no boyante preferirían que esta labor fuera más retributiva material que espiritualmente. Aunque los agentes sociales jóvenes de la música comcáac no se dedican de tiempo completo a esta labor habría que determinar de qué manera la presión social les afecta para su práctica. Por otra parte tenemos las restricciones que las instituciones sociales imponen a la ejecución musical. Aunque es difícil determinarlas por su carácter privado no es difícil imaginar que existen disposiciones que restringen el uso de ciertos cantos (además de los relacionados con las divinidades), como algunos que puedan ser de uso civil u oficial para ejecutarse sólo en la privacidad comcáac.

El otro entorno social es el foráneo, el que debido a procesos de sociabilización les ha proporcionado elementos o determinadas características que retoman para su propia expresión musical. Otro entorno ajeno es el que forman la presencia de las instituciones oficiales y la implementación de políticas y estrategias culturales.

Lo natural

La fuerte relación establecida entre los comcáac y la naturaleza se manifiesta en muchos de sus cantos. De acuerdo con clasificaciones propuestas (Astorga, *et al*, 1998; Vennum, 2000) existe un grupo de canciones con clara alusión a la naturaleza, tanto terrestre como marina con la que los comcáac han estado siempre en contacto. Los tipos de canciones con relación a la naturaleza son cantos de cuevas, cantos al desierto, al mar, o canciones infantiles dedicadas a la fauna marina y terrestre. La misma naturaleza contribuye además en proporcionar la materia prima para la construcción de objetos destinados para

la expresión de lo musical; desde semillas, capullos de mariposa, conchas, madera, hasta caparzones, como lo mencionamos anteriormente en la descripción de algunos instrumentos musicales.

Lo sonoro cultural

La última influencia a considerar es la que proviene del entorno musical que los medios de comunicación proveen en la actualidad. Me refiero principalmente a la presencia a través de la televisión e internet, de una gran cantidad de músicas que provienen de diversos lados. Aunque hay que precisar que una mayor presencia se da por medio de la televisión que proporciona el servicio Sky de Televisa, con la que los comcáac no están exentos de una fuerte influencia llegada desde el centro del país. Aunque no todos cuentan con este servicio, no falta la tienda donde se puede seguir la trama de la telenovela de moda o los últimos “*éxitos*” de los “*artistas*” creados por la televisora. Este entorno sonoro, precisando, sería de tipo electrónico. El otro entorno musical sería el que por contacto directo ha llegado a influir directamente en el hecho musical.

Los cantos y la danza tradicional de los seris tienen elementos de una fuerte influencia de sus vecinos yaquis que viene de mucho tiempo atrás y actualmente la influencia de la música hecha por grupos de rock se reúne con los cantos tradicionales en las interpretaciones que realizan los integrantes de Hamac Caziim, quienes han tenido contacto directo con otras expresiones musicales tradicionales y actuales.

Un aspecto importante que forma parte del entorno musical es el estudio del efecto que la música como sonido puede llegar a ejercer en el ser humano. La acustemología²⁸ se aboca al estudio de cómo algunos sonidos pueden

²⁸ Término propuesto por Steven Feld en la década de los 90, pero ya desde los 80 sus estudios relacionaban el efecto sonoro de la música con las respuestas emotivas observadas entre los kaluli de Nueva Guinea. Algunos referencias sobre acustemología son: Feld, Steve and Keith Basso, (eds.) 1996. “Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea”, In *Senses of Place*, pp. 91–135. School of American Research Press, Santa Fe, NM; Feld, Steven 2003. “A rainforest Acoustemology”, en Michael Bull and Les Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader*, pp. 223-240, Berg, Oxford, New York; Feld,

llegar a influir en las respuestas emotivas tanto de ejecutantes como de escuchas. Aquí incluiría en este momento, los efectos propiciatorios para el *trance* o un modo distinto de percepción de la realidad que en la música comcáac algunos instrumentos, cantos o bailes pueden llegar a propiciar.

Existen otros entornos sonoros presentes en la vida comcáac como pueden ser aquellos sonidos de la propia naturaleza: olas, viento, ruidos de animales como perros, gallos y guajolotes (que parecen comunicarse uno a otro que ya amaneció); y no naturales como los cláxones de las camionetas. Todos propios de un análisis acústico ecológico que en este momento no incluyo dentro del campo del sistema cultural-musical, pues como lo trato de precisar en el mismo nombre, me he centrado en la práctica musical como acción humana y al mismo tiempo como producto y efecto constante en la vida de la sociedad comcáac.

Steve, Donald Brenneis, 2004. "Doing anthropology in sound", *American Ethnologist*, Vol. 31, No. 4, pp. 461 – 474.



Foto 14. Danzante de pascola sobre tarima de madera. (Punta Chueca, 2007)



Foto 15. Músicos yaquis en la fiesta de Año Nuevo. (Punta Chueca, 2007)



Foto 16. Playa, estructuras de ramas y la Isla Tiburón. (Punta Chueca, 2007)

III.5 El entramado social-cultural-natural de la música comcáac

De la gran cantidad de relaciones que se derivan a partir de la sencilla esquematización de lo que integra al sistema cultural-musical comcáac (diagrama 3), nos referiremos a continuación al motivo central de este estudio: el entramado actual que observo a partir de la interrelación que existe en la reproducción de la llamada —música tradicional—. ²⁹ A la interrelación a escala sociocultural establecida entre autoridades tradicionales y actuales y agentes sociales; entre entornos culturales y agentes sociales; y entre los mismos agentes sociales, comprendidas en un espacio social cambiante y permanentemente influido por determinaciones de tipo político o económico. Es decir la complejidad del sistema cultural-musical comcáac.

Si estamos de acuerdo con el carácter de complementariedad o de competencia que se establece en las relaciones entre los actores sociales de la música y los representantes de las instituciones y los integrantes más influyentes del medio cultural, veremos cómo esas relaciones dialógicas entran en acción.

