

Año 6, Vol. 6, Núm. 11 enero-junio 2020 | ISSN 2448-5241

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades





Experiencia, reflexividad y trabajo de campo: análisis de una relación con las músicas tradicionales

Experience, reflexivity and fieldwork. Analysis of a relationship with traditional music

Roberto Campos Velázquez

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (México)

<http://orcid.org/0000-0001-8264-7905>
robcave7@gmail.com

Recibido: 29 de mayo del 2019.

Aprobado: 9 de diciembre de 2019.

Resumen

En el presente trabajo analizo la relación que, como estudioso de las prácticas musicales, establecí con mi objeto de estudio y la forma en que tal relación –construida mediante la escucha de grabaciones etnomusicológicas de campo y grabaciones de la Nueva Canción Latinoamericana– determina la elección de mis objetos de estudio, los modos de construirlos y analizarlos. Dicha relación se enfocó en el trabajo de campo realizado entre los huaves de San Mateo del Mar (Oaxaca) y en la forma en que articulé tal experiencia con otras instancias del trabajo etnomusicológico como el análisis de los datos relevados, escritura y comunicación de los resultados de investigación. La abstracción del sujeto de estudio fue una orientación empleada para analizar la experiencia y “la relación subjetiva [del sujeto cognoscente] con el objeto [de estudio]” (Bourdieu, 2001: 182-183), así como “las condiciones sociales de posibilidad [...] de esa experiencia y [...] del acto de objetivación” (Bourdieu, 2003: 44). Gracias a este ejercicio, ubico algunas de las determinaciones epistemológicas e histórico-sociales de la etnomusicología en México, campo disciplinario en el que me sitúo. Este ejercicio permite concluir que el análisis de las determinaciones que orientan las relaciones entabladas con nuestros objetos de estudio habilita la praxis profesional más reflexiva.

Palabras clave: músicas tradicionales, huaves, trabajo de campo, etnomusicología, antropología musical

Abstract

In the present work I analyze the relationship that, as a student of musical practices, I established with my object of study, and the way in which such a relationship -constructed by listening to ethnomusicological field recordings and recordings of the New Latin American Song- determined the choice of my objects of study, the ways of constructing and analyzing them. This relationship was observed in the fieldwork carried out among the Huaves of San Mateo del Mar (Oaxaca), and in the way in which I articulated this experience with other instances of ethnomusicological work: analysis of the data collected, writing and communication of results of investigation. The abstraction of the subject of the study was the approach used to analyze the experience and “the subjective relationship [of the knowing subject] with the object [of study]” (Bourdieu 2001: 182-183); as well as “the social conditions of possibility [...] of that experience and [...] of the act of objectification” (Bourdieu 2003: 44). Thanks to this exercise, I locate some of the epistemological and historical-social determinations of ethnomusicology in Mexico, a disciplinary field in which I was placed. This exercise allows us to conclude that the analysis of the determinations that guide the relationships that we engage with our study objects enable more reflective professional praxis.

Keywords: traditional music, huaves, fieldwork, ethnomusicology, anthropology of music

Introducción

La etnomusicología es un campo disciplinario desde el cual analizamos a las sociedades mediante el estudio de sus prácticas sonoro-musicales y los modos de escucha de estas. Se origina a finales del siglo XIX y al menos ha tenido tres paradigmas epistemológicos hegemónicos: 1) la musicología comparada; 2) el folclore musical; y 3) la etnomusicología en sí (Titon, 2008: 29).

Las innovaciones tecnológicas de los últimos años del siglo XIX permitieron registrar, reproducir y analizar músicas colectadas en diversas geografías del planeta. Los musicólogos comparativos tuvieron como sede los archivos sonoros metropolitanos emergentes y concibieron al trabajo de campo como una actividad orientada a “la colección de datos para ser analizados en laboratorio y utilizados en esquemas universales –como rastrear los orígenes evolutivos de la música o mapear áreas culturales globales– [...]” (Cooley y Barz, 2008: 8). Como se advierte, el énfasis se puso en el análisis de los objetos musicales colectados en campo y no en “las personas haciendo música” (Titon, 2008: 29) en situaciones sociales específicas.

Por su parte, la expresión *folclore musical* define diversas praxis investigativas desarrolladas durante las primeras décadas del siglo XX en Europa del este centradas en la recolección, transcripción, análisis y comparación de materiales de campo, pero alentadas por la construcción de sentimientos nacionales (Bartók, 1979) mediante la creación musical *savante* (Bohlman, 2004). Para Béla Bartók, por ejemplo, el folclore musical debía ir más allá de la colección, intervención y publicación de cantos populares rurales para constituirse en una disciplina desde la cual realizar tipologías clasificatorias de estilos musicales nacionales y macrorregionales (Elschek, 1991 citado por Bartók, 1979). Durante las primeras décadas del siglo XX este tipo de praxis tuvo gran impacto entre diversos estudiosos de la música, principalmente rurales en Latinoamérica y también estimulados por “movimientos intelectuales y artísticos nativistas / nacionalistas” (Béhague, 1991: 57).

Después de la Segunda Guerra Mundial la etnomusicología se consolidó como campo de estudio a nivel global, creándose departamentos, centros, unidades y laboratorios de investigación en varias universidades de países metropolitanos, al igual que organismos como el *International Folk Music Council* en 1947 (*International Council for Traditional Music* desde 1982) y la *Society for Ethnomusicology* en 1955 (Cooley y Barz, 2008).¹ Al menos hasta la década de los ochenta la etnomusicología norteamericana de corte culturalista se impuso como modelo hegemónico a nivel global. Para Alan Merriam (1964), actor protagónico

1 Para más información ver Nettl, 2010: 137-145



en la etnomusicología de posguerra en Norteamérica, su principal aporte a las humanidades fue la contextualización de la música, lo que necesariamente dio como resultado la recuperación de las valoraciones locales en torno a la música en cuestión. Ciertamente esta postura relativizó la comprensión de las prácticas musicales, pues como señala Mendívil (2013):

[si] cada cultura desarrolla sus propios valores y sus propias explicaciones de la vida, entonces cada cultura musical también desarrolla sus propios conceptos de la música y sus propios criterios estéticos y técnicos para determinar qué es la música y qué se considera música buena y bella (p. 201-202).

Así, el trabajo de campo y la “inmersión cultural” (Titon, 2008) se instituyeron como los procedimientos metodológicos privilegiados en la construcción de los datos y también para desmarcarse de los “ancestros” comparativistas, según Cooley y Barz (2008). Para Titon (2008) los etnomusicólogos norteamericanos de posguerra

tienden a desconfiar de las generalizaciones comparativas amplias y, en cambio, producen monografías basadas en estudios detallados de culturas musicales específicas [...] también desconfían del nacionalismo, rechazándolo como etnocéntrico y, en general, no enfatizan la preservación; más bien se enfocan en la aculturación y el cambio (p. 29).

Desde sus orígenes este campo privilegió el estudio de las músicas no occidentales, así como las músicas campesinas de los países occidentales (Nettl, 2010 en Rice, 2014). Después de los ochenta el campo se abre al estudio de todas las prácticas musicales de cualquier sociedad, subrayando que la singularidad disciplinaria estaría dada por la aproximación metodológica centrada en el uso del método etnográfico y el trabajo de campo, pero no en la ubicación de uno u otro objeto de estudio.

