

TRÁNSITOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO

Epistemological transitions of ethnomusicology in Mexico

Trânsitos epistemológicos da etnomusicologia no México

María Luisa de la Garza

Investigadora en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (México)

E-mail: marialuisa.garza@unicach.mx

Roberto Campos Velázquez

Profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México (México)

E-mail: robcave7@gmail.com

Áltera, João Pessoa, Número 16, 2023, e01611, p. 1-18

ISSN 2447-9837



RESUMEN:

El presente texto hace un repaso de cómo se fue conformando en México el campo de la etnomusicología y los derroteros epistemológicos que está tomando en la actualidad, vinculados tanto a nuevos enfoques académicos como a las circunstancias políticas propias de un tiempo que se asume como de gran transformación nacional. Se origina en la invitación para reflexionar sobre este tema en la conferencia de apertura de las IX Jornadas de Etnomusicología de Brasil, VII Coloquio Amazónico de Etnomusicología y IV Encuentro Regional Norte de la Asociación Brasileña de Etnomusicología, que tuvieron lugar en Belém, capital del estado de Pará, en agosto de 2022.

PALABRAS CLAVE:

Etnomusicología. México. Investigación-acción. Política cultural.

ABSTRACT:

This article reviews how the field of ethnomusicology was formed in Mexico and the epistemological paths it is currently taking, linked both to new academic approaches and to the political circumstances of a time that is assumed to be of great national transformation. It originates from the invitation to reflect on this topic at the opening conference of the IX Conference of Ethnomusicology, VII Amazon Colloquium of Ethnomusicology and IV Northern Regional Meeting of the Brazilian Association of Ethnomusicology, which took place in Belém, Pará, Brazil, in August 2022.

KEYWORDS:

Ethnomusicology. Mexico. Research-action. Cultural policy.

RESUMO:

Este artigo revisa como se formou o campo da etnomusicologia no México e os caminhos epistemológicos que está percorrendo atualmente, vinculados tanto às novas abordagens acadêmicas quanto às circunstâncias políticas de uma época que se supõe ser de grande transformação nacional. O presente trabalho nasce de um convite para refletir sobre esta matéria na conferência inaugural da IX Jornada de Etnomusicologia, VII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia e IV Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET, realizada em Belém, Pará, em Agosto de 2022.

PALAVRAS-CHAVE:

Etnomusicologia. México. Investigação-ação. Política cultural.



INTRODUCCIÓN

Para hablar de los caminos epistemológicos que ha recorrido la etnomusicología en México debemos comenzar refiriéndonos a dos procesos sociomusicales que determinaron el reconocimiento del objeto de estudio de la etnomusicología y que construyeron nociones que influyeron en el modo como se percibieron las músicas tradicionales y los grupos sociales que las practicaban. El primero de estos procesos es el nacionalismo musical de mediados del siglo XX y, el segundo, los grupos folklóricos, o de proyección folklórica, a partir de la década de los sesenta.¹

Respecto del nacionalismo musical, este proceso se vincula, como sucedió en otros países de América Latina, a una política cultural de Estado que pretendía, mediante la creación de lenguajes artísticos de élite, lo que en México el antropólogo indigenista Manuel Gamio tempranamente (1916) conceptuó como *forjar patria*. Así, el nacionalismo musical mexicano fue el resultado de la acción creativa de algunos actores urbanos y letrados de la época, como Carlos Chávez, Manuel M. Ponce, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Silvestre Revueltas.

Estos personajes serían lo que la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa (2006) llama “transculturadores sónicos”, pues mediante la descontextualización y recontextualización creativa de elementos musicales abstraídos de músicas tradicionales y populares específicas crearon un conjunto de expresiones que fueron consideradas *la música de la nación*. Esta Música, con mayúscula, tradujo bien las aspiraciones de la clase gobernante postrevolucionaria, que imaginó una nación “moderna” en la que realmente no tenían lugar ni los pueblos originarios ni las clases populares, es decir, el “México profundo”, que diría el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla en su célebre – aunque hoy poco leído – *México profundo, una civilización negada* (1987).

El nacionalismo musical mexicano fue, pues, un proceso artístico de élite que se deriva del proyecto nacional imaginado al término de la Revolución, y moldea un *sensorium* sonoro que, al mismo tiempo que le proporciona al país una singularidad en el concierto de las naciones del mundo, a las clases urbano-letradas les permitía experimentar ideas y sentimientos de pertenencia nacional.

En este punto es conveniente señalar que uno de los primeros espacios de investigación sobre las músicas de México surge en el contexto del Conservatorio Nacional, es decir, en la Ciudad de México, a mediados del siglo XX – aunque el Conservatorio se fundó desde 1866. Ahí, algunos personajes recolectaban material musical

¹ Para una revisión detallada de la emergencia y evolución de la etnomusicología en México, remitimos a los trabajos de Carlos Ruiz Rodríguez: “La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento”. Tesis de Doctorado en Antropología, UNAM, 2015; y “Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina”. Tesis de Maestría en Música con especialidad en Etnomusicología, UNAM, 2010.



en campo, el cual servía a los compositores de corte nacionalista como materia prima para sus creaciones.

