



RUTA ANTROPOLÓGICA
REVISTA ELECTRÓNICA

número

Ocho

ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA



TEXTOS ETNOGRÁFICOS
TEXTOS ETNOGRÁFICOS

número *Ocho*

Comité editorial:

Janeth Rojas Contreras

rojasc.janeth@gmail.com

Cecilia Guadalupe Acero Vidal

ceciliaacero@hotmail.com

Angela Yesenia Olaya Requene

yesenia.olaya@gmail.com

Raúl Hernán Contreras Román

raulantu@gmail.com

Carlos Bravo Romo

antropo_romcar@hotmail.com

Comité editorial externo:

Héctor Manuel Espinosa Vazquez

hеспinosa_mx@yahoo.com.cm

Rocío Castro Jiménez

voluspa_isa@hotmail.com

Yoatzin Balbuena Mejía

salpicote@yahoo.com.mx

Edgar Flores López

fundamentosdi@gmail.com

Dr. Hernán Salas Quintanal

Coordinador del Posgrado en Antropología

número Ocho

Antropología de la música.

Textos etnográficos

Enero, 2019

Año 6. Número 8.



PRESENTACIÓN

Comité Editorial

Antropología de la música. Textos etnográficos.

ANDANZAS

Berenice Vargas García:

La música es el arma. La invención de la Música Afromexicana: reivindicación y posicionamiento político.

EL GABINETE

Liliana Jamaica Silva:

Dicen que la jarana es la costilla del diablo. El imaginario del diablo en las prácticas musicales.

Fermín Monroy Villanueva:

Transformaciones y efectos: la música y sus narrativas en la generación de sentido. La banda sinaloense como mercancía audiovisual.

ETNÓGRAFOS

Isay Daniel Silva Catarino:

Seminario Antropología, historia, conservación y documentación de la música en México.

OTREDAD

Diego Alonso López López:

Vive!! Libre sin muros...El Fandango Fronterizo: Unión de colectividades.

CON OLOR A TINTA

David A. Varela Trejo:

Música y Danza Afromexicana: Reivindicación, invención y (e) utopía en la Costa Chica.

NOVEDAD EDITORIAL

Mónica Hernández Monroy

La experiencia que se antepone al olvido... El mágico violín de Don Laco.

PRESENTACIÓN

Antropología de la música.

TEXTOS

ETNOGRÁFICOS

Janeth Rojas

[rojasc.janeth@gmail.com]

Doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México.

A través de la música se puede conocer y entender una parte de las nociones estéticas y comunicativas, así como de las relaciones sociales, políticas, económicas y étnicas que la constituyen y de las cuales es también constituyente. La música, a través de sus diversas y particulares expresiones sonoras es la manifestación de un tiempo y espacio específicos, guarda procesos históricos y una extensa y compleja red de relaciones entre personas y entre sujetos y objetos que trascienden varios órdenes, local, regional y global.

La música también se reconoce como un sentir, un posicionamiento político, una lucha, una forma de organización en torno a ciertas narrativas, así como en una mercancía conglomerante de diversas adscripciones identitarias. El presente número de Ruta Antropológica, dedicado a la Antropología de la Música, intenta dar cuenta de algunas de estas manifestaciones socioculturales a través de diversos trabajos de investigación, algunos de reciente culminación y otros en proceso de desarrollo, en los cuales se identifican dos ejes articuladores:

1) la música como un recurso de poder, ya sea de protesta, reivindicativo, de dominación y exclusión utilizado por las localidades para soportar y afrontar procesos de desigualdad, lo mismo que para preservar ciertas formas simbólicas, ya sea desde la sonoridad de lo “afro”, la banda estilo sinaloense o los sones, o bien, desde los ritmos de la jarana y el violín.

2) la música como un medio de posicionamiento político e intelectual del antropólogo, es decir, la relación que cada etnógrafo establece con la música y los músicos se convierte en una oportunidad para dar voz a diversos pueblos, rescatar narrativas, personajes y acontecimiento que hacen de cada expresión musical un elemento complejo de la vida cotidiana y festiva que va más allá del

A continuación, presentamos a manera de síntesis, los trabajos que componen este número 8 de Ruta Antropológica:

En la sección de apertura “Andanzas antropológicas”, Berenice Vargas nos habla del papel que juega un tipo específico de música y danza en la región de la Costa Chica guerrerense y oaxaqueña, como parte del movimiento reivindicatorio de lo que en el terreno político, académico e institucional se considera *afro*. Por ser música y danza construcciones culturales, forman parte de una inventiva en la que se entrelazan relaciones de poder; por lo tanto, ambos elementos se convierten en armas que los diversos agentes sociales utilizan para la consecución de determinados fines. En todo esto, la autora cuestiona permanentemente la postura del investigador al momento de involucrarse dentro de este micro universo que, en este caso particular, apunta hacia la construcción del afroamericano como sujeto de estudio antropológico.

En la sección “El Gabinete”, Liliana Jamaica muestra la importancia de la figura del diablo en las prácticas musicales, así como en la elaboración de instrumentos y en el don que éste otorga a ciertos músicos a través de un pacto o intercambio de bienes, por ejemplo, música a cambio de dinero. Asimismo, la autora deja ver la influencia de la iglesia católica como difusora de la idea del diablo y su antagonismo con la figura de Dios, tanto en la vida cotidiana, como en el conjunto de símbolos, rituales y creencias que los músicos y lauderos establecen con los instrumentos ya sea para brindarles potencia o relacionarlos con lo sagrado.

Mientras el artículo de Fermín Monroy presenta el desarrollo histórico de la música de banda en México y su proceso de mediatización y comercialización. En este último aspecto,

el autor presenta las implicaciones de dicho proceso redundantes en una creciente exclusión de estilos y perfiles culturales, sociales y regionales, en beneficio de la construcción de un género aparentemente uniforme y de gusto masivo. En la parte final del artículo el autor describe algunas transformaciones contemporáneas de la música de banda y su asociación con el fenómeno del narcotráfico. Ello lo lleva a analizar la ampliación de sentidos en la lírica y en la propuesta visual (videoclips) de las agrupaciones de banda, en la que se construye el estereotipo del hombre exitoso gracias al narcotráfico junto a la escenificación de la mujer objeto, la vida de derroche y opulencia, así como la banalización de la violencia.

Por su parte, Daniel Silva comparte una reseña de evento donde deja ver la conformación y fortalecimiento de redes de investigadores y estudiantes a través del seminario *Antropología, historia, conservación y documentación de la música* coordinado por la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

En la sección “Otreidad”, Diego López encuentra en el *X Fandango Fronterizo* una fuente de imágenes de resistencia, donde el muro protagoniza la historia de los límites traspasados por la música y el encuentro cultural del fandango-fusión con un otro que es a la vez cercano y cercado. A través de las fotografías filtradas por sus ojos de antropólogo, Diego contrasta el ánimo de fiesta con el sentido político y elabora un ensayo visual de tradición documental.

David Varela en la sección “Con olor a tinta” ofrece una reseña de la tesis *Música y Danza Afroamericana: Reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica*, donde enfatiza cómo la música y la danza Afroamericana de la costa chica de Guerrero se convierten en un medio para el reconocimiento de las poblaciones denominadas afrodescendientes y de reivindicación e invención [política] de lo afro a través de cuatro dimensiones: Resiliente, Teatral, Alienada, y (E)Utópica.

En tanto, Mónica Hernández Monroy presenta la reseña de un fonograma cuyo personaje principal es el virtuoso Don Laco, un violinista de la huasteca veracruzana cuya música y versos expresados a través de los sonos preservan la riqueza de las

prácticas carnavaleras, rituales y dancísticas propias de la región. En este escrito, también menciona el fonograma como el sueño realizado de Don Laco de preservar y difundir su creación musical a través de un disco que guarde la memoria de lo que él dijo alguna vez.

Comité Editorial de Ruta Antropológica

ANDANZAS

La música es el arma.

La invención de la Música Afromexicana: reivindicación y posicionamiento político*

A. Berenice Vargas García

[berenice.vargs@gmail.com]

Estudiante de doctorado, posgrado en Antropología, UNAM.

* El presente artículo es una versión corregida y ampliada de la ponencia del mismo título, presentada en el 1er. Encuentro de Música y Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 26-28 de abril de 2017. Agradezco los comentarios de los dictaminadores, los cuales me permitieron, por un lado, mejorar la versión final de este escrito y por otro, afirmarme en mis posicionamientos. Si bien el último apartado enuncia propuestas “idealistas” y “poco viables”, las utopías no necesariamente son para cumplirse y sí para imaginar futuros posibles.

Resumen

En el presente artículo se reflexiona sobre el potencial de la música como un arma en las luchas reivindicativas. Más que atendiendo a su sentido belicoso, la palabra *arma* se entenderá como un instrumento amplificador de fuerzas (de ataque o defensa). En el particular caso de la pugna de los afrodescendientes en México (Costa Chica, en específico), se analiza la invención del concepto “Música Afromexicana” como un medio efectivo para posicionarse política, histórica y culturalmente. Se explora la selección de dos tradiciones músico-dancísticas como representativas de la población afromexicana: ¿Por qué esas y no otras? ¿De qué manera se re-inventan? ¿Qué papel juega el campo académico e intelectual? El artículo termina con la propuesta de un camino alternativo, utópico pero posible.

Palabras clave: invención, reivindicación, afromexicanos, música

Abstract

This article reflects on the potential of music as a weapon in the fights for recognition. More than attending to its bellicose sense *weapon* it is understood as an instrument that amplifies forces (of attack or defense). In the particular case of the african-descent in Mexico (Costa Chica, specifically), the invention of the concept “Afro-Mexican Music” is analyzed as an effective means to position itself politically, historically and culturally. The selection of two music-dance traditions as representative of the afro-mexican population is explored: Why these and not others? In what way are they re-invented? What role plays the academic and intellectual field? The article ends with the proposal of an alternative, utopian but possible path.

Keywords: religion; invention, recognition, afro-mexicans, music

Introducción

Si en lugar a dudas, para algunas personas la música posee potencial político: para reivindicarse, demandar reconocimiento, ser agentes transformadores de la realidad. En este artículo me interesa reflexionar sobre el caso de la “Música Afromexicana”, y me centro específicamente en la Costa Chica.¹ Pese a que la región costachiquense es sumamente rica en diversidad de músicas y danzas, y los afrocosteños poseen un amplio repertorio de estas tradiciones, existen dos ejemplos músico-dancísticos paradigmáticos: la Danza de los Diablos y el Fandango de Artesa,² debido a que ambas, desde la década de 1980 han sido protagonistas de discursos, eventos culturales, foros académicos y listados representativos del patrimonio cultural inmaterial afrodescendiente. La razón de ello es la fuerza de su imagen y del performance en su conjunto, así como la exaltación (por parte de académicos, periodistas, funcionarios, promotores culturales, entre otros más) de estereotipos sobre lo tenido por “africano”. El presente artículo sintetiza algunos de los resultados de una investigación mucho más amplia.³

1 La Costa Chica es una región que comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca; está ubicada en la llanura costera del océano Pacífico y abarca desde Acapulco hasta Huatulco, aproximadamente. La reflexión y ejemplos aquí dados son resultado de una investigación documental y etnográfica llevada a cabo del año 2011 a la fecha.

2 El son de artesa o fandango de artesa es una práctica musical distinguidamente negra-costeña, es decir, oriunda de la Costa Chica y propia de los afromexicanos de esa región. Antes de la década de 1950 esta tradición se extendía plenamente por la zona, sin embargo fue desapareciendo paulatinamente (debido a la migración y los cortes intergeneracionales, las influencias exógenas, la predilección afectiva por otras músicas, etcétera) y actualmente sólo se encuentra y ya sin el vigor de antaño, en San Nicolás Tolentino (Cuajinicuilapa, Guerrero) y en El Ciruelo (Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca), como resultado de las acciones de rescate y recuperación de académicos y promotores culturales en los años ochenta del siglo pasado. Antiguamente esta tradición se encontraba presente en cada ocasión festiva, ya fuese cívica o religiosa, pero fundamentalmente en fiestas patronales, bodas y en velorios de niños pequeños (velorio de *angelitos*).

Respuestas iniciales

¿Qué es la música afromexicana? ¿A qué alude el prefijo afro? Existen por lo menos dos respuestas a estas interrogantes que no se contraponen la una con la otra. Lo *afro* se refiere a la influencia africana en la música mexicana; por lo que el reggae, el rap, la cumbia, los sones jarochos, calentanos, tixtlecos y otras prácticas musicales más del país entrarían en esta categoría. Por otro lado, lo afro apunta a la música de los grupos autodenominados afromexicanos, con lo que la lista de tradiciones musicales se reduce. Puede argumentarse que esta distinción se realiza en función de una perspectiva *etic* y una *emic*, respectivamente. En el primer caso, la música afromexicana se define a partir de una visión externa que identifica las africanías de cada tradición musical analizada. En el segundo, la definición corresponde a los propios grupos afromexicanos, con lo cual toda la música asumida como propia por los afromexicanos se consideraría “música afromexicana”.⁴

Por otra parte, la danza de los diablos es una de las más famosas de la Costa Chica, sobre todo debido a la injerencia del proceso de reivindicación etnopolítica afromexicana. Esta danza se lleva a cabo en vísperas del Día de Muertos, del 31 de octubre al 2 de noviembre, aunque actualmente también está presente en festivales, seminarios, foros, eventos y ferias culturales del ámbito afromexicano. De acuerdo con la historia oral de los afromexicanos de la región, tiene al menos una antigüedad de 150 años, y la consideran como la representación del retorno de los muertos a este mundo. Es más correcto referirse a las *danzas de los diablos* en plural, pues esta expresión lúdica, ritual y músico-dancística presenta numerosas variantes (en el ensamble instrumental, en el diseño de las máscaras y la indumentaria, inclusive en el repertorio de piezas musicales que se interpretan), dependiendo de la localidad costachiquense donde se ejecute.

3 *Música Afromexicana: reivindicación, invención y (e) utopía en la Costa Chica* [tesis para optar al grado de maestra en antropología], Ciudad de México, UNAM, 2017.

4 Sin embargo, para que ello sea cierto los grupos tendrían primero que asumirse como “afromexicanos”, por lo que no puede omitirse la discusión respecto de los diferentes etnónimos en uso. En contextos oficiales, institucionales y académicos, los términos más empleados son *afrodescendiente* y *afromexicano*. El primero, desde 2001, designa a los descendientes de africanos y africanas específicamente en Latinoamérica y que viven fuera de África; el segundo hace referencia a la población afrodescendiente en México. A nivel regional suelen emplearse diferentes designaciones, por ejemplo, en la Costa Chica esta población se autoadscribe (y diferencia de la población indígena y mestiza en general) como *morenos(as) costeños(as)*, *negros(as)*, o *negros(as) de la costa*, sin implicar connotaciones peyorativas. También es frecuente escuchar términos como *afrocostachiquenses* o *afrocosteños*. A decir verdad, el uso del término *afromexicanos* en la Costa Chica no está generalizado entre la población, aunque sí está cobrando más presencia cada día. Es así que, en sentido estricto, su música respondería a la forma de autoadscripción y a su reconocimiento como tales. A una identificación como *negros* correspondería una *música de la negrada*, por ejemplo, *costeño=música costeña*, etc. Lo importante aquí es que su música representativa sea la que ellos mismos señalan como propia y característica.

Cuando recién se ponía en el tintero el tema de la influencia africana en la música mexicana (y más específicamente en la llamada música tradicional mexicana), ésta se conceptualizaba de acuerdo al autor: a su formación, su ideología política, y por supuesto, su época. Así, para Gabriel Saldívar, en su libro *Historia de la Música en México* (publicado en 1934) se tratará de “influencias africanas” en la música popular. Vicente T. Mendoza hablará de “folklore negro”. Gonzalo Aguirre Beltrán en 1958 y más tarde Rolando Pérez Fernández (1987) se referirán a la “música afromestiza”. J. Arturo Chamorro hablará de “instrumentos de filiación africana” (1984). Gabriel Moedano profundizará en el “folklore afromestizo” desde la década de los años ochenta. Y más recientemente, Carlos Ruiz analizará in extenso a la “música afrodescendiente”.⁵

No obstante, en la actual coyuntura reivindicativa de los afrodescendientes en México no toda la música afromexicana (en ambas definiciones) es seleccionada para formar parte de la lista representativa de particularidades culturales *afros* por excelencia. Algunas músicas (por ejemplo, las cumbias y boleros criollos de la Costa Chica) son relegadas a un segundo plano, pese a la fuerza cultural y emocional que tengan entre los grupos; y otras más (como el Fandango de Artesa, también en la Costa Chica) serán incorporadas pese a la débil identificación que los afromexicanos sientan hacia ellas. Las tradiciones músico-dancísticas que el discurso y la espectacularización sí incluyen en sus repertorios culturales, se entenderán aquí como “Música Afromexicana” (mayúsculas iniciales): un constructo heurístico y mediatizado.

10 Como noción y concepto, la “Música Afromexicana” es de reciente *invención*: puede remontarse al año 2007, aproximadamente, cuando el término *Afromexicanos* entró en debate durante el foro celebrado en José María Morelos, Oaxaca, y que dio lugar a un libro titulado *De afromexicanos a pueblo negro*. Esta obra, junto con el consenso sobre el etnónimo acordado en el Foro Político “Los pueblos negros en movimiento por su reconocimiento” en Charco Redondo, Oaxaca

5 Cfr. Ruiz Rodríguez, Carlos. “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, balance y propuestas”, en *TRANS Revista Transcultural de Música*, julio, núm. 011, Barcelona, 2007.

(2011), marcaron el inicio del proceso reivindicatorio y de reconocimiento constitucional de esta población (Reyes y Ziga, 2012)⁶. Esto quiere decir que en abstracto, antes de denotar a uno o varios fenómenos musicales con características específicas, hablar de “Música Afromexicana” connota una postura política: en este caso, la demanda por reivindicación, reconocimiento y derecho a la diferencia y la no discriminación; y ese es el cariz que dicha denominación tendrá a lo largo de este escrito.⁷

Por otra parte, cuando en esta pesquisa se alude a la “música afromexicana” (con minúsculas), hago referencia a la diversidad músico-dancística de la población afrodescendiente mexicana –en específico, de la Costa Chica– y a la visión *emic* de la misma. Y para mayor practicidad, con este concepto englobo tanto a músicas como al baile o danza, y a su correspondiente lírica. Empero, ya sea con minúsculas o mayúsculas, y atendiendo a la diversidad y heterogeneidad de músicas, danzas y las prácticas socioculturales que les atañen, no se trata más que de modelos heurísticos.

6 Previo a la Tercera Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia (Durban, Sudáfrica) en 2001, organizaciones de la sociedad civil en América Latina unieron esfuerzos para colocar en la agenda pública la visibilización de los afrodescendientes. Posterior a la conferencia en Durban, el afrodescendiente como sujeto político tomó mucho más brío a nivel internacional. Si bien las organizaciones de base han tenido un papel protagónico en la conformación de lo “afro” como categoría, en el caso mexicano ha tenido mayor incidencia la academia (aunque no por ello más relevancia). La declaración de Durban puede consultarse en http://www.un.org/es/events/pastevents/cmcr/durban_sp.pdf

7 Como concepto “Música Afromexicana” también remite a la incidencia directa de lo que Odile Hoffmann y Gloria Lara llaman *campo afromexicano*, en el sentido dado por P. Bourdieu: un espacio de relaciones sociales donde los agentes se encuentran en constante conflicto por el acceso y dominio del capital en juego, en este caso, capital político, jurídico, intelectual y cultural (cfr. Hoffmann y Lara, 2012).

De manera similar se hará uso de los términos Danza de los Diablos y Fandango de Artesa –las dos expresiones musicales y dancísticas que atañen a esta investigación: con mayúsculas iniciales aluden a la construcción como instrumentos de posicionamiento político, y con minúsculas se refieren a las tradiciones en el seno de la colectividad que las dota de vida.

¿Cómo y por qué la música puede ser un arma? Para intentar responder a ello, me remito a una conocida cita: “*Music is the weapon to the future*”. Esta frase es quizá la más famosa del brillante músico nigeriano Fela Anikulapo Kuti: activista, anticolonialista e inventor del género musical conocido como *afrobeat*; quien en la década de 1970 sorprendió y cautivó a Nigeria, a África y a gran parte de Europa y Norteamérica. Perseguido y encarcelado en incontables ocasiones, tanto por su activismo como por sus excesos, Fela Kuti se convirtió en el mejor ejemplo del poder de la música: música para denunciar, para burlarse de los poderosos. Música para el cuerpo y el alma. Música para transformar conciencias. Un arma para defenderse, para hacer frente al adversario. Su nombre se convirtió en acrónimo: FELA-FOR EVER LIVE AFRICA. Él es, tal vez, la síntesis y muestra perfecta de lo que llamo la *música política*.

Este texto tiene por intención el análisis de las músicas-políticas o de las músicas con potencial político, las armas en potencia. ¿Y por qué la música? El neurólogo Oliver Sacks nos recuerda en su libro *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro* (2009), que la afición humana hacia la música es un enigma; que objetivamente pareciera no tener ninguna utilidad para el ser humano (trabajosamente, pero es posible imaginar un mundo sin música), pero que pese a esto es central y fundamental en todas las culturas del mundo. Somos seres musicales, de eso no hay duda. Y en correlato, sentimos la necesidad de mover el cuerpo, de danzar y bailar. La música y la danza constituyen formas sumamente creativas en las que damos muestra de nuestro ser, que apelan a nuestra afectividad y a nuestra cognición, en las que imprimimos nuestro yo individual y a la vez, nos identificamos al unísono con esos otros que tocan, cantan y bailan a lado nuestro.

Ese es para mí el principal motivo por el que unos sinnúmeros de movimientos sociales han empleado a la música como bandera de lucha, como voz de reclamo, como arma. Por ejemplo, el rock en los movimientos estudiantiles de los años sesenta del siglo XX, la canción de protesta contra las dictaduras en América Latina, y otras tantas más en las pugnas reivindicativas afrodescendientes de América: la *champeta* como práctica contracultural de los jóvenes afrocolombianos; el *candombe* uruguayo y argentino como elementos de identificación de los afrodescendientes de ambos países; el *blues* y el *reggae* como música de resistencia; la afrosaya boliviana; las zamacuecas, festejos, marineras y otras más de la música afroperuana; y un largo etcétera.

En el caso de México, el movimiento etnopolítico reivindicatorio de los afrodescendientes ha tomado como blasón a la Danza de los Diablos y al Fandango de Artesa, en la Costa Chica; y tal vez más recientemente al son jarocho del Sotavento de Veracruz (Cardona y Rinaudo, 2017). Con antecedentes en 1980, pero ya con más fuerza desde mediados de los años noventa, este movimiento reivindicativo lucha por el reconocimiento constitucional e histórico de la población afroamericana, la garantía de sus derechos (en materia de salud sexual y reproductiva, educación, trabajo, vivienda, territorio, cultura), su inclusión en la toma de decisiones políticas y el combate a toda forma de discriminación y racismo. Sin embargo, la movilización afroamericana tiene mucho más fuerza y predominancia en la Costa Chica, motivo por el cual decidí centrar mi investigación en esa región y enfocarme en las dos tradiciones músico-dancísticas que se muestran hoy en día como representativas de la población afrocostachiquense: Danza de los Diablos y Fandango de Artesa.⁸

⁸ Es importante tener en cuenta que las tradiciones musicales y dancísticas (en este caso, las afroamericanas) no son meras manifestaciones culturales, sino complejos fenómenos multidimensionales sumamente dinámicos. Sin embargo, además del dinamismo interno propio de ambas culturas musicales aquí mencionadas, es notable cómo desde el discurso del movimiento etnopolítico afroamericano, éstas han atravesado cambios sustanciales (espacios y tiempos de ejecución, participantes, indumentaria, inclusive *significación*). Por supuesto, estos cambios e innovaciones en las tradiciones músico-dancísticas, productos de creación cultural y política (Mintz y Price, 2012), se convierten en centrales para la generación de alteridad en el proceso de construcción etnopolítica de la población afroamericana.