La historia del campo de la etnomusicología en México es singular, pues este se configuró gracias a una heterogeneidad de prácticas investigativas desplegadas desde distintos ámbitos profesionales y atravesadas por intereses políticos, ideológicos y estéticos diversos (Ruiz, 2015). Se instituyó profesionalmente en 1985 (Ruiz, 2010), al crearse la licenciatura en Etnomusicología en la Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música; FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 2004 se creó el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, teniendo a la Etnomusicología como uno de los campos de conocimiento ofertados. Desde el 2002 la Universidad de Guadalajara también ofrece la Maestría en Etnomusicología. A pesar de lo anterior mencionado, ¿Qué praxis artísticas e investigativas configuraron este campo disciplinario en México, durante las décadas de los setenta y los ochenta? ¿Qué impacto tendrían esas praxis en las audiencias urbanas del México de dichos años? Mi objetivo es pensar introductoriamente estas preguntas a partir de mi experiencia formativa e investigativa, con la intención de movilizarme hacia una praxis etno-



musicológica más reflexiva.

¿Por qué estudié la música de los huaves?

La primera noticia que tuve de la música ritual de los huaves de San Mateo del Mar fue gracias a la escucha del disco LP “*Música de los huaves o mareños*” (1974), producto de las grabaciones de campo que Arturo Warman realizó a un grupo de músicos y otros especialistas rituales huaves entre 1972 y 1973, en el istmo de Tehuantepec. El disco pertenece a la serie Testimonio Musical de México (TMM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Nací a mediados de la década de los setenta, en Michoacán provincia del centro-occidente de México. Desde joven me incliné por escuchar el Radio Educación (XEEP-AM), nunca fui aficionado a la televisión y el internet aún no formaba parte de mi vida, ni de la de millones de mexicanos de clase media. Radio Educación es una radiodifusora mexicana pública, con sede en la Ciudad de México y es una institución descentralizada de la Secretaría de Educación Pública. Su historia es larga y complicada y apenas a inicios de la década de los setenta comenzó a transmitir ininterrumpidamente hasta la fecha. En lo que a programación musical se refiere, desde sus inicios esta radio se caracterizó por difundir música tradicional y otras no tan comerciales. Igualmente, abrió sus hondas a los movimientos musicales latinoamericanos de inspiración folclorista, que durante las décadas de los setenta y ochenta se asociaron a una ideología política de izquierda.² Todas estas músicas las fui escuchando en esa difusora.

En mi juventud también conocí Discos Pueblo, Ediciones Pentagrama y la serie TMM del INAH, como anoté. Discos Pueblo y Ediciones Pentagrama fueron sellos independientes con una actuación protagónica dentro de la escena musical folclórica durante las décadas de los setenta, ochenta e inicios de los noventa en México. La escena de la música folclórica, o Nueva Canción Latinoamericana, surge durante la década de los setenta en la Ciudad de México en torno a círculos universitarios de clase media y la vida bohemia de las peñas.³ El concepto de escena musical define “los contextos en los que grupos de productores, músicos y aficionados comparten sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente de los demás” (Bennett y Peterson, 2004: 1). Además, las escenas constituyen “entidades dinámicas existentes en el tiempo, y que sirven como un medio por el cual los individuos construyen y articulan valores compartidos en torno a la música” (Bennett y Rogers, 2016: 4). Para algunos autores latinoamericanos el concepto de escena musical surge dentro de los estudios de la música popular, la etnomusicología y la antropología musical, como “una respuesta crí-

² Ver Ochoa, 2001: 38-46 y Ortiz, 2009: 299-305

³ Ver Arana, 1976 y Velasco 2004: 86-107, 118-126



tica a la visión que describe a las identidades musicales como unidades estables, libres de rupturas o discontinuidades” (Mendívil y Spencer, 2016: 2).

La escena de la música folclórica en México se deriva del movimiento tradicional que nace en París durante los años cincuenta y gracias a la confluencia de estudiantes, intelectuales, artistas y músicos, todos aficionados a las músicas rurales de sus respectivos países latinoamericanos (Arana, 1976). Para Federico Arana (1976) el interés de las clases urbanas e ilustradas por las músicas folclóricas de los ámbitos rurales latinoamericanos se deriva de

una postura estética y filosófica que tiene que ver con [...] un romanticismo architaradio [pues] al resultar insoportable y asfixiante el panorama ofrecido por las ciudades en pleno periodo de industrialización, la gente aspira a la evasión para reencontrarse con la naturaleza, de suerte que hay un incremento en el interés general por todo lo exótico [...] y se vuelven los ojos al pasado (p. 15).

Dicho autor caracteriza a la escena de la música folclórica en México como un movimiento estético-ideológico “folcloroide” y traza una clara diferencia entre la música de esta escena y lo que denomina la “auténtica música folclórica” (p. 60). Así, sostiene que “la música folcloroide es un movimiento musical articulado y manipulado dentro de los más característicos patrones del consumismo” (Ibíd.: 25), y que “se desarrolla en un clima doméstico, inocente, inofensivo” (p. 59).

Por cierto, Arana asienta estas palabras en pleno apogeo de la escena en cuestión. Al menos en la Ciudad de México esta sería muy dinámica, con espacios sociales clave como las peñas, programas de radio, actores protagónicos⁴ y sellos discográficos propios, como Discos Pueblo y después Ediciones Pentagrama.⁵ Así, esta escena construyó toda una discursividad estética-ideológica que, en las ciudades de la provincia mexicana principalmente se difundió mediante la discografía y la radiofonía. Al interior de esta escena se congregaron lo que más adelante llamaré los “grupos de proyección” (Miñana, s. a., en Ochoa, 2006: 44).

Vuelvo a la serie fonográfica TMM del INAH, gracias a la cual conocí la música que los huaves de San Mateo del Mar tocaban con una aguda flauta de carrizo, tambores, caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado, al tiempo que emitían fuertes silbos, gritaban y producían un sonido estridente con cencerros amarrados a una correa de cuero. Mediante la escucha de los discos de esta serie me fui haciendo de un imaginario sobre la música ritual de los huaves de Oaxaca, pero también de una imagen acústica de las músicas regionales del México de aquellos años. A diferencia de Discos Pueblo y Ediciones Pentagrama, quienes produjeron grupos y solistas que interpretaban músicas de diversas sociedades regionales de México y Latinoamérica, o creaciones inspiradas en

4 Ver Arana, 1976: 62 y Ortiz, 2009

5 Ver Contreras, 2009: 318-319; Ochoa, 2001: 38-39 y Velasco, 2004: 174-178.



las mismas, desde el INAH se documentaban generalmente *in situ*, expresiones musicales de sociedades rurales mexicanas. Estos documentalistas practicaron una suerte de etnomusicología de salvamento y se les considera como pioneros recientes de la etnomusicología mexicana.⁶

Una acotación importante, dentro de la etnomusicología de salvamento destaca la actuación protagónica de Thomas Stanford, cuya praxis de esta área contribuyó a forjar el imaginario y el estereotipo que los actores del campo de la antropología en México tienen de esta (en tanto campo disciplinario) y de los especialistas (en tanto actores de su propio campo). Según Stanford (2017) “[los etnomusicólogos] llegamos a los pueblos y comunidades para preguntar sobre la música y obtener grabaciones” (p. 14). Esto para conservar tradiciones evitando que la música se pierda y así, promover su revaloración.

A propósito de las personas que durante la década de los setenta realizaban fono-registros, predominantemente desde instituciones estatales, Federico Arana (1976) nos dice lo siguiente:

De ahí que resulte tan importante la labor de ese puñado de personas (José Raúl Helmer, Tomás (*sic*) Stanford, Beno Liberman, Enrique Ramírez de Arellano, Irene Vázquez, Eduardo Llerenas, Arturo Warman y el arquitecto Macías) que se han lanzado con sus grabadoras a los lugares más recónditos del país para registrar esas coplas y melodías del cancionero tradicional que, víctimas de la radio de transistores y del “Acapulco tropical”, están a punto de desaparecer para siempre (p. 26-27).