El segundo proceso musical y social que fue determinante para la etnomusicología mexicana tiene que ver con la música de proyección folklórica. Para comprender su surgimiento hay que recordar que después de un breve periodo de unidad política y bonanza económica en los años inmediatamente posteriores al final de la 2ª Guerra Mundial, en México comenzó la disminución del empleo formal, empezó a hablarse de inflación y deuda externa, pero, sobre todo, comenzó a demandarse mayor apertura democrática y surgieron movilizaciones estudiantiles y guerrillas rurales y urbanas. La masacre estudiantil de 1968 fue un parteaguas para la radicalización de sus posturas, y en esos sectores emergieron cantantes y grupos que hicieron de la música una vía de acción política e ideológica, cuyos repertorios y estilos artísticos se inspiraban, bien en las músicas latinoamericanas que llegaban en discos o traían los exiliados, o bien en las músicas tradicionales mexicanas, que conocían, o acudían a conocer, en sus propios contextos.

Se conformó entonces – años 70 y sobre todo en la Ciudad de México – una escena musical dentro de la cual las *peñas* jugaron un papel muy importante. Se trata de una especie de cafés cantantes que fungieron, al mismo tiempo, como centros de recreación y de politización. Conforme avanzaba la década, esos espacios promovieron el flujo de cantantes y agrupaciones de “música latinoamericana” que provenían de otros países. Las *peñas* fueron, pues, lugares donde se daba cita la *intelligentsia* crítica del momento. Gente de letras, de humanidades y ciencias, universitarios sobre todo.

Significativamente, algunos de los actores protagónicos que no necesariamente eran músicos empezaron a compartir en esos espacios grabaciones de músicas tradicionales realizadas en contextos rurales. Destacan antropólogos, ingenieros de sonido o gente que simplemente gustaba de la música tradicional y tenía los medios económicos para hacerse de un equipo de grabación y desplazarse a entornos rurales a grabar música.

Así, en esta escena fueron circulando discursos sociales que cuestionaban el sistema político y económico imperante en México – y más allá de México. Se fueron socializando, entre sectores muy específicos, ideas políticas que forjarían cierto latinoamericanismo que buscaba la transformación socioeconómica y política radical de la región. Al mismo tiempo, las músicas de estos grupos y cantantes llamados *folklóricos* pretendidamente correspondían a las voces y los sonidos musicales “auténticos” del pueblo. En este sentido, hablaríamos de un discurso crítico no exento de contradicciones, pues se trataba de una producción y una escucha urbanas y letradas, que



idealizaban las músicas tradicionales y a los grupos sociales que las practicaban, y que desconfiaban de todo aquello que implicara transformación. En otras palabras, se fraguó otro horizonte epistémico desde el cual se escucharon y se pensaron las músicas tradicionales de la época, y se instrumentaron acciones de intervención encaminadas a su conservación – pero de las músicas, no necesariamente de las personas que las hacían.

Como quiera que sea, algunos de estos grupos “folklóricos” realizaron las primeras investigaciones contextuales de la música tradicional en México. Es decir, empezaron a hacer etnomusicología, pues generaron registros fonográficos de repertorios y estilos, indagaron técnicas tanto interpretativas como de construcción de instrumentos musicales y también de creación poética, y se esforzaron por comprender el lugar de las músicas estudiadas en el conjunto de la vida social.

Es importante subrayar que estos agentes actuaron predominantemente aislados y, al inicio, con poco respaldo institucional. Esto quiere decir que el campo de la etnomusicología en México estaba conformándose, pero aún no se había institucionalizado. Eso sí, emergía con un objeto de estudio único: las músicas tradicionales; y con un posicionamiento epistemológico claro, que después se volvería un posicionamiento de política pública: asumir que la función sustantiva era poner a salvo unas músicas que, según el punto de escucha de estos actores, el avance de la vida moderna estaba desdibujando. En aquel momento, “poner a salvo” principalmente quería decir grabar el audio de las músicas en cuestión. Esto es, generar fonoregistros cuyos contenidos empezarían a circular en la esfera pública.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO

Algunos de los actores que participaron en la escena de la música de proyección folklórica pronto se fueron desarrollando dentro de espacios institucionales que fueron surgiendo por el interés creciente en las músicas de México, principalmente las eruditas y las tradicionales. Encontraron acomodo en instituciones como la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en el ya mencionado Conservatorio Nacional de Música.

En este contexto, es muy destacable lo que hicieron quienes se desempeñaban en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, pues allí se configuró un grupo de trabajo cuyas acciones tendrían repercusiones muy significativas para el desarrollo del campo de la etnomusicología; impulsaron una suerte de *programa de acción* del que una de sus piedras angulares fue la serie discográfica “Testimonio musical de



México”, que comenzó en 1964 y aún sigue vigente.² Estamos hablando de personalidades como Thomas Stanford, Gabriel Moedano, Irene Vázquez y Arturo Warman, quienes también impulsaron la creación de la Fonoteca del INAH a principios de los años 70 y cuya labor en la producción discográfica ha sido altamente significativa para la divulgación de las músicas tradicionales del país.

Ahora bien, esta labor de divulgación de las músicas locales no fue exclusiva del INAH, pues dentro de la escena de la música folklórica paralelamente se crearon sellos discográficos independientes, como Nueva Voz Latinoamericana (1971), Discos Pueblo (1973), Nueva Cultura Latinoamericana (1974) y Ediciones Pentagrama (1980), los cuales difundieron músicas tradicionales y creaciones originales inspiradas en ellas. Sin embargo, “Testimonio musical de México” se erigió, dentro del campo, como la instancia *autorizada* que documentaba y escribía sobre las músicas al abrigo de la antropología – pues aún no se hablaba de etnomusicología.