De acuerdo con la afirmación de José Antonio Marina y María de la Válgoma (2000: 33-34): “la palabra reconocimiento expresa un fenómeno de gran importancia psicológica y social. No me basta con que me conozcan, quiero una expresa afirmación de mí a través de ese re que ratifica mi existencia ante los ojos de los demás.” Y como arriba se argumentó, la música y la danza son una vía preciosa para lograrlo. Y siendo éstas, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más llamativos y sensibles de la cultura de los afromexicanos de la Costa Chica, es entendible su candidatura como medios denunciadores, transformadores, afirmativos del ser y la diferencia. ¿Puede pensarse en un fin más político que el transfigurar la realidad?

Sostengo que, como concepto, la Música Afromexicana (donde englobo a la Danza, por fines prácticos y operativos) se *inventa* para reivindicar y reconocer el lugar del afromexicano en el plano nacional (histórico, cultural y constitucional), y que se *inventa* también para posicionarse políticamente. El término “inventar” lo empleo deliberadamente, no por descalificación o cuestionamiento de éstas músicas, que sería el uso más coloquial del término, sino como una metáfora científica *desestabilizadora*, con la que intento dar cuenta del dinamismo del concepto, las tradiciones músico-dancísticas que le atañen, los sujetos portadores, y el propio movimiento etnopolítico.

El efecto desestabilizador

El objetivo general de la investigación a la que se circunscribió este escrito, era dar cuenta de los procesos a través de los cuales la música se *inventa* y se instrumentaliza en (y por) el movimiento de reivindicación etnopolítica de los afromexicanos de la Costa Chica. Como en toda investigación, el trabajo de campo y la reflexión teórica me llevaron por un camino si bien no alejado de ese primer trazo, sí más matizado y concienzudo. “Invención” adquirió para mí tintes políticos que se acoplaban bien con mi postura ética sobre el deber del investigador.

Marc Abélès y Máximo Badaró (2015) llaman la atención a cerca de la importancia que tiene el que en el análisis crítico del poder, sea posible ofrecer “un efecto

desestabilizador producto de un enfoque que se sumerge en las paradojas, las contradicciones y las ramificaciones inesperadas –e incluso políticamente indeseadas– de las realidades y los grupos sociales que estudia”; y cuidarse de no caer en la tentación de las causas morales, “por más loables y necesarias que sean estas pretensiones” (2015: 10). Para estos autores, el antropólogo deviene en sujeto político por definición. Su presencia entre los otros al hacer trabajo de campo es intrusiva e interviniente; no se contenta con registrar y objetivar un “orden” aparente, sino que se orienta a cuestionarlo y desestabilizarlo. Su figura es la de una “subjetividad de intersección”: se ubica en el cruce de trayectorias de sus interlocutores, en la contingencia; se hace consciente –o debería– de su postura de implicación (*ibíd.*, p. 19).

Y durante mis estancias con fines etnográficos, estas intersecciones se manifestaron de distintas maneras. Realicé mi trabajo de campo en varias localidades y municipios de la Costa Chica con población afromexicana, aproximadamente desde el año 2011. No obstante, la mayor parte de este trabajo se nutre de la investigación etnográfica efectuada durante nuevas estancias en la zona, y que realicé entre agosto de 2015 y julio de 2017. Éstas fueron realizadas específicamente en El Ciruelo y en Collantes, localidades pertenecientes al municipio de Santiago Pinotepa Nacional, distrito de Jamiltepec, en la Costa Oaxaqueña; y en Cuajinicuilapa, municipio de la Costa Chica de Guerrero, ambas con la finalidad de indagar respecto al papel del fandango de artesa y la danza de los diablos en el movimiento etnopolítico reivindicatorio.

Muchos de los afromexicanos y afromexicanas con los que pude conversar, en confianza, me brindaron testimonios que me revelaban esas paradojas, contradicciones y rutas indeseadas

(para ellos) del movimiento etnopolítico, o por lo menos de algunos de sus miembros. Dejo constancia de algunos de esos relatos en este trabajo, pero otros más decidí conservarlos como un recordatorio de lo que esas personas depositaron en mí. Por lo menos en el caso de El Ciruelo –lugar con el que mantengo una relación afectiva, y con algunas mujeres, relaciones de parentesco ritual– la ética antropológica me interpeló en más de una ocasión: ¿hasta dónde decir y hasta dónde callar los abusos sin interferir negativa o perjudicialmente?, ¿a quién le debemos las lealtades?, ¿qué hacer con la callada indignación?

Algunos de los párrafos aquí escritos no podrán disimular la denuncia que hago, pero ello se explica porque para buena o mala fortuna, esa gente decidió desahogar sus quejas y recelos al contármelos. Y por supuesto, como antropóloga tengo una responsabilidad moral y ética al escuchar, porque la parte más difícil de nuestra disciplina es su materia prima: los seres humanos, contradictorios y emocionales. Podrá juzgárseme de subjetiva en algunos puntos, pero en la búsqueda de una disciplina más cálida (Dibie, 1999) se asumen riesgos necesarios. Sirvan estas líneas como muestra de reflexividad en compensación.

Soy plenamente consciente de las implicaciones que la palabra *inventar* trae consigo, mucho más al ser empleada en una coyuntura en la que la reivindicación y la valoración positiva de los afrodescendientes en general, y de los afromexicanos en particular, resulta urgente, necesaria y justa. Con todo, considero que mi deber como antropóloga no se reduce únicamente a proclamarme a favor del reconocimiento constitucional de esta población, o a posicionarme en contra de cualquier tipo de discriminación y racismo, o a “retratar” y difundir la vida de los afromexicanos costachiquenses (divulgar su presencia, por decirlo de alguna forma). El efecto destabilizador es necesario, y el señalar las paradojas y contradicciones, así como las rutas políticamente indeseadas, también es urgente.

La Invención

Inventar no es más que la creación, el ejercicio de las ideas. Ciñéndome a lo anterior, la invención no es sinónimo de falsedad, sino de lo creado, construido o imaginado. Desde esta perspectiva, nadie objetará que la música (cualquiera) y en este caso, la música afromexicana, es precisamente una invención, por lo menos en un primer sentido. En un segundo sentido, sucede lo siguiente: de entre la gran diversidad músico-dancística de los afromexicanos de la Costa Chica, el movimiento etnopolítico de reivindicación tomó como emblemas representativos de esta población a dos tradiciones: el fandango de artesa y la danza de los diablos. Al insertarse en el campo afromexicano –conformado por académicos, promotores culturales, funcionarios, políticos, y en este caso, músicos, danzantes y bailadores (cfr. Hoffmann y Lara, 2012) – ambas se convierten en Música Afromexicana, legitimada política y académicamente. Se han inventado, sin por ello argüir que antes no existieran en tanto expresiones estéticas tangibles, visibles y audibles.

Al argumentar sobre la invención de la música y la danza, invención⁹ se entenderá en esos dos sentidos:

- 1) **Creación (en el plano real):** Como expresiones estéticas plausibles de ser descritas *objetivamente*. Música y danza se crean y recrean, se inventan y reinventan: son producto de la sensibilidad y la imaginación, de la materialización, de la puesta en práctica del conocimiento sonoro.
- 2) **La asignación de propiedades y/o determinaciones a un objeto** mayormente enunciativas, que conducen a *un deber ser* del mismo. Estas propiedades y/o determinaciones en ningún momento se presuponen verdaderas o falsas; aunque sí ficticias en la acepción original de la palabra, es decir, “modeladas” o “hechas”,

⁹ Etimológicamente «inventar» proviene de invento y éste del latín *inventus*: *in-* (hacia adentro) y *ventus*, participio de *venire* (venir), “lo que viene desde dentro de uno”. Roland Dixon distingue el descubrimiento de la invención, pues el primero sucede como un hallazgo accidental, y el segundo es una creación deliberada que supone tres condiciones: oportunidad, observación, y apreciación más imaginación (Dixon, 1928 en Herskovits, 1976: 534).

lo que Claudia Briones llama “ficciones reguladoras” (2007). En esta acepción, la música y la danza se tornan fenómenos sociales inmersos en y circunscritos por, en este caso, un campo político jurídico, legislativo y también intelectual: imbuidos en el proceso etnopolítico.

Estos dos sentidos que atribuyo al término *invención*, encuentran su correlato en la construcción del afromexicano como sujeto de estudio antropológico. De acuerdo con Witold Jacorzynski (2004), en la construcción –antropológica y filosófica– que hacemos del Otro existen por lo menos tres vertientes: a) la empirista radical heredera del trabajo de Bronislaw Malinowski, que supone a la realidad como dada y evidente y a la otredad en espera de ser descubierta y analizada; b) la constructivista y posmoderna, que ve al Otro únicamente como una proyección del propio investigador, negándole su existencia por sí mismo; y c) la realista crítica –a la que me adhiero–, que sugiere una mediación de ambos: lo real, el Otro, son a la vez construcciones y hechos. Es decir, el *Otro* está al mismo tiempo dado, pues existe en el plano real y puede ser descrito “objetivamente”; y como *Otro* está, además, construido o inventado, debido a que a ese ser existente puede *vérselo* como algo distinto a lo que de hecho es (una obra siempre abierta, siguiendo a Wittgenstein).

La forma en que ha sido construido el Afromexicano Costachiquense (en abstracto) hoy en día, mucho le debe indirectamente al trabajo de Melville Herskovits y muy directamente a Gonzalo Aguirre Beltrán, quien sentenciara en su obra *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*: “Virtud de los estudios afroamericanistas y del método etnohistórico, fue el descubrimiento del negro en México” (1985: 11). Como un empirista-realista clásico y radical, Aguirre *vio* a los afromexicanos *ahí*, evidentes en ese enclave cultural que sería Cuajinicuilapa (Guerrero) y toda la Costa Chica. Su forma de mirarlos y aprehenderlos, que quedó sellada en su libro (con un inextinguible *ethos violento*, seres híbridos condenados a la esterilidad y la asimilación, pero con *evidentes* rasgos africanos), marcó una guía para muchos otros ojos. Y en la coyuntura actual de pugna por el reconocimiento constitucional, resultan de vital importancia esos “evidentes rasgos africanos” instituidos discursivamente por Aguirre, y después por otros tantos más, rasgos

que mucho o poco tienen que ver con los afromexicanos costachiquenses contemporáneos, pero incuestionablemente son esenciales para el Afromexicano como sujeto antropológico.

Siguiendo esta idea, el proceso etnogenético de los afromexicanos puede ser considerado como correspondiente a mi segundo sentido de la invención, pues en éste, los grupos sociales (que pueden estar representados por un puñado de personas solamente) también *se inventan* –se construyen, modelan, conforman, configuran, etcétera– a sí mismos en tanto sujetos de derecho, se hacen conscientes de su diferencia, la detentan y la reclaman políticamente hablando; reclamo público que implicará en gran medida, un uso político de la cultura y del territorio (Campos, 2014), y en el caso que me compete, específicamente un uso de las tradiciones músico-dancísticas ex profeso seleccionadas para ese fin.

Contrario a lo que otros estudiosos sostienen, el aludir a su carácter de invención no debería demeritar ni deslegitimar los movimientos reivindicativos en ningún sentido. Antes bien, posibilita mirarlos en transformación, no como dados e inmutables. De nuevo, posibilita desestabilizarlos. Me permito enunciarlo nuevamente: los afromexicanos de la Costa Chica tuvieron que inventarse como grupo étnico, modelarse usando como materia prima la memoria y la cultura en aras de reclamar pública y visiblemente su derecho a la diferencia y a la pertenencia. Si con esto se concluye que antes de ello no existían en tanto grupo autodiferenciado, entonces quiere decir que no se ha entendido el carácter eminentemente político que le asigno a la palabra “inventarse”, *inventarse* como capacidad transformadora de uno mismo.¹⁰

10 El concepto “invención” suele remitirnos inmediatamente a la propuesta de E. Hobsbawm y T. Ranger (2002), sin embargo, no es ese el uso que aquí se hace. Aquí inventar adquiere un tinte

4 dimensiones de la Invención: el análisis político de la música

Para Jacques Attali la música es esencialmente política: ya sea subversiva o reflejo de un poder monologante, puede ser fácilmente un medio, un instrumento, un arma. En su propuesta, le atribuye tres funciones:

Hacer Olvidar, Hacer Creer, Hacer Callar. La música es así, en los tres casos, un instrumento de poder: ritual, cuando se trata de *hacer olvidar* el miedo y la violencia; representativo, cuando se trata de *hacer creer* en el orden y la armonía; burocrático, cuando se trata de *hacer callar* a quienes la discuten. Así la música localiza y especifica el poder porque marca y organiza los raros ruidos que las culturas, normalizando los comportamientos, autorizan. Da cuenta de ellos. Los hace oír. Cuando el poder quiere hacer olvidar, la música es *sacrificio ritual*, chivo expiatorio; cuando quiere *hacer creer*, ella es puesta en escena, *representación*; cuando *hacer callar*, es reproducida, normalizada, *repetición* (Attali, 1995: 34).

más filosófico, cercano al “*ver-cómo*” de Ludwig Wittgenstein. El filósofo sostiene que podemos a veces *ver algo como una cosa*, y otras veces como otra, es decir, la interpretamos cada vez, y cada vez la vemos como la interpretamos. Wittgenstein ejemplifica lo anterior con la figura ilustrada de un triángulo escaleno: “Ante él puedes pensar unas veces en esto [un agujero triangular, un cuerpo], otras en aquello [una montaña, una cuña], unas veces lo puedes ver como esto [dibujo geométrico apoyando en la base o colgado de su punta], otras como aquello [una flecha, una aguja], y entonces lo verás unas veces así, otras así”. -¿Pero cómo? No hay una especificación ulterior” (Wittgenstein, 1988: 461, citado en Jacorzynski, 2004: 105-106). Así que la persona, como un ser multiaspectual e indeterminado (o la práctica musical, por decir), es comprendida como una construcción del antropólogo y como un ser real, con existencia objetiva; que se encuentra en el mismo nivel ontológico que la ilustración del triángulo. Como ser inacabado y abierto, la persona “presta” sus aspectos para formar el objeto de las posibles interpretaciones (aspectos que también serán modelados), pero ella misma no se reduce a ninguna interpretación” (*ibíd.*, p. 115).

Conviene añadir también que, aunque mucho de esta investigación en un primer momento tomara inspiración del trabajo de Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México* (2005), mi propuesta se distancia en varios aspectos: en primer lugar, la autora se remite a las políticas culturales del siglo XX y al impacto del indigenismo musical; segundo, al menos en esa obra sólo contempla las acciones externas y no abunda en las apropiaciones que los grupos indígenas hacen de estos discursos; y tercero, la noción de invención a la que yo me refiero difiere. Empero, coincidimos en el carácter de construcción social, política y académica que tienen conceptos tales como “música indígena” o “música afromexicana”.

Las tres funciones enunciadas por Attali inspiraron la ruta que seguiría mi pesquisa. Además, el trabajo etnográfico y la confrontación con la realidad de esta población costachiquense me condujo a distinguir, por utilidad teórica y metodológica, cuatro dimensiones de la invención, a las que di por llamar: 1) *la Invención Resiliente* (que hace olvidar), 2) *la Invención Teatral* (que hace creer), 3) *la Invención Alienada* (que hace callar). Una más se les suma como subjunción: *la Invención (E) Utópica*, “el arma del futuro”, como diría Fela Kuti. Mientras que la primera y la tercera se contraponen una a la otra, la cuarta es la superación de la tercera y una suerte de continuación de la primera. Por su parte la segunda, la teatral –la más compleja de todas– puede converger en las demás, negándolas o reforzándolas. Así, la música y la danza afrodescendiente en la Costa Chica se entenderán como invenciones i) porque son creaciones estéticas de hombres y mujeres concretos, y ii) porque ese dúo es modelado en diferentes contextos y para distintos fines. Resiliencia, Teatralidad, Alienación y (E) Utopía serán, en este caso, los parámetros desde los cuales se asignarán propiedades específicas a la Danza de los Diablos y al Fandango de Artesa (esta vez en mayúsculas) en tanto expresiones estéticas; de tal suerte que también serán percibidas de acorde a ello: miradas instituidas.¹¹

11 Es decir, siguiendo a Nahayeilli Juárez Huet y Christian Rinaudo, se entenderán como dimensiones o espacios de circulación y relocalización, ésta última entendida como un proceso de desanclajes de prácticas culturales que, en su circulación, se “anclan” en otros marcos interpretativos que reajustan sus sentidos, y permiten la reapropiación en sus praxis, representación y materialización. Juárez Huet, Nahayeilli y Christian Rinaudo, “Expresiones ‘afro’: circulaciones y relocalizaciones”, *Desacatos* 53, enero.abril, 2017; p. 8.

Invención Resiliente, Invención Teatral, Invención Alienada e Invención (E) Utópica son categorías que me permiten operativizar el análisis de estos contextos-fines (lo que en ningún momento supone que la realidad pueda reducirse y dividirse de esta manera), los cuales están circunscritos por la incesante lucha de la población afromexicana por el derecho a ser reconocida.

Como expresiones estéticas, la música y la danza afromexicana oscilan simultáneamente entre –imaginemos– cuatro círculos superpuestos (dimensiones o espacios de circulación y anclaje), los cuales están circunscritos por otro círculo que representa al campo afromexicano. De tal forma que música y danza forman parte a la vez de uno y de otro, en mayor o menor grado; y los distintos escenarios (construidos y legitimados socialmente, desde arriba o desde abajo) pueden tener los mismos actores en distintos tiempos y contextos. Podría plantearse que más que invenciones se trata de re-invinciones, sin embargo, mi argumento es que no se deshace el objeto o fenómeno anterior, sino que éste se desplaza entre los círculos, los cuales tampoco se mantienen estáticos: dependiendo del momento, el énfasis, las acciones o los discursos, los círculos se superponen de distinta manera, por lo tanto, la música afromexicana adquirirá características y determinaciones específicas.

La Invención Resiliente

Esta “ficción reguladora” la considero una suerte de condición mítica de los Afromexicanos: conjuga por un lado, paradójicamente, la imagen del africano víctima de la trata esclavista y el sistema colonial (herido, desgarrado, violentado, mutilado cultural y socialmente, deshumanizado) que milagrosamente se adapta cultural, emocional y espiritualmente, y resurge (el ser Resiliente); y por otro, con la del cimarrón rebelde, subversivo y contestatario, capaz de crearse un mundo y una cultura propia una vez llegado a América (cfr. Mintz y Price, 2012). Y digo que es paradójico debido a que, en sentido estricto, la resiliencia y la resistencia parecieran contraponerse. La primera implica absorber y recuperarse de los golpes, de la contingencia azarosa; y en el caso de la esclavitud colonial, esto quería

decir adaptarse y soportar en una especie de estoica resignación para superarla y reponerse de ella después. La segunda es persistir, oponerse sin ceder un ápice; ansiando siempre la fuga, el escape (real o metafórico) y la lucha, no siempre el confrontamiento abierto, antes bien, haciendo uso de la cultura, lo que René Depestre llamó el “cimarronaje cultural” o la “heroica creatividad”, y James Scott los “discursos ocultos”.

La dimensión Resiliente en la que se “re-anclan” no sólo la música afromexicana sino también esta población, puede ejemplificarse con los incontables encabezados de artículos y notas periodísticas del tipo: “Afromexicanos en la marginación”, “Afrodescendientes en el abandono”, “El estigma de ser negro”, “Población negra de México, en la invisibilidad total”,¹² títulos sensacionalistas en la que la fuerza ilocutoria –es decir, la intención narrativa– no es únicamente informar sino impactar y conmover. En otro nivel, se encuentra plenamente institucionalizada y legitimada: El IX Coloquio de Africanías (celebrado en el marco de la Feria Internacional del Libro de Antropología, organizada por el INAH) tuvo por tema “Comunidades africanas y afrodescendientes en Latinoamérica: experiencias de resiliencia”; además de la promoción que, por ejemplo, le da al término la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Desde luego que no se pone en duda la realidad de las poblaciones afrodescendientes en Latinoamérica, y específicamente en México, la materia prima de la resiliencia no se niega: injusticia, discriminación y racismo, violencia, marginación, pobreza,

12 E Véanse como ejemplo: <http://ciudadania-express.com/2016/10/27/afromexicanos-de-oaxaca-y-guerrero-en-la-marginacion/>; <https://www.excelsior.com.mx/nacional/afrodescendientes-marginados-e-ignorados-en-mexico/1239069>; <http://www.nvnoticias.com/nota/57679/afromexicanos-de-oaxaca-el-dolor-de-la-miseria>; <https://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2013/10/28/afromexicanos-raza-invisible.html>; entre otros más.

enfermedad, falta de oportunidades en trabajo y educación, entre tantas otras más. Sin embargo, debemos tener cuidado de no caer en una saturación del dolor y la memoria que, en vez de sensibilizar y apuntalar la urgencia de acciones, lleve en cambio a la banalización de lo trágico.

Es decir, en esta dimensión o punto de anclaje, la danza de los diablos y el fandango de artesa se instauran como muestras de un resurgimiento del estrago (colonial y actual), es decir, como resilientes; y a la vez, como ejemplos de la resistencia de la “herencia africana” (ejemplificada en la figura del cimarrón, tomando como modelo al mítico Yanga, líder de la primera rebelión esclavo-africana en América, en el siglo XVI). Con este discurso, nuestra mirada y nuestros oídos son encaminados a percibirlos de una forma concreta: con las mejores intenciones, se hace de estas músicas y sus protagonistas una especie de víctimas perpetuas que son, a la vez, rebeldes en potencia.

La Invención Teatral

En ese “hacer creer” mediante la representación, esta dimensión de la invención es, en palabras de Georges Balandier (1994), *la puesta en escena de la herencia*, y tal vez no sólo de eso, sino también de la memoria. Evidentemente, la herencia que se mediatizará será estratégicamente esencializada: los rasgos “evidentemente” africanos que tantos académicos después de Aguirre Beltrán se han encargado de legitimar. En el fandango de artesa será la cadencia de las mujeres, y el percutir de los pies en la artesa, pese a que la influencia africana se haya documentado en el ensamble instrumental y no, estereotipadamente, en la percusión, como argumenta Carlos Ruiz (2007, 2011). Aunque por supuesto, hacen falta más estudios que profundicen en el tema: la influencia africana en los timbres, las melodías, los modos de hacer, construir e interpretar los instrumentos musicales, etcétera.