Este testimonio deja ver el conjunto de evidencias ideológicas desde el cual se escucharon y pensaron diversas prácticas musicales y procesos sociales. Desde esta impostación epistemológica el fono-registro de las músicas “auténticamente folclóricas” se tradujo en compromiso político con carácter de urgencia, compromiso derivado de esa suerte de amenaza que la música comercial, mediatizada y de entretenimiento, pretendidamente, representaba para los “cancioneros tradicionales”. Ciertamente la música mediatizada adquiría por aquellos años gran impulso y habría de impactar profundamente a las personas y las vidas sociales de amplias regiones del país, no a los “cancioneros”. Fueron los años en que la industria de la música en México promovió la creación de lo que posteriormente conoceríamos como “la música grupera”. Pero pensemos un poco más las evidencias ideológicas referidas anteriormente, para luego volver a la pregunta que capitula este apartado.

Según Ana María Ochoa (2006b) en las prácticas investigativas de las músicas locales en Latinoamérica, desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX, es patente una estructura de conocimiento desde la cual se construyó el dominio de la música tradicional como una suerte de universo autónomo. Tal estructura

6 Ver Chamorro, 2012 y Alonso, 2008



sería un signo recurrente en las muy heterogéneas prácticas de investigación, documentación e intervención de la música local en la gran mayoría de los países latinoamericanos. Dicha estructura correspondería –según Ochoa (2006b), apoyada en Richard Bauman y Charles Briggs– a una epistemología de purificación. “La expresión epistemologías de purificación [...] se usa para referirse a epistemologías cuyo propósito es construir dominios específicos (ciencia, lenguaje, tradición) como separados y autónomos de la sociedad” (p. 809).⁷ Para esta autora, el trabajo de purificación en Latinoamérica se desarrollaría mediante diversos modos de entextualización, es decir, modos de inscripción de las músicas locales en partituras, en textos escritos o en grabaciones de campo, que en cualquier modalidad implicó procesos de recontextualización y resignificación de los sonidos locales (Ochoa, 2006).

Además, dicho trabajo se realizaría –como se anotó– desde una heterogeneidad de praxis investigativas sobre la música local (antropólogos, etnomusicólogos, historiadores, músicos de la tradición *savante*, folcloristas, literatos, cronistas locales, músicos, gestores, etcétera), lo que derivaría en una tensión permanente por la definición del sentido, pues “el significado de las músicas tradicionales y populares a menudo aparece como una serie de verdades en disputa sobre lo que es el folklore o la música popular y lo que no lo es” (Ochoa, 2006: 811). Cómo entender, si no, los juicios de valor que Federico Arana (1976) claramente expresa al hablar de música auténticamente folclórica y música folcloroide o disco folclórica.

Veamos ahora dos aspectos clave para empezar a pensar las prácticas investigativas que nos ocupan, y lo que estas instituyeron: 1) los modos de investigación-intervención predominantes durante las décadas de los setenta y ochenta; y 2) los modos de entextualización-recontextualización dominantes. Apoyada en Carlos Miñana, Ana María Ochoa enlista los tipos de investigaciones musicales desarrolladas en Colombia, de la década de los cuarenta en adelante. Cito aquellos que me parecen homologables al caso mexicano en las décadas señaladas:

[...] 3) estudios realizados por antropólogos, sociólogos, lingüistas [...]; 4) los estudios que siguen el modelo de la etnomusicología norteamericana de los años sesenta y setenta o son realizados por etnomusicólogos norteamericanos que trabajaron en el país; 5) estudios de músicas tradicionales por los llamados “grupos de proyección” [...], grupos que surgieron en la década de los 60 a raíz del Movimiento del Canto Nuevo y que buscaban recrear las músicas tradicionales en un contexto urbano, es decir, para “proyectar” las músicas rurales desde los espacios locales hasta los escenarios urbanos y nacionales (Ochoa, 2016: 811-812).

En México coexistieron estas tres praxis entre los setenta y los ochenta, pero la etnomusicología de salvamento (“estudios realizados por antropólogos, sociólogos

⁷ Ver también Ochoa, 2006b: 10-11



gos, lingüistas”, historiadores y etnomusicólogos) fue haciéndose hegemónica, pues gozó del apoyo del estado mexicano mediante diversas instituciones,⁸ y hasta cierto punto relegaría la actividad investigativa y re-creativa de los “grupos de proyección”, que en el contexto mexicano definirían la escena de lo que Federico Arana peyorativamente llama “música disque folclórica” (1976).

El modo predominante de inscripción de la etnomusicología de salvamento fue la realización de fono-registros y la escritura. La publicación de los materiales colectados en campo se acompañó de notas explicativas e introductorias, “de escasas pretensiones teórico-analíticas”, según el criterio de Carlos Ruiz (2010: 5). Esta documentación de las músicas locales contribuyó a definir lo que era y lo que no era música tradicional, concurriendo de este modo a la construcción de una esfera pública aural (Ochoa, 2006). La divulgación de fonogramas, y su amplia difusión radiofónica, también contribuyó a la valorización de las músicas locales y al reforzamiento ideológico de la diversidad cultural como un tópico discursivo oficial. Contribuyó, en definitiva, a la construcción ideológico-discursiva del patrimonio cultural intangible. La producción de fonogramas (TMM) y la producción discográfica de intervención (como Discos Pueblo) serían los modos predominantes de entextualización-recontextualización de las músicas locales.

Lo relevante es pensar el modo en que las praxis etnomusicológicas de salvamento y de los grupos de proyección, o “folclore militante” (Ortiz, 2009), crearon lo que Bourdieu llamaría las condiciones sociales de producción de las apreciaciones de los sujetos cognoscentes (2003: 44). Sostengo que las prácticas investigativas y de intervención de la época, crearon condiciones de apreciación y valoración de las músicas locales, gracias al uso predominante de la producción fonográfica. A través de ésta se re-construyó la noción de la música tradicional mediante una epistemología de purificación (Ochoa, 2006), como un ámbito separado de la vida social contemporánea y que de cierto modo había que salvamentar, documentar y difundir, sobre todo entre audiencias urbanas. Carlos Ruiz ha caracterizado este proceso como “fetichización de la música” (2010: 5 y 174).

Como anoté, mediante la escucha de fonogramas me forjé un imaginario sobre las sociedades rurales de México y Latinoamérica. Por otro lado, este imaginario también se nutrió de la experiencia vivida en mi socialización primaria. Durante toda mi infancia y juventud tuve una proximidad con músicas, danzas, comparsas, pastorelas y personajes rituales que participaban en las festividades religiosas desprendidas de la práctica del catolicismo popular en los barrios antiguos de la ciudad en la que nací y crecí, en los poblados aledaños a esa ciudad *chef-lieu*, y en los poblados de origen de mis propios padres. Volveré a este úl-

8 Ver Alonso 2008; Loza, 1990 y Ruiz, 2010: 178-179; 2015: 136-141.



timo punto en la parte final, pues esta experiencia primaria también forjó en mí, un vínculo estético-emocional con este tipo de expresiones artísticas que luego serían mi objeto de estudio.