Sea como fuese, gracias a estas iniciativas las audiencias urbanas de las décadas de los setenta y los ochenta fuimos cobrando conciencia de la diversidad de las culturas musicales de México. En los términos del ya referido Guillermo Bonfil Batalla, mediante la escucha mediatizada de estas músicas fuimos conociendo el México profundo.

Como se puede colegir, el campo emerge y se institucionaliza con ciertas constricciones dadas por el contexto: por un lado, los impulsores se desenvuelven predominantemente dentro de un esquema ideológico de izquierda, pautado por la convulsa realidad latinoamericana; por el otro, el llamado “nacionalismo revolucionario”, la ideología que se gestó después de la Revolución, que el PRI mantuvo y mantuvo al PRI, y que institucionalmente hasta los años 90 estuvo vigente. Así pues, por la influencia de estas dos fuerzas, las músicas tradicionales fundamentalmente fueron pensadas desde un esquema patrimonial, generando así una etnomusicología que podríamos caracterizar como “de salvamento”.³

Respecto de la *profesionalización* del campo, no se dio sino hasta la década de los 80. La primera licenciatura en Etnomusicología se creó en 1985, en la Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música de la UNAM). En 1993, Miguel Olmos Aguilera fue el primer etnomusicólogo graduado en México. Dieciséis años después, en 2001, nace la maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología en la Universidad de Guadalajara (Jalisco), después renombrada maestría en Etnomusicología y, 4 años más tarde, en 2005, se creó el Posgrado en Música de la UNAM, dentro

2 El título más reciente es el número 76 de la serie, el cual está dedicado al pueblo teenek de la Huasteca potosina: *Ts’akam son. Tso’ob talaab (Danza de Ts’akam son. Saber sagrado)*, volumen coordinado por José Joel Lara González, INAH, 2022.

3 Para ahondar en el tópico, ver Campos Velázquez (2020, p. 116-121).



del cual se imparten la maestría y el doctorado en etnomusicología. En 2006, en el sur del país (en Tapachula, Chiapas), una institución privada – el Centro Universitario de Formación Artística – abrió otra licenciatura en Etnomusicología, pero se ha venido enfocando en la formación de intérpretes, más que en la investigación. Y esto es todo.

Con estos datos, resulta sorprendente que en México, país en el que se hablan 68 lenguas indígenas, que 23 de sus 130 millones de habitantes se asumen como pertenecientes a algún pueblo originario o afrodescendientes, y donde está probado que hay una gran diversidad de culturas musicales, sólo contemos con dos instituciones donde los jóvenes pueden, específicamente, aprender de manera formal los métodos, enfoques, teorías y técnicas de la Etnomusicología. En fin, si uno revisa los temas de las tesis elaboradas en estas instituciones, podemos observar que, de las tesis de licenciatura defendidas desde 1993 hasta hoy en la Facultad de Música de la UNAM, la gran mayoría estudian músicas tradicionales con una perspectiva sincrónica.⁴ Hay, por supuesto, unas pocas que han atendido procesos históricos, pero el peso mayor es en lo sincrónico; y del conjunto de temas que han abordado, es destacable que no fue sino hasta el año 2009 que se defendió la primera tesis sobre una música popular, comercial y mediatizada, y fue un estudio sobre el grupo Three Souls in my Mind – que a pesar del nombre fue un grupo de rock mexicano que tuvo su etapa álgida en los años 70. Después de ésta, se han sostenido siete tesis más cuyos objetos de estudio son músicas populares.

Aquí, en este nivel de estudios, los enfoques teórico-metodológicos predominantemente empleados en los años 80 y en los 90 provenían de la antropología norteamericana y de la francesa, con énfasis en el estructuralismo. Después, empezaron a emplearse modelos provenientes de la semiología musical y de las antropologías postestructuralistas, y no fue sino hasta inicios del siglo XXI que, de manera más generalizada, se empezó a leer bibliografía propiamente etnomusicológica, básicamente norteamericana.

Por lo que toca a la maestría en etnomusicología de la Universidad de Guadalajara, las tesis que ahí se han defendido mayoritariamente abordan procesos sociales relacionados con músicas tradicionales, principalmente de Veracruz y de Jalisco. En esta institución, los modelos empleados alientan el estudio de la complejidad de las culturas expresivas, enfatizando la relevancia de la *performance*, y se observa que se nutren de las antropologías y de las etnomusicologías canónicas contemporáneas – es decir, integradas por obras que originalmente no fueron escritas ni en español ni en portugués.

4 Estas cifras corresponden al mes de agosto del 2022. Así en lo sucesivo y en lo que corresponde a la cuantificación de tesis de maestría y doctorado.



Finalmente, en los posgrados de la UNAM, poco más de la mitad de las 30 tesis de maestría y las 9 de doctorado defendidas hasta el día de hoy están dedicadas a músicas tradicionales, y es aún minoritario el estudio de músicas populares. Sin embargo, nos parece que hay una apertura del campo de la etnomusicología escolarizada, pues aunque se aborden músicas tradicionales, se estudian procesos como la construcción de género desde la performatividad de la música y del cuerpo, o se indaga en los vínculos entre música e imaginarios sociales, relaciones de poder y procesos de memoria. Por lo que se refiere a las investigaciones sobre músicas populares, se han abordado temas de producción, circulación, consumo, migraciones y transculturaciones de diversas músicas, y en ambas líneas (popular y tradicional) los casos de estudio ya no se limitan a México, pues hay tesis sobre tradiciones y prácticas de Colombia, Italia, Jamaica y Uruguay.