Y en la danza de los diablos lo africano quedará encarnado en dos de los instrumentos musicales: el bote o tigrera y la charrasca, este último sin evidencia

concreta de su presencia en África¹³; en la fuerza y el ímpetu de los pasos, en la relevancia espiritual de honrar a los muertos, así como en una figura controversial: el supuesto dios africano Ruja, del que hacen mención acriticamente académicos, promotores culturales y militantes; y del que, hasta ahora, no hay evidencia concreta. Aquí el espectáculo es protagonista, y la intención será divulgar, promover y demostrar la herencia africana de esta población costachiquense, exacerbando los elementos anteriormente descritos, y haciendo uso de una “retórica étnica” escenificada (Levine, en Briones, 1994). Todo ello con fines reivindicatorios.

Esta dimensión teatral será imperante en el caso del Fandango de Artesa, el cual no existe –y tal vez, debido a la dinámica interna de las agrupaciones existentes, no puede existir– más que en el escenario. Y en cambio, se nos presenta como la continua representación músico-dancística de un relato que quiere hacernos creer en su raigambre (aunque lo tuvo, hasta 1960): es la performatividad de lo étnico. En cambio, la Danza de los Diablos –o más correctamente, las danzas, en plural, pues cada pueblo afromexicano la vive y presenta diferenciadamente, tanto en el ensamble instrumental como en la indumentaria de los danzantes– goza de vitalidad y sentido entre la población afrocostachiquense: tiene raíces fuertes, y sigue esparciendo sus frutos en las generaciones más jóvenes. Sin embargo, se vuelve otra al escenificarse, al ser “recortada” de su realidad ritual habitual, y “pegada” en eventos culturales y políticos de todo tipo. Ella, más que la artesa, oscila entre las dimensiones

13 Por ejemplo, el antropólogo, lingüista y etnomusicólogo inglés Roger Blench, quien ha investigado extensamente la música y los instrumentos musicales de una buena parte del continente africano, así como de Asia y Oceanía, en sus escritos sobre la historia y los usos del burro en África (Blench, 2004; Blench, De Jode y Gherzi, 2004) no menciona el uso de la quijada como instrumento sonoro, aspecto que con seguridad no dejaría pasar inadvertido.

aludidas; se resignifica, se actualiza, se mantiene en fecundo movimiento. Es tal vez por ello, la más explotable visualmente, performáticamente: es la mediatización de lo étnico.

La Invención Alienada

Aquí la música y la danza se deshumanizan, se cosifican, y en el peor de los casos, se convierten en mercancías que benefician sólo a unos cuantos (siempre los mismos, nunca los necesitados); es por ello que “hace callar”, se vuelve injusta. La etnicidad en venta (Comaroff y Comaroff, 2011) es cuestionable no porque horrorice el que la cultura se cotice en el mercado debido a la globalización, el neoliberalismo y el capitalismo rapaz, o porque sus mismos portadores decidan ir por esa vía como una forma de supervivencia dadas las carencias propiciadas por las fallas estructurales de los Estados Nación. Antes bien, es cuestionable cuando se suscita en un marco de inequidad y desconocimiento, cuando el portador no sabe lo que vende y el comprador no presta importancia a lo que compra; es denunciado cuando se da el despojo y el abuso aún dentro del mismo ámbito.

Por ejemplo, cuando la retribución económica entre los bailadores de artesanía no es equitativa: ¿Quién reparte lo ganado? ¿A nombre de quién aparecen los pagos? ¿Quién recibe todo el reconocimiento? Como relata un cirueleño en respuesta al por qué la agrupación está compuesta en su mayoría por niños y jóvenes: “Puro chamaquito es el que baila en la artesanía. Los niños se conforman con galletitas y refresquitos, los viejos no, esos se vuelven colmilludos, esos sí reclaman cuando no hay pago” (Entrevista a cirueleño, enero de 2016).

O el relato de Dulce María Santos Sandoval, bailadora que ha estado en el grupo desde el debut en la fiesta patronal de El Ciruelo (en 1996), que ejemplifica la conveniencia con que miran al grupo ciertos funcionarios:

¡Uh, si te contara! Pedimos apoyos para nosotros, al presidente municipal de Pinotepa, pero no nos han dado nada. Se hizo el sordo. Le pedimos apoyo para comprar las faldas y las blusas y no, no apoyó. Pero está listísimo para invitarnos cuando quiere promocionarse y quedar bien (Entrevista con Dulce Santos, marzo de 2016).

Frases recurrentes del tipo “*piensan que estamos tonteando*”, “*no apoyan la cultura*”, “*el ayuntamiento no brinda el apoyo*”, “*no nos dan el espacio*”, reflejan los conflictos entre las estructuras administrativas de los municipios y los intereses de los miembros de la agrupación cirueleña.

Y también cuando existe falta de transparencia en la asignación de recursos para la danza de los diablos: ¿A dónde llega todo el dinero asignado por el Estado para la promoción de esta danza? ¿Por cuántos filtros pasa?; y es despreciable cuando esta situación se normaliza. Las familias de los danzantes suelen expresar que “*no sabemos a dónde va el dinero*” o “*no nos apoyan tanto*”; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en El Ciruelo, aquí sí se incentiva e impulsa la práctica dancística –cuasi utilitariamente en muchos casos– aunque, en el fondo, no se hace suficiente por los participantes en concreto. “*Mi hijo es diablo, pero como ‘ora está enfermo, no bailó. Está malo del corazón. Yo pienso que deberían apoyarlo en eso pues, en las consultas, los medicamentos... ¡no nomás que en los trajes!*” (Entrevista a M. Palacios Saguilán, noviembre 2016).

Al devenir la danza de los diablos y el fandango de artesanía en Música Afromexicana, se vuelven proclives de explotarse y venderse. El escenario no es ya un medio para la representación política y la demanda de la diferencia, sino que éste puede convertirse en el espacio único de aparición –una folklorización excesiva que no tiene por más objetivo que la exotización con fines propagandísticos. Quizá el mejor ejemplo que puede encontrarse actualmente de alienación, exotización y

estereotipación de la Música Afromexicana es el de la película “Su Merced. El Sangre”, del director argentino Carlos Mateus¹⁴. Filmada en Acapulco y Cuajinicuilapa, esta cinta pretende “promover” la cultura afromexicana de la Costa Chica, y para ello, retoman a la Danza de los Diablos. Uno de los protagonistas, Edgardo Eliezer, declaró que cuenta con el apoyo del presidente municipal de Cuajinicuilapa –Constantino García Cisneros– y con el director de Cultura del municipio –Gelacio Mohamed Molina Rodríguez– para “mejorar” a la danza:

La idea es que estén mejor coreografiados, con los mismos movimientos que ya tienen, no se les va a cambiar nada, la misma música, *sólo se les va a poner más instrumentación, como tambores, para que se escuche más pesado y más cercano a África [...] sólo se les va alimentar con más movimientos, con el mismo ritmo que traen y sus mismos pasos, solamente con más expresiones, más variedad en el show. No se les va a cambiar la esencia del baile* (Entrevista a Edgardo Eliezer, Diario Alternativo, 28 de junio de 2017; cursivas mías).

La publicación de la entrevista en redes sociales desató controversia entre habitantes de Cuajinicuilapa y otros sitios de la Costa Chica, militantes y activistas afromexicanos, intelectuales y otros tantos más interesados. Se cuestiona en primer lugar, ¿Qué derecho tiene el actor de Televisa para decidir que la danza de los diablos debe “mejorarse”? ¿En qué medida se consultó o se pidió la aprobación de la población del municipio y de los propios músicos y danzantes?, en realidad ¿Qué tanto “promueven” la cultura este tipo de acciones? las cuales únicamente reproducen prejuicios y contribuyen a la exotización de los afrocostachiquenses; y por último, ¿Cómo se beneficia con esto el presidente municipal y el director de Cultura, quienes están directamente involucrados en el proyecto fílmico?

Considero que la descontextualización y pérdida de sentido de ambas tradiciones músico-dancísticas pueden darse –y de facto, lo hacen– en el seno mismo del movimiento reivindicatorio. Los intentos de patrimonialización, así como su almacenamiento y exhibición en museos, aunque lugares de enclave, despojan a la música de la mayor parte de su humanidad: la convierten, en suma, en música

14 El tráiler oficial de esta película puede verse en <https://vimeo.com/199616193>

alienada. Mucho más aún cuando carecen de un relato que tenga la posibilidad de sostener esta memoria aludida, que debería ser, antes bien, una memoria-vida antes que un epitafio.

La invención (E)Utópica

Si la invención teatral de la música afromexicana quiere hacer creer y para ello se vale de un necesario (y tal vez mal encausado) esencialismo, y la invención alienada de la misma quiere hacer callar despojando a la música y la danza de su fuerza transfiguradora, quizá resulta urgente para el movimiento reivindicatorio afromexicano otra vía: inventar la música como instrumento para hacerse oír, de alzar la voz. Por música como invención (e)utópica me refiero, grosso modo, a aquella que da posibilidad de construir un mundo otro, utópico y deseable (por justo)¹⁵, pero sobre todo, *posible*. Busca *hacerse oír* potencializando y accionando su capacidad de aspiración, esto es, “de orientación nutrida por la posibilidad de conjeturas y refutaciones en el mundo real”, de alzar la voz, esta “capacidad de debatir, cuestionar, inquirir y participar de manera crítica” (Appadurai, 2015: 251). Reconocer la trascendental agencia de los afromexicanos (esta vez con “a” minúscula) es el retorno a la heroica creatividad para inventar un futuro digno.

Comentarios finales

Concluyo esta presentación con una pregunta, más para mí misma que para otros: ¿Puede ser la Música Afromexicana un arma? ¿Un arma de quién, y para qué? Qué clase de “ficción” reguladora se propone aquí, en la Dimensión (E)Utópica de la que hablo, qué clase de “retórica étnica”. Por el momento, como (E)Utópica que es, puedo permitirme imaginarlo: una en la que la fuerza reivindicatoria sea en conjunto y no se limite a unos cuantos dirigentes políticos, promotores, o activistas de Organizaciones No Gubernamentales (sin por ello desvirtuar su labor y y militancia). Una en la que el conocimiento generado por la academia se

15 Por etimología, la eutopía se refiere al *buen lugar* y por tanto, deseable: eu- (bueno, bien), topos (lugar) y el sufijo de cualidad, -ía.

socialice entre la población afrocostachiquense: generar relatos asibles para ellos y a la vez, escuchar lo que ellos tienen que decir, entendiendo este “escuchar” como una responsabilidad moral y ética hacia el otro. Una en la que ellos mismos reclamen su capacidad de agencia: que elijan las músicas y las danzas que los *representan*, que los hacen sentir *quienes son*, en suma, que sean ellos los “inventores” y cultivadores de la música afromexicana.¹⁶ Una invención que retome y reivindique el pasado (lejano o cercano, pero siempre suyo, *con sus relatos*), pero que no se anquilese en él; en la que la memoria se mantenga viva justo así, viviendo y en movimiento perpetuo. En la que *conservar* las tradiciones no signifique *museificarlas* ni cosificarlas; en la que haya transparencia, compromiso y honestidad por todos y para todos en esta pugna; en la que la inseguridad, el dolor, la violencia y la incertidumbre no estén normalizadas; una en la cual se combata la injusticia y se demande el derecho a ser uno mismo; en fin, un arma con la cual hacerse oír. Por eso es utópica, porque aún no existe. Y por eso tiene el prefijo (Eu), porque es deseable que ocurra.

Sin duda el camino es largo y arduo, en lo que llevamos de él andado, se han sumado muchas fuerzas, se han dado compromisos sinceros y genuinos; pero también ha habido fallos, malas vías, errores de abordaje, confusiones y malos entendidos. Mi intención no es deslegitimar lo que por demás considero como legítimo y urgente: el reconocimiento de la población afromexicana, la necesaria impartición de justicia social. No obstante, también resulta necesario desestabilizar lo que creemos como dado e incuestionable, salir de tanto en tanto de la zona de confort. Por eso creo que hablar de la “invención de la música afromexicana”, en palabras de Jerome Bruner, alimenta la tentación de reexaminar lo obvio y de ponerle fin a la inocencia. Y es que en el tiempo que he realizado trabajo de campo, que he tenido la fortuna de conocer a muchas personas, sus relatos y sus vidas, yo misma

16 Un ejemplo de ello es el proyecto cultural “Somos negros de la Costa”, coordinado por Sergio J. Navarrete Pellicer y Lucy Durán. Esta iniciativa está enfocada “en la creatividad musical y en los modos de aprendizaje musicales como formas de empoderamiento dentro de la cultura política emergente en las comunidades Negras o Afro-Mexicanas del estado de Oaxaca” (Proyecto, <http://www.somosnegrosdelacosta.org/proyecto/>). La participación de músicos locales, como Chogo Prudente en Santiago Llano Grande (Oaxaca), ha permitido dar continuidad a los talleres de música (chilenas, boleros, sones de artesana, entre otros), con independencia del proyecto original.

he dejado de dar por sentadas cosas que antes tenía por obviedades evidentes. Como antropólogos, en la praxis somos seres desestabilizadores de las realidades de quienes estudiamos y con quienes dialogamos, pero también de las propias.

Por ejemplo, en lo referente al prefijo “afro” que ahora satura a este movimiento etnopolítico, la convivencia cercana y cálida con la gente me llevó a este cuestionamiento: con crítica sinceridad, esa particular mirada instituida sobre el Otro (de aprender a ver “lo africano por doquier”), ha tendido a caer en esencialismos respecto a su *herencia africana*, que aunque devengan de las mejores intenciones, terminan sesgando y constriñendo a esos otros (los reales, con “o” minúscula): la muerte del afromexicano real por la vida del Afromexicano-estereotipo.

Tal como apunta Rosana Guber (2004: 46), somos los investigadores quienes, en primera y última instancia, construimos una diversidad relevante, cuya denominación, desde luego, no está exenta del peso político, ideológico o inclusive moral. Al tiempo que he aprendido sobre la *influencia africana* en su música; también caí en cuenta de cómo, en aras de demandar ese derecho a la diferencia, diversos académicos y miembros de asociaciones civiles exacerbaban esa herencia, la cual existe desde luego. Veían y buscaban hacer ver a los demás lo que ellos tenían por evidente. ¿Era la exotización para alcanzar un buen fin?, pero ¿quién se beneficiaba realmente de ello? Aunque me uno a la pugna por el reconocimiento, y aunque comprendo el hecho de la exaltación de lo africano con fines estratégicos, los diálogos intersubjetivos que he tenido a lo largo del tiempo con estas personas me llevan a preguntar hoy en voz alta: “¿es que ellos no son suficientes así?, ¿no merecen ser reconocidos y exacerbados así, tal cuales, con todo

y mezcla pero bien autodiferenciados?, ¿será tan necesario verlos como herederos de África, o basta y sobra con mirarlos como afromexicanos de la costa?”.

Esa es en suma la principal intención de mi trabajo: mostrar las paradojas, las vías indeseadas (e indeseadas para quién), y los desvíos, para así, con más fuerza y más armas, retornar al camino. ¿Y sobre la música? Bueno, regresando a FELA: “*Music is a spiritual thing. You don't play with music*”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abélès, Marc y Máximo Badaró (2015). *Los encantos del poder. Desafíos de la antropología política*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Aguirre Beltrán, Gonzalo ([1958] 1985). *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, Cd. de México, Fondo de Cultura Económica.

Appadurai, Arjun (2015). El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global, Cd. de México, Fondo de Cultura Económica.

Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Cd. de México, Siglo XXI.

Balandier, Georges (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós.

Blench, Roger (2004). “The history and Spreads of donkeys in Africa”, en P. Starkey y D. Fielding (eds.), *Donkeys, people and development*, Países Bajos, Animal Traction Network for Eastern and Southern Africa (ATNESA), ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA), pp. 22-30. Disponible en Web: <http://www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-history.pdf>.

Blench, Roger, A. De Jode y E. Gherzi (2004). “Donkeys in Nigeria: history, distribution and productivity”, en P. Starkey y D. Fielding (eds.), *Donkeys, people and development*, Países Bajos, Animal Traction Network for Eastern and Southern Africa (ATNESA); ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA), pp. 210-219. Disponible en Web: <http://www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-productivity-NG.pdf> Último acceso: 01 de junio de 2018.

Briones, Claudia (1994). “Con la tradición de las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: Usos del pasado e Invención de la Tradición”, en *RUNA*, vol. XXI; pp. 99-130.

Briones, Claudia (2007). “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”, en *Tabula Rasa*, no. 6, enero-junio; pp. 55-82.

Campos Muñoz, Luis Eugenio (2014). “El reconocimiento de nuevas identidades: cómo enfrentar la etnogénesis desde la academia”, en H. Trincherro, L. Campos y S. Valverde, *Pueblos Indígenas, Estados Nacionales y Fronteras*, tomo II, Buenos Aires, Clacso, pp. 219-245.

Cardona, Ishtar y Christian Rinaudo (2017). “Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición ‘afro’ de una práctica transnacional”, en *Desacatos* 53, enero-abril; pp. 20-37.

Chamorro Escalante, Jorge Arturo (1984). *Los instrumentos de percusión en México*, Michoacán, El Colegio de Michoacán.

Comaroff, John L. y Jean Comaroff (2011). *Etnicidad S.A.*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores.

Depestre, René (1977). "Saludo y despedida a la negritud", en M. Moreno Friginals (rel.), *África en América Latina*, Cd. México, Unesco-Siglo XXI; pp. 337-362.

Diario Alternativo (28 de junio de 2017). "Asegura actor de Televisa que él y Tino García Cisneros 'mejorarán' la danza de Los Diablos para incluirla en película". Recuperado de: <https://www.facebook.com/DiarioAlternativoCostaChica/posts/764015927103680> Último acceso: 01 de junio de 2018.

Dibie, Pascal (1999). *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías*, Barcelona, Seix Barral.

Guber, Rosana (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós.

Herskovits, Melville (1976). *El hombre y sus obras, 6ta reimpresión*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Hoffman, Odile y Gloria Lara Millán (2012). "Reivindicación afromexicana: formas de organización de la movilización negra en México", en María José Becerra et al., *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectivas desde el siglo XXI*, Córdoba, Argentina. Universidad Nacional de Córdoba; pp. 25-46.

Jacorzynski, Witold (2004). *Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: más allá de Malinowski y los posmodernistas*, Cd. de México, CIESAS-Miguel Ángel Porrúa.

Marina, José Antonio y María de la Válgoma (2000). *La lucha por la dignidad*, Barcelona, Anagrama.

Mintz, Sidney W. y Richard Price (2012). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, Cd. de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Iberoamericana.

Moedano, Gabriel (1996). "La población afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", en *Soy el negro de la costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica*, Testimonio Musical de México 33, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pérez Fernández, Rolando (1987). *La música afromestiza mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana.

Reyes Larrea, I. y José Francisco Ziga (2012). "Prólogo a la segunda edición. A 5 años del 'Foro Afromexicanos'", en I. Reyes, N. Rodríguez y J. F. Ziga (comps.), *De afromexicanos a pueblo negro. Foro afromexicanos. Por el reconocimiento constitucional de los derechos del Pueblo Negro en México*; Cd. México, Universidad Nacional Autónoma de México; pp. 11-14.

Ruiz Rodríguez, Carlos (2007). "Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica", en María Elisa Velázquez y Ethel Correa (coord.), *Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, *Diario de Campo*, suplemento no. 42, marzo-abril; pp. 128-139.

Ruiz Rodríguez, Carlos (2011). "En pos de África: el Ensamble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica", en *Revista Cuicuilco*, Nueva Época, vol. 18, núm. 51, mayo-agosto; CONACULTA- INAH-CONACYT; pp. 43-62.

Sacks, Oliver (2009). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona, Anagrama.

Saldívar, Gabriel (1934). *Historia de la música en México*, Cd. de México, Secretaría de Educación Pública.

Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Cd. México, Ediciones Era.

EL GABINETE

Dicen que la jarana

es la costilla del diablo:

El imaginario del diablo

EN LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE MÉXICO

Liliana Jamaica Silva

[jamaica_sl@hotmail.com]

Licenciada en Etnohistoria y actual alumna de maestría del
Posgrado en Antropología, UNAM

Resumen

Al llegar los evangelizadores al Nuevo Mundo, trajeron consigo nuevas cosmovisiones, las cuales introyectaron en las prácticas sociales y religiosas de la mayoría de las culturas que aquí se encontraban. Un concepto nuevo (al menos en la manera en que lo concebía el europeo) fue el del diablo. Este personaje pasó a formar parte de la vida de los individuos, tanto es así que hasta el día de hoy es innegable la presencia de él en la literatura, en imágenes, danzas y en la música. En el presente artículo, como un primer acercamiento, se abordan una serie de referencias históricas de la inserción de la idea del diablo (por parte de los frailes) en la cosmovisión de los indígenas americanos. Y, en un segundo momento, se presentan diversos casos donde se puede percibir la presencia de esta figura, en las prácticas musicales, no sólo en la ejecución musical, sino también, en la elaboración de instrumentos, en el baile y la letra de los versos de algunos sonos.

Palabras clave: diablo, imaginario, prácticas musicales, músicos, instrumentos.

Abstract

When the evangelizers arrived in the New World, they brought with them new worldviews, which they introjected into the social and religious practices of most of the cultures that were here. A new concept (at least in the way in which the European conceived it) was that of the devil. This character became part of the lives of individuals, so much so that to this day it is undeniable the presence of him in literature, in images, dance and music. In the present article, as a first approach, a series of historical references of the insertion of the idea of the devil (on the part of the friars) in the worldview of the Native Americans are addressed. And, in a second moment, several cases are presented where the presence of this figure can be perceived, in the musical practices, not only in the musical execution, but also, in the elaboration of instruments, in the dance and the lyrics of the verses of some sonos.

Keywords: devil, imaginary, musical practices, musicians, instruments

Johnson¹ cuenta que durante un viaje fue a pedirle ayuda a Dios, y como no la encontró, el Diablo se le presentó en un cruce de caminos y le enseñó el blues.

En México y América Latina se ha analizado en demasía el concepto del diablo producto de la primigenia evangelización, ya sea a través de la iconografía, la escultura y la literatura². Sin embargo, muy poco se ha abordado sobre la presencia de este singular personaje en la música, no obstante que la mayoría de los pueblos de América cuentan con diversas prácticas musicales, las cuales reflejan parte de las costumbres y tradiciones particulares de cada región, donde la música es un elemento fundamental, porque a partir de ella se da un encuentro entre lo individual y lo social. Como enfatiza David Hesmondhalgh (2015), no debemos sobreestimar la libertad de las personas para hacer uso de la música, ni minimizar hasta qué punto ésta se vincula a problemas sociales, no sólo como recurso para regular el estado de ánimo. Por ello, es casi imposible fijar a la música como una entidad aparte de otros fenómenos sociales, debemos pensar en la dimensión sonora de la cultura y su compleja relación con los individuos. Al respecto menciona Jacques Attali (1995), que no basta con representar una cultura mediante textos eruditos, hay que prestar oídos al significado que representan ciertos sonidos o música en una sociedad, porque el mundo no se mira, se oye; No se lee, se escucha. Partiendo de este postulado, considero que la música se convierte en una fuente de cotejo de datos etnográficos e históricos, para la construcción de historias

1 Robert Johnson, músico y cantautor de Blues.

2 Basta con poner la palabra diablo en el buscador de internet, y el lector encontrará infinidad de estos temas relacionados con dicho concepto.

e identidades de cada población. Es decir, el análisis de las prácticas musicales se convierte en un elemento fundamental para mantener viva la memoria de las sociedades, porque permite un dialogo entre lo que fue, lo que es y lo que será.