La escucha de los discursos mediatizados por los fonogramas me llevó a cursar los Estudios Latinoamericanos, en la Facultad de Filosofía y Letras; y Etnomusicología en la FaM, en la Ciudad de México y en la UNAM. La lírica de las canciones, la iconografía de los LP y la música en sí, me avivaron una inquietud política. Durante años, predominantemente escuché música latinoamericana, o “dizque folclórica” (Arana, 1976) y música tradicional de México, Latinoamérica y del mundo. Me licencié en Estudios Latinoamericanos con una tesis sobre la historiografía de la música en México. Luego ingresé a la Maestría en Antropología de la misma UNAM con un proyecto de investigación sobre música en el istmo de Tehuantepec (Oaxaca, México). Me dispuse a realizar trabajo de campo e iniciarme en la praxis de la etnomusicología, tal como la estaba aprendiendo y estudiando en la FaM. Me resolví por los huaves de San Mateo del Mar, precisamente por ese vínculo exotizante que forjé desde joven escuchando su música en uno de los fonogramas de la serie TMM.

Un trabajo de campo intermitente

En la semana santa del 2005 inicié una estancia de carácter exploratorio, pues si bien me había atraído la música quería indagar más, en general, sobre la vida de esta sociedad de pescadores. El primer día de mi estancia en San Mateo del Mar dos personas me preguntaron si venía a grabar a los *montsünd naab* (quienes tocan los tambores, las flautas de carrizo y los caparazones percutidos con cuernos de venado); es decir, las personas cuya música había escuchado en el disco que grabó Arturo Warman en la década de los setenta. Les dije que no, lo cual era cierto, que venía a ver la celebración.⁹ De cualquier modo, en esa estancia conocí a los *montsünd naab* y los escuché tocar en vivo. Después de la semana santa volví periódicamente a participar en cada una de las fiestas en honor a los santos católicos principales. Ocasionalmente las estancias se extendieron por dos o tres semanas.

En el verano del 2006 me instalé durante tres meses a vivir en San Mateo del Mar, la cabecera municipal. Fui estableciendo un vínculo más estrecho con las personas y me involucré en la vida ritual que se desarrollaba todas las madrugadas en la única iglesia católica, en torno al culto a los santos y otros existentes de los que hablaré más adelante. Durante aquel verano, acompañé a las autoridades municipales en turno a diversas actividades ceremoniales, fuera y dentro de

⁹ En itálicas indico las voces en huave, entre paréntesis sus traducciones literales y libres. Para la escritura del huave utilizo la ortografía práctica empleada en las Jornadas de Escritura Huave (Insituto Nacional de Lenguas Indígenas en México).



San Mateo del Mar. Así, conocí colonias, agencias y rancherías, también secuencias, protocolos y especialistas rituales. Pero sobre todo conocí personas y participé en las fiestas. No hice ningún tipo de registro audiovisual, fui un participante observante (Guber, 2011: 54) y escuchante. Me concentré en mis notas de campo.

Además de las diversas expresiones sonoro-musicales asociadas a la ritualidad, conocí otras músicas de las cuales los informes etnográficos no daban noticia alguna. Escuché cumbias, corridos y baladas cantadas en huave u *ombe-ayüts* (nuestra boca), músicas de producción local y muy gustadas por las audiencias huaves (Campos, 2016a). Por aquellos años 2005-2007 hubo una radio comunitaria llamada “Radio Ikoots”. Solamente se escuchaba en el municipio de San Mateo del Mar y era el principal medio de difusión de esta otra “música electrificada para el baile”.¹⁰ Por cierto, este tipo de música a la que me refiero, se derivan directamente de “la radio de transistores y del “Acapulco tropical”” (Arana, 1976: 26-27) esa suerte de influencia espuria que, según el punto de escucha de Federico Arana –como vimos–, amenazaba la sobrevivencia de los cancioneros tradicionales locales y regionales.

Indagando sobre esta otra música, aprendí que los géneros musicales bailables principalmente son un singular tipo de música tropical, que se habían arraigado en las preferencias estético-emocionales de las personas desde antes de la década de los cincuenta. Esta música primero la tocaron orquestas integradas por marimba, contrabajo, instrumentos de aliento-metal, güiro, batería y congas. Los repertorios interpretados por las orquestas no se cantaban. En la década de los setenta llegó la luz eléctrica, y los conjuntos electrificados desplazaron a las orquestas conquistando el gusto de las audiencias locales por los repertorios cantados, y otros géneros bailables como la balada romántica. ¿Por qué no se documentaron estas músicas? ¿Acaso no revestían interés antropológico y etnomusicológico? Como anoté, los etnomusicólogos de los setenta y ochenta estaban fundamentalmente centrados en la documentación de las músicas tradicionales, y orientados por una epistemología purificante (Ochoa, 2006). No es fortuito que Stanford definiera los pueblos en dónde grabar música, guiándose por una suerte de principio de no contaminación:

He encontrado tres criterios que en la práctica me han dado buenos resultados. Primeramente, busco a los grupos que viven más aislados de las vías de comunicación. Si logro identificar un pueblo de 1500 o más habitantes que no tiene camino, telégrafo ni teléfono, considero que he encontrado un lugar que seguramente ofrecerá datos y grabaciones de lo más interesantes [...] El segundo criterio se refiere a considerar la penetración de la cultura nacional o mestiza local en la comunidad. Si no hay penetración de mestizos en una comunidad indígena, parto de la hipótesis de que hay más integridad en la cultura indígena y, en consecuencia, que la comunidad vive su “propia vida” [...] he encontrado

10 Patricia García López y Rubén Luengas Pérez (2016) emplean esta expresión para designar a las músicas mixtecas que durante la década de los ochenta también empezaron a realizarse con alineaciones instrumentales electrificadas.



que las comunidades que cuentan con más de 1500 habitantes no ofrecen muy buenas perspectivas en relación con el mantenimiento y la recreación de una cultura rica y multifacética (Stanford, 2017a: 21).

Una vez más, esta cita deja ver la epistemología mediante la cual se fue reconstruyendo la noción de música tradicional, el estereotipo de los etnomusicólogos y el modo en que se fue instituyendo su objeto de estudio predominante. Este tipo de etnomusicología se institucionalizaría en centros educativos y planes de estudio en líneas de investigación preponderantes, en la ubicación de objetos de estudio y modos de abordarlos en el tipo de instrumental intelectual elegido para realizar una investigación; así como en los tipos de discursos generados y reproducidos desde cuerpos académicos específicos. Como vimos en México, la licenciatura en Etnomusicología solamente se imparte en la FaM de la UNAM. La carrera se creó en 1985, pero desde antes de esta fecha ya se impartían cursos de etnomusicología en esta Facultad y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (Loza, 1990: 210-212).

La postura epistemológica traslucida en la cita de Stanford sería hegemónica en la época. Desde allí, claramente era imposible escuchar, mucho menos documentar y estudiar esas otras músicas locales que estaban emergiendo como resultado del impacto de la discursividad social puesta en juego por la música comercial, mediatizada y de entretenimiento. En el caso de la sociedad huave, Pablo Ortíz Monasterio materializó la escucha de la música huave electrificada para el baile, en una serie de fotografías en blanco y negro (1981). Cuerpos de jóvenes mujeres bailando abrazadas, jóvenes varones, pantalones acampanados, tocando batería y bajo eléctrico con amplificadores.

Conocer la microhistoria social de esta otra música local, contribuyó a desestabilizar las ideas que me había forjado de la sociedad huave mediante la escucha re-contextualizada de una de sus expresiones sonoro-musicales. Los huaves de la barra habían interactuado con otros universos sociales mediante el consumo de la música comercial y mediática. Las personas que había imaginado escuchando las grabaciones que Arturo Warman hizo en la década de los setenta, eran personas de su tiempo, que escuchaban el radio y que gustaban de los discursos y las sonoridades que allí se oían. “Y si compramos un radio –me dijo alguna vez Criseria B. que le dijo a su hermano, por allá en los sesenta–; pero qué cosa es eso, replicó éste; no sé, pero hay música –contestó Criseria” (comunicación personal, 2010).