Vemos en este campo una lucha por la continuidad de la música considerada tradicional desde diferentes posiciones. Por un lado tenemos la persistencia del modelo del canto en lengua comcáac junto a la danza y la ejecución de instrumentos musicales tradicionales (pocos, comparados con la gran variedad empleada anteriormente) que en su desarrollo ha recibido la influencia de otros grupos sociales como los yaquis, reflejada en la danza de pascola y algunos instrumentos, lo que nos habla no de una imposición cultural, sino de una adaptación y sociabilización con sus entornos más próximos desde mucho tiempo atrás.

Tenemos por otra parte, dentro del campo musical, la nueva expresión de la música comcáac representada por el grupo Hamac Caziim. Los integrantes de Hamac aprendieron los cantos de sus mayores desde la infancia, creciendo en una comunidad en contacto ya con situaciones

²⁹ Otras expresiones (géneros) musicales aunque de origen foráneo, al ser interpretadas por los comcáac pasan a integrar su expresión musical particular y son parte por supuesto del sistema cultural-musical.

económicas y culturales diferentes a las vividas por sus padres en su niñez y adolescencia. Además, desde temprana edad, los músicos de Hamac Caziim recibieron también la influencia del canto religioso que promovía la iglesia evangélica y de los gustos musicales de la gente —*lanca*” y mestiza que trataba con ellos. De una presencia inevitable en el aprendizaje de una nueva generación, los instrumentos musicales modernos pasaron a ser adoptados para ser medio de expresión de su presencia en el terreno físico de la interculturalidad, buscando exigir reconocimiento a su cultura. Así, muestran entonces una expresión instrumental amplificada junto con una interpretación auténtica de los cantos en lengua *comcáac* aprendidos desde la infancia. Aunque esta manera de expresarse no sea del total agrado de los integrantes del Consejo de Ancianos, han aceptado su inclusión en las festividades *comcáac*; como en la fiesta de Año Nuevo del 2006 para favorecer la no pérdida de una integración social.

Pero se encuentra además otra parte de esta nueva generación que lleva más lejos su defensa por la conservación de lo —*adicional*”. Es esta posición de los jóvenes que como Angélica Romero consideran que la sociabilización de la comunidad con el exterior ha implicado la —*perdida*” de una expresión verdadera de la música tradicional. La organización de una fiesta alterna de Año Nuevo es una muestra. Con el propósito de efectuarla sin la presencia de cualquier elemento cultural ajeno a su cultura, esta posición es una crítica a un cambio cultural que suponen reciente y al que hay que oponerse. Esta interrelación de tipo horizontal se da en el campo musical *comcáac* como vimos, de una forma cotidiana ya que desde niños el aprendizaje y la práctica musical los une, pero no por ello deja de contener una competencia latente por preponderar su práctica personal. De alguna manera la consecución de algún tipo de prestigio social que pueda ser adquirido por los jóvenes intérpretes redundará en beneficio del mayor peso que pueda llegar a tener su particular expresión musical.

Entre la generación nueva y la de los llamados cantantes tradicionales existe a su vez anuencia a la vez que competencia, pues cada sector piensa en su práctica como la más adecuada. En el fondo comparten un *habitus* musical racionalizado con base en un sentido común. Los agentes sociales de la

música comcaac están conscientes de la necesidad del reconocimiento a una autonomía en la manera de expresarse, aunque saben también lo difícil que sería preservar sus prácticas sin el apoyo económico que el gobierno del estado aporta para la realización de las festividades tradicionales.

Como lo percibimos, conviven en la actualidad una práctica musical tradicional, una actividad musical religiosa y expresiones contemporáneas. Si la iglesia, con la penetración que ha tenido no ha desalentado la práctica de actividades tradicionales, debemos considerar su influencia en nuevas formas musicales como parte de las referencias existentes que tienen las nuevas generaciones para la percepción de la música. A la vez que la iglesia gana en reconocimiento social al alentar la práctica musical.

Por lo que concierne a las relaciones que guardan los agentes sociales con los objetos y espacios esta es directa. Cada músico dispone de sus objetos e instrumentos musicales. La fabricación de los instrumentos más tradicionales, cada vez menos realizada, es conservada en sus detalles de manera cuidadosa, más que nada respetando el valor simbólico que representan estos objetos, como pueden ser bastones de mando, sonajas, tambores y zumbadores. El espacio de la fiesta ritual y de la enseñanza de la música tradicional está determinado y controlado por el Consejo de Ancianos, al igual que el acceso a los sitios sagrados.

Otra importante relación musical es la establecida entre los ejecutantes y su entorno familiar cercano. Este vínculo se establece desde la niñez cuando la madre le enseña a sus hijos un canto con el que se identificará toda su vida. Además de este canto personalizado, el niño está en contacto con los demás cantos tradicionales además de lo que el entorno sonoro le transmita. Es por eso que cuando se es adulto aunque no se haya dedicado en mayor medida a reproducir la música tradicional, su papel como espectador en los rituales complementa en lo emotivo la ejecución que hacen los músicos. Como lo vimos al participar y festejar el baile de pascola.

Si bien la práctica musical sigue cumpliendo su función ritual, en los últimos años esta se ha visto como una muy buena opción para lograr algunos

ingresos económicos debido a que los cantantes, danzantes y músicos son requeridos en lugares más allá de su localidad de origen.

Con respecto a la jerarquización en el sistema cultural-musical comcáac se puede decir que el capital social que representa el Consejo de Ancianos es fuerte en la organización de la actividad musical, pues sus integrantes siguen siendo quienes conservan y guardan un conocimiento especializado donde cantos, danzas e instrumentos deben ser ejecutados con precisión en tiempos y lugares correspondientes. El poder que conlleva ese conocimiento sin duda se convierte en futura aspiración de quienes aspiran a ser sus sucesores. Pero podemos decir que el ejercicio del poder que da el capital cultural, el Consejo de Ancianos no lo aplica con imposiciones, sino que ha sabido convivir con las demás expresiones musicales con las que tiene que entrar en contacto.

Una tarea pendiente será considerar el peso que pueda tener en lo musical la diferenciación que se empezó a dar con la elección de cargos administrativos que el gobierno estatal les requirió asumir, como el de regidor u otro representativo ante las instancias oficiales, lo que provoca a su vez la búsqueda de esos puestos como otras opciones de poder.