Ahora bien, si como lo señala John Blacking (2006) que por medio de la música los seres humanos logran transmitir sus más íntimas pasiones, entonces existe una variedad de temáticas en la letra y sentido de las canciones. Así, por ejemplo, la figura del diablo en la música se encuentra inmersa en las coplas de sus cantos, pero también está relacionado con los instrumentos, actitudes y aptitudes de los músicos para ejecutar un instrumento, o para zapatear los sonos derivados de la producción musical. Al respecto dice Ayala Calderón (2010), que las milagrerías y las diabluras no son inexactitudes que deban ser eliminadas, sino creencias que es necesario comprender, ya que no es fácil entender un conglomerado social sin comprender los principios no sólo materiales, sino mentales sobre los cuales se fundamenta la sociedad. Partiendo de tales argumentos, es que se centra mi interés en estas dos dimensiones, la figura del diablo y la música, cada una con la connotación que infringen directa, o indirectamente en los individuos.

El interés por este tema surge en el año 2010 en el trabajo de campo que realicé en El Hato, localidad de Santiago Tuxtla, Veracruz, con músicos de son jarocho, pues en algunas ocasiones al participar en distintos fandangos, pude percibir cierta relación de la música con el diablo, en la letra de los sonos, o con respecto a la habilidad para ejecutar un instrumento por parte de los músicos, también para zapatear, o para elaborar buenos instrumentos. Si bien, en ese entonces el tema que estaba desarrollando era sobre el son jarocho y su vínculo

con la religión católica de los habitantes en esa localidad, fue imposible pasar por alto que de alguna manera este personaje estaba inmerso en todo lo que concierne a lo musical. A partir de entonces me di a la tarea de buscar (al menos de manera histórica) en otras tradiciones musicales, tanto en México; como en Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia. Lo cual me ha llevado a una serie de preguntas, sobre todo si el imaginario que se adquiere de algo obedece a las percepciones que de ello se tiene, en este caso, el imaginario del diablo; ¿Cómo es que éste se fue adquiriendo? ¿Cuáles son las características que éste adquiere? Por otro lado, si la vida social está íntimamente ligada a la naturaleza, ¿qué relación existe entre el diablo, la música y la naturaleza? Finalmente, si toda costumbre o creencia cumple una función entonces, ¿qué efectos produce la presencia del diablo en las prácticas musicales? Y por ende ¿cuáles son las consecuencias que genera en el resto de los pobladores donde se llevan a cabo dichas prácticas?

Cabe resaltar que el tema presentado aquí es producto de una investigación que está en curso, sin embargo, me pareció pertinente publicarlo en este espacio debido a la importancia que han estado tomando los estudios antropológicos de la música, sobretodo en disciplinas como la etnohistoria, donde a las prácticas musicales de las sociedades, en el mejor de los casos, se le trata como una entidad aparte de otros fenómenos sociales, o como una actividad específicamente lúdica, como si analizar dichas prácticas fuera una pérdida de tiempo; o una distracción del objetivo principal, o como si éstas transitaran por caminos paralelos o alejados de la dinámica social.

De manera semejante José A. García Méndez (2018), señala que a pesar de que la música es una dimensión inevitable en la experiencia de campo de todo antropólogo se tiende a dejarla de lado conscientemente, considerando que es demasiado difícil para hacer un análisis adecuado de ella. Y aún más, se asume que puede dejarse de lado sin grave pérdida para la comprensión final de la realidad social abordada. Destaca también que el estudio antropológico de la música no implica necesariamente dedicarse a un análisis musicológico o de transcripción, sino al estudio de aspectos sumamente variados que se vinculan con ella como son: los roles sociales de la música, las ideologías y prácticas

locales en torno a ella, así también, el cómo ésta se incorpora a los demás aspectos de la vida. Lo dicho por este autor, confirma lo que he venido planteando desde el inicio, que debemos pensar en la dimensión sonora de la cultura y su compleja relación con los individuos. Es decir, tenemos que buscar nuevas perspectivas que nos lleven ampliar la descripción y análisis de cualquier grupo social con el que estemos trabajando. Ya que la música nos proporciona elementos para acercarnos al pasado, al presente y futuro, para de esta forma se reconstruya la memoria de las poblaciones. Al respecto Eugenia Allier Montaña (2018), indica que el pasado es una ausencia que puede ser colmada, con el solo hecho de dar cabida a las voces de sus protagonistas. Más aún, yo añadiría que también se puede llenar esa ausencia con la sonoridad de la sociedad, pues la música, ha estado, está y estará, inmersa; e íntimamente vinculada a la vida de los seres humanos.

Hecha esta salvedad, es importante señalar que actualmente se han publicado diversos textos que hacen alusión a la figura del diablo, como es el caso de Joaquín Antonio Peñalosa (1970), con su libro: *El Diablo en México*, o Fernando Cervantes (1996) con: *El Diablo en el Nuevo Mundo, o Cuernos y Colas. Reflexiones en torno al demonio en los andes y Mesoamérica*, editado por Luis Millones y Alfredo López Austin (2015), o el de Félix Báez-Jorge (2003) *Los Disfraces del Diablo*; entre otros. Estos trabajos están más enfocados a la reinterpretación de la noción cristiana del mal en Mesoamérica y el afán de los evangelizadores por ampliar el poder de la Corona y la Iglesia. O como el caso de Guy Rozat (1995), que de su obra de *América imperio del demonio*, se desprende una idea del demonio como mera arma imperialista (Cfr. Ayala 2010). Otros más han asociado a este personaje con la música, como Candela Perpiñá García

(2017) quien escribió: *La música del diablo y el diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano*. Esta autora centra su análisis en la relación que existe entre la música y el diablo, pero más inclinado hacia la maldad contraria a la ortodoxia cristiana.

Si bien es cierto que existen textos previos sobre la presencia del diablo en varios aspectos de la humanidad, considero pertinente en este texto identificar y analizar la presencia del diablo en el imaginario musical de México (me refiero sobre todo a prácticas musicales tradicionales como: el son jarocho, el son huasteco, el mariachi huichol, valonas, pirekuas, son de artesanía, son de diablos, por mencionar algunas³), con el fin de acercarse a la cosmovisión de los individuos; y cómo se ve reflejada ésta imagen en sus prácticas musicales, así como los efectos que ocasiona esta percepción en el resto de los pobladores, mediante el análisis de fuentes históricas y el trabajo etnográfico particularmente en la región del Sotavento Veracruzano. Es una invitación dirigida al lector, para entrar en ese imaginario del “se dice que allá por..., dicen que..., que se le apareció a...”. En otras palabras, mostrar la otra cara del diablo, la que se le fue adaptando con el paso del tiempo (distinta a la transmitida por la religión católica y protestante), y que hasta el día de hoy persiste como un socio, el que hace pactos y donaciones, otorgando un bien, o un don a cambio de algo. Para tal efecto, he dividido el presente trabajo en dos partes: la primera la he denominado, *Llegaron todos juntos: los hombres, los dioses y los diablos*; en la cual pretendo mostrar cómo es que se introyectó la idea del diablo en las poblaciones americanas a partir de la llegada de los primeros evangelizadores. La segunda parte la he nombrado: *Dicen que la jarana es la costilla del diablo*, en la que presento algunos ejemplos de la presencia de este personaje no sólo en la letra de los sones, sino en todo lo que rodea a las prácticas musicales: construcción de instrumentos, habilidad para la ejecución instrumental, para el zapateado, para cantar, etc.

³ Las últimas cuatro prácticas, no se analizan en el texto por la extensión misma del artículo, pero forman parte de la investigación.

Llegaron todos juntos: los hombres, los dioses y los diablos

Mi oficio es predicar y enseñar día y noche.
En el día enseño a leer y escribir y cantar [...] Recogimos en nuestras casas a los hijos de los señores principales para instruirlos en la fe católica, y que después enseñen a sus padres. Aprendieron estos muchachos a leer, escribir, cantar y celebrar el oficio divino
(Saldívar, 1987, p. 120)

Con la llegada de los primeros misioneros a este territorio se emprendió un proyecto evangelizador, cuyo objetivo central estuvo dirigido a contribuir una reorganización social de los pueblos, su ideal era “ganar almas entre los indios” de acuerdo a la ideología del retorno a un cristianismo primigenio, por el que habían luchado en Europa desde el siglo XIII y ahora se presentaba la ocasión para llevarlo a cabo en el Nuevo Mundo. La tarea no fue fácil, debido a la oposición encontrada en los pueblos originarios, la cual fue expresada mediante distintas acciones, tales como, escondiéndose de los religiosos, manteniendo una hostilidad silenciosa y continuando con sus antiguas tradiciones aún por debajo de las costumbres cristianas. De acuerdo con Berenice Alcántara Rojas (2015), la fecundidad evangelizadora tuvo que echar mano de un gran aparato de convencimiento para contrarrestar las antiguas creencias, por lo que recurrieron a la producción literaria y artística, enfatizando la presencia del mal, de la que el diablo es su portador. Por lo cual, hoy en día podemos encontrar muchas prácticas musicales ligadas, directa o indirectamente, a lo religioso e inmersas en la vida cotidiana.

Ahora bien, la música facilita la expresión de los momentos históricos de la humanidad, tal como apunta el teólogo Hans Küng (2006), la música da voz a lo divino, pero también da

voces a los demonios, mientras que personas religiosas encomiaron a la música como forma purísima de espiritualidad (como el caso de Lutero), otras la condenaron (por razones religiosas) como la forma más detestable de sensualidad. “Unos aprobaban la música instrumental para sublimar al máximo el entusiasmo religioso, otros (no sólo los padres de la iglesia, sino también Calvino), intentaron desterrarla de los oficios divinos y a menudo hasta de la vida secular.” (pp.15-16).

A pesar de que una de las labores primordiales para transmitir la evangelización de los primeros misioneros fue la enseñanza musical, muy pronto se dio una restricción para que los músicos no sirvieran fuera de la iglesia. Desde el Tercer Concilio Provincial mexicano realizado en 1585, la iglesia católica dejó muy claro su parecer ante las formas musicales adecuadas para el culto. Hizo una clasificación de la dotación instrumental con la que debían llevarse a cabo los cantos. Dejó fuera las prácticas musicales e instrumentales típicas de cada cultura, dando paso a una homogeneización de las expresiones musicales dentro de la liturgia. A los religiosos les pareció que el oficio de músico se convertía en un vicio, porque se llevaba a cabo no sólo en actos religiosos, sino en la vida cotidiana perdiendo así el verdadero sentido de hacer composiciones para los oficios divinos al estilo imperante de Europa. Consideraron que el uso fuera del ámbito eclesial conducía al desenfreno y por ende al pecado ocasionado por la influencia del diablo (Cfr., Saldívar, 1987). Pese a lo anterior, la gente siguió reproduciendo las prácticas musicales muy a pesar del parecer de la institución católica, lo que ocasionó censura y persecución de algunos sonos y danzas, cuya autoría se atribuyó al diablo, lo cual se daba, prioritariamente por la influencia de los negros, pues éstos eran considerados gente sin alma y, por lo tanto, asociada con el mal.

Aunque el afán de los frailes era eliminar cualquier forma de expresión contraria a los preceptos cristianos, las prácticas musicales no pudieron ser erradicadas del todo, aún con la represión que conlleva seguirlas reproduciendo dentro de la vida cotidiana, lo cual se confirma con el hecho de que actualmente se siguen reproduciendo y transmitiendo de generación en generación, pues “Es imposible quitar la música en un mundo, donde el silencio no existe, un universo en que la música está incorporada como telón de fondo a todas las actividades humanas”

(Fischeman, 2013: 41). Por ello, no es raro escuchar infinidad de historias en las que se hace patente la presencia del diablo otorgando ciertas virtudes a las personas para música, o de que se apareció en algún fandango, o que reto a algún músico con una melodía en particular. Pariendo de lo anterior, doy cuenta de que en el imaginario de las personas figura este ser.

Cabe resaltar que no es la misma percepción del diablo⁴ por parte de la jerarquía religiosa (católica o protestante), que la del común de la gente. Para los primeros, éste representa un enemigo indiscutible de Dios que pretende robar las almas de los fieles y desvirtúa la fe. Para los segundos (que oyen por primera vez hablar de él) no tiene tanto peso, pues no obedece a sus intereses principales. Por esta razón, le representan como duendecillo obscuro, como animal cornudo, con rostro de perro, con cara de gato, bajo la forma acorazada de algún dragón con muchas cabezas, con alas, sin ellas, etc. Es decir, bajo el disfraz de distintas criaturas, lo cual obedece a la abstracción de los temores de los seres humanos, por lo que cada quien le da una forma diferente, evitando con ello enfrentarse directamente a los problemas que les aquejan (Ayala, 2010). Es así que la representación es polifacética, pues obedece al contexto en el que se desarrolla, adquiriendo una forma y color específico. Sin duda, el diablo tiene un papel antagónico en la espiritualidad de las personas, pero también en las actividades cotidianas, entre las que se encuentra la música, como un elemento significativo, a través del cual se expresan las más íntimas pasiones, por lo que es inevitable que ésta figura no esté involucrada. Es decir, la noción del diablo evoca en la mente de los seres humanos una entidad real, en tanto que se le dio a conocer y por ende se

4 La forma de concebir al diablo en la Nueva España de los siglos XVI y XVII, se basaba en dos propuestas: la aristotélico-tomista y la agustiniana (Cfr. Ayala 2010, pp. 69-148). De ahí que se diversificara la idea acerca de este personaje, hasta pasar a formar parte en el pensamiento americano hasta nuestros días.

piensa en él. Esta idea crea una tradición con muchas variantes, como bien lo señala Jeffrey Burton Russell: “el diablo es lo que es su concepto, y su concepto es la tradición de las opiniones humanas sobre él” (1995: 45).

Para entender mejor sobre el concepto imaginario, he partido de dos propuestas, por un lado, está la de Cornelius Castoriadis que dice:

Hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo inventado, ya se trate de un invento absoluto o un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones que las suyas normales o canónicas. Lo imaginario se separa de lo real, ya sea que pretenda ponerse en su lugar o que no lo pretenda. Lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no sólo para expresarse, sino para existir, para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más. La institución de un imaginario investido con más realidad que lo real, es conforme a los fines de la sociedad, se deriva de las condiciones reales y cumple una función esencial (2013: 204-206).

De acuerdo con dicho autor, el imaginario juega un papel importante en la vida social, ya que está ligado al medio natural y por lo tanto todo tipo de creencia o costumbre cumple una función. Podemos decir entonces que las sociedades se apropian de lo que hasta cierto punto ayuda a explicar cosas que están fuera de la razón humana. El imaginario obedece a las percepciones que tienen los individuos acerca de un hecho, es una capacidad creadora que responde al tiempo y espacio en el que se desarrolla la vida cotidiana. Tales presupuestos de este autor serán perceptibles en los casos que se presentan en la segunda parte de este texto.

Por otro lado, está la de Gilbert Durand (2004), quien señala que, para analizar el imaginario con todo su simbolismo, “debemos ubicarnos deliberadamente en el trayecto antropológico, o sea, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (p.43). De tal modo, que, de acuerdo con este autor, “el imaginario no es nada más que ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente las representaciones subjetivas se explican por los acomodamientos anteriores del sujeto al medio objetivo” (p. 44). En otras palabras, el imaginario es ese conjunto de imágenes interrelacionadas que

constituyen el pensamiento del hombre, y que a la vez funciona como el denominador central donde se acumulan los otros mecanismos de dicho pensamiento. Entonces, para el caso de análisis que estoy proponiendo, los individuos transmitieron y transmiten a través de sus prácticas musicales, la presencia del diablo, de acuerdo a su contexto histórico y cultural, como lo veremos en el siguiente apartado.

Dicen que la jarana es la costilla del diablo

Quiero comenzar esta segunda parte con una leyenda del trato que se da en un cruce de caminos en el cual un hombre intercambia su alma por talento musical, este relato nos hace ver que en la mayoría de las prácticas musicales se hace referencia al diablo como el dador de la habilidad musical.

Robert Johnson⁶ (cantautor de blues) cuenta que durante un viaje fue a pedirle ayuda a Dios, y como no la encontró, el

⁶ Sus conocidos empiezan a sospechar, ya que Robert, que nunca había sido buen músico, comienza a tocar con una ejecución perfecta propia de admiración de grandes figuras de la época, quienes consideran que tocar así de repente no puede ser otra cosa que fruto de un pacto con el diablo. La letra de algunas de sus canciones trata sobre desesperación religiosa y demonios interiores, dos de sus mayores éxitos hacen referencia a su supuesto pacto. “Crossroad blues” habla de un cruce de caminos que muchos consideran el lugar señalado para el pacto. La letra de otro de sus éxitos “Me and the devil blues” dice: “Early in the morning, when you knock at my door, Early in the morning, when you knock at my door, I said Hello Satan; I believe it’s time to go”. (Temprano en la mañana, cuando golpeas a mi puerta, digo Hola Satán, creo que es tiempo de partir). Cfr., <https://www.elpensante.com/la-leyenda-de-robert-johnson-el-musico-que-pacto-con-el-diablo-para-ser-el-mejor-guitarrista-de-todos-los-tiempos/citado-el-17-de-octubre-2017>.

diablo se le presentó en un cruce de caminos y le enseñó el blues. Esto se puede entender porque entre los Yoruba de Nigeria-Eshu es un intermediario entre dioses y hombres que vive en los cruces de caminos. Legba-Eshu es un “trickster” o “pícaro divino”, un espíritu travieso e impredecible, cualidades que probablemente causaron la desconfianza y contribuyeron a su asociación con el diablo por parte de la jerarquía cristiana. Algo similar de como adquirir la habilidad musical, la encontramos entre los músicos huicholes. De acuerdo con el trabajo de campo realizado por Jesús Jáuregui, hallé lo siguiente:

No pos yo velé mi violín cuando formamos el grupo, cuando armamos el mariachi, pa' que se oyera bonito la música, para tener suerte y para tener mucho trabajo, por eso me velé ài en (cerro) Picachos. Trai uno su violín y se amaneca allí -lo mismo se hace para ser un cantador, un curandero bueno, se hace el mismo sacrificio-. Allí en la cueva de Picachos, velé mi violín, pero la gracia que me dieron fue pa` todo, como era música, pa` todo se me concedió. Vela uno con la Hoja del Viento. Es un arbolito que se parece al camichín, pero no crece, esta chiquito y no tiene más de cinco o seis hojas... tiene como pechito de venado y a veces dos ramitas como cuernos de venado. Es Kieri, el patrón, el jefe, la Hoja del viento, él fue quien me dio todo lo que le pedí. La Hoja del Viento es propia para todos los trabajos en lo obscuro, en la calle, pa` que la música mestiza se oiga bonito cunado uno va tocando. En la claridad el Kieri no se deja ver, es cosa de las tinieblas. Al otro día le corté una hojita al kieri y la goma me la unté en todas las coyunturas de los dedos, pa` que estén ligeritos y en bañé mi violín con el agua de la virgen, pa` que en las fiestas huicholas se oyera bonito. Y jué cierto, cuando en las fiestas tocaba, se oyía bonita mi música (2007: 22).

Aunque propiamente este testimonio no menciona al diablo, menciona a la hoja del viento que es propia para los trabajos de lo obscuro, en la calle; y que, en la claridad, el kieri no se deja ver, es cosa de tinieblas. Estas acciones ante la mirada eclesiástica, pertenecen al adversario de Dios, aunque los pobladores saben que no es así. Para los hombres y mujeres de estas poblaciones una cosa no le quita poder a la otra. El violinista recibe un don, el cual es puesto al servicio de todos, pues esa fue una condición para recibir esta cualidad. A demás como indica Gilbert Durand (Óp. Cit.):

Se comprueba que muchas valorizaciones negativas son añadidas espontáneamente por la conciencia popular [...] El sentido moral viene a duplicar semánticamente el sentido propio. Por esta razón, en las leyendas como en las ensoñaciones de la imaginación, el inconsciente siempre es representado bajo un aspecto tenebroso, oscuro o de formas inhumanas (p. 98).

Otro ejemplo se da entre los músicos jarocho, pues ellos dicen “son la música, el son y el fandango, el portal que da entrada y salida a seres mitológicos a través de los cuales la comunidad conversa consigo misma” (Moreno, 2009: 14). Es una íntima comunión que les da vitalidad a las personas, y muy a pesar de que los hombres de edad madura tenían la idea que la música de jaranas era un vicio, que atraía el encanto y el mal, sin embargo, ellos se divertían con la música de esos instrumentos y bailaban al compás de sus ritmos. Para ellos el demonio está presente y tienta en los fandangos, poniendo a prueba su valor y su inquebrantable fe. Por esta razón muchos jaraneros pegan estampitas de santos en el cabezal o dentro de la boca de su instrumento, otros gustan ir frente al altar en un velorio y limpiar sus jaranas con flores, con la idea de alejar al demonio del camino. “Por esta razón en algunos fandangos no falta la presencia del violín, instrumento que según estos músicos, aleja al mal y con el cual se sienten protegidos, porque al tocarlo se hace la señal de la cruz” (p.19.). También asocian

que alguien toque la jarana, la guitarra de son, la leona, o zapatee de manera muy majestuosa, a algún pacto con el diablo, ya que desde tiempo atrás se decía que la jarana era la costilla de diablo. De hecho, en algunos fandangos dicen que deben empezar con el son del buscapiés para alejar al maligno, de ello da cuenta un campesino de los Tuxtlas:

En una ocasión se desarrollaba un fandango en una noche pesada, de esas donde se siente en el ambiente la presencia del amigo. El cielo se oscurecía y se iluminaba por el paso de las nubes bajo la luna. El fandango subía de tono. Diez o doce músicos arremolinados en la tarima. Los versos se desgarraban uno tras otro. Son tras son se fueron escuchando y la tarima repleta de bailadoras. En una de esas se escuchaba el son del buscapié y el hombre (o sea el amigo) se sube a la tarima, y estaba dando los primeros repiqueteos sobre ella. Los demás querían remplazarlo, pero una fuerza extraña los detenía. De pronto el amigo cayó al suelo y se rompió el encanto, se le había roto los ligamentos de las piernas, nunca más volvió a bailar ni acercarse a los fandangos (Moreno, 2009: 103-104).

Al igual que los Yoruba, quienes tienen al Eshu como un espíritu travieso, la gente de estas poblaciones también creen que existe una especie de espíritu inquieto, el cual se encuentra en los cerros, barrancas, cuevas, o cumbres, adecuadas para el contacto entre los mundos divino y humano, propicios para hacer pactos. Estos espacios han existido desde tiempos inmemoriales, pero con la llegada de los evangelizadores, se satanizó a estos sitios. Con el paso del tiempo las personas le fueron cambiando de nombre a estos espíritus, intentando así evadir las reprimendas religiosas, y poder continuar con parte de sus antiguas creencias. Como lo mencioné en la primera parte, fueron los evangelizadores quienes introdujeron el concepto del diablo a las mentalidades indígenas, poniendo énfasis en valorizaciones negativas hacia las actividades realizadas en la noche, o con ciertos animales asociados con la oscuridad, ya que se creía estaban influenciados por este ser maligno.