En la tesis de maestría, estudié las sonoridades vinculadas al catolicismo de la costumbre y los modos en que las audiencias locales fueron interactuando con la música mediatizada. Con ello, intenté hacerme de un panorama de todas las prácticas musicales presentes en la vida social huave, pero este ejercicio fue limitado, pues no incluí –por ejemplo– las prácticas musicales de las diversas



iglesias evangélicas, tan relevantes en la celebración de sus calendarios rituales y religiosos.

Un año después de obtener el grado de maestro ingresé a un doctorado en la École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, París, Francia), institución que financiaría mi estancia de campo más prolongada. En 2010 volví a México, me instalé de nuevo en San Mateo del Mar, en donde viví un año, y me dispuse a pensar a la sociedad huave mediante la escucha de las expresiones sonoro-musicales presentes en la celebración del calendario ritual que se desprende de la práctica del catolicismo de la costumbre. Para ello, de nuevo me apegué a la vida que cotidianamente se desarrolla en la iglesia católica de San Mateo del Mar. Las actividades rituales de carácter público (petición de lluvias, procesiones, celebración de cuaresma, semana santa y otras actividades del calendario litúrgico católico), semipúblico (mayordomías en honor a los santos) y privadas (ritos mortuorios familiares), involucran a las autoridades religiosas y a los *monopoots* (los que están en el templo, por mandato popular durante un año prestando servicio) en turno. Por ello resolví concentrarme en la iglesia, pues allí se coordinan buena parte de estas actividades. Esta vez, me dispuse a documentar audiovisualmente las expresiones sonoro-musicales, con la intención de que estos materiales constituyeran parte de mis unidades de análisis.

En la iglesia hay un trasiego cotidiano de personas y de especialistas rituales. Estando allí pivoté entre celebraciones públicas, semipúblicas y privadas; y me confirió, además, una pertenencia grupal, pues en las ocasiones de celebración las personas me asociaban con los *monopoots*, aunque también con otros grupos ceremoniales como los *montsünd naab* (los que tocan los tambores) y los *monlüy kawüy* (los que corren a caballo, gritan, silban y hacen ruido con un par de baterías de cencerros durante la fiesta del Corpus Christi). En años precedentes había construido un vínculo de camaradería con los *montsünd naab* y con algunos de los *monlüy kawüy*. A los primeros los acompañé en muchas fiestas religiosas en honor a los santos, en San Mateo del Mar y en algunas comunidades de la barra. Dos celebraciones participé con los *monlüy kawüy*, silbando y haciendo ruido con los *skil* (batería de cencerros) durante los trece días que dura la celebración del Corpus.

Así, en las celebraciones religiosas del 2010 podía moverme entre el grupo de las autoridades de la iglesia, los *montsünd naab* y los *monlüy kawüy*, si se trataba de la fiesta del Corpus. Pero movilizarme no quiere decir que deambulara libremente, pues las fiestas y ceremonias huaves son muy protocolarias y todo se organiza a partir de pequeños grupos de especialistas: los que danzan, los que rezan, los que tocan los tambores, los que preparan y los que reparten alimentos, los que corren a caballo, silban y hacen ruido, los familiares ayudantes, los ayudantes de los celebrantes que no son familia consanguínea pero sí familia ritual,



los que coordinan todo el evento, etc. Todo tiene su modo, y cada instancia del ensamble de la fiesta, o celebración religiosa, tiene su propia jerarquía interna. Cada grupo tiene su jefe, o su jefa, y no se puede andar saltando de aquí para allá, ni andar metiendo las narices en todos lados sin el previo consentimiento de las jefas o los jefes.

Análisis de los datos

Después de la estancia del 2010 regresé al extranjero, luego volví a la Ciudad de México, dónde me concentré en el análisis de los datos, redacté la tesis doctoral y la sustenté en el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) de la UNAM, y no en la EHESS, pues me resultó imposible regresar al extranjero. Todo ello, simultáneamente desarrollando otras actividades profesionales. Desde el 2012 me incorporé como profesor al Área de Etnomusicología de la FaM, UNAM. Este último hecho me permitió ocupar una posición germinal dentro del campo de la etnomusicología en México, y desde allí compartir con los estudiantes los recursos teórico-metodológicos de los cuales me serví para analizar los datos relevados en la estancia del 2010, y luego para comunicar los resultados en la tesis de doctorado. Intenté pensar desde la escucha del Otro, y no desde la escucha del etnomusicólogo o el antropólogo, pues consideré que, en el fondo, las praxis hegemónicas del campo de la etnomusicología en México, habían prescindido de este hecho de implicaciones epistemológicas y políticas. Así, ensayé desplazarme de mi escucha exotizante, a las prácticas de escucha de los huaves de San Mateo del Mar.

Comparto algunas de las preguntas que me guiaron en el análisis de los materiales relevados. Las respuestas, traducen la heurística de los especialistas y no-especialistas huaves en relación a sus prácticas, y con quienes dialogué y compartí jornadas rituales, laborales y también horas de esparcimiento. También traducen mi propia heurística, y la de otros antropólogos que han laborado en San Mateo del Mar.

¿Qué es, para los huaves católicos, participar en la iglesia? Es un sacrificio físico, un servicio que hay que rendir para gozar de *vida y monapaküy* (salud, bienestar y fuerza para todos). Rezos, cánticos, quemas de velas y estoraque, ramilletes de flores y albahaca; se ofrecen diariamente como ofrendas a los santos y a los *mombasüik* (hombres cuerpo nube). Según la cosmología huave, estos últimos son los ancestros deificados que viven en Cerro Bernal (Lupo, 1994; Millán, 2007; Campos, 2016b), y son los dispensadores de *vida y monapaküy*. Los *mombasüik* son los antepasados huaves que, antes de la vida colonial, tenían poderosos *alter ego*: las mujeres eran *müm ncherrek* (señoras vientos del sur) y los varones *monteok* (rayos). El inicio de la vida colonial marcó la partida de éstos, redefiniendo así los esquemas de la vida ritual, pues desde entonces los



huaves debieron solicitarles los bienes, energéticos y materiales necesarios para vivir. En el curso de la vida colonial, los santos católicos se fueron homologando a los *mombasüik*. La Virgen de la Candelaria se asoció a las *müm ncherrek* y San Mateo Apóstol a los *monteok*. Los *mombasüik* son entonces el conjunto de las *müm ncherrek* y los *monteok*. Son seres del pasado, pero también del presente, pues son los rayos y los vientos del sur.

De frente a los santos y los *mombasüik* las autoridades de la iglesia representan a todos los *mikual kambaj* (los hijos del pueblo, los huaves de la barra) en la gestión de sus necesidades energéticas, afectivo-emocionales y también económicas, pues los *mombasüik* acarrearán el agua dulce, llenan los mares de peces y camarones; y en general dispensan el flujo vital que mantiene a las personas con vida. Pero los santos y los *mombasüik* también castigan a los *mikual kambaj* que se distancien de las normas consuetudinarias (Lupo, 2002: 369).¹¹

¿Qué es cantar, silbar, gritar, tocar tambores, caparazones de tortuga, flautas, saxofones y trompetas, hacer ruido con un *skil*, con una matraca o campana del diablo, con un clarín, etcétera? ¿Qué es, en definitiva, expresarse sonoro-musicalmente en las fiestas y ceremonias religiosas huaves? Es la expresión estética-devocional de quienes participan, la expresión pública del deber cumplido y es, también, un acto comunicativo que trasciende las fronteras de la comunidad humana presente: los *ikoots* (nosotros), los *michiig* (personas del istmo que no son *ikoots*) y los *mool* (extranjeros que no son *michiig*). Producción de sonoridades y escucha situada de las mismas ponen en marcha modos de racionalidad comunicativa interespecífica (Campos, por aparecer). Expresarse sonoro-musicalmente es interactuar mediante figuraciones sonoras y estéticas, con las personas presentes en la ocasión, pero también con los santos, los muertos, las *tanom nipilan* (las personas de antes), los *mombasüik*, los rayos y los vientos.