Con respecto a la relación establecida con las instancias culturales del gobierno estatal, la característica principal en la última parte del siglo XX y hasta ahora, ha sido abordar la música por parte del quehacer institucional para promover y reconocer el valor simbólico que tiene la música en la preservación de una identidad étnica. De esta manera se ha dado especial importancia a estimular el desarrollo de la actividad musical llegando a proporcionar los medios materiales y económicos para que la fiesta, el espacio ritual donde se objetiva la práctica musical por excelencia, se preserve, pero de alguna forma sobre-determinando de esta manera a lo musical como algo anecdótico-ocasional-folklórico y vendible solamente.

Aunque la sociedad comcáac conserva prácticas ancestrales, esta es una sociedad actual que ante la necesaria e inevitable interrelación con sus entornos culturales, pero sobre todo sociales, la hacen avanzar rápidamente hacia una sociedad que enfrenta problemas cotidianos de salud, de

inestabilidad y desequilibrio económico y que los trata de resolver hoy día como cualquier sociedad rural o urbana del resto del país.

El sistema cultural-musical en su organización nos da cuenta de la complejidad de la sociedad comcáac en este rubro. Con sus especificaciones al interior forma un todo que se mantiene en una relación de apropiación/competencia con la complejidad mayor del exterior representada por los entornos que señalamos, a la vez que se adapta y abre posibilidades emergentes que alientan la persistencia y el cambio para un mejor posible desarrollo. Como hemos tratado de mostrar, la relación establecida en términos de buena convivencia con el entorno social foráneo ha sido constante y necesaria para la sociabilidad de su música, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. La presencia en su territorio, en tiempos de festividades o fuera de ellos, de personas sin un interés político, económico o científico así lo demuestra. No obstante sigue estando presente en el imaginario de una gran población urbana que vive en su entorno cercano dos percepciones, por un lado, una supuesta agresividad y hermetismo por parte de los miembros de la sociedad comcáac, mientras que por otro, ser considerados como “los grandes beneficiados” de programas de apoyo por parte del gobierno —si merecerlo”.

Sobre el desconocimiento o mala impresión que actualmente existe en la sociedad urbana sonoreense sobre los comcáac quedan estas impresiones de campo. En Hermosillo, en la tienda de artesanías del estado, pregunté a los dos empleados jóvenes (él y ella) si tenían música seri. Me sorprendió que no supieran de qué música les preguntaba. En el centro de Bahía Kino, al regresar de Punta Chueca, al informarme sobre donde se tomaba el autobús hacia Hermosillo, una señora que me había visto bajar de la camioneta en que me habían dado “aite”,³⁰ me preguntó de donde venía; cuando le dije que de estar con los seris le pareció muy osado de mi parte tal hecho y comentó que ese lugar “era muy peligroso”. Aunque estas expresiones sociales no son

³⁰ La persona que me llevó a Bahía Kino iba a comprar garrafones de agua. En ese momento la población de Punta Chueca no tenía servicio de agua corriente pues el servicio de abastecimiento por pipas era insuficiente. Además el suministro a cada casa vía un sistema a base de mangueras ya no funcionaba, y la planta desalinizadora hace tiempo se descompuso y nunca volvió a funcionar.

generalizables si muestran que para parte de la sociedad que rodea a los seris, ellos son unos completos desconocidos, o parte de una realidad viva de una especie de museo inevitable que habría que ocultar; lamentablemente... los —otros” nuestros de cada día.

Con lo anterior hemos tratado de mostrar la complejidad de un sistema musical como el comcáac formada a su vez por diversas complejidades, siempre a través de un proceso histórico. Tenemos el sistema cultural-musical conformado por una complejidad cultural con una dinámica de intercambios de saberes antiguos y recientes. Por otro lado una complejidad social que involucra relaciones jerárquicas, de disputa y anuencia de un poder directriz con todo el prestigio social y repercusión económica que pueda conllevar, y una complejidad mayor ambiental, humana y natural, que interactúa con el sistema. Todas contribuyendo a la adopción de respuestas emergentes que hacen la continuidad, aumento y control de la complejidad total de la música comcáac.

A continuación las últimas consideraciones —nunca diríamos conclusiones— que este trabajo nos deja.

IV. Consideraciones finales

Sobre la complejidad de la expresión musical en su proceso histórico

Alguna vez leí que si pudiéramos traer al presente a un hombre de las cavernas (*Homo sapiens sapiens*), con vestirlo a la época nadie se extrañaría de su presencia. Ciertamente, pero seguramente sí provocaría miradas raras hacia él al empezar a responder a los estímulos de todo tipo actuales, aún concediendo que sus expresiones lingüísticas no fueran problema para comunicarse.

Al igual que sus respuestas físicas y emotivas determinadas por situaciones particulares a las que ha estado en contacto desde que nació, sus manifestaciones artísticas y en particular su expresión musical, son producto y adaptación a sus entornos naturales y sociales en los que se desarrolló. Cada expresión musical es producto de situaciones específicas. Por más simple que pudiera parecer un canto o una ejecución musical, detrás de ellos ha sucedido y sigue en proceso una complejización particular como eco-respuesta al mismo proceso evolutivo de querer seguir permaneciendo.

Un factor, entre otros, que incrementa esa complejidad es el contacto entre distintas músicas que de una u otra manera las va a influenciar recíprocamente. Más allá de sumar cuantitativamente algunos elementos (mientras otros pueden ignorarse y perderse) que se pueden considerar idóneos (una frase musical, un instrumento, una estructura musical, una danza) estos van a provocar una respuesta cultural en el grupo que los adquiere, tanto a nivel individual como social, que agrega valores materiales, simbólicos, o ambos, a esos elementos y como consecuencia, la necesidad de implementar mecanismos nuevos de adaptación y de control hacia ellos, aumentando así tanto la complejidad cultural como social.

“De tu música a mi música...”