Si miramos los enfoques teóricos utilizados en estos programas de posgrado de la UNAM, vemos que en el conjunto destaca el uso del concepto de *sistema musical*, desarrollado por el profesor Gonzalo Camacho Díaz⁵, pero también se percibe un tránsito de carácter epistémico, pues hallamos enfoques historiográficos, etnográficos, decoloniales, y propiamente etnomusicológicos, pero, provenientes del sur global; en fin, nos parece que estos estudios van dando cuenta de la construcción de aparatos teórico-metodológicos transdisciplinarios complejos, necesarios para comprender, a partir de la música, muy diversos procesos sociales de México, Latinoamérica y el mundo.

Otra apertura significativa que está teniendo lugar en los posgrados de la UNAM es el hecho de que a los seminarios que imparten etnomusicólogos también asisten estudiantes de las otras salidas del programa (como Composición, Educación Musical, o Musicología, por ejemplo), y los profesores etnomusicólogos dirigen tesis o participan en comités tutoriales de las otras áreas.

En síntesis, la institucionalización de la etnomusicología en México implicó al menos dos procesos interrelacionados entre sí. Por un lado, un conjunto de actores pujó por la creación o la ocupación de espacios institucionales desde los cuales pudieran desarrollar labores de documentación e investigación de las músicas tradicionales. Desde ahí desarrollaron también actividades de divulgación y sensibilización, al poner en circulación registros fonográficos que fueron, sin duda, importantes; pero promovían un esquema epistémico patrimonial desde el cual esas músicas fueron concebidas como objetos de museo. Esto dificultó la comprensión de procesos de cambio en las músicas tradicionales y, sobre todo, impidió la escucha, la documen-

5 Una de las primeras obras donde desarrolla este concepto es en “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla”. En Jesús Jáuregui, Ma. Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pelotier (coordinadores), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in Memoriam* (1996).



tación y la problematización de otras músicas que, desde la década de los setenta, emergían a nivel local como resultado de procesos de hibridación entre las músicas tradicionales y aquellas músicas mediatizadas que circulaban por la radio, los discos, los casetes y la televisión.⁶

Por otro lado, la enseñanza de la etnomusicología en las escuelas también hizo suyo el esquema patrimonialista, y durante los años ochenta y noventa su objeto de estudio prácticamente exclusivo fueron las músicas tradicionales. El enfoque teórico mayormente empleado era el estructural-funcionalismo, se recurría al análisis musical comparativo para indagar similitudes y diferencias entre géneros tradicionales y a esquemas organológicos para estudiar los instrumentos musicales.

Sin embargo, hoy, la etnomusicología en México ya no está definida por el objeto de estudio, sino por la pluralidad de abordajes teórico-metodológicos y, en particular, por lo que, junto con colegas como Lizette Alegre y Jorge David García (2021), podríamos denominar una *postura epistémica de escucha crítica y abierta hacia la diferencia y hacia lo propio*. Si, tal como pensamos, existen muchas razones y caminos para abrirse a la diferencia, entonces podríamos hablar de *praxis etnomusicológicas*, en plural. Y eso, en este momento, implica también abrirnos al reconocimiento de esas otras etnomusicologías que se han desarrollado fuera de las escuelas y que, sin duda, también forman parte del campo.

ETNOMUSICOLOGÍAS POR FUERA DE LAS INSTITUCIONES

Paralelamente al proceso de institucionalización de la etnomusicología, en México surgieron iniciativas de investigación y de documentación de músicas tradicionales, puestas al servicio de su pervivencia o de su revitalización. Nos referimos a iniciativas desde abajo que, en principio, germinaron por fuera de las universidades, de los centros de investigación o de otro tipo de instituciones culturales del Estado. Con frecuencia responden a contextos de crisis, y las consideramos parte de la etnomusicología porque sin duda alientan procesos de investigación, de documentación y de revitalización de unas determinadas músicas.

Veamos el ejemplo de una de estas experiencias, que está relacionada con el son mexicano; pero antes, muy brevemente, veamos en qué consiste esta tradición. En términos muy generales, el son mexicano es un complejo de tradiciones musicales emparentadas que emergió en el trasiego de la vida colonial. Floreció en regiones geográficas y culturales específicas, de manera que tenemos varias tradiciones: el

6 Para profundizar en el tópico, ver Campos Velázquez (2022), donde el autor habla de músicas locales emergentes, las cuales son el resultado de diversos procesos de transculturación.



son arribeño, el son huasteco, el son istmeño, el son de Tixtla y de la Costa Chica, el son calentano, el son abajeño, el son de arpa grande, el son jarocho y el son de mariachi. El común denominador entre ellas es que todas corresponden a expresiones festivas, en las que se canta, se danza y se toca; y cuyo espacio social de recreación es el fandango. Dicho de otro modo, un fandango es una fiesta en la que se hace música, se canta y se zapatea, generalmente sobre una tarima.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la tradición del mariachi – reelaborada por la cinematografía y la industria musical mexicanas – fue presentada como el género *nacional*. En toda América Latina se difundió esa figura del charro mexicano que cantaba con música de mariachi; pero esa tradición no lo era todo.⁷ El caso es que, hacia mediados del mismo siglo XX, la gran mayoría de las tradiciones soneras fue perdiendo fuerza en sus respectivas regiones, lo que motivó el surgimiento de iniciativas de revitalización, sobre todo a partir de la década de los setenta. Actores aislados, colectivos o grupos musicales específicos se dieron a la tarea de investigar, documentar y divulgar las músicas con las que habían crecido sus padres y abuelos, y en este sentido claramente se abrieron a la escucha y al redescubrimiento de lo propio.

