

# Investigación musical desde Jalisco:

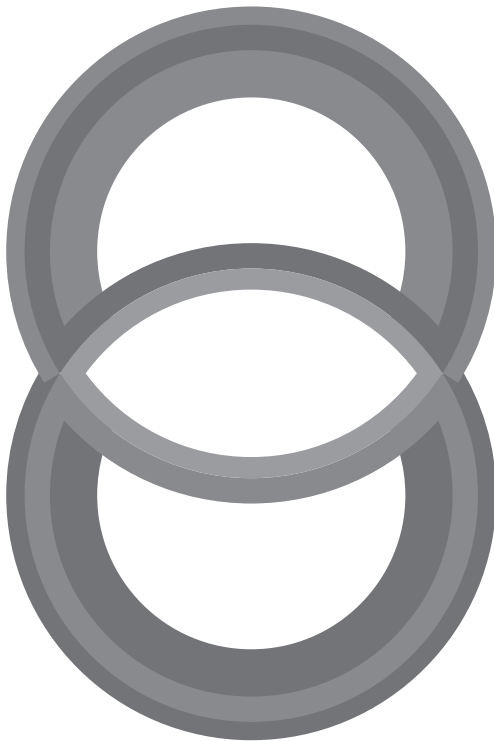
Crítica, paralaje  
y memoria...  
¿local, regional, universal?

*Amoxtlilhuítl* en honor del  
Dr. Arturo Chamorro Escalante,  
en celebración de sus 40 años de  
vida académica.

*Gabriel Pareyon, editor*

Secretaría de Cultura  
Estado de Jalisco  
2020

# Investigación musical desde Jalisco:



D.R. © 2020, Gabriel Pareyón (editor)

Todos los derechos reservados conforme a la ley,  
a favor de los autores de cada capítulo en este libro.

Diseño Editorial: Antonio Moreno Calderón

Diseño de Portada: Valeria Macías Sierra

Primera edición, 2020

D.R. © 2020, Secretaría de Cultura

Gobierno del Estado de Jalisco

Av. de la Paz 875, Zona Centro

44100, Guadalajara, Jalisco, México

ISBN: 978-607-734-154-3

**DIRECTORIO OFICIAL:**

Enrique Alfaro Ramírez

**Gobernador del Estado de Jalisco**

Juan Enrique Ibarra Pedroza

**Secretario General de Gobierno**

Hugo Manuel Luna Vázquez

**Jefe de Gabinete**

Anna Bárbara Casillas García

**Coordinadora General Estratégica de Desarrollo Social**

Giovana Elizabeth Jaspersen García

**Secretaria de Cultura**

Impreso y hecho en México



Este libro fue realizado en el marco del ciclo Lavalier - Cultura Sonora, proyecto diseñado y gestionado por Pablo de la Peña y Javier Audirac como parte de las actividades de la jefatura de Música y Arte Sonoro de la Secretaría de Cultura de Jalisco. El ciclo se realizó mensualmente en la capilla Elías Nandino del Ex-Convento del Carmen, de Guadalajara, de junio a noviembre de 2019.



*Amoxtliilhuitl en honor del  
Dr. Arturo Chamorro Escalante,  
en celebración de sus 40 años  
de vida académica.*



## CONTENIDO

<i>Prefacio</i>	9
Giovana Jaspersen	
<i>Presentación</i>	13
José Gorostiza Ortega	
<i>Invocación a la fertilidad de la investigación musical: el estado del arte en el contexto jalisciense</i>	19
Gabriel Pareyón	
<i>¿Qué sabemos del patrimonio musical jalisciense?</i>	45
Eduardo Escoto Robledo	
<i>Resguardo de la memoria sonora: el archivo musical de la Catedral de Guadalajara</i>	75
Cristóbal Durán Moncada	
<i>La investigación sobre música wixárika: recuento comentado, a más de un siglo de sus inicios</i>	111
Rodrigo de la Mora Pérez Arce	
<i>Ecología acústica, etología y nueva etnomusicología: el sonido de las aves en la vida humana</i>	147
Arturo Chamorro Escalante	
<i>Disyunción entre nominalismo y universalismo, o la deconstrucción del arte en tiempos de desterritorialización</i>	173
Gabriel Pareyón	
<i>No somos hombres blancos muertos: un análisis crítico actual de las mujeres músicas jaliscienses</i>	201
Janine Jop	





# Prefacio

Giovana Jaspersen

La música es una compañía peculiar. Puede experimentarse como un sonido de fondo en la vida cotidiana o entrelazarse profundamente con las prácticas más sagradas. Ha sido el componente fundamental de las artes no solo desde la composición y escritura de piezas musicales, sino como complemento de la danza y la versificación. La misma palabra “música” tiene un trasfondo mitológico como el origen de la inspiración. Es, pues, primordial en la configuración emocional y catalizador del espíritu de las culturas.