Pero no siempre el contacto entre sociedades suma. Lo que ha hecho la colonización, la historiografía musical del conquistador y más tarde las industrias culturales que se ostentan una supuesta superioridad civilizatoria es considerar inferiores esas expresiones “simples” de los “otros” y adjudicarse su

manipulación como objetos de colección, sin darse cuenta de que su intervención también provoca una repercusión social. Desde esta posición de superioridad se han llevado a crear categorías que la política cultural de momentos posteriores manipula y reproduce con posturas clasistas de “etiquetación”, las cuales han ido desde “músicas exóticas”. “músicas populares”, “músicas tradicionales”, hasta “músicas del mundo”, al mismo tiempo que persiste en la cúspide de la conciencia musical de Occidente una “música culta” de acceso restringido, haciéndonos creer que este tipo de música está más allá de cualquier análisis social. Considero necesario entonces el estudio de cualquier proceso social-musical por parte de una antropología que intente dar cuenta de la complejidad cultural que ese proceso involucra, denunciando donde los hubiera, neo-colonialismos encubiertos en políticas aparentemente inocuas.

Sobre la música comcáac

De acuerdo con el desarrollo histórico que la sociedad comcáac ha seguido y que hemos podido apreciar en las fuentes escritas, podemos establecer que el sistema cultural-musical comcáac durante el siglo XX experimentó un cambio significativo como resultado del cambio social en general que a partir de la década de los 30 llevó a los comcáac a una nueva forma de organización y de modo de vida.

Un supuesto cambio en lo musical no lo podemos ubicar en un momento preciso o asociarlo incluso a sucesos que pueden ser fortuitos. El hecho de introducir un nuevo elemento (físico o conceptual) y ser empleado no es sinónimo o causa de que al día siguiente se vaya a producir un cambio. Como un proceso social que es la práctica musical podemos decir que no es posible identificar algún cambio que no sea una adaptación como respuesta a una fuerte afectación en lo político, en lo económico o en el sistema de creencias de la organización social y que se va manifestando procesualmente.

Sobre el problema de estudio y su abordaje

El fenómeno del surgimiento de nuevas formas de hacer música propuestas por integrantes de sociedades que la antropología clásica ha llamado

tradicionales, manifiesta por un lado una gran difusión de la cultura gracias a los medios de información que nunca como hoy son veloces, y por otro lado, la emergencia de situaciones que responden-contestan, al avance de las políticas neoliberales, sobre todo a partir de la última década del siglo pasado que impactan los sistemas locales tanto en lo económico como en lo simbólico, en el deseo de satisfacer un incremento de capital por las sociedades más desarrolladas.

El quehacer musical de las sociedades subalternas por supuesto que se ha visto impactado por esta situación, aunque es lógico pensar que cada sociedad tiene su singularidad que hace que cada expresión musical sea diferente.

Si pretendemos acercarnos a esta compleja situación que guarda todo fenómeno cultural, corremos el riesgo de perdernos si antes no realizamos el ejercicio de delimitar los espacios físicos y conceptuales en que se desarrolla cada actividad. El enfoque que consideré adecuado para tratar de entender esta situación es el sistémico. Un enfoque totalmente alejado de la concepción simple que piensa que la mención de sistema es sinónimo de pretender reducir fenómenos culturales a sistemas mecánicos o biológicos.

El enfoque sistémico lo oponemos a cualquier intento de reducir el estudio de lo musical a sus aspectos aislados y presentarlos como un recuento etnográfico. Para esto fue necesario tratar de ubicar el fenómeno musical en el entramado de la organización social.

Para llegar a conceptualizar la música como fenómeno cultural fue necesario que comprendiéramos primero que involucra *lo social* de la música y la complejidad atribuible.

El fenómeno social surgido como propiedad emergente en un colectivo (a partir de dos individuos) da paso al fenómeno de la música como una propiedad emergente de la sociedad. A partir de aquí la elaboración musical como una forma de pervivencia social por parte de los propios protagonistas de la cultura es producto de nuevas maneras de adaptarse al entorno. El fenómeno musical se desarrolla como un sistema y se va complejizando. Se estructura y sus elementos se inter-relacionan cada vez más. El sistema

musical empieza a transformarse en un sistema complejo. Se adapta a nuevos ambientes. Adopta elementos foráneos. Produce recursos emergentes que colaboran en la auto-organización del sistema. La complejidad del sistema musical crece con la información recibida que contribuye a contrarrestar la clausura del sistema (a veces forzada desde afuera) y el crecimiento de una *entropía* social.

Fundamental para comprender la complejidad de la música es ubicar el campo de lo social-musical como nuestra área de trabajo. El delimitar el espacio social del sistema cultural-musical no pretendió erigir fronteras. Es un recurso metodológico para ubicar el terreno de acción de los agentes. Con respecto al grupo social que motivó nuestro interés podemos decir que no se pretendió delimitar “lo comcáac” queriendo buscar expresiones “originales” o “puras”. El campo social del sistema cultural musical se refiere al lugar de la práctica musical concreta que objetiviza mundos de creencias, hábitos sociales determinados y determinantes, e influencias externas adoptadas.

El dato conceptual que construimos nosotros es el alcance de un espacio social en donde los agentes sociales que intervienen, las instituciones, y el demás contexto social objetivado en los entornos culturales, establecen un entramado de relaciones de recíproca influencia, todos a la vez dentro de una interrelación con las determinaciones que el medio natural conlleva e impone. Esto abarca la utilización de instrumentos musicales y objetos relacionados a ellos en la ejecución, y los espacios físicos o escenarios donde se expresa físicamente la práctica musical de acuerdo a la disposición que se hace de ellos con base a la relación directa que tengan los agentes o las instituciones para el control de su uso.

En este modelo los agentes se van a conducir o comportar musicalmente con base a esquemas, modelos que provienen de la enseñanza, (el *habitus* de Bourdieu) y que pueden cambiar a través de la experiencia individual que trasciende a la sociedad de la que forman parte, para luego conjuntarse con otros esquemas y contribuir a la expresión de un *habitus* colectivo musical que guarda regularidades y a partir del cual surgen expresiones particulares.