Uno de los casos más destacados es el del grupo de son jarocho Mono Blanco. Liderado por Gilberto Gutiérrez, hacia finales de la década de los setenta Mono Blanco se dio a la tarea de hacer, por la vía de los hechos y fuera de los esquemas académicos, una etnografía de la música que ellos mismos interpretaban desde 1977. Entrevistaron a los viejos músicos que habían participado en esta tradición sonera desde inicios del siglo XX hasta su primera mitad; conocieron y documentaron viejos repertorios, estilos, afinaciones, formas de canto, de versificación y aprendieron a construir instrumentos.

Con este conocimiento, no sólo desarrollaron una intensa divulgación musical actuando en México y cada vez con mayor frecuencia en el extranjero; también se dieron a la tarea de restituir el espacio social del fandango, que en algunos lugares se había perdido y en otros se estaba perdiendo. Para ello, realizaron talleres de enseñanza-aprendizaje de zapateado, versada y música en pueblos, ranchos y ciudades de Veracruz. Organizaron fandangos en los cuales promovieron la participación de viejos músicos que ya habían abandonado sus instrumentos musicales, así como la participación de jóvenes mujeres y varones que asistían a los talleres.⁸

7 Para conocer más de la formación de estereotipos culturales a partir de expresiones musicales populares pueden verse los trabajos de Ricardo Pérez Montfort, tales como *Estampas del nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (CIESAS, 1994), y, específicamente sobre el mariachi, el conocido trabajo de Jesús Jáuregui *El mariachi. Símbolo musical de México* (INAH/CNCA/Taurus 2007).

8 El son jarocho es una tradición musical que promueve un tipo de *performance participativa*. Es de-



Las acciones del grupo Mono Blanco y de otros actores que se sumaron al esfuerzo pronto surtieron efecto: a mediados de la década de los ochenta empezaron a florecer nuevas agrupaciones musicales en comunidades, rancherías y ciudades de la región. Fue tal el impulso, que se empezó a hablar de un “movimiento jaranero” – porque la jarana es el principal instrumento musical de acompañamiento armónico – y desde 1978 hasta la fecha se transmite por una importante radioemisora pública en la Ciudad de México el “Encuentro de jaraneros” que se realiza todos los años en Tlacotalpan, Veracruz.

Todo este movimiento fue de gran relevancia para la etnomusicología, pues a través de la escucha de esta música por la radio ciertas audiencias del momento empezaron a cobrar conciencia de la existencia de estas músicas campesinas. Y ese cobrar conciencia fue afianzando la idea de que era importante documentarlas e investigarlas profesionalmente. Al mismo tiempo, los músicos locales se sintieron orgullosos de su cultura regional y de sus prácticas musicales tradicionales, en un momento histórico en el que la vida campesina se asociaba a la premodernidad y era objeto de desprecio social.

Músicos, intelectuales y otras personas diversas se fueron sumando al movimiento. Se alentó la investigación científica y no científica de esta música. A partir de la década de los noventa, varios realizadores se dieron a la tarea de documentar audiovisualmente esta tradición. Muchos de estos materiales tienen un alto valor testimonial, pues recogen las voces de viejos músicos y danzantes que narran sus recuerdos, sus trayectorias musicales y dancísticas, y, sobre todo, rememoran cómo eran las tradiciones festivas durante la primera mitad del siglo XX. Se trata de voces que, desde la experiencia propia, nos hablan de los profundos procesos de cambio socioeconómico y cultural del México contemporáneo.

Pero quizás lo más significativo es que el movimiento jaranero restituyó el espacio del fandango en la vida de las comunidades de la región. Ha sido tan exitoso el movimiento que hoy en día podemos hablar de una escena musical no sólo nacional, sino transnacional, del son jarocho.⁹ Algunos de sus actores protagónicos, jóvenes y no tan jóvenes, se dedican de tiempo completo a esta labor, y viven de ello. Realizan giras, imparten talleres en México y en el extranjero (principalmente en Estados Unidos), y se ayudan de la venta de instrumentos que ellos mismos fabrican.

Igualmente es relevante señalar que, por iniciativa del grupo Los Cojolites y

cir, en un fandango se espera que se involucren haciendo música, zapateando o versando, todas las personas de la concurrencia que sepan y deseen hacerlo.

9 Uno de los acontecimientos anuales muy significativos de esta escena es el llamado “Fandango fronterizo”, que tiene lugar en la frontera entre Tijuana (Baja California, México) y San Diego (California, Estados Unidos). En este 2023 van por la XVª edición, e incluye conciertos, talleres, conversatorios y propiamente el fandango, con música y baile.



de otros colectivos locales, en 1998 se creó el Centro de Investigación sobre el Son Jarocho, en Jáltipan, Veracruz; una iniciativa desde abajo y que no goza del auspicio del Estado, pero que reúne materiales escritos y audiovisuales que los actores del colectivo juzgan relevantes para la pervivencia de su tradición.