Desde el inicio de la administración, en la Secretaría de Cultura de Jalisco hemos trabajado para dimensionar todos los campos de las artes en su diversidad como fuentes de conocimiento impulsando una revisión crítica del pasado para complementar las omisiones de la historia y fortalecerla en el futuro. De estas inquietudes surgió Lavalier, un ciclo de conferencias, conversatorios y talleres creado para la reflexión en torno a la cultura sonora. La primera persona invitada fue el doctor Gabriel Pareyón, curador y

musicólogo experto en el patrimonio musical de Jalisco. Y aunque lo más valioso de estos ciclos es la participación social y el diálogo que surge en las salas de conferencia, nos parecía imprescindible dejar la memoria escrita del resultado de la primera temporada.

El rescate del patrimonio musical de Jalisco es una tarea pendiente así como la difusión de las expresiones musicales y todo aquello que encierra la función de la música. Esto último, sobre todo, porque el conocimiento se acumula todos los días y es preciso tener una base histórica sobre la cual los esfuerzos por registrar el presente sean más productivos.

Este libro presenta a un destacado grupo de musicólogos y profesionales del sonido y temas urgentes en lo tocante a la reflexión sonora generada desde el estado. Parte del objetivo de entender la cultura musical en Jalisco en todas sus dimensiones: desde el colonialismo y el patriarcado hasta las políticas culturales y la vida comunitaria. Asume las dificultades que ha habido y hay todavía para comprender la historia regional con todas sus complejidades.

¿Qué sabemos del patrimonio musical jalisciense? es la primera pregunta con la que inicia el libro. Hacer memoria es un ejercicio de construcción comunitaria, instar a recorrer esos caminos donde coincidimos todos. En el libro, además, se hace una revisión de la historia omitida o mal interpretada, el repaso de hechos, discursos y nombres.

El patrimonio musical no sólo está en el sonido, sino también en los archivos: libros y papeles que han registrado con anterioridad el acervo histórico. En su diversidad, los textos de este libro también dan un lugar a la investigación sobre la música wixárika a más de cien años de su origen y atravesando las interpretaciones más contemporáneas de la música sierraña. Tanto como la nueva etnomusicología: desde el silbido humano hasta el canto de las aves.

Ninguna forma de arte ha sido enteramente 'muda', todas las formas de expresión hacen referencia en mayor o menor grado a un paisaje sonoro. Como fenómeno físico podríamos decir que

no hay silencio nunca y como fenómeno social, que es otra forma de irrumpir en los silencios. La cultura sonora es fundamental en una sociedad tanto por su documentación histórica como por la reflexión simbólica de una época.

Correspondiente al tiempo y contexto de reivindicaciones históricas, uno de los últimos capítulos es de la investigadora Janine Jop titulado “No somos hombres blancos muertos: un análisis crítico actual de las mujeres músicas jaliscienses” cuestiona desde la perspectiva de género la falta de presencia de las mujeres en el acervo musical de Jalisco. Contribuye a resarcir la omisión de los nombres de creadoras, productoras y profesionales de la música jaliscienses a través de su reconocimiento público.

Como institución cultural sabemos que nuestra labor es tender puentes para que los artistas, gestores y académicos especializados en la cultura puedan hacer un trabajo de interpretación histórica con enfoque en derechos humanos, interseccional y con libertad.

La cultura y las artes están en sus personas, en el derecho a resonar y crear, y en los creadores como guías de la sensibilidad y empatía que se necesitan en la actualidad. Es nuestra obligación trazar caminos para que ese derecho esté garantizado.

Confiamos en seguir impulsando iniciativas como Lavalier y así contribuir al rescate de nuestro patrimonio musical y a la reflexión en torno a la importancia del sonido en nuestra sociedad. Para que este libro sea en el futuro, un repaso crítico y un indicio de que la historia se re-escribe y escribe todos los días.



## Presentación

José Gorostiza Ortega

Dos sentimientos encontrados me provoca la lectura de estos interesantes ensayos sobre la investigación musical en Jalisco: por un lado el recuerdo más bien doloroso de haberme encontrado con una lucha desigual contra la incompetencia de las instituciones en materia de investigación y rescate del patrimonio musical olvidado de antiguas generaciones (en mi caso concreto, respecto de la obra inédita de José Rolón), y por otro, el gozo de saber que una nueva generación ha tomado la bandera de seguir insistiendo en que la restitución de la memoria histórica de nuestra música continúa como asignatura pendiente de las instancias de cultura.