Una vez comprendida esta complejidad en lo musical podremos relacionarla a la complejidad cultural en general y a la organización que presente el sistema social.

No es una propuesta de estudio de la parte para entender el todo (enfoque analítico positivista), sino que aceptamos conceptualmente la presencia de varios sistemas en diferentes planos que conforman a toda organización social. La comprensión de la realidad de esta manera ordena su estudio y nos ubica en un plano de coherencia metodológica que nos posibilitara posteriormente la comprensión del por qué el todo llega a ser algo más que la suma de sus partes.

Sobre la injerencia de políticas externas como parte de un entorno social y cultural inevitable

El sistema de relaciones con organizaciones e instituciones en el que se vieron inmersos los comcáac era inevitable y necesario dadas las condiciones sociales en que se vieron después de un largo proceso de represión. Junto a planes de gobierno que los han dotado de algunas mejores condiciones de vida en la inmediatez, este mismo proceso parece prolongar males modernos económicos y de salud efectivos a largo plazo. En lo cultural, la presencia de instituciones encargadas de la divulgación de la cultura comcáac y preocupadas por su rescate adopta mecanismos de una antropología aplicada que continúa con viejas estrategias. En lo musical concretamente, me parece que el mismo membrete de “música tradicional” va más de acuerdo con una visión clásica de las ciencias sociales que no puede dejar de ver a las sociedades de fuerte carga o ethos indígena con una visión paternalista, cuando la situación político-económica y el propio reclamo de esas sociedades exigen su posicionamiento más que en la conciencia y discurso de autoridades intelectuales y políticas, en el terreno de acciones planeadas y concertadas para una sociedad moderna, con la misma importancia que todos los demás grupos sociales.

A partir de su integración material a la idea de la nación mexicana y la influencia ejercida por la cultura norteamericana, el espacio social (conceptual) donde se realizaba la práctica musical comcáac se amplió. La música comcáac

se vuelve un sistema complejo adaptativo a partir del contacto con la modernidad y la expansión de su campo social. Hasta antes de ese contacto no existían criterios como el de “identidad” ni de “lo tradicional”. Estos son empleados a partir del contacto entre una sociedad con mayor poder político y económico que se enfrenta a otra que busca conservar sus medios de sobrevivencia.

La llamada globalización impone la reactivación de viejos conceptos y la creación de otros. En la actualidad vemos cómo aquella idea de integrar a los grupos indígenas creando un sentido de identidad, con un pasado histórico común, se vuelve un discurso demagógico en que se promueve la individualidad de cada grupo, incluso se les llega a mencionar como “culturas en resistencia”, acorde a políticas internacionales de tolerancia, pluralismo y multiculturalismo.

Los discursos sobre el rescate de las tradiciones pertenece a la estrategia oficial que pretende encerrar en una vitrina de museo, o preservar en una reserva, lo que considera la “esencia” de una nacionalidad, “pureza” o “identidad” que no debe cambiar, autorreproduciéndose mecánicamente (idea autopoiética¹), sin considerar que esa práctica protectora además de invasora, ilusoriamente trata de romper con los suministros culturales, energéticos e informativos que toda sociedad requiere aprehender y procesar del exterior.

Sobre la música de Hamac Caziim

El surgimiento de un grupo musical en la sociedad comcáac recreando viejos cantos con instrumentos musicales modernos tomados de una cultura muy distinta fue el punto de origen de esta propuesta de tesis. Mucho más allá de querer caer en razonamientos simples de desenlaces inevitables a causa de la globalización de la cultura, pensamos que el estudio antropológico de la práctica musical debe obviar el efecto de impronta que nos puede provocar el primer acercamiento a una realidad, para ir más allá y tratar de vincular esa

¹ La teoría de Niklas Luhmann del sistema social como sistema autopoiético considera que este posee las siguientes características: “[...] produce sus propios elementos básicos, establece sus propios límites y estructuras, es autorreferencial y es cerrado” (Ritzer 2002:231). En estos sistemas cerrados de Luhmann, su fuente de energía es la comunicación que fluye a través de todos sus elementos, pero considero que se trataría de una comunicación reciclada hasta donde fuera posible, tendiente a la inmovilidad social.

expresión al mismo tiempo como causa y efecto de una determinada organización social local, inmersa a su vez en relaciones de alcance nacional e internacional.

La música de Hamac Caziim es producto del nuevo proceso social que viene experimentando la sociedad comcáac a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y lo que va de este. Surge desde el interior de la misma práctica tradicional pues sus integrantes en algunos casos tienen lazos de parentesco muy cercano con los portadores de lo tradicional. No es un rompimiento con el pasado sino la puesta en un nuevo escenario, que trasciende lo local, de los elementos que para sus integrantes delinean una identidad que les es obligada a mostrar ante el carácter de una sub-etnicidad impuesta desde el exterior desde tiempos históricos; es una oposición a las políticas de gobiernos centrales en turno que los ha llevado en algún momento casi al exterminio en el acto, mientras que en otro momento se les ha tratado de dosificar a plazos. La música-respuesta de Hamac Caziim surge entonces como muestra de una presencia histórica con vitalidad y como táctica, empleando las características que los veloces flujos actuales de información y de movilidad social proporcionan. Hamac Caziim no es una expresión aislada. Es una expresión emergente que se propone además de reivindicar la cultura comcáac, asumir una postura contestataria ante las presiones ejercidas por un estado avasallador.

Por otra parte, la propuesta de Hamac Caziim en el campo social de la música “tradicional” no provoca cambios culturales, sino que su relación con la propuesta de los cantantes viejos y jóvenes no es de ruptura si no de continuidad dentro de una competencia. Son dos expresiones diferentes pero que comparten una misma estructura sistémica.

La persistencia y un proceso constante de creatividad siguen presentes y conviven en la sociedad comcáac actual.

Bibliografía consultada

Adorno, Theodor W.

1992. *Teoría estética*, Taurus, Madrid.

Aguilar Zélany, Alejandro

1998. *Los ritos de la identidad. Ritualidad, diversidad y estrategias de resistencia indígena en el Noroeste de México*, Tesis de Maestría en Antropología Social, ENAH, México.