A más de cuarenta años, pues, de que naciera esta experiencia de revitalización, Gilberto Gutiérrez se refiere a ella – con toda razón – como “un movimiento cultural importante que todavía va a dar muchos frutos [...] y que ha permitido que mucha gente sea feliz [...] mucha gente que en el son ha encontrado una forma de expresión, un modo de vida”.¹⁰ Tal como lo vemos, esta experiencia de investigación-acción nos invita a contemplar la necesidad de transitar de los muy frecuentemente rígidos esquemas de la vida académica, hacia modelos de pensamiento y trabajo más anclados en problemáticas concretas. Es mucho lo que podemos aprender de estas etnomusicologías; aquí, tan solo quisimos hablar de una de varias experiencias de este tipo que ha habido y hay en México.¹¹

POLOS DE INVESTIGACIÓN ACTUALES

En una mirada a vuelo de pájaro, los espacios institucionales desde los que hoy se está desarrollando investigación musical en México son los siguientes: en el noroeste del país, la sede Tijuana de El Colegio de la Frontera Norte, donde podemos destacar que se realiza investigación etnomusicológica entre los pueblos originarios de la región, pero, también se promueve el diálogo entre personas que están trabajando en otras regiones del país. En el otro extremo de la frontera norte, en Monterrey, en la sede Noreste del Centro de Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), hay colegas que están estudiando las industrias musicales y las economías vinculadas a las músicas populares, tanto del lado mexicano como del lado estadounidense de la frontera.

Un poco al sur, en la Universidad Autónoma de Zacatecas se llevan adelante estudios sobre la conformación y el desarrollo de la música norteña desde la historia social. Hacia el occidente, en la ciudad de Guadalajara, tenemos dos lugares a los que nos debemos referir: el primero, la Universidad de Guadalajara, ya mencionada porque es donde se impartió la primera maestría en etnomusicología del país, y el segundo es el Colegio de Jalisco, donde se combinan enfoques antropológicos y etno-

¹⁰ Testimonio de Gilberto Gutiérrez en “Lo que hay detrás de Mono Blanco”, en <https://www.youtube.com/watch?v=buCfiUxphKg> (consultado en: agosto de 2022).

¹¹ Para profundizar en el fenómeno del fandango, pueden consultarse, de Antonio García de León y Lisa Rumazo, *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (2006) y de Jessica Gottfried, su tesis de maestría: *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz* (2005).



musicológicos para comprender sobre todo las músicas tradicionales de los pueblos originarios del occidente.

En la Universidad de Guanajuato se trabaja con tradiciones soneras desde una perspectiva histórico-etnográfica y, por otro lado, se indaga sobre la etnolaudería, es decir, sobre tradiciones constructivas locales. Este es un polo de investigación, pero también se desarrolla una etnomusicología de intervención. Algunos de los colegas que están actualmente en la Universidad de Guanajuato estudiaron en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde se investigan las músicas tradicionales de la región desde la historiografía, la etnografía musical y se realiza también intervención. Junto con el Colegio de la Frontera Norte, este polo es de los primeros lugares donde hubo sensibilidad para prestar atención a las “músicas locales emergentes”, es decir a las músicas que resultan de la apropiación creativa de músicas comerciales y mediatizadas, y las cuales con frecuencia son cantadas en alguna lengua originaria.

En la Ciudad de México se concentra un importante número de personas que realizan investigación musical. Ya nos referimos a la Fonoteca, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y a la Facultad de Música de la UNAM, pero en la propia UNAM hay otros pequeños polos de investigación musical, como el Instituto de Investigaciones Sociales y el Instituto de Investigaciones Antropológicas. En estas distintas áreas, los enfoques disciplinarios y los temas de estudio son muy diversos, pero uno que no se ha mencionado es la reflexión sobre las implicaciones culturales de la turistificación de las músicas de tradición oral.

También en la Ciudad de México está el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM). Ahí se realizan estudios sobre la tradición de los sonos de arpa grande, que se tocan y se bailan en el estado de Michoacán, así como estudios en el campo de la organología. En este importante centro de investigación musical no ha habido quién se dedique a estudiar la música popular, y apenas dos de las 22 plazas de investigación con que cuentan están asignadas al campo de la etnomusicología. Ahora bien, quien actualmente encabeza la Coordinación de Investigación es un etnomusicólogo estudioso de la música popular y, especialmente, del reggae, con lo cual es posible que las cosas cambien un poco.

La Universidad Veracruzana es un polo de investigación etnomusicológica importante, donde además de la tradición del son jarocho, se estudian las músicas tropicales del Caribe y su impacto en la vida social del Golfo de México. En Oaxaca, personal del CIESAS-Pacífico Sur junto con los integrantes del grupo musical Pasatono Orquesta, desarrollan proyectos de investigación-acción etnomusicológica en toda la región, y hace unos años llevaron adelante uno de los proyectos de mayor envergadura en la historia de la indagación sobre las músicas tradicionales: La “Etnografía



de las culturas musicales de Oaxaca”, a partir del cual desarrollaron una metodología para realizar las etnografías musicales.¹² Este es uno de los polos más notablemente activos.

Finalmente, en el estado de Chiapas se realiza investigación musical en la Universidad de Ciencias y Artes, tanto en su Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (situado en San Cristóbal de Las Casas) como, cada vez más, en la propia Facultad de Música (situada en Tuxtla Gutiérrez, la capital). Ahí hay acercamientos a las culturas musicales de los pueblos originarios de este estado, al estudio de las juventudes y sus consumos musicales, así como al estudio de los discursos, tanto los que ponen en circulación las músicas como los discursos sociales asociados a ellas.