Algunos lectores tendrán dificultades para entender conceptos presentes en este libro, si no han leído —por ejemplo— la *Historia de la Cultura* de Ernst H. Gombrich, o si no han realizado lecturas básicas sobre el estructuralismo o la “Antropología Estructural” de Claude Lévi-Strauss. También aparecen conceptos como *ethos*, *pathos*, *logos* y el *Sturm und Drang* que movió la cultura musical

alemana entre el período Clásico y el Romanticismo, lo que indica positivamente la existencia de una nueva generación que sí ha leído y trae consigo una preparación importante que puede hacer la diferencia con el pasado. De manera notable, esto quiere decir que en Jalisco tenemos ya una nueva clase de estudiosos que han aprovechado su tiempo ampliando su bagaje cultural, indispensable para nuestra época.

Pero lo que más me queda claro a lo largo de este libro, es la inconformidad generalizada ante el hecho de que la historia de la música jalisciense apenas comienza a ser contada —en buena medida gracias a la inquietud de los escritores y músicos, autores de estos textos—, en tanto que las instituciones culturales oficiales han perdido el rumbo desde hace tiempo y no han sabido responder a los justos reclamos de quienes decimos que, en el fondo, existe una burocracia obesa que se come el presupuesto antes asignado a las áreas sustanciales del arte; con lo cual, no se pueden esperar grandes avances de ningún tipo.

Ya Max Weber analizó este fenómeno hace un siglo y dijo, en pocas palabras, que las burocracias eran un “cáncer necesario” para el funcionamiento de las instituciones, pero que su mayor interés era el de replicarse a sí mismas y crecer a expensas de las mismas. También aquí leemos acerca del daño patrimonial que el colonialismo causó a las ahora llamadas *culturas originales* de América. No obstante, ante estos problemas, surgen nuevas opciones de estudio como la etnomusicología y la nueva tecnología de la música digital; se exige la incorporación de la mujer a la creación musical, antaño actividad exclusivamente masculina en nuestro ambiente; se reescribe la historia jalisciense del siglo XIX, rica en contribuciones musicales de sociedades y compositores olvidados; se busca restablecer una memoria auditiva de la música de las etnias de Jalisco —principalmente la wixárika—, y se decanta poco a poco la evaluación del archivo musical de la Catedral Metropolitana de Guadalajara.

Cuando me incorporé a la vida musical de Guadalajara en 1979, estaba todo por hacerse y me pareció un reto importante contribuir a ello, pues, para mi gusto, la música en la Ciudad de México ya era dominio de las mafias transexenales. Cuarenta años después, no sólo no se ha avanzado, sino que en Jalisco vamos peor que nunca en materia cultural. No es este el lugar para explicar el porqué de mi aserto. Sin embargo, y desde una perspectiva más amplia, yo diría que la incomprensión generalizada hacia la música, no es privativa de nuestro medio, sino que ocurre en todo el mundo. He aquí algunos datos reveladores para documentar nuestro pesimismo: en los años 1970's, colegas míos egresados del Conservatorio Nacional de Música y con estudios en el Curtis Institute of Music de Cleveland y la Manhattan School of Music de Nueva York, hicieron el catálogo del archivo de la Catedral de Durango y lo copiaron en microfilm; hallaron más de 500 obras religiosas y de música de cámara y concierto de autores extranjeros y mexicanos de la época colonial. De ese catálogo nada se ha logrado dar a conocer. El compositor e investigador jalisciense Antonio Navarro realizó el catálogo de la obra de Blas Galindo, mismo que la Universidad de Guadalajara publicó junto con una biografía del compositor, en 1994 (*cf. Hacer música: Blas Galindo, compositor*, UDG; 87 páginas). Cuento en ese trabajo cerca de 178 obras de Galindo, de las cuales en las salas de concierto locales no se han interpretado más de siete u ocho. Aclaración importante: clasificado "nacionalista", Galindo es totalmente un compositor cosmopolita en el corpus general de su obra. Mientras tanto, de Antonio Gomezanda y de José F. Vázquez, autores sinfónicos muy notables de Jalisco, no conocemos prácticamente nada.

Otro dato: cuando se fundó en septiembre de 1988 la Orquesta Filarmónica de Jalisco a instancias del gobernador Álvarez del Castillo, el entonces director fundador Manuel De Elías instauró un programa de grabaciones con obras de maestros jaliscienses (entre ellos Hermilio Hernández), otro de becas para formar



atrilistas locales, y otro de comisión de obra, así como concursos para instrumentistas, en estrecha colaboración con la entonces Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara; aparte de un programa social de conciertos didácticos que sacaba a la orquesta fuera del Teatro Degollado; todo eso, en la actualidad ya no existe.