Alcedo, Antonio de

1786-1789. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias occidentales o América...*, 5 vols. Imprenta de Benito Cano, Madrid.

Alegre González, Lizette

2005. *El vinuete: música de muertos, estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la huasteca potosina*, Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM, México.

Alonso Bolaños, Marina

2008. *La "invención" de la música indígena de México*, Editorial Sb, Buenos Aires.

Archer, Margaret S.

1997. *Cultura y teoría social*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. (1ª Ed., 1988. *Culture and agency. The place of culture in social theory*)

Astorga de Estrella, M. L., Stephen A. Marlett, Mary B. Moser y Fernando Nava

1998. "Las canciones seris: una visión general", en *IV Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste*, Tomo I: *Lenguas Indígenas*, editado por Zarina Estrada, Max Figueroa, et al, pp. 499-527, Universidad de Sonora, Hermosillo.

Bates, D. G. y F. Plog

1990. *Cultural Anthropology*, Mc Graw Hill, New York.

Bertalanffy, Ludwig von

1995. *Teoría General de los Sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*, Fondo de Cultura Económica, México. (1ª Edición, 1968; 1ª edición en el Fondo, 1976)

Blacking, John

2006. *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, Madrid. (*How musical is man?*, University of Washington Press, 1973)

Boulding, Kenneth

1956. "The Skeleton of Science", *Management Science*, 2, 3, pp.197-208.
(Reimpreso en *General Systems*, Yearbook of the Society for General Systems Research, vol. 1, 1956)

Bourdieu, Pierre

1971, "Genèse et structure du champ religieux", *Revue Française de Sociologie*, vol. XII, pp. 295-334.

1982. *Leçon sur la leçon*, Ed. de Minuit, 23, París.

1984, *Questions de sociologie*, Minuit, Paris. (*Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990)

1987. "Habitus, code, codification", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 64.

1990. *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, México.

1992. *Réponses*, Seuil, París.

Bowen, Thomas y Edward Moser

1970. "Material and functional aspects of seri instrumental music", *The Kiva*, Vol. 35, No. 4, pp. 178-200.

Bowen, Thomas

1983. "Seri", in *Handbook of North American Indians*, Vol. 10, pp. 230-249, Smithsonian Institution Press, Washington, D. C.

Buckley, Walter (ed.)

1968. *Modern Systems Research for the Behavioral Scientist*, Aldine Publishing Co., Chicago.

Buckley, Walter

1982. *La sociología y la teoría moderna de los sistemas*, Amorrortu editores, 3ª reimpresión. Argentina. (1ª Edición, 1967; 1ª edición en español, 1970)

1998. *Society. A Complex Adaptive System*, Routledge

- Cámara de Landa, Enrique
2003. *Etnomusicología*, Ediciones del ICCMU, Madrid.
- Coolidge, Dane and Mary Roberts Coolidge
1939. *The last of the Seris*, E. P. Dutton & Co., Inc. New York.
- Cortés, Hernán
1993. *Cartas de relación*, Editorial Porrúa, (Sepan Cuántos..., 7), México.
- Daniel, Glyn
1987. *Un siglo y medio de arqueología*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Di Peso, Charles y Daniel S. Matson
1965. "The Seri Indians in 1692 as described by Adamo Gilg S.J.", en *Arizona and the West*, Vol. 7, No. 1, Tucson, Arizona.
- Díaz del Castillo, Bernal
1994. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Editorial Porrúa, (Sepan Cuántos..., 5), México.
- Díaz, Diego; Mora Castro; Jordan Kristoff *et al*, (Grupo Antropocaos)
2007. "Introducción", en *Exploraciones en antropología y complejidad*, pp. 13-36, Editorial sb, Buenos Aires.
- Díaz Polanco, Héctor
1983. *El evolucionismo*, Editorial Línea, México.
- Domínguez, Francisco.
1962. "Informe sobre la investigación musical realizada en las regiones de los yaquis, seris y mayos, Estado de Sonora, en abril y mayo de 1933", *Investigación Folklórica en México. Materiales*, Vol. I, pp. 139-171, 204-219, SEP, INBA, México.
- Duchet, Michèle
1984. *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*, Siglo XXI Editores, 2ª edición, México.
- Durán, fray Diego.
1980. *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Editorial Innovación, México.

Elias, Norbert

1987. *El proceso de la civilización*, FCE, México.

1990. *La sociedad de los individuos*, Ed. Península, España.

1999. *Sociología fundamental*, Gedisa, 2ª reimpresión, Barcelona. (Traducción del original alemán *Was ist Soziologie?*, 1970)

Felger, Richard and Mary Beck Moser

1985. *People of the desert and sea. Ethnobotany of the Seri Indians*, The University Arizona Press, Tucson.

Fikentscher, Wolfgang

1998. "Cultural Complexity", Work Paper, Santa Fe Institute. (En la página web del SFI)

Gamio, Manuel

1935. *Hacia un México nuevo*. Extracto reproducido en Manuel Gamio, *Arqueología e Indigenismo*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1986, pp. 77-91. (Mención a los seris en pp. 86-89)

1944. "Nota sobre la expedición para grabar música aborígen de los indios seri", *Boletín Indigenista*, Vol. IV, Núm. 4, pp. 258-263, Instituto Indigenista Interamericano, México.

1970. *La población del Valle de Teotihuacán*, INI, 5 volúmenes, Edición facsimilar, México. (1ª Edición en 1922)

Gell-Mann, Murray y Seth Lloyd

2003. "Effective Complexity", en Murray Gell-Mann and Constantino Tsallis, (Ed.), *Nonextensive Entropy—Interdisciplinary Applications*, pp. 387-398, Oxford University Press.

2007. *El quark y el jaguar. Aventuras en lo simple y lo complejo*, Tusquets Editores, España. (1ª Edición, 1995; 1ª edic. del autor, 1994)

Gómez García, Pedro

1993. "Las razas: una ilusión deletérea", *Gazeta de Antropología*, No. 10,

González Bonilla, Luis Arturo

1941. "Los Seris", *Revista Mexicana de Sociología*, Año III, Vol. III, No. 2, pp. 93-107, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México.