No son muchas las instituciones desde las cuales se alienta la investigación de las músicas populares y tradicionales de México, y esos polos a veces estamos ante el esfuerzo de una sola persona. Es verdad que hay otros actores importantes del campo que están desarrollando investigación musical muy relevante, pero sus actividades no están centradas exclusivamente en este dominio, o laboran fuera de instituciones académicas. Es, cuando menos, sorprendente que, de las más de novecientas plazas de profesor investigador del INAH, esparcidas por todo México, solamente cuatro estén destinadas a la investigación musical; o que la Facultad de Música de la UNAM, la instancia más importante como promotora de la investigación etnomusicológica escolarizada, sólo cuente, para el área de la etnomusicología, con dos profesores de tiempo completo. En estos momentos hay, sin embargo, otras fuerzas que dinamizan el campo, como veremos a continuación.

LA ETNOMUSICOLOGÍA MEXICANA EN UN MOMENTO DE TRANSFORMACIÓN NACIONAL

A diferencia de lo ocurrido en gran parte de América Latina, en México el neoliberalismo no tuvo interrupción ninguna desde que se impuso, a fines de los años 80, hasta la llegada del presidente Andrés Manuel López Obrador, en 2018, cuyo gobierno impulsa lo que llama la “Cuarta Transformación” (las tres anteriores fueron la Independencia, la Reforma y la Revolución). Estamos ante un cambio que no sería sólo de política económica, pues se concibe de manera diferente el papel que debe jugar el Estado en la vida social en general, incluidas, por supuesto, la educación, la ciencia y la cultura. Esto ha implicado un cambio en las agendas, pero también en la retórica, y vemos el resurgimiento de la categoría de “lo popular” (esa categoría que Claudia Fonseca echaba de menos en el contexto brasileño allá por el año 2000, en

¹² A la cabeza de este proyecto estuvo Sergio Navarrete Pellicer.



su libro *Familia, fofoca e honra*), así como un reposicionamiento de las culturas de los pueblos originarios, que han pasado a ocupar un lugar destacado en las ritualidades de la política.¹³

En este gobierno nacional, “lo indígena” que se reivindica no es principalmente lo museístico o lo mitológico, sino – y aquí no se hablaría tanto de reivindicación como de reconocimiento – las tradiciones culturales vivas con rasgos que apelan a territorios materiales o simbólicos ancestrales. Así, por ejemplo, se está hablando y promoviendo el valor de la medicina tradicional y, muy ampliamente, el reconocimiento de las lenguas de los pueblos. Al mismo tiempo, espacios antiguamente restringidos a músicas eruditas se han abierto a las músicas populares, propiciando una escucha más ecléctica.¹⁴ Habrá que ver si hay un ímpetu verdaderamente democratizador y emancipatorio o se trata simplemente de celebrar lo popular sin facilitar que las condiciones de subalternidad se superen.

En todo caso, para los caminos epistemológicos de la etnomusicología es destacable que, entre los 36 programas educativos que se imparten en las nuevas Universidades para el Bienestar “Benito Juárez García”, universidades que la administración actual ha puesto en marcha en localidades marginadas con la vocación de hacer frente a la exclusión educativa en el nivel superior, hay tres programas que ponen en valor los conocimientos y prácticas musicales locales. El primero de ellos, la Licenciatura en Música y Lutería, que se imparte en Playa Vicente, Veracruz. Este programa, que tiene una parte de formación para la interpretación musical y otra parte dedicada a la construcción y restauración de instrumentos musicales, considera en su currícula la historia social de la música y de los propios instrumentos, en asignaturas como “Proceso histórico y social del fandango”, “Regiones culturales y musicales de Veracruz”, “Fiesta, tradiciones y afrocultura”, “Práctica de la música tradicional veracruzana” y “Reconocimiento y recuperación del patrimonio local”.

Como se puede observar con solo estas materias, el desarrollo de la investigación será inevitable, tanto para los profesores como para los estudiantes, a poco que tengan que realizar alguna presentación en clase. Ahora bien, como la planificación curricular se hizo según lo que ya había de conocimientos y saberes en cada lugar, la currícula varía en los otros dos programas a los que nos referiremos, los cuales se han puesto en marcha en dos localidades de Oaxaca, una serrana y otra costera.

La Licenciatura en Música y Artes se imparte en la sede de Tlaxiaco, en la lla-

13 El ejemplo más contundente fue la escena insólita en que el Presidente López Obrador recibió un bastón de mando indígena como parte del protocolo de su toma de posesión, en una ceremonia en la que participaron personas de 68 pueblos originarios.

14 Paradigmática es la reconversión de la antigua residencia presidencial, “Los Pinos”, a un complejo abierto a todo público con actividades artísticas diversas, entre las que lo musical tiene un papel preponderante y en cuya programación encontramos músicas tradicionales, populares y académicas.



mada Mixteca Alta, donde hay una gran tradición de ensambles, principalmente de vientos y en otro momento no muy lejano, de cuerdas, y una notable cultura musical letrada entre los pueblos originarios de la zona, así como una fuerte tradición migratoria transnacional hacia los Estados Unidos. Por ello, además de asignaturas como “Teoría y lenguaje musical”, “Armonía” y “Contrapunto”, que serían esperables en una formación musical formal y profesionalizante, encontramos lo mismo “Arte y música en la tradición novohispana” que “Música y sociedad contemporánea, desarrollo sostenible”; y al tiempo que los estudiantes analizarán el “Ciclo festivo y la ritualidad en la Cañada, el Istmo, la Sierra Juárez y el Papaloapan”, abordarán las “Tensiones y contradicciones en la cultura y la sociedad oaxaqueña” y reflexionarán sobre las “Pedagogías musicales comunitarias”.