La música tiene en su contra, que no solo se entiende por el sentimiento o espíritu, sino por su estructura a través del conocimiento intelectual, y este concepto hace que su asimilación sea difícil para personas que se dicen en general “cultas”, si no han tenido desde pequeños un estrecho contacto con la música. Por razones familiares, puedo decir sin temor a equivocarme que conocí a algunos de los hombres más cultos de México: Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, y una larga lista de valiosos intelectuales que estaría por demás anotar aquí. Ninguno de ellos tuvo la más mínima cultura musical. Algo asombroso, especialmente si pensamos en la relación que esos hombres tuvieron con las políticas culturales nacionales, dictadas desde la autoridad ejecutiva y federal.

Obsérvese una realidad histórica: el apoyo a la cultura en México a partir de la posrevolución propició una cultura “libresca”. A partir de las políticas de Vasconcelos, el Estado publicaba libros y con el tiempo, la iniciativa privada comenzó a crear casas editoriales independientes, pero eso nunca pasó con la música. Si bien la asociación civil Ediciones Mexicanas de Música existió por muchos años rentando a las orquestas el *Huapango* de Moncayo y los *Sones de Mariachi* de Galindo —ambos de origen jalisciense—, nunca logró la ayuda gubernamental para ser una verdadera industria editorial musical, y nadie más intentó algo semejante en tiempos modernos.

En Guadalajara tenemos una Feria Internacional del Libro, pero no hay quien publique música impresa para su ejecución, lo cual, aunque supone un arduo proceso, no tiene mercado. Por ello, la responsabilidad de investigación y difusión musical debería recaer

en las orquestas y las instituciones de cultura. Aparte de éstas, otras instancias de cultura no han hecho la tarea de saber para qué sirven, ni tampoco han caído en la cuenta de que, en el fondo, ellas son parte del problema. En los últimos años pudimos ver que la cultura ya forma parte de la lucha política y que ello ha provocado el recambio sexenal de proyectos vacuos, unos por otros. No obstante, la politización de la cultura lleva en sí la simiente del fracaso que todos observamos al día de hoy.

Pero sería injusto afirmar que esto es un fenómeno únicamente “tercermundista”, debido a la falta de programas educativos de apreciación de las artes desde la escuela primaria hasta la universidad. Como músico observador y coleccionista de música grabada, puedo decir que en Estados Unidos y Europa, los olvidos históricos también han estado presentes y son igual de graves e injustos que aquí, en Jalisco y en México. Por muchos años no supimos que los grandes compositores franceses de la segunda mitad del siglo XX habían sido Jacques Castérède, Marius Constant y Serge Nigg, ninguneados a favor de Pierre Boulez. Tampoco sabíamos que Bohuslav Martinů debió de estar en la lista de los compositores del siglo XX, junto a nombres como Stravinski, Prokófiev, Shostakóvich o Bartók. Los rusos mismos se asombraron cuando descubrieron que el gran sinfonista de su tierra era Nikolai Myaskovsky y que Vassili Kalinnikov, fallecido a la edad de 35 años, no iba a la saga de Chaicovsky, y más todavía les pesó saber que Prokófiev bebió algo en su lenguaje musical, del norteamericano George Antheil en el París de los 1920’s. Pacientemente, los músicos e investigadores musicales europeos han hecho la tarea de completar el cuadro real de la música de sus países. En tanto países en proceso de descolonización, como India, Indonesia o Sudáfrica, poco a poco despiertan a la riqueza de sus propias tradiciones musicales, en lugar de seguir imitando los modelos de las potencias que los colonizaron.

Esperamos entonces que este libro sea la premisa de un despertar a la historia de la cultura musical jalisciense, y que de la página impresa de estos ensayos saltemos a resultados palpables del conocimiento de nuestros propios sonidos, todavía varados en el olvido o la indiferencia.

# Invocación a la fertilidad de la investigación musical: el estado del arte en el contexto jalisciense

Gabriel Pareyón\*

CENIDIM-Instituto Nacional de Bellas Artes &  
Departamento de Historia, CUCSH-Universidad de Guadalajara  
gpareyon@yahoo.com

## Resumen

Este texto parte de la premisa de que pretender entender un concepto como *cultura musical* en Jalisco (México), implica la problemática de un colonialismo no deconstruido por sus instancias sociales; lo que produce una relación de distorsión entre políticas públicas, intereses privados y vida comunitaria. Se presta especial atención a las dificultades para comprender la historia regional profunda, así como a la sobrevaloración de los símbolos culturales del poder, símbolos concentrados en la música europea y norteamericana como restos de un positivismo aún operante entre agentes locales que influyen sobre la vida pública. A lo largo

\* Originario de Zapopan, Jalisco, es doctor en musicología por la Universidad de Helsinki (Finlandia) y maestro en teoría y composición musical por el Conservatorio Real de La Haya (Países Bajos). Desde 1995 es investigador titular del CENIDIM- INBA, y desde 2011, tutor del Posgrado en Música de la UNAM. A partir de 2015 es docente en el Departamento de Historia, CUCSH-UDG. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA, 2012-2014, 2019-2021).