Griffen, W. B.

1959. "Notes on Seri Indian Culture, Sonora, Mexico", *Monographs of School of Inter American Studies*, No. 10, Gainesville.

Hernández, Fortunato

1902. *Las razas indígenas de Sonora y la Guerra del Yaqui*, "Los seris", pp. 1-74, Taller de la Casa Editorial "J. de Elizalde", México.

Johnston, Bernice

1997. "Los seri de Sonora", The University Arizona Press.

Jorge Sierra, Elena

2003. "Nuevos elementos para la reflexión metodológica en sociología. Del debate cuantitativo/cualitativo al dato complejo". *Papers* 70, pp. 57-81.

Kroeber, Alfred Louis

1931. *The Seri*, Southwest Museum Papers, No. 6, Los Angeles, California.

Kunej, Drago e Ivan Turk

2001. "New perspectives on the beginnings of music: archaeological and musicological analysis of a Middle Paleolithic bone "flute"", en Nils Wallin (edit), *The Origins of Music*, Massachusetts Institute of Technology.

Las Casas, Fr. Bartolomé de

2004. *Los indios de México y Nueva España. Antología*, Editorial Porrúa, (Colección Sepan cuantos...", 57), 9ª edición, México.

Lewin, Roger

1995. *Complejidad. El caos como generador del orden*, Tusquets, Barcelona, España. (1992, Edición del autor)

López Cano, Rubén.

2007. "Musicología vs. Etnomusicología ¿un falso debate?" *Etno-Boletín Informativo de la SibE* 16, pp. 6-10. www.lopezcano.net

Lortat-Jacob, Bernard y Miriam Roving Olsen

2004. "Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire", *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 171-172, *Musique et anthropologie*. <http://lhomme.revues.org/index1266.html>.

- Luque Agraz, Diana y Antonio Robles Torres
2006. *Naturalezas, saberes y territorios comca'ac (seri)*, Instituto Nacional de Ecología/ CIAD, México.
- Macherey, Pierre
2006. *A Theory of Literary Production*, Routledge, New York. (1a edición en francés, 1966)
- Marshall, Gordon
1998. "System theory" en *A Dictionary of Sociology*, <http://www.encyclopedia.com>
- Masturzi, Giovanni
1929-1930. "Una expedición a la Isla del Tiburón. Vida, costumbres y tradiciones de los indios Seris", *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, Vol. 52, pp. 267-277, México.
- McGee, William J.
1980. *Los Seris, Sonora México*, (Clásicos de la Antropología, 7), INI, México. (1ª Ed., 1898, *The Seri Indians*. 17th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1895-6)
- Merriam, Alan P.
1964. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, USA.
- Miller, James Grier
1978. *Living Systems*, McGraw Hill, USA.
- Montané Martí, Julio César
1996. "Una carta del Padre Adam Gilg S. J. sobre los seris, 1692", *Región y sociedad*, Vol. VII, No. 12, pp. 141-160, El Colegio de Sonora.
- Mora Reguera, Felipe
2006. "La fiesta de año nuevo comca'ac. Hant Cmaa Quih", *Señales de humo*, Boletín del Centro INAH Sonora, año 4, núm. 13, p. 4.
- Morin, Edgar
1995. *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa Editorial, (2ª edición), Barcelona.

Moser, Edward

1963. "Seri Bands", *Kiva*, Vol. 28, No. 3, pp. 14-17; publicado en internet en 1999: "Bandas Seris", <http://www.sil.org/americas/mexico/seri/A004-BandasSeris-SEI.pdf>.

Moedano Navarro, Gabriel

1963a. *El elemento lore del Folklore con base en la realidad de México*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México,

1963b. "El Folklore como una disciplina antropológica", *Tlatoani*, 2a época, No. 17, pp. 37-50, ENAH, México.

1975. "La investigación folklórica y etnomusicológica en México", *Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares*, Dirección General de Arte Popular, SEP, México.

1976. "Vicente T. Mendoza y la investigación sistemática del folklore en México", en Martínez Ríos, Jorge (Comp.), *La investigación social de campo en México*, pp. 258-315, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México.

Motolinía, Fray Toribio de Benavente

1990. *Historia de los indios de Nueva España*, Editorial Porrúa, (Sepan Cuántos..., 129), México

Nettl, Bruno y Philip Bohlman (editores)

1991. *Comparative musicology and anthropology of music*, The University of Chicago Press, Chicago.

Nolasco, Margarita

1967. "Los Seris, desierto y mar", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, XVIII, pp. 125-194, México.

Núñez Cabeza de Vaca, Alvar

1998. *Nafragios y comentarios*, Editorial Porrúa (Col. Sepan Cuántos, 576), 2ª edición, México.

Pavard, Bernard & Julie Dugdale

2000. "An Introduction to Complexity in Social Science", GRIC-IRIT, Toulouse, France.

Pérez Montfort, Ricardo

1994. "Historia, literatura y folklore 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santana", *Cuicuilco*, Vol. 1, No. 2, septiembre-diciembre, pp. 87-103, ENAH, México.

2000. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, CIESAS, México.

Pérez-Taylor, Rafael

2002. "Introducción. Algunas reflexiones para pensar-comprender una antropología de la complejidad", en Pérez-Taylor, Rafael (Comp.), *Antropología y complejidad*, pp. 9-18, Gedisa, España.

2002a. "Construir el espacio", en Pérez-Taylor, Rafael (Comp.), *Antropología y complejidad*, pp. 139-168, Gedisa, España.

2006. *Anthropologías. Avances en la complejidad humana*, Editorial SB, Buenos Aires.

Pozas, Ricardo

1961. *La Baja California y el desierto de Sonora. Los Seris*, Guión para la planeación e instalación del Museo Nacional de Antropología, BNAH, México.

Provost Jr., Wallace H.

s/f "Structure and change in complex systems". (En internet)

Rault, Lucie

2000. *Musical instruments. Craftsmanship and traditions from prehistory to the present*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Italy.