Sin embargo, no sólo se ha asociado al diablo con la música, por parte de la religión católica, también lo han hecho algunas iglesias protestantes, tal es el caso de los habitantes del Sotavento Veracruzano, de ello doy cuenta en un trabajo de investigación anterior (Jamaica, 2016), del cual expondré un fragmento: Muy probablemente, el hecho de que dichas iglesias atribuyan al diablo ciertas tradiciones como los fandangos, los bailes y los sones jarocho y otras prácticas

festivas tenga que ver con un edicto que se dio en Chinameca⁷ y que la tradición oral conservó. En dicho edicto, se dice que el diablo es quien toca la jarana, ya que en este documento se sostiene que el demonio, padre de la música es el autor de los bailes, y que en Pajapan se cree que el diablo sale por las noches en forma de anciana a tocar su jarana. Delgado Calderón (1997) refiere que “las iglesias protestantes usaron esa versión y prohibieron a sus fieles tocar jarana o asistir a fandangos, pues además de ser una invención diabólica, dicen que la jarana es la costilla del diablo” (pp. 29-30). A esta forma de pensar de los protestantes, los soneros jarocho (en un taller sobre copla, organizado por Culturas Populares y el Centro Coordinador Indigenista de Acayucan, llevado a cabo en Sotapan) les contestaron a través del siguiente son, en cuyo contenido se refleja la doctrina católica.

1. De sus ovejas en pos
Anda el pastor y es correcto
Si nos acerca su voz
Y es pastor sincero y neto
Cuando nos habla de Dios,
Merece nuestro respeto.

5. Jesucristo es fundamento
Es luz en una oscurana
Es mi espíritu contento
Es la voz de una campana,
A mi Dios me dio el talento,
Para tocar la jarana

2. Muchos dejan de tomar
Cuando se hacen protestantes,
Eso es digno de alabar,
Pero también hay farsantes
Y no vamos a dejar
Que nos juzguen ignorantes.

6. Para Don José es sencilla
la realidad de esta cosa,
para mayor maravilla
en la que el hombre se goza
dijo Dios que la costilla
no es la jarana, es la esposa.

⁷ Delgado Calderón refiere que en las parroquias de Acayucan, Chinameca y Minatitlán; se dio un edicto en 1892. Entre sus líneas se puede leer lo siguiente “[...] para conocer que los bailes como hoy se practican entre hombre y mujeres son positivamente contrarios a la profesión de los cristianos [...] si esto no es bastante para desvanecer, que el mismo demonio, padre de la música, a confesar que es el autor de los bailes [...]”, (Jamaica, 2016).

7. Vuela, vuela, vuela,
Vuela donde yo ando,
Porque Dios está en el Cielo
Disfrutando del fandango.

Hasta la fecha, la mayoría de los habitantes de esta región han conservado su práctica musical, evitando de alguna manera la conversión al protestantismo, pues ello implica el abandono de su tradición, por lo que han preferido mantenerse dentro del catolicismo, debido a que, de alguna manera, en esta religión les permiten continuar con los fandangos y los sones jarochos. Por otra parte, también hoy en día es común oír hablar del charro negro, el amigo, el compadre, el catrín, el gallito, el caballero, entre otros. Algo de ello podemos encontrar en la población de Cholula, Puebla. De acuerdo con Ligia Rivera (2015), allí existe un relato sobre el charro negro y los músicos, en el que se cuenta que el charro contrató a unos músicos para que le fueran a tocar a una fiesta, donde el pacto sería el pago por los servicios de los músicos para que estos fueran a amenizar:

El Charro Negro contrata a los músicos de una banda, según lo refiere don Francisco [...] “¿qué pasó maestros?, ¿qué pasó señores?, ¡quiero una tocada!, ¡una tocada pa’ Mañana! [...] ¿En cuánto me va a salir? ¡No, pues ahorita estamos cobrando barato!, mencionan los músicos deseosos de cerrar la transacción. Cuando ellos se dieron cuenta ¡Passs! ¡Llega el charro negro! Ni lo vieron por dónde salió, caso es que ya está junto de ellos: ¿Qué pasó maestros? ¿Ya estamos Listos?, ¡vámonos! Ellos lo conocían (el cerro donde iba a ser la tocada) y, sin embargo, no se dieron cuenta cómo se formó un camino, pero un camino bonito... ahí van, llegan ahí, ven un ranchazo pero bonito, bonito el rancho [...] ¿Pos dónde estamos? dicen (porque hay fama de que ahí se aparecía el diablo) pos vámonos y repartámonos el dinero ¡pos si no es dinero! ¿Cómo? ¡No, ya ni le reclamamos, mejor hay que ver en dónde vamos a ir a tocar ahora! (pp. 227-232).

No hay un intercambio de almas por riqueza, más bien se da un intercambio de bienes. Los músicos no tienen dinero, el charro no tiene música, el pacto se da intercambiando lo que tiene cada uno. Esto nos permite inferir que, para los músicos, este es el caso de Cholula, Puebla saben que en determinados lugares

se hace presente el diablo y que puede requerir de sus servicios. También saben que si no cumplen con el trato hasta el final, no se da la paga, como sucedió en el relato anterior; los músicos no cumplieron con lo acordado y se retiraron. Por ende, cuando vieron el dinero, no era tal, así que desistieron reclamar.

Como podemos darnos cuenta, en la mayoría de los relatos sobre el diablo y la música, el secreto está en lo que se da a cambio por ambas partes, no hay discrepancia alguna. Los pactos tienen un tiempo y lugar específico, y una vez terminado el plazo se puede renovar o dejar por la paz. En el caso del violinista huichol, el mismo refiere que cuando terminó el pacto que hizo para adquirir el don, ya no volvió a tocar y pudo hacer actividades que no hacía cuando tenía el don, porque de lo contrario estaría faltando al pacto hecho, ahí es donde comenzaría el enojo del que provee el don y vendrían las consecuencias. Ahora bien, quien siempre ha hecho patente la figura del diablo ha sido la iglesia-institución, de ahí que encontremos diversas danzas en las fiestas patronales, cuya finalidad es dar a entender el triunfo del bien sobre el mal; sin embargo, esto ha reforzado más la presencia de éste en la vida cotidiana de los hombres y mujeres. Por ejemplo, ha dado como resultado una intrincada representación, muy colorida y festiva, del demonio, mientras que su contrincante, San Miguel, es presentado con un vestuario modesto, siendo opacado por la majestuosidad del atuendo con el que se atavía al otro personaje.

Gonzalo Camacho Díaz (2015), en su texto: *De arpas y rabeles en la Huasteca a propósito de una zoología musical-numinosa*, menciona que la encordadura es un aspecto simbólico del cual algunos músicos huastecos señalan que las cuerdas deben ser de tripas de animales, como: el mapache, ardilla, tlacuache,

tejón, zorrillo, perro, coyote, etcétera. Y que no sólo obedece a obtener distintos grosores para las cuerdas, sino que hay un simbolismo particular con el control de los espíritus (totonal)⁸ tanto de las personas como de los animales. Por ejemplo, al tocar las cuerdas de tripas de coyote con una determinada técnica, el músico podría lograr hacer daño a una persona, ya que afecta su tonal. O con las cuerdas de tripas de perro se puede lograr hacer pelear a la gente, como se lo comento Don Marcial Eustorquio, arpista de la región: “un buen músico conocía todos estos secretos y por eso se le respetaba en las diferentes poblaciones” (p.73). Asimismo, Don Frumencio Hernández comenta que la fabricación del arpa y el rabel deben contemplar ciertos procesos de fabricación para que tengan “poder para hacer ciertos trabajos”. Su elaboración requiere de ayuno, determinados días considerados como sagrados y la observancia de rituales específicos a la hora de cortar los árboles para su manufactura. Ya que, de lo contrario, los instrumentos que no siguen estas prescripciones, no tendrán “fuerza y serán meros adornos” (ibídem, 32). Estas capacidades y sabiduría inspiran temor y no falta quienes los acusan de brujos.

La forma de asimilar las prácticas musicales con el mal (diablo) obedece como lo señalé anteriormente a la idea del diablo que la institución eclesial se encargó de difundir entre la población. Sin embargo, la gente la ha reproducido de acuerdo con su contexto, ha vivido una religiosidad acompañada de la presencia de este ser, como personaje antagónico de Dios. En todo caso, si reflexionamos lo que señala Ayala Calderón (2010), que la religiosidad popular debe ser entendida como las adaptaciones de una religión caracterizada por su búsqueda de relaciones con lo sagrado más sencillas, directas y rentables que las postuladas a partir de las formas teológicamente hegemónicas imperantes dentro de una sociedad. Entonces estas relaciones con lo sagrado deben ser más empáticas y naturales, adecuadas al

⁸ De acuerdo con los datos etnográficos recogidos por Gonzalo Camacho (2015), entre los grupos nahuas de Xilitla, San Luis Potosí, se cree que, así como los seres humanos y las plantas poseen un espíritu, los instrumentos musicales también lo tienen. A este espíritu de los instrumentos le nombran totonal, el cual les otorga un carácter similar al de los hombres, que les permite establecer un vínculo entre el mundo de los humanos y el de los Dioses a través de los sones y las danzas. Por ello es que los instrumentos se guardan en el altar de la casa y deben ser tratados con respeto.

contexto en el que están insertas, en un intento por superar la praxis religiosa que se antoja demasiado conceptualizada, abstracta y rígida para los intereses personales inmediatos de los individuos. En palabras de Ayala Calderón, deben ser “más directas en cuanto a su capacidad para satisfacer los deseos de utilidad del creyente: un terreno en donde se llega con demasiada frecuencia a los linderos de la magia y el retorno a las reminiscencias y vestigios de creencias alternas en busca de un beneficio espiritual, por un lado y material por el otro” (p. 21-22). Es decir, Espiritual porque se trata de un contacto directo con lo sagrado para satisfacer la necesidad de trascendencia, y material porque las personas buscan un contacto con lo sagrado que les ayude a solucionar sus problemas.

Comentarios finales

En síntesis, la música, que desde siempre ha fungido como medio de expresión entre lo humano, la naturaleza y lo sagrado, invariablemente va a hacer referencia a las actividades cotidianas de los individuos, reflejando su trayectoria histórica. También, a partir del análisis del entorno musical nos podremos acercar a la cosmovisión de los individuos y entender cómo el aspecto mítico prevalece y se expresa de manera musical. De tal manera que, a través de la música se manifiestan emociones, estados de ánimo, necesidades primordiales, y temores. Por lo tanto, el imaginario juega un papel importante al estar ligado a creencias y costumbres, sobre todo, cuando los seres humanos transmiten su saber a partir de la oralidad, donde la música es un mecanismo que funciona como almacenamiento de experiencias, o como diría Jhon Cage (2002), el evento musical es la oportunidad de hacer audibles las fuerzas que no son audibles por ellas mismas, la música es estructura, pero una estructura flexible que deviene proceso de experimentación. Por lo tanto, las personas se apropian de aquello que les ayude a dar una explicación sobre los sucesos que están fuera de la razón humana. En este caso, el concepto del diablo obedece a las percepciones que cada cultura tiene acerca de él, porque responde

al tiempo y espacio en el que se desarrolla la vida cotidiana, lo cual le proporciona formas, colores, olores y por lo tanto, una personalidad particular. El diablo se personifica, conforme al consenso de las poblaciones, éstas le dan una imagen, pero individualmente cada persona tiene su propia experiencia con él. Los músicos reciben de diablo un don individual con respecto a la música, pero éste es para ponerlo al servicio de la comunidad en general.

Por otro lado, la presencia de este personaje en la vida cotidiana se ha debido a la insistencia de la institución religiosa (no sólo la católica), que con el afán de querer erradicarlo, le ha dado más peso en la mentalidad de las personas; y sobre todo, asociada a una práctica tan fundamental como es la música para la humanidad, porque como bien lo señala García de León (2015), ella tiene toda la facultad de provocar la resonancia de la totalidad de nuestro mundo interior y exterior, brindándonos la posibilidad de descifrar, mediante sensaciones y sin necesidad de razonamiento, conocimientos claros de la realidad que han penetrado en nuestra esencia, los cuales simplemente son transformados e interpretados mediante música. Así, la música, con todo el imaginario que en ella depositemos, nos brinda de manera personal e individual un reflejo cultural de cada sociedad, porque “la música nos va instalando en el más misterioso de nuestros espacios, en el lugar, o lugares de nuestro interior, en el cual no llegamos a saber bien a bien dónde finaliza lo irreal, lo increíble, lo fantástico, y dónde comienza la meta conciencia y la sabiduría” (*ibidem*: 69).

Antes de finalizar quiero reiterar (de acuerdo con lo hasta aquí escrito), que el papel del diablo se hace patente de manera antagónica a la de Dios, pero necesaria para el desarrollo de la espiritualidad de las personas, ya que de alguna manera siempre estuvo, está y estará presente en el discurso religioso. Más aún, sin la presencia de este personaje, se perdería la sal y pimienta de la vida de los creyentes, porque él representa el reto, el pacto y el desafío de la personalidad humana. Al fin de cuentas, el diablo hace que los seres humanos se atrevan a mostrar lo que verdaderamente son, y que descubran, en el caso de la música, su talento y virtuosidad. No obstante, la elección de compartir el don de ser buen músico, o del egoísmo y presunción en perjuicio de la comunidad depende de sí mismo. En

pocas palabras, las personas buscan a quien responsabilizar de sus malas decisiones y utilizan esta figura del diablo para culparle de todo.

Por último, sólo me queda enfatizar que, abordar este tema implica un trabajo profundo y extenso. Aquí sólo mencioné algunos ejemplos, pero hay infinidad de casos asociados a la influencia del diablo con la música, no sólo en nuestro país, también en toda América; tales como: la diablada Boliviana, la danza de negros de Túcume Perú, la asociación del acordeón con el diablo en Colombia, por mencionar algunos. Lo que les comparto en este texto, solo es el comienzo del gran camino por recorrer que espero poder realizar.



(Imagen tomada de la portada del libro: *Demonio, religión y sociedad entre España y América*, Del Pino Díaz, Fermín, 2002).



Grabado: Alec Dempster



Grabado: Alec Dempster

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcántara, Berenice (2015). "El Diablo en el discurso de evangelización novohispana del siglo XVI", en *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al demonio en los andes y Mesoamérica*, Luis Millones y Alfredo López Austin editores, IIA-UNAM, México.

Allier, Eugenia (2018). "Rastros diversos para colmar la ausencia del pasado", en *Encuentros 2050*, Número 13, págs. 8-10, UNAM, México.

Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo Sobre la Economía Política de la Música*, 1ª. Edición al español, Siglo XXI, México.

Ayala, Javier (2010). *El Diablo en la Nueva España. Visiones y representaciones del diablo en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Guanajuato, México.

Báez-Jorge, Félix (2003). *Los disfraces del diablo*, Universidad Veracruzana, Xalapa-México.

Blacking, John (2006). *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, Madrid.

Boned, Javier (s/a). *El sonido de las ciudades*, en: <http://www.soitu.es/soitu/2009/01/19/disenoyarquitectura/123283912_827055.html>. Consultado el 26 de diciembre 2017.

Castoriadis, Cornelius (2013). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*, Editorial Fábula TusQuets, México.

Cervantes, Fernando (1ª ed. Inglesa, 1994). *El diablo en el Nuevo Mundo*, Trad. Nicole D'Amoville, Herder, Barcelona, 1996.

Del Pino, Fermín (2002). *Demonio, religión y sociedad entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Delgado, Alfredo (1997). "El diablo y el Fandango", en *Revista Son del Sur* Vol. 4, Centro de Documentación Jarocho A. C. Jáltipan, Veracruz.

Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras Antropológicas del Imaginario*, 1ª. Edición al español, Fondo de Cultura Económica, México.

Fischerman, Diego (2013). *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Editorial Paidós/ Entornos, Argentina.

García de León, Antonio (2015). "Tiempo Ritual y Tiempo Musical". En *Cuernos y Colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, IIA-UNAM, México.

García, José Andrés (2018). *Música, antropología y trabajo de campo. Problemas metodológicos*, Ponencia presentada en las XVIII Jornadas de Etnohistoria del 4 al 8 de junio, México.

Hesmondhalgh, David (2015). *Por qué es importante la Música*, Paidós-Entornos, Buenos Aires-Barcelona-México.

Jamaica, Liliana (2016). *En la Iglesia y en el Fandango, Hombres y mujeres de fe: La relación entre el son jarocho y la religión católica en Santiago Tuxtla*, Veracruz. TESIS de Licenciatura, ENAH, México.

Jáuregui, Jesús (2007). *El Mariachi. Símbolo musical de México*, Editorial Taurus, México.

Küng, Hans (2008). *Música y Religión*, Editorial Trotta, Madrid.

Meléndez de la Cruz, Juan B. (2017). *150 sonos jarochos: Recopilación y selección*, Sotavento Programa de Desarrollo Cultural- MINA100, Veracruz.

Millones, L., y Austin, A. L. (Eds.). (2015). *Cuernos y colas: reflexiones en torno al demonio en los Andes y en Mesoamérica*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Moreno, Andrés B. (2009). *Presas del Encanto. Crónicas de sin y fandango*, Ed. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento- Instituto Veracruzano de Cultura. México.

Peñalosa, Joaquín A. (1970). *El diablo en México*, Seminario de Cultura Mexicana, México.

Perpiñá, Candela. (s/a). *La música del Diablo y el diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano*. En: www.emblematica.es/anejos-2/34CandelaPerpinagarcia.pdf. Consultado el 01 de diciembre 2017.

Rivera, Ligia (2015). "El diablo en la tradición de la ciudad sagrada de Cholula", en *Cuernos y Colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, IIA-UNAM, México.

Rozat, Guy (1995). *América, Imperio del demonio*, Universidad Iberoamericana (Historia y grafía, 3), México.

Russell, Burton (1995). *El diablo: Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona.

Saldívar, Gabriel (1987). *Historia de la música en México*, SEP, México.

EL GABINETE

Trasformaciones y efectos:

LA MÚSICA COMERCIAL

y sus narrativas en la generación de La banda sinaloense como mercancía audiovisual.

Fermín Monroy Villanueva

[fer.monroy.villanueva@gmail.com]

Licenciado en Etnología. Estudiante de la Maestría en Antropología social. ENAH

Resumen

En el presente ensayo busco establecer un diálogo interdisciplinario entre investigadores de la música de banda. La finalidad es trazar una línea a través del complejo entramado que comprende: el origen de la música de banda en México; sucesos socio-históricos y culturales que han propiciado la reestructuración de agrupaciones y estilos musicales; adopción, creación y difusión de temáticas que a la luz del análisis narrativo muestra elementos que componen nuevas formas de concebir y dar sentido a la realidad. En forma alguna pretende ser una exposición exhaustiva. Se trata del breve esbozo de una investigación aún en ciernes, a desarrollarse durante la Maestría en Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia en la línea de investigación *Análisis del discurso y semiótica de la cultura*. De esta forma, presento algunas funciones de la música de banda, para poder abordar la escisión de estilos musicales y comprender fenómenos como la exclusión y la negación, propiciados por la transformación de las agrupaciones y su música en mercancía por los medios de comunicación de masas, susceptibles de un análisis que, desde la narrativa lírico/auditiva y visual, sea capaz de mostrar nuevas concepciones y sentido de la realidad.

Palabras clave: música de banda, exclusión, mercancía, medios de comunicación, sentido.

Abstract

In the present essay seeking to establish an interdisciplinary dialogue between researchers of banda music. The purpose is to draw a line through the complex web that includes: the origin of the music band in Mexico; socio-historical and cultural events that have led to the restructuring of groups and musical styles; adoption, creation and dissemination of topics showing elements that make up new ways of thinking and make sense of the reality in the light of the narrative analysis. In any way it is an exhaustive exhibition. It is the brief outline of a research still in the making, to develop during the Master's degree in Social Anthropology

at the National School of Anthropology and History, in the research *Analysis of Discourse and Semiotics of Culture*. In this way, I present some functions of band music, to be able to tackle the division of musical styles and to understand phenomena such as exclusion and denial, propitiated by the transformation of the groups and their music into commodity by the mass media, susceptible of an analysis that, from the narrative lyric/auditory and visual, be able to show new conceptions and sense of reality.

Keywords: band music, exclusion, commodity, media, meaning

La música de aliento y algunas de sus funciones a través del tiempo

En primera instancia es necesario dar una breve reseña de las funciones de algunas agrupaciones que, siguiendo el trabajo de Vilka Castillo desde la etnomusicología, clasifiqué con fines prácticos para la tesis de licenciatura *El México Regional: Narcocultura e Imaginarios Sociales. El Caso de la Música de Banda* (Monroy, 2017) como bandas tradicionales; caracterizadas por interpretar vales, polcas, mazurcas y marchas (Castillo, 2011), en conjunción con el trabajo de Georgina Flores Mercado, desde la psicología social, quien también apunta la ejecución de estilos tradicionales como los sonecitos, abajeños, pirekuas y toritos (Flores Mercado, 2009).

La función que han desempeñado las bandas de aliento en comunidades de diferentes estados, ha sido un factor de suma importancia para la cohesión social. A partir del estudio histórico, Ariadna Acevedo Rodrigo esboza las funciones cívico-religiosas de los músicos de las comunidades de la Sierra poblana durante el siglo XIX, por las que, en la mayoría de los casos no recibían ingresos monetarios, más bien adquirirían prestigio, eran exonerados de pagar impuestos y de prestar servicios en las Guardias Nacionales (Acevedo, 2015). Por su parte, desde la etnomusicología, Alexander Gums en su ensayo sobre la Banda de Tlayacapan, Morelos, coloca a la agrupación como un ejemplo de la función de otras bandas tradicionales que, además de cumplir con el cargo cívico-religioso, defienden su identidad y tradiciones frente a prácticas del modelo económico neoliberal, que privilegia el provecho individual sobre el colectivo. Se asumen como instancias morales, emisarias de paz y difusoras de la cultura entre los pueblos a través del *tequio*¹; se ocupan de la educación musical para trascender el nicho comunal con la música instrumental y contrarrestar así el impacto de la música comercial, la cual aseveran, difunde toda una serie de antivalores que lastiman la unidad y paz de los pueblos (Gums, 2015).

En la misma línea es pertinente resaltar la gozona en Oaxaca, sinónimo de *mano vuelta*, como señala Felipe Flores Dorantes desde la etnohistoria y Rafael Ruiz Torres desde la historia, la cual: “consiste en que la banda acepta la invitación a tocar sin cobrar en otro pueblo, con la seguridad de que la banda anfitriona corresponderá haciendo lo propio” (Flores Dorantes y Ruiz, en Flores Mercado, 2015: 201). Asimismo, en el caso de Michoacán, la creación de espacios con la participación de las bandas púrhepechas genera un ambiente que privilegia la cordialidad, la búsqueda de reconocimiento y de prestigio, como señalan Ignacio Márquez Joaquín y Georgina Flores Mercado (2015). No obstante, también es necesario salir de la perspectiva que privilegia la labor de la banda tradicional para lograr explicar el hecho de que -pese al esfuerzo de estas agrupaciones por promover la música instrumental y el diálogo intercomunitario- los públicos exigen la interpretación de éxitos radiofónicos de banda en todo tipo de reuniones.

¹ Se refiere al trabajo colectivo, a título honorífico, en beneficio de la comunidad (Gums, 2015: 179).