del presente estudio se entrelaza el concepto de *cultura* con el de *música*, porque se consideran indisociables. Aparece también el concepto de “fealdad” como subjetividad colectiva vertida sobre las estéticas locales y la historia de la música y su documentación; con lo cual se hace posible la interpretación de los problemas de la investigación musical regional, no como derivados de falta de recursos técnicos o económicos, sino como producto de una “captoprofobia” —un terror al reflejo de sí mismo— que impide vernos y oírnos en una justa profundidad histórica y humana. Por último, se explicitan las necesidades y urgencias de una comunidad musicológica obligada a preocuparse por temas como la conceptualización de género, la documentación musical básica, la preservación y análisis de las estéticas locales en distintas épocas y su organología, y el estudio de la diáspora musical jalisciense.

### **Acerca de la crisis social de la música**

Cuando es verdadera y profunda, toda crisis política y social viene acompañada de un cambio de métodos, perspectivas y patrones de pensamiento y práctica de la música. En la *República* de Platón (IV, 424c) leemos que “las formas y los ritmos de la música nunca han de cambiar sin que se produzcan cambios en las formas y devenires más importantes de la política”, lo cual se relaciona con la idea de que música y vida social son fenómenos estrechamente conectados, si no es que condicionados entre sí.

En un sumario crítico sobre el nacionalismo mexicano del siglo XX, Monsiváis (1996) expone una serie de contradicciones que delatan ambigüedad e inconsistencia en el uso de los muchos y muy flexibles conceptos de identidad “mexicana”, manipulados a través de una dinámica de aguda crisis cultural. En México —al igual que en otros lugares y épocas— la crisis de la cultura antecede la crisis del agua y la de la salud pública, y muchas otras previsibles en un futuro cercano, como la crisis alimentaria. En el extremo de la crisis cultural, avizoramos sus consecuencias como una pérdida

del equilibrio en la relación de los actores sociales respecto de su contexto histórico y ecológico. De hecho, nos encontramos en el recrudecimiento de una crisis que resulta de la suma de otras crisis sucedidas cada vez con mayor prisa, sin que sepamos bien a bien cuáles serán las consecuencias y probables desviaciones próximas de esta dinámica.

En el ámbito local, los ciclos críticos dejan su impronta en la separación y clasificación de la historia, cuyo registro documental caracteriza a las instituciones. Resalta aquí una primera paradoja sobre tal registro: si es la institución la que se encarga de recoger, codificar e interpretar la historia, la historia misma queda configurada por la institución. Como supone Maurice Halbwachs (1925), la *memoria comunitaria* queda obliterada por la *historia establecida*. Esto es cierto para el régimen nacionalista posrevolucionario mexicano, determinado a partir de la figura patriarcal del Jefe Máximo, cuya política cultural desde 1929 quedó ceñida a una ideología centralista y unificadora de símbolos y discursos diseñados en la capital nacional.

*Nacionalismo* y *capitalismo* fueron los conceptos rectores del México moderno, diseñados para “superar” la crisis de la posrevolución; sin que podamos ignorar que el de “capital” tiene aquí cuando menos dos acepciones implícitas: una económica, la otra paternalista, dictatorial y administrativa. De acuerdo con tal ideología *nacional* y *capital*, solamente debería haber una cultura mexicana, con un solo idioma —el castellano, la lengua del *líder moral*— y una sola manera de hablar, vestir, cantar, bailar, creer y pensar. La ardua y prolongada tarea para conseguir esta anhelada “unidad”, le tomó el resto del siglo a la administración pública federal, que casi logró la eliminación de la mayoría de las lenguas indígenas, y pudo disminuir, con éxito, la variedad cultural de las diferentes regiones del país, junto con el también exitoso programa de desmonte con que se “domesticó” al campo

mexicano, destruyendo más de dos terceras partes de las selvas, bosques y cuencas hídricas, hasta generalizar la erosión del territorio nacional.