Para los *monlüy kawüy* (los que corren a caballo) silbar, gritar y hacer ruido con los *skil* es un modo de relacionarse con los *mombasüik*, pues mediante estas acciones se está propiciando su movilidad celeste para que traigan la lluvia desde su morada (Cerro Bernal) hasta la delgada barra en la que históricamente han habitado los huaves de San Mateo del Mar.

Estas respuestas me llevaron a pensar la forma más propicia de comunicar los resultados del análisis, lo que me llevó a idear una modalidad de presentación hasta ese momento no explorada dentro del campo de la etnomusicología en México. Me refiero al uso de animaciones multimedia como un recurso didáctico que, al mismo tiempo que facilitara la comprensión de los resultados, tradujera la conceptualización huave de las expresiones sonoro-musicales empleadas en la

¹¹ Ver también 1994: 71.



celebración del calendario ceremonial, y los modos en que estas se articulan con los periodos climáticos, la economía de la pesca y las fiestas religiosas.

Comunicación de resultados

La tesis doctoral pronto se convirtió en un libro: *Sonidos símbolo* (Campos, 2016b). En éste el argumento central es el siguiente: mediante la producción y la escucha situada de las expresiones sonoro-musicales los huaves entablan un tipo de relacionalidad interespecífica (huaves, santos, difuntos, ancestros, rayos, nubes y vientos del sur) fuertemente relacionada con la economía del agua del temporal, la abundancia pesquera y el bienestar de familias y personas. El libro *Sonidos símbolo* se acompaña de una animación multimedia, pues consideré importante compartir los materiales etnográficos de campo y parte de mi propia experiencia. La animación es un texto que contiene otros textos enlazados unos con otros (escritura, audios, fotografías y videos realizados por mí). Texto escrito y multimedia fueron concebidos como materiales complementarios. El texto multimedia corresponde a la búsqueda de otros medios de escritura etnográfica (Titon, 2008: 34-36) que, como anoté, no habían sido explorados en el campo de la etnomusicología mexicana.

En ese libro caractericé a los sonidos ceremoniales como formas sonoras significantes. La idea sustancial es que cada una de estas (toques de campanas, piezas musicales específicas, formas particulares de silbar, toques de clarines, expresiones onomatopéyicas de personajes rituales, etc.) contienen atributos formales que las singularizan, rindiéndolas reconocibles y contrastables dentro del conjunto de expresiones sonoro-ceremoniales, así como de otras sonoridades de la vida cotidiana. Coloraciones tímbricas, rasgos melódicos, rítmicos, métricos, tesituras, etc., constituyen algunos de los parámetros gracias a los cuales los escuchas discriminan esas formas sonoras. Así, me aproxime a su estudio formal motivado por comprender el modo en que estas formas devienen significantes para los escuchas, aquí incluidos los santos, los ancestros y los antepasados familiares difuntos quienes, según el punto de audiencia local, también escuchan. Para que estos seres reciban las formas en tanto ofrecimientos, éstas deben realizarse de ciertos modos y no de otros. Así, se instruye a producir formas sonoras tanto como se aprende a reconocerlas, ofrecerlas y escucharlas.

Estas indagaciones me llevaron a caracterizar la escucha como un dispositivo de carácter social, cambiante y que adquirimos en los procesos de socialización. Es decir, aprendemos a escuchar nuestros entornos, a reconocer e interpretar los índices sonoros del paisaje, la vida cotidiana, la fiesta y en general de la vida social. Basado en la experiencia de campo planteé que las formas sonoras definitivamente son significantes para los escuchas huaves, pero de modo variable, según se participe en la vida religiosa en cuestión, o según se proceda de una



familia con amplia y destacada participación en el culto a los santos católicos y los existentes homologados a éstos. Sin embargo, y a pesar de que las competencias de escucha, desciframiento y significación de las formas sonoras estudiadas varían, fue patente que las audiencias tienden a agrupar las diversas expresiones en función de dos polos de sentido generales: orden y desorden. Indagué entonces el sentido local de éstos, guiándome por el análisis de la producción y las prácticas locales de escucha de estas expresiones sonoras (Campos, 2016b).

Por otro lado, comenté que desde el 2012 imparto clases en la licenciatura en Etnomusicología de la FaM (UNAM). En el 2014 impartí la asignatura Transcripción musical, experiencia que me llevó a preguntarme: transcripción y análisis musical para qué, cuestión que los etnomusicólogos mexicanos, por cierto, hemos problematizado poco. Intenté darme una respuesta aplicando un método de trabajo específico y, paralelamente a las clases impartidas, me propuse hacer un libro-disco en el cual abordaría a la música de los *montsünd naab* en tanto sistema. Siguiendo un procedimiento teórico-metodológico (Arom y Álvarez-Péreyre, 2007) grabé, transcribí y analicé un corpus de piezas de estos músicos rituales. El postulado es: se transcribe según se graba, se analiza según se transcribe. Grabar, transcribir y analizar, ciertamente constituyeron las operaciones metodológicas de las etnomusicologías de otras épocas (Musicología comparada, Folclore musical y las propias etnomusicologías norteamericanas precedentes a la década de los ochenta). A diferencia de éstas –inscritas en otras empresas políticas y antropológicas- grabar, transcribir y analizar, me permitieron releer y re-escuchar los materiales de campo al tiempo que profundicé en la comprensión del pensamiento musical huave y de los modos en que la praxis musical expresa y reproduce otros planos de la vida social, como las relaciones grupales jerarquizada. Con este tipo de abordaje teórico-metodológico quise subrayar que, salvo algunas excepciones, dentro del campo de la etnomusicología en México el análisis musical se ha desvalorizado como una vía fructífera para generar conocimiento.

Las grabaciones no las realicé *in situ*, sino en un estudio improvisado en el IIA de la UNAM, en la Ciudad de México. El análisis del corpus de grabaciones me introdujo de otro modo al quehacer de los *montsünd naab*, permitiéndome, además, desarrollar competencias de escucha, como cualquier persona que tenga la intención de sumarse activamente a esta agrupación. Había desarrollado competencias estando en campo, pero la transcripción y el análisis musical me habilitaron a escuchar y pensar de otro modo lo que había documentado *in situ*, en la estancia de campo del 2010. Gracias al análisis hice otra lectura de los documentos audiovisuales relevados en campo, y escuché desde otro punto de escucha las grabaciones históricas de Arturo Warman.



El resultado de dicho trabajo lo comuniqué en *Música ritual de un pueblo huave* (Campos, 2018), en donde sostengo que el pensamiento desde el cual se han venido expresando musicalmente los *montsünd naab*, es sistemático, complejo y permite pensar otros planos de la vida social de los huaves de la barra, mediante el análisis musical. El análisis dejó de relieve que para los *montsünd naab* y sus audiencias locales, la música no solamente es buena para expresarse, escuchar y danzar, también es buena para pensar (Lévi-Strauss, 1999: 131).