Así pues, es posible señalar que la difusión masiva de música comercial de banda es un factor que ha propiciado -por imitación- cambios relevantes en algunas agrupaciones: adopción de repertorios, implementación de uniformes, cantantes, coreografías, amplificadores, etcétera; situación que, posiblemente, acentúa la brecha generacional entre sus integrantes. A su vez, esto me permitió construir (también con fines prácticos) la clasificación de banda *híbrida*: acoplable a diferentes contextos y gustos, con piezas tradicionales y comerciales, que asume el cargo cívico-religioso en su comunidad o trabaja para otra por dinero; integra un cantante, elabora coreografías, usa amplificadores, luces, etcétera (Monroy, 2017). Por último, siguiendo el trabajo de Helena Simonett desde la etnomusicología, clasifiqué la banda comercial como banda *de renombre o espectáculo*, caracterizada por hacer énfasis en las canciones y lo visual más que en lo musical (Simonett, 2004).

A través de este breviarío, es posible apreciar una de las formas en que la globalización influye en la modificación de un género musical ligado con dinámicas de cohesión social, afectando la conformación de identidades y la integración de los pueblos. No obstante, dicha influencia también promueve nuevas relaciones en las que prima lo económico y lo material.

Escisión de estilos interpretativos: de lo clásico al nacionalismo y el corrido

Como se ha mostrado anteriormente, la subdivisión de estilos interpretativos en la música de banda ha obedecido a cambios socio-históricos y culturales que responden a nuevas concepciones y manifestaciones entre lo global y lo local. En este apartado, se abordará la probable conformación del género y su difusión desde los cuerpos militares.

De acuerdo con Rafael Ruiz, Luis Omar Montoya y Carlos Martín Gálvez Cázarez -este último desde la etnomusicología- el origen de la actual música de aliento, en México -aun cuando

algunas culturas prehispánicas ya la ejecutaban por medio de sencillos instrumentos- tiene sustento en el arribo de cuerpos militares al actual territorio mexicano durante el periodo de conquista; una música que ha sufrido modificaciones principalmente por influencias externas durante los procesos de intervención, migratorios y de comercio, trayendo consigo innovaciones en técnicas e instrumentos. Con respecto al noroeste mexicano, Vilka Castillo concuerda con Helena Simonett en que, hacia mediados del siglo XIX, las bandas de aliento de las instituciones de Estado y cuerpos castrenses tuvieron notable presencia en distintas regiones del país, dando conciertos al aire libre con repertorios mixtos de música clásica y marchas (Simonett, 2004; Castillo, 2011). Durante la época porfiriana, el auge de las bandas militares se acrecentó tocando en reuniones de salón para la clase alta y dando serenatas en plazas públicas para el deleite de todo tipo de público. En la Revolución y pos-revolución mexicana la música pasó por un proceso de transición, resultado de la convulsión social del país, sustentado en el nacionalismo como reivindicación a las clases oprimidas. Así algunas agrupaciones estatales y civiles formaron parte de las filas de los ejércitos revolucionarios (Ruiz, 2002; Montoya, 2011; Gálvez, 2015).

El corrido reaparece en escena a la par de estos cambios, un tipo de composición que con el transcurrir de los años logró establecerse como estilo predilecto en la música norteña y ranchera. De acuerdo con lo expuesto desde la antropología por Anna María Fernández Poncela y desde el estudio científico-social por Anajilda Mondaca Cota -en relación con lo planteado por el especialista Vicente Teódulo Mendoza- el corrido se puede definir como una variante del romance español, narración de gestas, heraldo de sucesos que eclosionó durante la época revolucionaria como lírica informativa de

primera mano para la población iletrada, transmitida por medio del canto y la música (Fernández Poncela, 2002; Mondaca, 2012). Durante la pos-revolución las condiciones institucionales cambiaron, sin embargo, no disminuyó el auge bandístico alcanzado en la época porfiriana. Las agrupaciones se diversificaron gracias a músicos experimentados, los cuales crearon escuelas en donde formar agrupaciones civiles que sonaran de modo armónico (Ruiz, 2015). Es importante mencionar que, con respecto a el factor identitario, en diferentes regiones del país las agrupaciones de aliento adquirieron connotaciones referentes a los instrumentos (tambora, tamborazo), alusiones a la gastronomía (chile frito, hueseras), al espacio de ejecución (perradas, huiperas) y nominaciones correspondientes a sus comunidades de origen o músico fundador (Gálvez, 2015). Como ejemplo de lo anterior, tenemos a la *Banda El Recodo de Cruz Lizárraga*.

Es necesario apuntar que, durante las primeras décadas del siglo XX, en los estados del noroeste, las bandas conformadas por músicos empíricos² gozaban de mala reputación. Se reunían ocasionalmente para obtener algunos pesos, y a decir de los integrantes de la clase alta, estaban relacionados con la miseria, la vida nocturna, la juerga y la prostitución. Las llamadas bandas huiperas o canasteras tocaban en bares, cantinas y salones de billar. No obstante, en esa misma época, se conformaron también bandas de aliento para amenizar el trabajo de los obreros. La formación de la reconocida *Banda La Rielera* por el Sindicato de Ferrocarrileros de Mazatlán en 1926 es un ejemplo de ello (Simonett, 2004).

Al momento, en este trayecto, se pueden resaltar dos rompimientos de la música comercial con la música tradicional; el primero es de carácter estético/creativo (modificación de la imagen y composición de letras) y el segundo de carácter técnico (implementación de nuevas tecnologías e instrumentos).

En esta dirección, Helena Simonett apunta la aparición de la tecnobanda y el pasito duranguense a finales del siglo XX y comienzo del XXI, la primera creada en Guadalajara y el segundo en Chicago por las nuevas generaciones de ciudadanos

² También denominados líricos (Acevedo, 2015). Músicos sin formación académica y sin habilidad para leer partituras que aprenden el oficio por medio de la experiencia.

México-americanos, que cambiaron la música de aliento por la de los sintetizadores (Simonett, 2004, 2015). Estas agrupaciones, formadas por no más de cinco integrantes, evidenciaron un nuevo conflicto generacional y de interés comercial. Fueron severamente juzgadas por los integrantes de las bandas sinaloenses, que perdían terreno, y por músicos mayores quienes afirmaban que lo que tocaban no era *verdadera música* por depender de artefactos eléctricos (Simonett 2004). También se presentó un cambio sustancial con respecto al espacio de ejecución, ya que, las nuevas agrupaciones y los públicos jóvenes privilegiaron las pistas de baile y las discotecas ante al ambiente de las cantinas, debido a que los ritmos estaban integralmente diseñados con base en el baile de la quebradita, el caballito y el pasito duranguense, cuyas composiciones -principalmente covers- trataron sobre temas románticos, de identidad binacional y narcotráfico.

En relación con lo anterior, se debe mencionar un factor que ha repercutido social, económica y culturalmente en todo el país. En un primer momento por medio del tráfico de diversas mercancías en los estados del norte de México y sur de Estados Unidos, y posteriormente a través de sus efectos en la mayor parte del territorio nacional como consecuencia de la producción y trasiego de drogas. Este fenómeno es resultado del desarrollo de procesos políticos y socioeconómicos que datan, cuanto menos, de finales del siglo XIX y que se consolidaron en la década de 1970 con la aparición de asociaciones delictivas especializadas, tal como detalla desde el estudio sociológico Luis Astorga en *El siglo de las drogas* (2005), y *Drogas sin fronteras* (2015). Las situaciones desarrolladas por este fenómeno han influido directamente en el campo de la composición de corridos que derivaron en éxitos comerciales interpretados por conjuntos nortños. Composiciones que mezclaron, en un primer

momento, situaciones del fenómeno migratorio con hazañas de personajes del imaginario popular, adaptadas y adoptadas posteriormente -con temas de trasiego más elaborados- por las bandas, sustituyendo piezas instrumentales; y también por tecnobandas, que incluso adquirieron nombres alusivos a conductas y armamento utilizado por los cárteles. Ejemplos de ello son: *Banda R-15*, *Banda M-1*, o en el estilo sinaloense, *Banda La Adictiva*.

Este tipo de composiciones coadyuvó gradualmente en la imbricación imaginaria del estilo de vida de los traficantes con el de los habitantes de toda una región, socializando conductas por medio de los narcocorridos: “canción que exalta la vida ostentosa y placentera del narcotraficante” (Ramírez-Pimienta 2008, en Mondaca, 2012: 233).

De este modo se puede entender que, las modificaciones en los estilos interpretativos han respondido a cambios inducidos por diferentes procesos históricos y culturales.

Desde la postura de la banda tradicional es posible argumentar que, el actual estilo sinaloense, es resultado de cambios que han afectado directamente la preservación de la música de aliento de otras regiones; desplazando y transformando su carácter ritual, cohesionador e identitario; evidenciando el efecto de lo global sobre lo local. Como apunta Vilka Castillo:

la reciente inserción de las bandas de tamborazo en ocasiones donde tradicionalmente se escuchaba a la banda clásica o azteca ha dado pie a nuevos modelos para los músicos y la población. Los músicos de las bandas clásicas aseveran que repertorios como las alabanzas se escucha diferente y el repertorio de audición frente al atrio ha cambiado de pasos dobles y marchas a una gran cantidad de piezas llamadas quebraditas, las cuales responden al gusto de la gente más joven (Castillo, 2011: 73-74).

Sin embargo, desde otra perspectiva, sería importante mencionar que la proliferación de nuevos estilos y narrativas también responde a la satisfacción de necesidades de los músicos y sus familias por medio de un empleo redituable; así como a factores comunicacionales, en los que los medios tienen un papel trascendental.

Mediatización y comercialización de la música de banda

Con lo expuesto hasta el momento se puede afirmar que, la refuncionalización de dinámicas de cohesión social, transformación de agrupaciones musicales tradicionales, refuncionalización de la narrativa épica/popular, socialización de nuevas conductas y creación de identidades pueden ser sólo algunos de los efectos de la globalización susceptibles de estudio a través de la música de banda.

En esta dirección es necesario señalar cómo la mediatización y la comercialización cultural influyeron en el predominio de la jovial, festiva y voluptuosa música de la banda estilo sinaloense en diferentes regiones del país. Alexander Gums afirma que, “gracias a la radio y la televisión, el estilo sinaloense se dio a conocer más allá de las fronteras de ese estado” (Gums, 2015: 154) logrando éxito al transmitirse hacia otras entidades. En concordancia, se puede relacionar lo antes referido con lo expuesto por Luis Omar Montoya: “la primera gran revolución musical mediática [que] impactó a las bandas [...] no sólo en repertorio, sino también en la búsqueda de un nuevo reconocimiento social asociado a los reflectores radiofónicos y televisivos” (Montoya, 2011: 39). De esta forma el autor afirma que la finalidad del proceso revolucionario de la década de 1990 fue renovar el sentido nacionalista de la música, guardando la versión comercial del mariachi, generando un nuevo parámetro de identidad musical a través de la banda. El proyecto fue encabezado por Televisa, impactando a las agrupaciones tradicionales de diferentes regiones para alimentar nuevas propuestas de mercado. Esta situación fue parteaguas para la creación de bandas híbridas y bandas espectáculo en coexistencia con bandas tradicionales (Montoya, 2011), afirmación a la que se suma Vilka Castillo al decir que “...las bandas de tamborazo [...] son resultado en gran medida del predominio inducido por los medios masivos de comunicación” (Castillo, 2011: 45), dando cabida también a modas relacionadas con la imagen ostensible del narcotráfico.

De este modo, el nuevo estilo de banda sinaloense se insertó en la lógica de crear/vender agrupaciones y canciones como artículos de consumo de rápida obsolescencia, que tuvieran una base identitaria con tintes tradicionales, como sucedió con el corrido.

La industria de música popular que reconoció el potencial comercial que había evolucionado de una manera espontánea en torno a los narcos, lanzó una producción masiva que mostraba el valor o la valentía, la extravagancia y el poder de los capos de las drogas –características que a los ojos de muchos adolescentes, los vuelve ídolos [...] Los corridos comerciales, sin embargo, no son ya “la expresión artística de un pueblo” son más bien un mercado de un millón de dólares con enormes ganancias por las que compiten marcas internacionales (Simonett, 2004: 255-257).

Como consecuencia de estas dinámicas tenemos, entre otras, el uso de uniformes y la implementación de cantantes, derivada del éxito de las agrupaciones al acompañar a figuras sobresalientes de la canción, como José Alfredo Jiménez y Luis Pérez Meza. De este modo y hasta nuestros días, la música de banda se identificó no sólo con una región sino con un estilo de vida inserto en la mexicanidad, en el que “la música de tambora ha sido, y es, la forma más festiva y alegre de expresar la personalidad de sus habitantes” (Mondaca, 2012: 190). Sin embargo, desde la sociología, Igael González Sánchez indica que, la construcción de la personalidad en las ciudades fronterizas, es también una representación sonora de lo norteno, lo mexicano y hoy día también de la violencia y lo narco (González, 2015).

Actualmente en cualquier parte del país se conforman bandas de estilo sinaloense consolidando su aceptación como artículo de consumo; sin embargo, es en la Ciudad y Estado de México en donde se concentra uno de los mercados más grandes de bandas híbridas y bandas espectáculo por concentrar los corporativos mediáticos que más difunden el género, debido al gusto desmedido de una considerable parte de su población (fija o itinerante). Al respecto, Georgina Flores Mercado, hace énfasis en el fenómeno de las bandas híbridas como una forma de acoplamiento a las exigencias del mercado, las cuales, si bien se han dividido entre lo comercial y lo clásico aún conservan una función social relevante definida por cuánto tiene de simbólica y ritual la música de aliento (Flores Mercado, 2009).

De esta forma la mediatización y la mercantilización son manifestaciones de la globalización que han trastocado el sentido de la música de banda escindiendo internamente los estilos. Por tanto se puede hablar de una banda o tambora tradicional y neobanda como nueva clasificación. El primer subestilo es mencionado en fuentes periodísticas como *banda completa* o *banda hecha y derecha* con un mercado referente local (Gálvez, 2015); por su parte, la neobanda se inserta en un

contexto más amplio, asociada con el consumo, la opulencia y proyecciones que develan formas de identidad global, que parten de lo local.

Exclusión y negación, dos efectos de la comercialización de la música comercial de banda

De entre los efectos que se han presentado debido al auge por la conformación de bandas de estilo sinaloense, la exclusión y negación de los músicos son, además de la proliferación de los narcocorridos, dos factores que afectan la conformación de agrupaciones. Ignacio Márquez y Georgina Flores detallan cómo estas características se transforman en factores adversos para la integración o continuidad de los músicos en agrupaciones que intentan figurar en la escena de la banda comercial:

Casualmente hasta estos tiempos ninguna banda originaria de la región púrhépecha ha logrado incursionar en los grandes escenarios comerciales del país [...] los pueblos indios no representan ningún producto vendible en las esferas económicas de nuestro país, a menos que nos olvidemos de nuestros orígenes, como es probable que esté sucediendo con las bandas de Sinaloa, que tienen sus orígenes en comunidades del pueblo mayo, de lo cual no se habla (Márquez y Flores Mercado, 2015: 238).

Esta situación se constata por el testimonio de músicos de diferentes regiones, quienes, a través del tiempo, han dado por hecho que el origen de la música de aliento en México se debe a los instrumentos y técnicas de migrantes europeos (Simonett, 2004), sin tomar en cuenta la herencia musical de los pueblos prehispánicos (Montoya, 2011). Así pues, la exclusión por edad y negación de la integración a las agrupaciones por la procedencia étnica puede ser una condición para que algunos músicos también nieguen su origen, a condición de lograr integrarse a alguna banda y obtener un empleo redituable. En sentido contrario, Ariadna Acevedo nos otorga un claro ejemplo del papel de la música como mediadora en el proceso de inclusión en el siglo XIX, en el cual, para las familias de la clase dominante de Cuetzalan, la interpretación de piezas clásicas con instrumentos de origen europeo por parte de los indígenas era una condición que los hacía aceptables; de este modo se concebía la educación musical como elemento de purificación y reivindicación de lo indio (Acevedo, 2015).

Sin embargo, también se puede constatar que la negación no es una regla a seguir por todas las agrupaciones. Durante la investigación llevada a cabo para presentar la tesis de licenciatura, tuve la oportunidad de convivir con los integrantes de la *Banda San Martín* de Acamixtla, Guerrero, la cual catalogué como banda híbrida por la mixtura de su repertorio y las funciones dentro y fuera de su comunidad (Monroy, 2017). Si bien es cierto que los músicos buscan reconocimiento que se traduzca en trabajo, esto no implica que estén a favor de la negación de otros estilos y músicos por su origen, fomentada por los escaparates de la música comercial. Durante una entrevista, el vocalista Gabriel Morales (pseudónimo) comentaba en favor de la inclusión de la música tradicional:

Pues mira, yo creo que pues, el tipo regional mexicana, debería producir en México y tomándose en cuenta todas las bandas y todos los músicos que hay en México, porque pues son muy pocas las bandas que sobresalen, se debería tomar en cuenta todo el estilo que hay en México, no nomás en la banda, también hay mucho de tierracaliente, por allá de nuestro estado, mucho tierracaliente, mucho sierreño, que también hacen mucho tipo de música y muy bueno.³

Con respecto a la exclusión por edad, Ignacio Márquez y Georgina Flores señalan puntualmente que:

Pues mira, yo creo que pues, el tipo regional mexicana, debería producir en México y tomándose en cuenta todas las bandas y todos los músicos que hay en México, porque pues son muy pocas las bandas que sobresalen, se debería tomar en cuenta todo el estilo que hay en México, no nomás en la banda, también hay mucho de tierracaliente, por allá de nuestro estado, mucho tierracaliente, mucho sierreño, que también hacen mucho tipo de música y muy bueno.³

Acorde con lo anterior, es probable que esta forma de exclusión se presente en diferentes regiones del país, sobre todo en aquellas en donde la música de banda cumple funciones de cohesión relevantes y que han sido sustituidas gradualmente por cuestiones de ámbito comercial. No obstante, los mismos autores nos muestran estrategias de resistencia y adecuación de la identidad llevadas a cabo por músicos indígenas veteranos, a través de la conformación de agrupaciones como la *Banda Sinfónica P'urhépecha* (Márquez y Flores Mercado, 2015). Para complementar este punto recurro nuevamente al caso de la *Banda San Martín* como una excepción.

³ Entrevista personal a la Banda San Martín de Acamixtla, Guerrero. San Bartolo Ameyalco, Ciudad de México, enero de 2016 (Monroy, 2017: 23).

En ella figura, como trompetista, un hombre con más de 70 años es reconocido por los demás músicos como un integrante distinguido, símbolo de prestigio y orgullo para la agrupación:

Trompetista Diego González (pseudónimo): ... mi papá es de los fundadores, se puede decir. Cuando la banda comenzó [con] el nombre de San Martín eran señores como él [lo señala].⁴

De esta forma es posible argumentar que, mientras algunas agrupaciones prohíben la libre integración de músicos indígenas y/o de edad avanzada por no cumplir con la estética esperada para promover la imagen de la agrupación, o su incapacidad para ejecutar coreografías y lucir vestimentas vistosas para el público, los propios músicos se organizan para conformar sus propias agrupaciones. Afortunadamente, como ocurre con otros factores incentivados por lo comercial, la exclusión y la negación no son una generalidad.

Composiciones como mercancías auditivas y visuales

Desde su incursión en los medios de comunicación, la música de banda de estilo sinaloense se transformó en un producto con altos márgenes de venta debido a su estridencia y jovialidad, ya fuera en libre interpretación o acompañando a distinguidos cantantes. Si bien es cierto que las agrupaciones de renombre pueden ser o no propiedad de los grandes monopolios mediáticos, también lo es el hecho de que, sin los recursos de estos no lograrían sobresalir. Ese producto promocionable y vendible se compone de narrativas líricas y visuales que conllevan a la formación de discursos sobre diferentes formas de concebir la realidad, con posibilidad de socializar conductas y generar sentido. En este caso, la definición de sentido que más se adecúa al propósito explorativo del presente ensayo es la otorgada por Julieta Haidar en *Arquitectura del sentido*, entendido este:

⁴ *Ibid.*

como un recorrido cognitivo-emotivo que integra la cultura, la ideología, el poder, con el cual los sujetos procuran conocer, comprender, explicar, analizar, interpretar el mundo y la realidad, y por el cual los sujetos son interpretados dominados y liberados (Haidar, 2005: 410).

Es decir, el cúmulo de conocimiento-emotividad que conjunta cultura, ideología y poder como premisa por medio del cual los sujetos conocen, comprenden, explican, analizan e interpretan su mundo y realidad; a la vez que dicho complejo de conocimiento-emotividad permite que los sujetos sean interpretados, dominados y liberados. Por tanto, dotar de sentido es encajar la realidad a través de dicho conocimiento-emotividad.

Como lo señalan desde la sociología Hugo Armando Brito Rivera y Felipe Quesada, la radio juega un importante papel en la difusión de contenidos, establecimiento de preferencias musicales, adopción de discursos y tratamiento de la información; es por ello que durante el tiempo de transmisión se generan ambientes y espacios auditivos con capacidad de resignificar emociones y relaciones entre los sujetos (Brito y Quesada, 2008). Por su parte, Alberto Zárate, en su artículo *La música tradicional y su difusión en la radio del Valle de México* nos muestra un panorama de su alcance:

Extraoficialmente se reconoce que la radio tiene mayor cobertura que otros medios de comunicación, pues abarca 98% de la población del país. Desde 1920 este medio de comunicación ha transitado de pequeñas microempresas hasta la actual conformación de monopolios... (Zárate, 2007: 142-143).

Probablemente la característica más relevante de la radio es que se trata de un dispositivo de enculturación por el cual las personas se forman en sociedad; que pertenece a un conjunto de medios de información con capacidad de generar y organizar buena parte de los discursos sociales (Cormick 1996 en Brito y Quesada, 2008: 21). Louis Althusser en *Ideología y los*

Aparatos Ideológicos del Estado (2009) ya afirmaba que la función de los medios de comunicación, es diseminar el discurso de la clase dominante de diferentes formas; en este caso se puede observar su aplicación a través de las nociones de verdad -asumir como verdad todo lo que por ellos se transmite- y entretenimiento, al ocupar los momentos de ocio y descanso de la población.

En teoría, los escuchas conforman audiencias no pasivas con libertad de elegir de entre las propuestas que mejor los identifiquen; no obstante, la capacidad de elección está delimitada por unas cuantas opciones comerciales. De este modo, la construcción de gustos musicales gira en torno a la limitada y cerrada propuesta de las emisoras, se identifiquen o no con ella los escuchas (Brito y Quesada, 2008). En el área central del país, aproximadamente el 10 % de las emisoras -las de mayor audiencia- transmiten y generan eventos del denominado *género regional mexicano*, 8 de cada 10 piezas son de banda estilo sinaloense y norteño, el 20% restante se divide en géneros como salsa, cumbia, merengue y reguetón. Esta música acompaña la vida cotidiana de miles de habitantes en el transporte público, oficinas, salas de espera, restaurantes, talleres, fábricas, mercados, calles, comercios, etcétera.