Borrar el pasado indígena de México es un deseo que no procede en directo de la política virreinal, pues al ser indígena el grueso de la población, habría sido un deseo condenado al absurdo. Ese deseo procede más bien del liberalismo del siglo XIX, que culminó con la dictadura porfiriana. Las razones para ello se fundaron en una “lógica económica” y un discurso científicista que consideraba al Progreso —así, con mayúscula, por reverencia conceptual— como rumbo natural de las potencias “más esforzadas” en un concierto de supremacías donde sus élites estaban convocadas a un destino feliz. El estrepitoso desastre de dos guerras mundiales y un sinfín de catástrofes ecológicas y humanitarias desmintieron esa falacia. No obstante, en 1898, el vocero del régimen, el literato y diplomático Federico Gamboa (1864-1939), pronunciaba con fervor patriótico, en la Escuela Nacional Preparatoria, ante el presidente Díaz y sus ministros, las siguientes palabras:

La conquista realizada por España en América fue un beneficio, por mucho que lamentemos —víctimas de un mal entendido americanismo— el desaparecimiento [*sic*] de civilizaciones indígenas todo lo adelantadas que se quiera, pero de las que no hemos podido aprovechar sino los estudios aislados de algunos especialistas y las múltiples leyendas más o menos mentirosas con que pretendemos engalanar un pasado que no es nuestro, que nos queda [a los mexicanos] tan lejos como los esplendores del Egipto antiguo [...]

Nuestro modo de ser es español y español ha sido. No hallo en la República [mexicana] entera vestigios o hábitos indígenas; veo, sí, muchos degenerados todavía, un empobrecido rebaño de indios, el lamentable fin de una raza que apenas vestida de cuerpo, desnuda de inteligencia y exhausta de sangre, agoniza en silencio, sin dejar nada, ni siquiera deudos que la lloren.

Como excepciones que confirmen la regla, veo de tiempo en tiempo colosales figuras de indios puros. Veo a Juárez, que me

obliga a cerrar los ojos y a humillar la cerviz, por la inmaculada aureola de patriotismo que lo envuelve, pues personifica lo ideal, lo grande. Veo a Ignacio Ramírez, a Ignacio Altamirano, y elevan mi espíritu, les doy complacido mi admiración, pero fuera del tipo físico, no me resultan indios; si acaso ellos alardean de serlo, es por inocente coquetería de hombres superiores; son los primeros en comprender que su raza no produce individualidades de su talla [...] y no obstante su alarde, ignoran el habla de sus padres, visten como nosotros, se ilustran, piensan, escriben y obran mejor que nosotros; interésanse por sus pseudohermanos, con el mismo compasivo interés que despiertan en blancos y mestizos, sobre los que ostentan superioridad innegable. Su opaco color no es sino una equivocación de la naturaleza (Gamboa, 1898/1977:46-48).

Con este nítido retrato del “pensamiento porfiriano”, es comprensible también su simbología clasista, masculina-supremacista, euro y antropocéntrica, por completo atada al positivismo científico copiado de los discursos hegemónicos de las potencias industriales. Vemos, igualmente, cómo la rectoría unificadora y depuradora del Estado mexicano sostiene la idea de una verdad absoluta y requerida por una sociedad, según la cual, la única cultura posible debe estar guiada por una pertinaz “corrección de la naturaleza”.

En la misma “inmaculada aureola de patriotismo”, esta ideología pretende armonizar el nacionalismo mexicano, “cuyo modo de ser es español y español ha sido”, con la “colosal excepción” de “indios puros”, como Juárez (*¡vid supra!*). Es decir, que tal ideología intenta amalgamar —como también lo entendía José Vasconcelos— la *normalidad de la supremacía europea*, con la *originalidad excepcional* del “indio puro”, de lo cual resultaría la “raza del futuro”, a la que los mejores representantes de México estaban convocados, justificando a su paso toda suerte de determinación bajo sus preceptos y voluntades. Los efectos de esta creencia fueron catastróficos.



Gómez Izquierdo (2005:177) concluye que “la estrategia educativa nacionalista no piensa tanto en remediar la situación de las poblaciones indígenas, sino en subsumirlas a los valores de la llamada cultura superior. En todo ello, palpita el aliento paternal del Estado autoritario”. Un estado autoritario que hunde sus raíces en la Nueva España, pero también en los afanes violentos del *tlah-toani*, anterior a la ocupación española. Podemos captar, así, que en su integridad, estas fibras conceptuales resuenan con fuerza y claridad en las preferencias musicales de las élites mexicanas, depositarias de los “más altos valores” de la cultura; mientras que “los estudios aislados de algunos especialistas y las múltiples leyendas más o menos mentirosas” sobre los pueblos originarios —dice Gamboa—, deberían pasar a un gabinete de curiosidades arqueológicas, como depósito último de “muy lejanas culturas” que, si bien “esplendorosas” en un pretérito remoto, en la modernidad “agonizan en silencio, sin dejar nada”.