Conclusiones: A la vuelta de pocos años

En este escrito, el tema de estudio no fue el desarrollo del campo de la etnomusicología en México (Alonso, 2008; Ruiz, 2010; 2015), o la influencia de un enfoque lingüístico-antropológico dentro de éste (Mendoza, 2013) sino el análisis reflexivo de los “determinismos históricos y sociales” (Bourdieu, 2001: 174) que, en tanto sujetos cognoscentes, orientan la relación subjetiva que entablamos con nuestros objetos-sujetos de estudio. Dentro del campo de la etnomusicología en México este es un tema y un ejercicio novedoso. Mi objetivo, y probablemente mi aporte, fue hacer de la reflexividad un dispositivo crítico encaminado a limitar los efectos de los determinismos histórico-sociales señalados por Bourdieu (2001), y que aquí he tematizado introductoriamente.

En *Sonidos símbolo* y *Música ritual de un pueblo huave*, comuniqué los resultados de experiencias de investigación, pero no me di a la tarea de pensar los determinismos que, como señalé, orientaron la relación subjetiva con mis objetos de estudio. Empiezo a cobrar conciencia del impacto que la etnomusicología de salvamento, y la praxis de los grupos de proyección que constituyeron la escena de la música folclórica en México durante los setenta y los ochenta, tuvieron en la conformación del campo disciplinario de la etnomusicología en México. Igualmente, cobro conciencia de la forma en que estos hechos determinaron mi vida profesional, la elección de mis objetos de estudio primigenios y, hasta cierto punto, los modos de abordarlos. Gracias al análisis reflexivo de las experiencias de campo, de los modos en que construí los datos, los analicé, comuniqué resultados y me inserté profesionalmente dentro del campo de la etnomusicología en México, estoy empezando a pensar en que la relación con mis objetos de estudio se ha venido transformando.

A la vuelta de pocos años de estas experiencias, además, me pregunto si logré sobre montar al menos algunas de las determinaciones histórico-sociales referidas, y si realmente accedí a los marcos de sentido huaves asociados a las expresiones sonoro-musicales estudiadas, estando en campo. Según Rosana Guber (2011), para dar cuenta de los universos de sentido de los otros habría que analizar “tres dimensiones de la reflexividad que están permanentemente en juego en el trabajo de campo” (p. 46). Estas serían “la reflexividad del investigador



en tanto miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus *habitus* disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población que estudia” (p. 46).

En campo siempre fue patente mi pertenencia a un universo social no huave. De entrada, mi apariencia física me posicionaba como *michiig* (alguien del istmo mexicano); pero apenas comunicaba mi procedencia de origen me re-clasificaban entonces como *mool* (alguien que no es del istmo). En cualquier situación social yo no era *ikoots* (nosotros) o huave. Claramente en México las características fenotípicas de las personas son determinantes en la interacción social, pues son marcas corporales que, para unos y para otros, funcionan como índices –reales o imaginarios– del origen y la posición social. Este fue un elemento que permanentemente me situó en una posición dificultosa, pues antes de ser Roberto-etnomusicólogo, yo era un *mool*, urbano, de clase media, heterosexual y soltero. A pesar de este distanciamiento ontológico (no ser huave) en campo constantemente me hacía llamados a mi experiencia social primaria (Bourdieu, 2003), comparando músicas, danzas, modos de socialidad y ritualidades. Lo que quiero decir es que la vida social huave nunca la experimenté como una vida enteramente otra, pues había un cierto aire familiar en lo que observaba y escuchaba, sin duda desprendido de mi familiaridad con ritos, fiestas, músicas y danzas ligadas a catolicismos populares, conocidos en mi socialización primaria, como comenté al principio. Claramente, dicha familiaridad corresponde a “condiciones sociales de posibilidad [...] del acto de objetivación” (Bourdieu, 2003: 44), lo que permanentemente me mantuvo en guardia para evitar inferencias o deducciones que obstaculizaran la comprensión del objeto y las personas de estudio (Bourdieu, 2001: 180-181).

En lo que concierne a la reflexividad en tanto investigador, diría que ésta abrevó de la etnomusicología de corte formalista que conocí en mi estancia en Francia, de la antropología simbólica y los Estudios Latinoamericanos; centrados en el análisis diacrónico y sincrónico de formaciones socio-económicas, micro y macro regionales. Hice trabajo de campo especulando en la vida colonial novohispana y en la historia contemporánea de México; pensando en las transformaciones de la vida social, en el lugar social de las prácticas que estudiaba y en lo que estas habilitaban colectiva e individualmente. En lo que toca a la conciencia de interlocución académica, me impulsaba el deseo de trascender las etnografías de la música meramente descriptivas, sin problematización alguna y centradas en las interpretaciones especulativas del autor.

Por otro lado, quiero expresar que la realidad etnográfica se me reveló en campo. Es decir, yo no había previsto –desde el inicio– pensar a la sociedad huave mediante el estudio del conjunto de las expresiones sonoro-musicales



empleadas en la celebración del calendario ceremonial, desprendido del catolicismo de la costumbre. Por otro lado, tampoco prevé estudiar la música de los *montsünd naab* (los que tocan los tambores, las flautas de carrizo y los caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado) como sistema, antes de que impartiera la materia de Transcripción musical en la Licenciatura de Etnomusicología, y de que sintiera la necesidad de darme una respuesta a la pregunta: “transcripción y análisis musical para qué”. La propia experiencia de campo y la propia praxis profesional me fueron dictando los términos del análisis y el rumbo a seguir. Y, efectivamente, me obligué “a ver [y escuchar] cosas que no había esperado, o imaginado, que estuvieran ahí” (Holbraad, 2014: 131).

Esto me llevó a pensar y participar de otro modo estando en campo, es decir, a poner atención a las reflexividades huaves, a los marcos de sentido relativos a la vida ceremonial desprendida de la práctica del catolicismo. Si según R. Guber (2011), el “único medio para acceder a esos significados que los sujetos negocian e intercambian es la vivencia” y las “herramientas son la experiencia directa, los órganos sensoriales y la afectividad que, lejos de empañar, acerca al objeto de estudio” (p. 55), probablemente las experiencias de campo me habilitaron a ir desmontando las prenociones adquiridas en mi socialización personal y profesional primaria y, mediante la atención –precisamente– a las reflexividades locales. En campo, fui un participador que de a poco fue viendo más allá de sus propias narices y escuchando más allá de sus propios oídos. Participar en la vida cotidiana y ceremonial me permitió deslizarme de la reflexividad Roberto-etnomusicólogo hacia la reflexividad de los otros, lo que de cierto modo significó ser otra persona, pero la misma (Rice, 2008).

En este primer ejercicio reflexioné las determinaciones históricas y epistemológicas que diversas praxis investigativas y estético-expresivas imprimieron al campo de la etnomusicología en México, por un lado, y ensayé concientizar parte de mis determinaciones subjetivas en relación a la realidad social que tomé por objeto de estudio, por el otro.

Pensar las experiencias de campo y la forma en cómo nos relacionamos con nuestros objetos de estudio, puede ser un ejercicio liberador. En mi caso, participo dentro de un campo de conocimiento que tiene por objeto la comprensión de la vida social mediante el estudio de las prácticas sonoro-musicales y de los modos de escucha de éstas. De frente a este hecho, en el momento en que escribo estas líneas conclusivas me estoy preguntando: etnomusicología para qué. ¿Qué realidades sociales reproducimos mediante nuestros discursos académico-profesionales? ¿Desde el campo de la etnomusicología en México podemos generar otros discursos, “que sean emancipadores y no reproductores” (Lizette Alegre, 2019, comunicación personal).