De este modo, si el gusto musical se construye a la par de las subjetividades (Brito y Quesada, 2008: 38), la importancia de la radio y otros medios de transmisión es mayúscula, pues se deriva de que: “La música no es un accesorio de la identidad previa [...] funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música” (Ramírez 2006, en Álvarez, 2016: 45). Sin embargo, la situación se vuelve aún más compleja si tomamos en cuenta que en la actualidad la música también

adquiere una dimensión visual a través de la televisión y el internet, y al igual que la radio, tiene alcance en diferentes lugares y contextos, sumando virtualidad que da paso a ensoñaciones y refuerza la construcción de sentido.

Al respecto, cabe señalar que el Internet es en la actualidad uno de los medios con mayor alcance, cuyo entorno está conformado principalmente por imágenes. Christine Hine lo define en su estudio *Etnografía Virtual* (2004): un espacio construido como cultura y artefacto cultural. Su importancia radica en la capacidad de impacto real sobre la población en todo el mundo. Los datos obtenidos hasta hace unos años y puestos en escena por Miguel Del Fresno en *Netnografía, Investigación, análisis e intervención social online* (2011) no desmienten la afirmación:

El uso de Internet a escala mundial a inicios de 2011 alcanzaba a más de 1,960 millones de personas en el mundo, cerca del 29% de la población mundial cuando apenas dos años antes era de un 22% y en 2007 el 16%. En sólo una década el incremento medio del uso de Internet en todo el mundo fue de casi un 445% [...] Significativamente, en el mismo periodo, los usuarios de redes sociales utilizaban ya más este medio que otros medios tradicionales de comunicación de masas como la televisión o la radio (Del Fresno, 2011: 36 y 38).

De este modo, podemos decir que la música de banda estilo sinaloense que se transmite durante la mayor parte del día por algunas emisoras radiofónicas también se imbrica con el discurso visual de los videoclips, develando representaciones que socializan y normalizan conductas. La retórica auditiva se refuerza a través de imágenes, narrativas visuales aleatorias que cuentan al auditorio/espectador cómo es la vida desde ese otro mundo posible, consolidándose como productos para el entretenimiento con mensajes implícitos y explícitos que buscan generar identidad.

Descripciones, de lo auditivo a lo visual. Dos formas de asir la realidad

En este último apartado, llevaré a cabo el análisis de dos canciones difundidas por la radio con la finalidad de identificar pautas para la socialización de algunos comportamientos. La hipótesis aquí planteada es que una canción puede hablar de algo amoroso y/o erótico o de temas festivos mientras que en el terreno de la imagen muestra otros elementos. En el ámbito audiovisual, la música de banda sinaloense enriquece su mensaje por medio del videoclip y como producto comercial vende una particular forma de pensar y dar sentido al mundo.

Agrupación: *Banda El Recodo de Cruz Lizárraga*.

Videoclip: Todo tuyo.

Disco: *Mi vicio más grande*, 2015, Fonovisa, pista 1.

Estructura: Balada. Verso/ estribillo/ verso/ estribillo.

El primer verso se divide en dos partes, la primera se narra en tercera persona y la segunda parte en primera persona; la segunda se repite como segundo verso. El estribillo se narra en primera persona y se repite como segundo estribillo:

A veces las palabras se nos callan / se hipnotiza la mirada, se acelera el corazón. / A veces el amor es tan potente / que el destino compromete a cambiar de dirección. / No sé si yo soy el hombre perfecto / pero mis manos, mis labios, / mi cuerpo me piden tenerte y llenarte de besos. / Desde hoy te voy a dar, la promesa de entregarte / una vida inigualable para siempre estar contigo. / Desde hoy te voy a dar, mil razones para amarte, / es que tú eres como un ángel que del cielo me ha caído. / Hoy presumo con orgullo, mi corazón es todo tuyo.

La narración refiere la situación de un hombre cautivado por el físico de una mujer, se queda sin palabras y en una especie de trance. Afirma como posibilidad la capacidad de los sentimientos para cambiar el destino. En la ensoñación no sabe si cumplirá con las expectativas de la mujer/objeto de deseo, sin embargo, el deseo de posesión física/sexual es irrefrenable. Inmerso en el desvarío ofrece la promesa de una vida que le permita estar siempre con la mujer/objeto de deseo. Presenta otro ofrecimiento, que se contradice entre razonamiento y emotividad, idealizando a la mujer/objeto de deseo como un ser sobrenatural que, el azar puso en su camino, por ello ofrenda su corazón, como símbolo de amor/devoción.

La narrativa auditiva no sale de lo convencional de los temas amorosos interpretados en diferentes géneros, que se debaten entre el enamoramiento y el desamor. No obstante, la narrativa visual muestra elementos, imágenes y escenas que se imbrican con proyecciones de opulencia, cuya relación contextual con el noroeste remite al narcotráfico como elemento posibilitador de gran atractivo comercial mediático, sustentado en anhelos de riqueza: ostentación de bienes materiales, objetivación de la mujer, consumo, derroche y goce.

Escenas: un grupo de hombres en un bote de pesca ataviados con gafas oscuras, zapatos de tipo italiano, grandes relojes y pulseras / hablan por celular con un par de sujetos que viajan en un auto deportivo / énfasis en el cuerpo femenino / mujeres en traje de baño en la alberca de un hotel (escenario recurrente) / vocalistas cantan al frente de autos deportivos con los faros encendidos (escenario recurrente) / hombres perturbados por el físico de las mujeres en traje de baño, las mujeres disfrutan sentirse observadas / cambio de contexto, ambiente nocturno de una discoteca / las dos mujeres visten vestidos entallados, los cantantes las conducen a una zona exclusiva (V.I.P) / cofradía de hombres y mujeres con el mismo estilo de vestido, ríen y consumen alcohol / los protagonistas se separan del grupo individualmente cada uno con una mujer / cena en un lugar privado, beben vino / cambio de contexto ambiente matinal en una playa privada / mujeres en traje de baño con los cantantes, se muestra una cofradía de hombres y mujeres en un apartamento y terraza con vista al mar bebiendo alcohol/ hombres en el bote de pesca ríen y hablan por teléfono / mujeres cabalgando por la playa, los cantantes dirigen los caballos.

Como se puede apreciar, el videoclip rompe los límites de la narrativa lírica/auditiva. De este modo, siguiendo lo planteado por Teun Van Dijk en *Ideología* (2000), es posible mostrar elementos que como modelos mentales son comprensibles por los espectadores habituados con cierto tipo de contexto. Es posible resaltar la aparición de los siguientes tópicos: poder adquisitivo, vestimenta, comportamiento estereotipo, mujer/es objeto, goce y derroche.

Agrupación: *Edwin Luna y Banda La Trakalosa de Monterrey*.

Videoclip: *Mi padrino el diablo*.

Disco: *La banda grande de la Sultana del Norte*, 2014, Remex Music, pista 2.

Estructura: Corrido. Verso/ verso/ estribillo/ estribillo.

Los versos y estribillos se narran en primera persona:

Recuerdo los tiempos cuando estaba morro / me crié como un perro me la rifé solo. / Mi padre un borracho que me maltrataba / mi madre por miedo miraba y callaba. / Agarré la calle y luego los vicios, / nunca fui a la escuela no conocí un libro. / Sobre las banquetas dormí muy seguido / y algunos cartones me cubrían del frío. / Quedé bien drogado debajo de un puente / pero algo muy raro pasó de repente / un compa de negro me tocó la frente, / dijo soy el diablo te espanté a la muerte. / No podía creer lo que estaba escuchando, / pensé que tal vez estaba alucinando, / cerraba los ojos lo seguía mirando. / Cuando iba a pararme me tomó del brazo / me dijo no temas yo vengo a ayudarte / y una mejor vida voy a regalarte, / hoy vas a tener lo que siempre soñaste / a cambio de tu alma voy a apadrinarte. / Si quieren saber en qué paró la historia / ahí marquen al iPhone se las cuento toda / aquí ando en Las Vegas con unas plebonas / manejo un Ferrari y visto a la moda.

(Y por eso búsqese un buen padrino, pa' qué no ande batallando compa)

Narrativa de corte anecdótico y juegos temporales. Sus referentes son la pobreza, violencia intrafamiliar y abandono institucional que derivan en la indigencia y drogadicción de un niño. El diablo da un giro a la vida del joven personaje sufriente al obsequiarle una nueva vida sin pobreza, anhelo resumido en riqueza, bienes materiales y goce proveniente de su poder adquisitivo. La canción termina con la recomendación para buscar un buen padrino.

Escenas: casa grande o hacienda / hombre contando fajos de dinero acompañado de dos mujeres / hombres montando a caballo, camioneta de lujo y camionetas que transportan un grupo hombres / banda con integrantes uniformados y fuegos artificiales de fondo (escena recurrente) / hombres y mujeres vestidos con camisas a cuadros, pantalones de mezclilla, sombreros tipo texano, botas vaqueras, gafas oscuras, gruesos relojes y cadenas de oro / cofradía de hombres y mujeres bebiendo alcohol y jugando baraja en la gran casa / cambio de contexto, niño limpiando parabrisas / casa pequeña (pobre), el hombre bebe cerveza sacude al niño mientras una mujer que barre observa la escena con miedo / joven en harapos fumando marihuana debajo de un puente / hombre vestido completamente de negro con gafas oscuras se le acerca / el hombre de negro ayuda al joven a levantarse, se alejan mientras lo abraza / cambio de contexto, en la cantina de la casa el anfitrión explica cantando el origen de su éxito a un invitado mientras beben alcohol / cambio de contexto, en Las Vegas, el protagonista se acompaña de dos bailarinas / habla por teléfono, viaja en limusina y después en un auto deportivo / camina por los casinos y hoteles.

Del mismo modo que en el análisis anterior, el video clip amplía las fronteras de la narración lírica/auditiva. En este caso, por tratarse de un corrido la canción es más explícita; involucra sucesos, personajes y una anécdota. El diablo, quien realmente es un capo, rescata a los jóvenes ofreciéndoles una nueva vida a cambio de unirse a la organización (cártel), situación que, en los modelos mentales, implica morir como única salida del grupo o el precio por la traición.

Con estos breves análisis se constata la imbricación de dos formas narrativas, que no siempre van en el mismo sentido. La lírica de las canciones expresa la intencionalidad mientras que el video contextualiza y hace más amplio el discurso, preservando la cualidad de que ambos textos puedan leerse por separado.

Conclusión

En el presente ensayo pude esbozar una tenue línea para llevar a cabo el estudio de la música de banda, partiendo de la perspectiva de diferentes autores y disciplinas, desde su establecimiento y desarrollo a través del complejo entramado histórico, social, contextual y cultural que compone el género y sus diferentes estilos, para lograr llegar al análisis de las composiciones que la caracterizan en la actualidad como un elemento conformador de gustos, sentidos e identidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo, Ariadna (2015). *Música y ciudadanía en los pueblos indígenas: los cuerpos filarmónicos en la Sierra norte de Puebla*, En Flores Mercado, Georgina (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Althusser, Louis (2009). *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. México, D.F. Ediciones Quinto Sol

Álvarez, Reyes Luciano (2016). *Imaginario Sociales de la Violencia en los Corridos de Traficantes, de los "Tequileros" al Movimiento Alterado y Templario en México*. Tesis de Doctorado. México. Universidad Autónoma del Estado de México.

Astorga, Luis (2005). *El Siglo de las Drogas. El Narcotráfico del Porfiriato al nuevo milenio*. México. Plaza y Janés.

Astorga, Luis (2015). *Drogas sin fronteras*. México, D.F. Penguin Random House, Grupo Editorial.

Brito, Hugo A. y Quesada, Felipe (2008). *La radio y la construcción cultural de los gustos musicales e identidades juveniles*. Un ejercicio de investigación cualitativa. México. UAM-Iztapalapa.

Castillo, Vilka Elisa (2011). *La Banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco*. Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Música. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

Del Fresno, Miguel (2011). *Netnografía. Investigación, análisis e intervención social online*. Disponible en: <http://es.slideshare.net/fresnocom/netnografia-15342889>

Fernández, Anna María (2002). *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Flores, Felipe y Ruiz, Rafael (2015). *Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición en Oaxaca*, En Flores Mercado, Georgina (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Flores Mercado, Georgina (2015). (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Flores Mercado, Georgina (2009). *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. México. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Juan Pablos Editor.

Gálvez, Carlos Martín (2015) *Presencia de la banda en la historia y el desarrollo regional del sur de Sinaloa en el siglo XIX*. En Flores Mercado, Georgina (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Gums, Alexander (2015). *Guardianes de la Tradición: La Banda de Tlayacapan, Morelos*, En Flores Mercado, Georgina (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Haidar, Julieta (2005). *El análisis del sentido: propuestas desde la complejidad y la transdisciplina*, En Haidar, Julieta (coord.) *Arquitectura del sentido. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*. Mexico. INAH.

Hine, Christine (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona. UOC.

Márquez, Joaquín Ignacio y Flores, Georgina (2015) *Kustakueri Jánhaskaticha: La Banda Sinfónica P'urhépecha*. En Flores Mercado, Georgina (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Mondaca, Anajilda (2012). *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa*, México. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Tlaquepaque, Jalisco, México. Disponible en web: <http://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/1274/MONDACA%20Anajilda%202012.pdf?sequence=2>

Montoya, Luis Omar (2011). *Trompeta en mano. Soltando el llanto y en compañía del diablo. Estudio Histórico-Cultural de las Bandas de Viento en el Bajío Guanajuatense (1960-1990)*. México, Ediciones La Rana.

Monroy, Fermín (2017). *El México Regional: Narcocultura e Imaginario Sociales. El Caso de la Música de Banda*. Tesis de licenciatura en etnología. México, INAH.

Ruiz, Rafael Antonio (2015). *Las bandas militares de música en México y su historia*, En Flores Mercado, Georgina (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Ruiz, Rafael Antonio (2002). *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

Simonett, Helena (2015). *Al compás de la banda. La tecnobanda y el pasito duranguense en el mundo globalizado*, En Flores Mercado, Georgina (coord.) *Bandas de Viento en México*. Mexico. INAH.

Simonett, Helena (2004). *En Sinaloa nació: Historia de la música de banda*. Mazatlán, Sinaloa. Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán S.C.

Valenzuela, José Manuel (2010). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. Tijuana, Baja California, México. El Colegio de la Frontera Norte.

Van Dijk, Teun (2000). *Ideología*. Barcelona. Gedisa

Zárate, Alberto (2007). *La música tradicional y su difusión en la radio del Valle de México*. Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Septiembre de 2007, pp. 141-146.

Audiovisuales:

Banda El Recodo 2015 Todo tuyo. LGA Entertainment. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AiZUOLAA_mk

Edwin Luna y Banda La Trakalosa de Monterrey 2014 Mi padrino el diablo. Remex Music. Disponible en: <https://youtu.be/8xy8VPsStvs>

ETNÓGRAFOS

Seminario *Antropología,* **HISTORIA, CONSERVACIÓN Y** **documentación de la música** **EN MÉXICO**

Isay Daniel Silva Catarino

[isaysilvac@gmail.com]

Pasante de la carrera de Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia

Con una trayectoria de más de 50 años la Subdirección de Fonoteca perteneciente a la Coordinación Nacional de Difusión del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ha tenido como objetivo la investigación, la preservación y la difusión de las músicas tradicionales. Por medio de la producción de fonogramas conformados dentro de la serie *Testimonio Musical de México*, así como la realización del *Foro Internacional de Música Tradicional*, ha logrado difundir la diversidad musical y riqueza pluricultural de nuestro país. De esta manera en la Fonoteca se han llegado a conformar acervos y colecciones tanto fonográficas como documentales con el fin de poner estos materiales al servicio de investigadores y público en general para continuar con la preservación y difusión del patrimonio sonoro y musical.

El seminario *Antropología, Historia, Conservación y Documentación de la Música en México* es llevado a cabo por la Fonoteca formando parte de las estrategias de difusión de sus actividades académicas. El coordinador del seminario es el subdirector de la Fonoteca, el Doctor en etnología Benjamín Muratalla. Este seminario es un espacio de discusión, reflexión y análisis sobre las investigaciones concernientes a la diversidad musical del país y con su variedad de manifestaciones sonoras y dancísticas.

Las sesiones del seminario se llevan a cabo los últimos martes de cada mes con un horario de 17:00 a 20:00 hrs en la sala de juntas de las instalaciones del INAH en la calle de Córdoba no. 47, col. Roma. La entrada es libre y son alrededor de 11 o 12 sesiones durante el transcurso del año. Los ponentes del seminario pueden comprenderse entre investigadores afiliados a alguna institución, investigadores independientes, tesistas, estudiantes de nivel superior y público en general. Por mencionar

algunos temas podemos encontrar análisis sobre las músicas en contextos indígenas y rituales, la historia y desarrollo de diversos géneros musicales, discusiones en relación a la música y patrimonio, hasta estudios que versan sobre el rock/ metal, música y fenómenos religiosos. Las exposiciones tienen una duración aproximada entre una hora y media y posteriormente se realiza una sesión de preguntas y comentarios.

Este seminario es uno de los espacios en la Ciudad de México que está abierto a las investigaciones de tesistas y estudiantes. Con la participación del público se enriquecen los contenidos abordados y se obtiene un gran debate y crítica para lograr comprender, analizar y entender el devenir musical de los seres humanos. Para obtener mayor información de las sesiones del seminario y/o para consultar otras actividades de la Fonoteca del INAH se puede acceder al portal electrónico con la siguiente dirección: <http://www.fonoteca.inah.gob.mx/>



Sesión del Seminario
Foto: Mónica Hernández Monroy
Ciudad de México, 27 de junio de 2017

OTREDAD

VIVE!!!
LIBRE SIN MUROS....

El Fandango Fronterizo:
UNIÓN DE COLECTIVIDADES.

Diego Alonso López López

[dialocar@gmail.com]

Realiza la maestría en Conservación de Acervos Documentales por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Asimismo, labora en la Subdirección de Fonoteca por la misma Institución.

Es casi la medianoche, el avión aterriza en Tijuana, Baja California; van y vienen impresiones que mueven mis neuronas de antropólogo. Salgo del aeropuerto, abordo un taxi, voy admirando las calles solitarias; la charla con el chofer es amena, ya me siento parte de la ciudad que horas antes me era desconocida. ¡Qué colorido fulgor de los espectaculares de casas de cambio mostrando el costo del dólar frente al peso! ¡Qué paisaje urbano de la cumbre norteña del país! Súbitamente aparece lo esperado y deseado. No puedo evitar el silencio, al contemplar detalladamente un mausoleo de cruces sobre la mole de metal forjado que impone la ruptura de tierras, armonías y culturas: *el muro fronterizo*.

Transcurren las horas, el reloj cambia veloz, es el nuevo día, sábado 27 de mayo de 2017, el paisaje visual-sonoro de la avenida Revolución dormitaba y ahora despierta como bólico entretejido en un híbrido al estilo Peter Burke, donde la mezcla de prácticas, personas, países y fenómenos sociales ofrecen una perspectiva cuasi "unida" de culturas e historias distintas, de "no soy de aquí, ni soy de allá". Terminó mi desayuno estilo gringo (comida rápida, por supuesto) tomo mi equipo de trabajo y me dirijo al Fandango Fronterizo.

Realizado el evento en las inmediaciones del *Faro de Playas de Tijuana* y el *Friendship Park* de San Diego, California, la cortina de hierro separa hasta su entrada con el mar a ambas fronteras. Me pregunto si habrá otros obstáculos debajo del océano... Llega el sol de mediodía, la luz ilumina con gran fuerza el



El muro fronterizo... obstáculo de la libertad.



¡Un fandango para romper fronteras!



Y al compás del son, surge una hermandad.



Nostalgia y contemplación del otro lado.



Ritmos jarochos entre la cortina de hierro.



Saludo y abrazo de tarima para Friendship Park.

monumento triangular que advierte: *Límite de la República Mexicana*. Se congregan músicos, bailarines, periodistas, paseantes. Afanosos ayudantes colocan las tarimas; los músicos toman posición, afinando la cordofonía de jaranas, violines y leonas.

A un lado y otro del muro, veo mexicanos y centroamericanos, también algunos estadounidenses que simpatizan con la causa. Diversidad de culturas y de formas lingüísticas impregnan el ambiente. Presencio y registro la décima edición de Fandango Fronterizo, que para este año contó con la presencia de músicos veracruzanos de los Tuxtlas. Este disfrutable evento se celebra desde hace 11 años en la ciudad de Tijuana, también con características similares se llevan a cabo *fandangos hermanos en otras fronteras de México*.¹

En este festejo, resuenan los sonos y los versos con mensajes que denuncian injusticias; los músicos se turnan para cantar, la gente aplaude cada décima de verso y los sonos de protesta. Dependiendo de la coyuntura política imperante, los versos de piezas legendarias como “el colás”, “la morena”, “el fandanguito”, “el pájaro cú” o “la bamba”, son adaptados a modo de consigna y que expresan resistencia ante la injusticia de dividir y aislar mediante fronteras; conservando la alegría y festividad que caracteriza a un fandango. La música se escucha diferente en este rincón de México, pero pese a que este estilo detenta una tradición sonora bien definida en su *café con pan*, recibe la influencia de otros ritmos de distintos lugares, como lo afrocaribeño, lo norteño, lo ranchero, el country, el bluegrass y otros tipos de sonos que convierten esta fiesta en una fusión particular y única. Dentro del repertorio destacado, “la bamba” es adoptada como un himno incluyente, donde cada músico y versador puede a su libre albedrío declamar contenidos relacionados con su tierra, la frontera, su familia, su experiencia como migrantes o la nostalgia por el sueño americano y el deseo de ser libres en un mundo de injusticia.

1 Testimonio del músico y versador Sergio Vela Castro, miembro fundador del Fandango Fronterizo. Dato obtenido mediante charla informal vía internet durante la realización de este texto.

Durante este momento festivo, los saludos y abrazos musicales entre ambos colectivos forman un ambiente de camaradería, hermandad y nostalgia, ingredientes destacados de esta fiesta. Tanto jóvenes como adultos realizan la misma dinámica: charlan, tocan, gritan, chiflan, bailan, se toman fotografías e inclusive enseñan las piezas al contingente que del otro lado los acompaña, expresando en todo momento un anhelo de poder tocar al otro. La *border patrol* o patrulla fronteriza rodea el perímetro y es rígida con sus reglas e infraestructura, ya que atrás del muro se encuentra otra reja (que por cierto es eléctrica, mucho más alta, rodeada de torres de vigilancia y cámaras de seguridad con vista de 360°) que únicamente da apertura a un espacio de 1 hora por semana.

Por otro lado, “nuestro muro” con una altura estimada de 4 o 5 metros, recubierto con una rejilla muy pequeña, está desgastado por las inclemencias del tiempo y del clima, tiene una manufactura impenetrable de acero oxidado, que a pesar de su frialdad y hostilidad ha sido reapropiado por la población del lado mexicano, agregando murales con diversas temáticas (protesta, migración, amor) frases libertarias, jardines, paisajes del desierto, entre otros que van agregándose. Con estos elementos podemos pensar infinidad de cosas, historias y momentos ocurridos en ese lugar, reuniones de familiares, amigos, hermanos y parejas que, al no poder cruzar al otro lado, solo bastaba con implantar miradas, palabras y el toque físico de un solo dedo, que es lo que permite esta estructura.

Se acerca el final de esta fiesta y los minutos se aferran y alargan al compás de los últimos sonos, el punteo del instrumento, más fuerte que nunca, corta la brisa del aire en las Playas de Tijuana y San Diego; solo resta que la autoridad señale la indicación para cerrar una vez más la puerta, recordando el sentido y

el significado del porque estamos allí; un fandango para celebrar, una fiesta para recordar y un momento para expresar una vida libre, sin muros que nos separen.