Al desnudar el discurso político del nacionalismo del Partido de Estado, cuyo antecedente directo es el modelo porfiriano, encontramos un sistema de vanidad y frívola justificación de todos los medios para mantener la concentración del poder en un pequeño círculo de ungidos, al que Carlos Fuentes se refería como “la élite de una *monarquía republicana*” (término adoptado de Adolphe Thiers, 1831:12). Todas estas contradicciones las exhibe Monsiváis (*loc. cit.*), graves y flagrantes, como el hecho de que desde tiempos virreinales hasta años recientes se sostuvo la convicción de que los pueblos originarios del México antiguo “no tenían música”, por no decir que tampoco tenían filosofía, ni pensamiento, ni cultura; prejuicio desmentido por la arqueomusicología y la etnografía, que ponen en evidencia una diversidad de conceptos y prácticas con el uso de aerófonos y percutores elaborados en una compleja sucesión de épocas, y en la que las culturas locales se expresaron con colecciones tonales, timbres y amalgamas de sonido que apenas hoy comienzan a ser objeto de estudio sistemático sin menosprecio

de una significativa variedad fonológica que también es variedad musical. Estudio requerido con urgencia para poder entender las relaciones sucesivas y sincréticas de la música en México.

### **Particularidad del caso jalisciense**

Como extensión de la política colonialista, puede afirmarse que la “modernidad jalisciense” negó, destruyó o disimuló como pudo la existencia de culturas distintas al canon europeo, español, católico y romano. En todo caso, hizo oídos sordos a la riqueza de las lenguas y los instrumentos musicales autóctonos, con todo lo posible para ridiculizarlos o impedirlos por completo de su derecho a resonar. Junto con esto, las élites política, económica, militar y eclesiástica adoptaron la simbología y alineación nacionalista para confeccionar un mariachi como signo inequívoco de modernidad y unidad nacional, de tal modo que los sones y jarabes antiguos quedaran desfigurados, como lo fue con la introducción caprichosa de la trompeta, la adopción de una voz viril e inequívoca (inspirada en la ópera y la zarzuela), y la multiplicación de los violines en cantidades industriales. Porque la trompeta era el símbolo de la gallardía heredada de las bandas militares porfirianas, mientras que el violín lo era de la civilización y el refinamiento de Europa: la “Gran Europa” de la que hablan Alamán, Barreda, Sierra, Gamboa, Cabrera y Vasconcelos a través de una ecolalia secular.

Los meandros y recovecos de la contradictoria “identidad mexicana” aparecen descritos en una amplia bibliografía donde, a modo de selección mínima aparecen Samuel Ramos, Octavio Paz, Leopoldo Zea y Roger Bartra, entre otros autores, casi todos cobijados por el prestigio de la literatura hispánica. De tal manera que existe una bibliografía paralela, interesada en desentrañar los signos de esa identidad mediante la literatura musicológica de autores como Gabriel Saldívar, Samuel Martí, Vicente T. Mendoza y Robert M. Stevenson, hoy bajo rigurosa revisión.

En el contexto jalisciense del último tercio del siglo XX aparecen fragmentos útiles para una nueva y original musicología regional que apunta en una dirección muy distinta a la de la institucionalidad neocolonial, gracias al trabajo de especialistas como Otto Schöndube, Jesús Jáuregui y Arturo Chamorro Escalante. Lo cual es significativo en el camino hacia una deconstrucción del estado de Jalisco por su problemática unida a la “identidad mexicana”, notoria desde el lema “Jalisco es México”, acuñado y fomentado tanto por el régimen del Partido de Estado y por las legiones conservadoras, según ostenta la historia del sindicalismo charro al servicio de la política institucional: “ante una multitud abigarrada de obreros, campesinos y gente del sector popular miembros activos del PRI, el dirigente máximo de nuestro partido, dijo: ¡Jalisco es México!” (*sic*, *Azucareros de México*, STIASRM, 1964:115). Por supuesto, sería improbable que tal sinécdoque estuviera desprovista del sello chovinista del sistema rector de la cultura, pues Jalisco fue elegido para modelar el futuro de una nación llamada a parecerse “cada vez más” a España y aun a Europa. Con esta delirante perspectiva está escrita la propaganda oficial de Jesús González Gallo (1900-1957):

Jalisco es uno de los Estados [de la República Mexicana] en que el porcentaje de población que habla únicamente idiomas extranjeros o dialectos es muy bajo. Cuando la totalidad de los Estados que forman la República, lleguen a un porcentaje tan alto, como el de Jalisco, de personas que hablan español, se habrá logrado el lazo más fuerte de unión nacional (en Magallón, 1947:114).