Finalmente, en Ciudad Ixtepec, Oaxaca, localidad casi costera ubicada en el cinturón del Istmo de Tehuantepec, se imparte la licenciatura en Expresión y Producción Artística, que en su primer semestre aborda la “Historia, patrimonio y cultura del Istmo oaxaqueño” y, en el último, tiene un “Laboratorio de reinterpretación de las tradiciones populares de México”. Aunque aquí los alumnos cursan materias de artes visuales y artes dramáticas, la música y la danza son también centrales, consideradas formas vernáculas de expresión, pero enriquecidas con talleres de investigación documental y de vanguardias escénicas.

Sin que necesariamente vaya acompañada de grandes marcos teóricos, por la vía de los hechos la investigación etnomusicológica se va cultivando en lugares donde anteriormente quienes llegaban, si acaso, solían recoger material y lo trabajaban en los centros urbanos hegemónicos. Hoy, como esperamos haber mostrado, los lugares para la investigación se multiplican, dentro y fuera de las instituciones, y en instituciones modestas o en prestigiosos centros de investigación.

PALABRAS FINALES

Para la investigación etnomusicológica – entendida con la amplitud aquí tratada – parecen avizorarse tiempos propicios, pues si las políticas sociales, científicas y culturales del régimen actual están queriendo poner en valor los conocimientos, saberes y tradiciones de los pueblos indígenas y de los afromexicanos, así como de los sectores populares; y si están evidenciando y tratando de desarmar (aunque sea como estrategia política para deslegitimar a los adversarios) el racismo y el clasismo que, como sociedad, tenemos tan introyectado, es muy probable que se potencie la emergencia de músicas locales transculturales.

Si, por otro lado, tanto desde las políticas nacionales como desde las ópticas



más locales el turismo sigue considerándose elemento fundamental de nuestra noción de “desarrollo” y, en particular, el turismo cultural va ganando terreno como supuesto “dinamizador económico”, es seguro que se ampliará la fuerza patrimonializante de las músicas dichas tradicionales.

Finalmente, si, por el lado de los poderes de facto, el crecimiento del crimen organizado y de sus formas de violencia continúan, se esperaría que aumenten las iniciativas, tanto desde arriba como desde abajo, que procuran restaurar el tejido social, y en ellas la música, la educación musical y las prácticas artísticas en general han probado que pueden desempeñar un valioso papel.

Con este panorama, el campo de la etnomusicología tiene, en México, mucho por hacer, y ojalá que sea una etnomusicología sensible, con una escucha que se vaya ampliando, y capaz de construir modelos de comprensión e intervención en realidades sociales diversas y, ciertamente, complejas.



REFERENCIAS

- ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette y GARCÍA, Jorge David (coords.). **Sonido, escucha y poder**. México: Facultad de Música-UNAM, 2021.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. **México profundo, una civilización negada**. México: CIESAS / SEP, 1987.
- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo. El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla. En Jesús Jáuregui, Ma. Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pelotier (coordinadores). **Cultura y comunicación. Edmund Leach in Memoriam**. México: CIESAS, UAM Iztapalapa, 1996, p. 499-518.
- CAMPOS VELÁZQUEZ, Roberto. Experiencia, reflexividad y trabajo de campo: análisis de una relación con las músicas tradicionales. En **Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**, año 6, n. 11, enero-junio 2020, p. 113-136.
- CAMPOS VELÁZQUEZ, Roberto. Músicas locales emergentes: agenciamientos y transculturaciones sonoras desde las ruralidades mexicanas contemporáneas. En **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Época III, v. 27, n. 54, enero-junio 2022, p. 11-41.
- FONSECA, Claudia. **Família, fofoca e honra: etnografia das relações de gênero e violência em grupos populares**. Brasil: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.
- GAMIO, Manuel. **Forjando patria (Pro nacionalismo)**. México: Ediciones Porrúa, 1916.
- GARCÍA de León, Antonio y Lisa Rumazo. **Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos**. México: Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.
- GOTTFRIED HESKETH, Jessica Anne. **El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz**. 2005. Tesis de Maestría (Maestría en Ciencias Musicales en el área de Etnomusicología). Universidad de Guadalajara, México, 2005.
- JÁUREGUI, Jesús. **El mariachi. Símbolo musical de México**. México: INAH / CNCA / Taurus, 2007.
- LARA GONZÁLEZ, José Joel. **Ts'akam son. Tso'ob talaab (Danza de Ts'akam son. Saber sagrado)**. Col. Testimonio musical de México, n. 76, CD, México: INAH, 2022.
- OCHOA, Ana María. Sonic transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. **Social Identities**, v. 12, n. 6, p. 803-825, 2006.
- PÉREZ Montfort, Ricardo. **Estampas del nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo**. México: CIESAS, 1994.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos. **La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento**. 2015. Tesis de Doctorado (Doctorado en Antropología) UNAM, México, 2015.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos. **Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina**. 2010. Tesis de Maestría (Maestría en Música con especialidad en Etnomusicología). UNAM, México, 2010.