A modo de colofón:

Lo narrado en esta historia, forma parte de la visión de un antropólogo que tampoco ha logrado cruzar al otro lado. Por lo tanto, el contexto descrito, también es parte de la visión de un mexicano que se sintió participe, involucrado y acongojado por lo visto en ese día.

Equipo fotográfico empleado: Cámara profesional modelo Canon EOS REBEL T5 y teléfono móvil modelo Iphone 4, compañía Apple. Exposición manual sin flash. Edición en blanco y negro por Adobe Photoshop CC 2018. Serie numerada y titulada en orden ascendente:

CON OLOR A TINTA

Música y Danza Afromexicana:

Reivindicación, invención y

Y (E)UTOPIA EN LA COSTA CHICA

David A. Varela Trejo

[davidvrltrj@gmail.com]

Estudiante del Doctorado en Antropología, UNAM.

Reseña de Tesis: Vargas García, Andrea Berenice. Noviembre 2017. Tesis para obtener el grado de Maestra en Antropología. Dirigida por Citlali Quecha Reyna. Universidad Nacional Autónoma de México, México. 204 páginas.

Esta tesis centra su análisis en el *movimiento de reivindicación etnopolítica* de las poblaciones afromexicanas de la Costa Chica, en específico en las localidades de El Ciruelo y Collantes, pertenecientes al municipio de Santiago Pinotepa Nacional, distrito de Jamiltepec, en la Costa Oaxaqueña. La investigación realizada por Berenice Vargas, nos muestra a la música de fandango de artesa y a la danza de los diablos como medios efectivos para el re-conocimiento político y constitucional de las poblaciones afrodescendientes de México. Para la autora, estas expresiones músico-dancísticas contienen aspectos “llamativos y sensibles” de la cultura afrocostachiquense, lo que hace entendible su “candidatura como medios denunciantes, transformadores, afirmativos del ser y la diferencia” (p. 2). Aunque resultado de un extenso trabajo etnográfico, la tesis es marcadamente teórica, como se puede apreciar en el tratamiento «en abstracto» que hace de estas tradiciones desde su concepto de *invención*.

De manera crítica, la autora presenta el concepto de Música y Danza Afromexicana como noción que “se *inventa* para reivindicar y reconocer el lugar del afromexicano en el plano nacional [...], y que se *inventa* también para posicionarse políticamente”. En este trabajo «inventar» no equivale a falsedad, por el contrario, se comprende como una metáfora científica *desestabilizadora* que intenta mostrar el dinamismo del concepto, y en consecuencia de “las tradiciones músico-dancísticas que le atañen, los sujetos portadores, y el propio movimiento etnopolítico.” (p. 3).

El razonamiento que guía este trabajo es que el movimiento de reivindicación «afro» se sostiene sobre elementos culturales perceptibles externamente de modo objetivo –como la música y la danza– con motivos de reivindicación. Sin embargo, estos medios, aunque efectivos, se valen de la danza de los diablos y el fandango de artesa, por su proximidad con el estereotipo de “lo africano”. De tal modo que música y danza se inventan como “resultado de la puesta en práctica de un esencialismo estratégico que detenta su influencia africana”, instrumentalizándolos al subordinar sus contextos de creación, “usos y significados primarios al proceso de etnogénesis afrocostachiquense.” (pp. 3-4)

De acuerdo con Berenice Vargas, la «invención de lo afro» ocurre en cuatro *dimensiones de la invención*: Resiliente, Teatral, Alienada, y (E)Utópica. Cada una de ellas, aunque particular y con procesos independientes, se superpone una con otra en el interior de lo que la autora llama el Campo Afromexicano, formado por músicos, bailadoras y bailadores, diablos, intelectuales, ONG's, políticos, académicos, etc.

La Invención Resiliente –que *hace olvidar*– por su parte, supone adaptarse frente al daño físico y psicológico producto de una contingencia azarosa, donde las afrocosteñas y los afrocosteños (término que la autora prefiere usar al de afrodescendiente, pues este último está menos enraizado en las subjetividades costeñas) aparecen como encarnaciones de la trata esclavista y la imagen del «africano cimarrón». Sin embargo, la autora ve un problema en el uso de la resiliencia como herramienta o vía de reivindicación, y es que ésta se “vuelve *explicativa* de la pervivencia de rasgos africanos en varias de sus prácticas culturales” (p. 112). El uso excesivo del dolor y el daño, para la autora, hace olvidar la activa creatividad de los africanos y afrodescendientes una vez que “encallaron” en tierras costeñas. De ahí su apuesta por una «invención resistente» (en oposición a la Resiliente), con el reconocimiento activo de los afrodescendientes como productores creativos de su realidad cultural.

Por otro lado, la Invención Teatral –que *hace creer*– es la «encarnación de la herencia». Dirige la mirada de la nación hacia esa África que hay en nuestra historia, pero también la de los mismos afrodescendientes, ajenos y desconocedores de “su” propia ancestría. El movimiento etnopolítico, a través de distintas voces expertas, trata de fundar una mirada que utiliza como recurso el estereotipo africano. La autora problematiza la retórica en torno a lo étnico y los efectos indeseables de una excesiva esencialización de la música y danza, a través de una “performatividad de lo étnico” (p. 119). Su escenificación supone un reducto de su realidad, como en el caso de la danza de los diablos, danza ritual que se despoja de la riqueza de su significado al ponerse en escena. O el caso del fandango de artesa, música que se presenta como una emblemática tradición africana vigente en la vida costeña.

Por su parte, la *Invencción Alienada* –que *hace callar*–, es la dimensión donde la danza de los diablos y el fandango de artesa peligran frente a la posibilidad de convertirse en objetos para el consumo. Se trata de lo étnico en venta, un escaparate de tradiciones y expresiones estéticas que al ser reproducidas “casi en serie por la mediatización [...] pierden su valor político y reivindicatorio al ser apropiadas por las industrias culturales.” (p. 164) Vargas García pone en cuestión la patrimonialización y la folklorización de estas tradiciones. La primera cae en el riesgo de hacer vulnerables a los productores de la tradición, pues parafraseando a la autora, los introduce en un campo donde terminan siendo despojados de su tradición musical. La segunda, por otro lado, reduce el posicionamiento político-cultural a lo entretenido, exótico y comercializable. En suma, silencian (acallan) la posibilidad de una auténtica participación política pues al suprimir su capacidad para hacerse escuchar, el debate por el reconocimiento jurídico “termina por autentificar la ascendencia que se vende y compra” (p. 179).

Berenice Vargas termina con una propuesta en torno a una *Invencción (E)Utópica* –que *dignifica*–. En ésta se trata de configurar un modelo de acción más cercano a los y las afrodescendientes costachiquenses: un proyecto que dignifique. Para la autora, el reconocimiento se proyecta hacia el futuro. Es una invitación a pensar esas otras músicas profundamente ancladas en la vida y sentir de las poblaciones costeñas, que no tienen un lugar, por no ser representativas de lo «afro en México». La autora quiere ver en las músicas y danzas costeñas un manantial de posibilidades, pero con una condición: la de mantenerlas abiertas y fecundas. La musicalidad costeña se halla en todas partes, nos muestra un mundo en problemas, pero con voluntad para transformarlo y transfigurarlo ética y reflexivamente. Las reivindicaciones y sus utopías devuelven la

confianza en el destino; como dice la autora, uno del que no aceptamos su inclemencia y queremos tomar sus riendas.

Por último, Vargas García nos ofrece entre líneas un interesante ejercicio de reflexividad antropológica, en concreto, sobre lo que se debe o no callar en una investigación. Sin embargo, la autora queda en deuda respecto de los datos empíricos de donde manan ciertas críticas y sus respectivas propuestas, sobre todo al interior del movimiento. Por otro lado, es una excelente ventana para quien desea informarse, acercarse y reflexionar, no sólo sobre el movimiento de reivindicación afrodescendiente, sino de cualquier otro, que se valga de recursos similares para su reconocimiento. La propuesta de *invencción* como concepto, me parece que bien puede presentarse como un modelo, aplicable a otras realidades.

NOVEDAD EDITORIAL

LA EXPERIENCIA SONORA

QUE SE ANTEPONE AL OLVIDO...

El mágico violín de Don Laco

Mónica Hernández Monroy

[zednahdzm@gmail.com]

Licenciada en Sociología
Adscripción institucional: Fonoteca INAH

Reseña del libro: “*Y hasta las aves cantan cuando el árbol reverdece... La presencia de don Laco en la Huasteca*”. Amparo Sevilla Villalobos, Coordinadora. Serie Fonográfica Testimonio Musical de México, Fonograma 68. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México, Septiembre de 2017, 101 págs.

Y hasta las aves cantan cuando el árbol reverdece... *La presencia de don Laco en la Huasteca*, es un texto que refleja una serie de vivencias narradas de viva voz por Heraclio Alvarado Téllez, violinista, carnalero y habitante del pueblo Colatlán, municipio de Ixhuatlán de Madero. Mítico lugar enclavado en la Huasteca Veracruzana.

El proyecto nació del cariño, respeto y compromiso de Rodolfo González-Martínez, amigo y músico que durante muchos años compartió al compás de su jarana, voz y notas huastecas al violinista. Gracias a su entrañable amistad, Rodolfo conoció el deseo de don Laco por grabar un disco que en sus propias palabras... “será mi despedida, un disco para que se acuerden de los versos que he compuesto y no me olviden”.

Con el apoyo de la maestra Amparo Sevilla Villalobos directora de la Dirección de Etnología y Antropología Social (DEAS-INAH), el equipo de grabación de campo solicitado a la subdirección de Fonoteca del Instituto Nacional de

Antropología e Historia y con la compañía de Rodolfo González-Martínez, se emprendió el viaje. Una travesía por la huasteca con el objetivo de llegar a casa del músico y cumplir un sueño que hasta ese día se vería materializado: grabar un disco con sus versos, que quizá podría ser el último.

Antes de llegar a casa de don Laco, se realizó una escala en Huejutla, Hidalgo para encontrarse con el músico Víctor Moédano Ángeles, quién amablemente se solidarizó a la petición de Rodolfo para completar el trío con su quinta huapanguera, acompañando al equipo el resto del viaje. Así, entre paisajes monteses, valles, cascadas y una bella noche estrellada, se llegó al pueblo de Colatlán.

El fonograma adjunta una serie de artículos que de forma académica, testimonial y etnográfica nos hace reflexionar e interesar por las músicas tradicionales de dicha región. De la pluma e inspiración de Amparo Sevilla Villalobos, nos introduce al primer artículo y desde sus inicios refleja el instante en que don Laco con la puerta abierta de su casa, café, pan y una pícara sonrisa convive con todos los visitantes, entablando el diálogo e indicaciones de lo que quiere reflejar en dicho trabajo. Él relata las historias de su infancia en los años treinta del siglo XX, así como recuerdos de su primer violín, los primeros viajes a diversas localidades de su estado Veracruz y las enseñanzas de sus maestros o primeros músicos con quienes tuvo contacto; además de las peripecias económicas, sus enamoramientos, el cuidado de su familia, el contexto histórico, político y social que le tocó vivir y presenciar, así como las festividades por las cuales empezó a participar, destacando el carnaval de su pueblo. Don Laco comparte con sonrisa y nostalgia del recuerdo, un sinfín de situaciones que lo llevaron a vivir la música de un modo singular en su vida.

La maestra Sevilla relata la importancia de los sonos interpretados por el violinista, que además de cumplir el objetivo de amenizar las fiestas y convivencias entre los habitantes de la Huasteca, explica el carácter ritual de las piezas musicales como *El Costumbre, Sonos de Carnaval y de Xantolo* que, en momentos integrales de la cosmovisión huasteca, los muertos y ancestros vienen al mundo de los vivos, abriendo momentos sagrados que conectan ambos planos.

Declarado un amante de la tradición carnavalera, el músico expresa como acompañaba a la “viejada” a recorrer las casas del pueblo, con su violín y sus sonos de carnaval. El artículo relata las instancias que lo han reconocido, los músicos y tríos donde se ha forjado y formado parte, además de los diversos lugares en donde se ha presentado y el reconocimiento de su comunidad como parte de la tradición musical de la región.

Don Laco con 87 años de edad¹ –relata Sevilla Villalobos– pertenece a una generación de músicos que fueron determinados por condiciones económicas, sociales y culturales no siempre favorables, pero sí llenas de creatividad, fortaleza e ingenio para superar obstáculos de vida; además de ser portadores de un papel fundamental en la vida comunitaria de la huasteca: donde unas notas de violín y un carácter como el de Heraclio Alvarado Téllez pueden unir a una colectividad con sus sonos.

Por otro lado, el fonograma perteneciente al número 68 de la serie Testimonio Musical de México, cuenta con la colaboración de Camilo Raxá Camacho Jurado, quien realiza un análisis de los orígenes de la música de El Costumbre en la Huasteca, territorio donde convergen diversas culturas como la teenek, la totonaca, la tepehua y nahua. Es por ello que, aunque no compartan la misma lengua, existen algunos rituales, mitos, dotaciones instrumentales, danzas y composiciones musicales que son compartidas por toda la región. El poseer estos elementos culturales no los aleja de tener historias de colonización similar, por lo que la música no podía dejar de ser un elemento exento de este fenómeno. Con ello la adopción de instrumentos de cuerda traídos por los españoles fue muy bien acogida por habitantes de la zona, dando lugar a que la creación de nuevos géneros y la adopción de festividades como

1 Febrero de 2017.

los fandangos, fueran determinantes para que la Huasteca se identificara como la tierra del son huasteco y el huapango.

Además de hacer un breve recuento de la cobertura geográfica de la huasteca, Raxá Camacho describe al son huasteco como la “música que identifica tanto a mestizos como a indígenas” a través de diversos sistemas musicales que permiten como modelos teóricos entender la forma en que se estructuran estas prácticas. De acuerdo a diversas investigaciones y propuestas metodológicas, el investigador propone entender las prácticas musicales de la región dentro del ámbito religioso en oposición al secular. Es así como la música de la Huasteca muestra esta oposición con el son de El Costumbre y con el Son Huasteco. La música del ámbito religioso es representada con géneros como: El Costumbre, xochitlsones, canarios, sones de Santa rosa, cantos de Chicomexóchitl, vinuetes o sones de danza; géneros que ofrendan, agradecen y sacralizan a deidades por diversos motivos importantes para la colectividad. Los lugares donde se interpretan son especiales y obedecen a un contexto ritual, por lo que no pueden ser compartidos en un espacio y tiempo ajenos a su origen y significado. La dotación instrumental de la música del ámbito religioso es diversa, por lo que Camacho realiza una breve semblanza de los instrumentos usados en la región y las particularidades de afinación, armonía y rítmica de estos géneros.

Por otro lado, la música del ámbito secular, es representada dentro de esta clasificación con el son huasteco y el huapango. En este apartado se hace una explicación referente a la diferencia entre son huasteco –que se engloba baile, música y canto– y el huapango que incluye la fiesta y a los músicos; por lo que Camacho revisa los diversos orígenes históricos de los conceptos y los usos actuales de los mismos. En cuanto a la dotación instrumental, tenemos la existencia de violín, jarana huasteca y guitarra quinta o huapanguera –aunque desde hace varios años la incorporación de los instrumentos de viento ha llegado a la región. Esta dotación que además de interpretar sones huastecos y huapangos; también debe reconocerse que interpreta zapateados, jarabes, peteneras, malagueñas, cumbias huastecas, corridos, rancheras, polcas, pasodobles y vales que para el autor son importantes para el desarrollo musical tradicional de esta región.

El último artículo es presentado por Rodolfo González-Martínez, quien hace un recuento de cómo conoció a don Laco, las aventuras que vivió a su lado y como se acoplaron musicalmente hablando, durante 15 años de amistad. Vale la pena hacer mención de este apartado, dado que, de la confianza y códigos compartidos, don Heraclio Alvarado encarga a Rodolfo la misión de hacer una grabación que inmortalice los versos que él mismo ha compuesto y que este fonograma tiene por misión difundir y conservar como patrimonio cultural de la Huasteca.

Cabe mencionar que la armonía que nació entre Víctor Moedano, Rodolfo González-Martínez y Heraclio Alvarado, fue producto de los códigos culturales en común con la región de la Huasteca y el idioma nahua que comparten, además del aprecio y respeto que existe hacia los músicos de gran trayectoria, virtuosismo y sabiduría como don Heraclio. Esto facilitó y generó la confianza necesaria para encontrar a alguien quien interpretara sus versos y acompañara con alegría musical la música huasteca que siempre ha llenado su ánimo y corazón.

Con este apartado, queda clara la intención final de este material, donde plasmar palabras de amor a la vida y ofrendar con música las enseñanzas de todos los músicos con los que ha compartido durante toda su existencia es la mejor forma de retribuir a la vida: “Ojalá pudiera ofrecerles otra cosa, pero ya sólo tengo mi música y mi violín”.

Don Laco tiene muy clara la intención de que con este trabajo dejará un pequeño legado de su tradición y su creación, además de seguir deleitando a su gente con la música que el mismo ha enseñado a nuevas generaciones. Al ritmo de sones de El Costumbre como La polla pinta, La liebre o el Carnavalero; o

con sonos huastecos como La leva, La Cecilia o el Toro requesón, el violinista interpreta animosamente en su casa de madera al mismo tiempo que exclama: “No me quejo de la vida, me quejo de no vivir más, no quiero que nadie batalle cuando yo me vaya”, contestando al mismo tiempo cuando le preguntan acerca del ataúd que tiene en su casa: “Ya tengo todo listo para cuando se llegue el día. Me iré con mi esposa y estaré a su lado”.

El material posee 24 piezas de repertorio tradicional del son huasteco, además de un cuadernillo con tres artículos que como he explicado, refleja el trabajo de campo que se ha realizado en la región, además de la experiencia e historia de vida de un músico emblemático de la época. También se podrá disfrutar de fotografías realizadas a la par de la visita que complementa al registro sonoro de campo y parte del testimonio etnográfico de músicos tradicionales.

Es así como a manera de cierre es importante mencionar que la serie *Testimonio Musical de México*, desde hace más de 5 décadas, tiene como uno de sus más importantes sellos la peculiaridad de recopilar música que está a punto de desaparecer, testimonios sonoros importantes para la comunidad y vivencias de músicos tradicionales que no solamente se esfuerzan en tocar para producir un material discográfico, sino que son el reflejo de todo un sistema social que cohesionan y genera lazos profundos en torno al ambiente sonoro. Existen diversos materiales asociados a la cultura Huasteca dentro de la serie discográfica, pero debido a su gran complejidad y amplitud geográfica, vale la pena retomar estas peculiaridades y reflejarlas en producciones sonoras que hacen tan especial y rica la región.

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA GRADUADOS 2018

MAESTRÍA

García Gómez Víctor Hugo

Título de tesis: "Procedencia e intercambio de obsidiana en la cuenca de México en el Holoceno medio (6000-4000 A.N.E): el caso de san Gregorio Atlapulco Xochimilco".

Autor: Guillermo Acosta Ochoa

Fecha de examen: 02/02/2018

Espejel Santillán Eduardo

Título de tesis: "Características del crecimiento craneofacial en niños de tres a seis años para estimar progresión de edad en casos forenses"

Tutor: Dra. Lorena Valencia Caballero

Fecha de examen: 30/04/2018

Ichin Gómez Claudia Olivia

Título de tesis: "Representaciones sociales y prácticas funerarias de católicos y testigos de Jehová en San Cristóbal de las Casas".

Tutor: Dr. Jaime Thomas Page Pliego

Fecha de examen: 29/05/2018

Ventura Medina Alaíde

Título de tesis: "Representaciones sociales de la vejez institucionalizada. Análisis antropológico en una residencia de cuidado prolongado en la Ciudad de México".

Tutor: Dr. Andrés Medina Hernández

Fecha de examen: 25/06/2018

Sánchez Espinosa Gustavo

Título de tesis: "Turismo étnico en el Reino Tz'utujil. Proceso de turistificación en Santiago Atitlán, Guatemala".

Tutor: Dra. Cristina Oehmichen Bazán

Fecha de examen: 29/06/2018

DOCTORADO

Arías González Jiapsy

Título: "Sistema de alimentación en dos conventos clarianos de la actualidad en la Ciudad de México y la Ciudad de Querétaro, un estudio de antropología alimentaria".

Tutor: Dr. Luis Alberto Vargas Guadarrama

Fecha de examen: 21/06/2018

Ventura Medina Alaíde

Título de tesis: "Representaciones sociales de la vejez institucionalizada. Análisis antropológico en una residencia de cuidado prolongado en la Ciudad de México".

Tutor: Dr. Andrés Medina Hernández

Fecha de examen: 25/06/2018

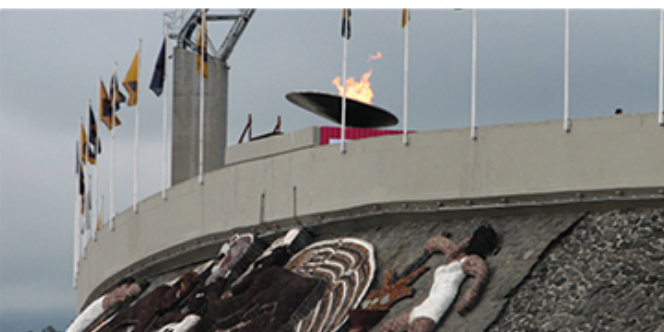


UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

SECRETARÍA GENERAL

DIRECCIÓN GENERAL DE
ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

CALENDARIO ESCOLAR PLAN SEMESTRAL 2019



En 1968 el pebetero del Estadio Olímpico Universitario fue encendido, dando inicio a los Primeros Juegos Olímpicos con sede en la Ciudad de México.

Semestre 1

Semestre 2

▶ Inicio ciclo escolar 6 / Agosto / 2018 ▼ Fin ciclo escolar 23 / Noviembre / 2018 ▶ Inicio ciclo escolar 28 / Enero / 2019 ▼ Fin ciclo escolar 24 / Mayo / 2019

● Dias inhábiles	● Exámenes
Septiembre 15 y 16	Enero 1
Noviembre 1, 2 y 19	Febrero 4
Diciembre 1, 12 y 25	Mayo 1, 10 y 15
	● Asueto Académico
	○ Vacaciones Administrativas
	● Período Intersemestral

AGOSTO 2018

L	M	M	J	V	S	D
		1	2	3	4	5
▶	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

CICLO ESCOLAR 2018-2019

SEPTIEMBRE 2018

L	M	M	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

OCTUBRE 2018

L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

NOVIEMBRE 2018

L	M	M	J	V	S	D
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	▼	24	25
26	27	28	29	30		

DICIEMBRE 2018

L	M	M	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

ENERO 2019

L	M	M	J	V	S	D
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
▶	29	30	31			

FEBRERO 2019

L	M	M	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28		

MARZO 2019

L	M	M	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

ABRIL 2019

L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

MAYO 2019

L	M	M	J	V	S	D
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	▼	25
26	27	28	29	30	31	

JUNIO 2019

L	M	M	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

JULIO 2019

L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

AGOSTO 2019

L	M	M	J	V	S	D
			1	2	3	4
▶	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

CICLO ESCOLAR 2019-2020