Alentadoramente, la respuesta a esta última pregunta es afirmativa pues las nuevas generaciones de estudiosos, estudiantes y colegas del campo de estudio de las prácticas musicales en México, están empezando a pensar de otros modos. ☸



Referencias

- ALONSO, BOLAÑOS MARINA (2008). *La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México*. Latin American Network Information Center. Recuperado de <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/>
- ARANA, FEDERICO (1976). *La música dizque folclórica*. México: Editorial Posada.
- AROM, SIMHA y FRANK ÁLVAREZ-PÉREYRE (2007). *Précis d'ethnomusicologie*. Paris : CNRS Éditions.
- BARTÓK, BÉLA (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI.
- BARZ, GREGORY y TIMOTHY J. COOLEY (2008). "Casting Shadows: ¡Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction". En: Timothy Cooley y Gregory Barz. *Shadows in the Field New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition*. EUA: Oxford University Press.
- BÉHAGUE, GERARD (1991). "Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology". En: Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (editores). *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- BENNETT, A. & PETERSON R. (2004). *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- BENNETT, A. & ROGERS, I. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. London: Palgrave Macmillan.
- BOHLMAN, PHILIP (2004). "National Music". En: Philip Bohlman. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. USA: ABC-CLIO World Music Series.
- BOURDIEU, PIERRE (2003). "L'objectivation participante". En: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*.
- BOURDIEU, PIERRE (2001). "Pour quoi les sciences sociales doivent se prendre pour objet". En: Pierre Bourdieu. *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France, 2000-2001*. Francia: Raison d'Agir Éditions.
- CAMPOS, VELÁZQUEZ ROBERTO (2018). *Música ritual de un pueblo huave*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Testimonio Musical de México No. 69.
- CAMPOS, VELÁZQUEZ ROBERTO (2016a). *Canciones en huave para el bai-*



le: *el caso de San Mateo del Mar (Oaxaca, México)*. Actas del Primer Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música, UNAM.

CAMPOS, VELÁZQUEZ ROBERTO (2016b). *Sonidos símbolo: una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*. México: UNAM, Colección Posgrado Núm. 71. Recuperado de <http://www.posgrado.unam.mx/es/publicacion/no-71-sonidos-simbolo>

CHAMORRO, ESCALANTE ARTURO (2012). “Irene Vázquez Valle † (1937-2001): su trascendencia en los fundamentos de la etnomusicología mexicana”. En: *Sociedad, estado y territorio*. Vol. 1, Núm. 1(2) julio-diciembre.

CONTRERAS SOTO, EDUARDO (2009). “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”. En: Aurelio Tello (coordinador). *La música en México panorama del siglo xx*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

ELSCHEK, OSKÁR (1991). “Ideas, Principies, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research”. En: Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (editores). *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago and London: University of Chicago Press.

FELD, STEVEN (2015). “Acustemology”. En: David Novak y Matt Sakakeeny (editores). *Keywords in sound*. EUA: Duke University Press.

GARCÍA LÓPEZ, PATRICIA y RUBÉN LUENGAS PÉREZ (2016). “Mixtecho: Las nuevas tecnologías en las antiguas músicas mixtecas”. En: Miguel Olmos Aguilera (coordinador). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. Tijuana México: El Colegio de la Frontera Norte / INAH.

GUBER, ROSANA (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Argentina: Siglo XXI.

HOLBRAAD, MARTIN (2014). “Tres provocaciones ontológicas”. En: *Ankulegi 18*.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. (1999). *El totemismo en la actualidad*. México: FCE.

LOZA, STEVEN (1990). “Contemporary Ethnomusicology in Mexico”. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 11, Núm. 2 (Autumn - Winter).



- LUPO, ALESSANDRO (2002). “El vientre que nutre y devora: representaciones de la tierra en la cosmología de los huaves del istmo de Tehuantepec.” En: *Anuario, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*.
- LUPO, ALESSANDRO (1994). “El monte del vientre blando. La concepción de la montaña en un pueblo de pescadores: los huaves del istmo de Tehuantepec”. En: *Cuadernos del Sur: Ciencias Sociales 4* (11).
- MENDÍVIL, JULIO & CH. SPENCER (2016). “Introduction. Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World”. En: Mendívil, J. y Ch. Spencer (editores). *Made in Latin America: Studies in Popular Music*. New York & London: Routledge Global Popular Music Series.
- MENDÍVIL, JULIO (2013). “The Use of Ethnography. On the Contribution of Ethnomusicology to Popular Music Studies”. En: Gerd Grupe (editor). *Graz Studies in Ethnomusicology*, Vol. 25. Germany: Shaker Verlag.
- MENDOZA HUERTA, YASBIL YANIL (2013). *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MERRIAM, ALAN (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- MILLÁN VALENZUELA, SAÚL (2007). *El cuerpo de la nube: jerarquía y simbolismo ritual en la cosmovisión de un pueblo huave*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Col. Etnografía de los Pueblos Indígenas de México.
- NETTL, BRUNO (2010). *Nettl's elephant. On the History of Ethnomusicology*. Urbana, Springfield, and Chicago: University of Illinois Press.
- OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA (2006). “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. En: *Social Identities* Vol. 12, Núm. 6, November.
- OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA (2006b). “El contradictorio siglo del sonido”. En: *Margens*, Junio-Julio.
- OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA (2001). “La producción grabada y la redefinición de lo local sonoro en México”. En: *Heterofonía 124*.
- ORTIZ, RUBEN (2009). “Mariachi, folclore militante y la nueva canción en el siglo xx”. En: Aurelio Tello (coordinador). *La música en México panorama del siglo xx. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.



- PABLO ORTÍZ MONASTERIO y MANUEL PINTADO (1981). *Los pueblos del viento: crónica de mareños*. México: INI-FONAPAS.
- RICE, TIMOTHY (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. EUA: Oxford University Press.
- RICE, TIMOTHY (2008). "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology". En: Timothy Cooley y Gregory Barz. *Shadows in the Field New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition*. EUA: Oxford University Press.
- RUIZ RODRÍGUEZ, CARLOS (2015). *La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento*. Tesis de doctorado. UNAM, Escuela Nacional de Música, Programa de Maestría y Doctorado en Música. Ciudad de México, México.
- RUIZ, RODRÍGUEZ CARLOS (2010). *Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina*. Tesis de maestría. UNAM, Escuela Nacional de Música, Programa de Maestría y Doctorado en Música. Ciudad de México, México.
- STANFORD, THOMAS (2017a). "El trabajo de campo: un ensayo metodológico". En: *Rutas de campo, Thomas Stanford: experiencias de trabajo de campo de un etnomusicólogo*. Segunda época, enero-junio.
- STANFORD, THOMAS (2017b). "Experiencias en el campo (1957-1990): trece relatos de los trabajos de campo de un etnomusicólogo". En: *Rutas de campo, Thomas Stanford: experiencias de trabajo de campo de un etnomusicólogo*. Segunda época, enero-junio.
- TITON, TODD JEFF (2008). "Knowing Fieldwork." En: Timothy Cooley y Gregory Barz. *Shadows in the Field New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition*. EUA: Oxford University Press.

Discografía

- WARMAN, ARTURO (1974). *Música de los huaves o mareños*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, serie Testimonio Musical de México Núm. 14.
- WARMAN, ARTURO (1972). *Música del Istmo de Tehuantepec*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, serie Testimonio Musical de México Núm. 11.