Rentería Valencia, Rodrigo

2006. *Los bordes indomables: Etnografía del ritual y la identidad étnica entre los concáac*. Tesis de Licenciatura en Etnología, ENAH, México.

Reyes Vayssade, Martín (coord.)

1992. *Cartografía histórica de las islas mexicanas*, Secretaría de Gobernación, México.

Reynoso, Carlos

1998. *Corrientes en antropología contemporánea*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

- 2006a. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización, Vol. I, Teorías de la simplicidad*, Editorial SB, Buenos Aires.
- 2006b. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización, Vol. II, Teorías de la complejidad*, Editorial SB, Buenos Aires.
- 2006c. *Complejidad y caos. Una exploración antropológica*, Editorial SB, Buenos Aires.
2008. "Edgar Morin y la complejidad: Elementos para una crítica". (En internet, página del grupo *Antropocaos*)

Ritzer, George

2006. *Teoría sociológica moderna*, McGraw-Hill. España.

Rousseau, Jean-Jacques

1975. *A complete Dictionary of Music*, AMS Press, New York.

Sachs, Curt

1947. *Historia universal de los instrumentos musicales*, Ediciones Centurión, Buenos Aires.

Sahagún, fray Bernardino de

1992. *Historia general de las cosas de Nueva España*, Editorial Porrúa, (Sepan Cuántos..., 300), México.

Sawyer, Robert Keith.

2003. "Emergence and complexity: A new approach to social systems theory" (Paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association, Atlanta Hilton Hotel, Atlanta, GA, Aug 16, 2003)

Schaeffner, André

1936. *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris.

Sheridan, Thomas

1999. *Empire of sand: the Seri Indians (and the struggle for Spanish Sonora 1645-1803)*, University of Arizona Press, Tucson, Arizona.

Solana Ruiz, José Luis

1996. "Bioculturalidad y *homo demens*. Dos jalones de la antropología compleja", *Gazeta de Antropología*, No. 12.

Vennum Jr., Thomas

2000. "Locating the Seri on the musical map of Indian North America", *Journal of The Southwest*, Vol. 42, No. 3, pp. 635-760, The Southwest Center, University of Arizona, Tucson.

Vespucci, Amerigo

1986. *Cartas de viaje*, Alianza Editorial, Madrid.

Weinberg, Liliana

2002. "El ensayo y la antropología: Montaigne y los posibles orígenes de una práctica", en Pérez-Taylor (Comp.) *Antropología y complejidad*, pp. 39-48, Gedisa, Barcelona.

Referencias bibliográficas complementarias que se mencionan en la tesis

Amiot, Jean-Joseph Marie

1780. *Mémoire concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages des Chinois*, vol. VI, Paris.

Campos, Rubén M.

1928. *El folklore y la música mexicana*, SEP, México.

1930. *El folklore musical de las ciudades*, SEP, México. (Reproducciones facsimilares de estas obras fueron realizadas por el INBA en 1991 y 1995 respectivamente)

Feld, Steven

2003. "A rainforest Acoustemology", en Michael Bull and Les Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader*, pp. 223-240, Berg, Oxford, New York;

Feld, Steve and Keith Basso, (eds.)

1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea", In *Senses of Place*, pp. 91-135. School of American Research Press, Santa Fe, NM.

Feld, Steve and Donald Brenneis

2004. "Doing anthropology in sound", *American Ethnologist*, Vol. 31, No. 4, pp. 461 - 474.

Forrest, Stephanie and Terry Jones,
1994. "Modeling Complex Adaptive With Echo". (Artículo disponible en la página web del Santa Fe Institute)

Frézier, Amédee
1716. *Relation du Voyage de la Mer du Sud aux cotés du Chily et du Perou, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. Chez Jean-Geoffroy Nyon, Paris.

Gama, Vasco da
(ver Velho, Alvaro)

Hommon, Robert J.
1995. "Social Complex Adaptive System: Some Hawaiian Examples". (artículo disponible en la página web del Santa Fe Institute)

Nabhan, Gary
2003. *Singing the turtles to sea. The Comcáac (seri) art and science of reptiles*, University of California Press.

Rousseau, Jean-Jacques
1768: *Dictionnaire de la musique*. Paris.

1823. *Ecrits sur la musique*. (Traducido en: *Rousseau. Escritos sobre música*, intr., trad. y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Universidad de Valencia, 2007)

2007. *Diccionario de la Música*, Editorial Akal,

Sahagún, fray Bernardino de
1583. *Psalmódia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias*.

SEP/INBA
1962. *Investigación Folklórica en México. Materiales*, 2 Volúmenes, México.

Velho, Alvaro
1969. *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama (1497-1499)*, Agência-Geral do Ultramar, Lisboa.
1998. *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama*, Publicações Europa-América, Mem Martins, Portugal.

Willard, N. A.

1793. *A treatise on the Music of India*. Recopilado en: Jones, W., and N. A. Willard, *Music of India*, 2nd rev., Pasadena, Cal., 1962.

Discografía mínima de música comcáac

CD. *V Festival de Música y Danza Indígena*

1994. 2 CD's, (Serie VIII, Archivo Sonoro Digital de la Música Indígena, INI ETM VIII 01), Instituto Nacional Indigenista, México. (Cantos y melodías tradicionales seris en Disco 2, pistas 10-15)

CD. *Adolfo Burgos Félix, Xepee Caziim (Mar bonito)*

2005. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México.

CD. *Lenguas indígenas en riesgo. Seris*

2005. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México. (43 cantos tradicionales interpretados por Amalia Astorga, Filomena Barnet Burgos, Angélica Romero, Angelita Torres, Rosita Méndez, Aurora Blanco y Lupita Comito)

CD. *Lluvia de Sueños II. Escritores y cantantes indígenas*

2006. CDI/ CONACULTA/ Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, México. (Incluye dos cantos interpretados por Amalia Astorga)

CD. *Hamac Cazzim. Fuego Divino*

2007. Instituto Sonorense de Cultura, México.