En pos de esta “blancura lingüística”, la presunción de una “blancura inmaculada” asociada a los pueblos españoles civilizados (*vid.* García Oropeza, 2013), salpica amplios pasajes de la literatura jalisciense. Por ejemplo en la obra de Eduardo A. Gibbon (1893), quien afirma que “el pulque [...] el sentimentalismo de la raza [mexicana] y su excesiva sensibilidad [...] y su fisonomía” son elementos que pueden llevar a la “criminalidad y la degradación

moral” (*op. cit.*:202-203). Argumentos que hacen eco en la acción política de González Gallo. A la letra: “Nuestro alimento básico es el maíz [...] Cuando la base de alimento sea el trigo, podremos decir que somos un pueblo de alto nivel de vida” (en Magallón, 1947:115). La misma alianza entre blancura, pureza y superioridad étnica orienta el júbilo del historiador y crítico musical tapatío Alberto Santoscoy (1892:26) en su crónica sobre el desfile de carros alegóricos en las fiestas del centenario luctuoso de fray Antonio Alcalde, celebradas en Guadalajara:

[El] primer carro, que iba a la vanguardia de la procesión, era el que representaba *La Fe iluminando al Mundo* [*sic*]. La encantadora niña Elena Corcuera, rubia y delicada como un ángel, simbolizaba la Fe. Vestía riquísimo traje de raso blanco, salpicado de brillantísimas estrellas de oro [...] Lucía valiosísimas joyas, en las que predominaban los brillantes [...] en pie se mantenía asida de una cruz y vendada con un transparente y níveo lienzo de seda.

Es difícil encontrar un retrato más detallado de una élite precisa. Sin embargo, estos arrebatos de blancura centellante no son exclusivos del Porfiriato, pues en su capítulo “Desigualdad” (2017:32), Navarrete documenta la polémica en torno al “extraño caso [...] de una niña rubia” que, a inicios del XXI, “pide limosna en Guadalajara” (reportado en Escamilla, 2012), mientras que supuestamente lo “normal” en Jalisco es que los limosneros sean de piel y ojos oscuros. No se requiere un esfuerzo especial para establecer una analogía de tal caso, respecto de una amplia cultura de la denigración social y con estereotipos musicales. Es así que en el estado de Jalisco las castas, las etnias y las jerarquías están marcadas por una sonoridad estereotipada. Así, grupos sociales marginados como los “cholos”, los “indios” o la “clase trabajadora” —entre otros términos, unos más ignominiosos que otros— practican sonoridades acordes con su oprimida existencia y modos

de ser, pero siempre en el ámbito de la fealdad, la ridiculez, la excentricidad y el error.

En la capital jalisciense hay música para toda clasificación social (cf. Plazola Meza, 2013). Lo cual no escapa a la visión del género sexual como estereotipo. Inclusive para una mente tan preclara como la de Amado Nervo, resulta natural que en Guadalajara y en el mundo hay “música de carácter masculino [...] y femenino”; algo tan universal y tan obvio, como que “Brahms, entre los músicos, es un espíritu masculino, y Grieg, un espíritu femenino” (Nervo, 1898/1973: I, 741-742). Falta, en este sentido, una musicología jalisciense que exponga la estructura simbólica de estos contenidos que corresponden con la historia de las orquestas, los coros, las bandas y las escuelas y academias de música de Guadalajara y de otras ciudades del estado.

### **Sobre la fealdad y la belleza en la música**

Si la noción popular de que “en gustos se rompen géneros” fuera suficiente para explicar la variedad y aun oposición y conflicto entre calidades de música, no habría necesidad de clasificar ni distinguir los géneros y estilos musicales. Pero no es así. Hay géneros musicales que se rompen muy pronto y hay otros que parecen irrompibles, y ello no depende del gusto, pues hay tradiciones y estilos musicales protegidos y otros que son abandonados según los giros del poder social, político y cultural, y de los grupos que la practican y difunden. Es así que los cantos rituales indígenas —con incomparablemente menos poder mediático e impacto económico que la música comercial representativa de la industria y la política formal— carecen de expectativas de práctica, entendimiento y difusión generalizadas.

Según el comparativismo naturalista, este fenómeno *se parece* a la vida de las comunidades silvestres; pongamos el caso de las plantas que, en una enorme variedad selvática, se distribuyen por jerarquías funcionales y proporcionales. Hay muchos más ejemplares de

una especie que de otra. Hay especies que son dominantes y acaparan espacio y nutrientes, y hay otras que habitan espacios humildes, y sin embargo toda la comunidad coopera en modos distintos para subsistir, aun cuando haya encuentros conflictivos. Si esta metáfora fuese válida, entonces por analogía tendríamos que aceptar que las prácticas musicales de las comunidades indígenas requieren existir en su propio contexto cultural, sin que sea necesaria su competencia o integración a ninguna industria, ni política formal o informal que sea ajena a la propia comunidad. Vemos entonces que el comparativismo naturalista está sesgado por el positivismo científico, tal y como ocurría en el Porfiriato; acaso porque una política cultural suficientemente abierta, tolerante, sensible y con *dientes para morder* —según la jerga política—, pondría al Estado bajo riesgo de perder su “potestad” sobre la unidad cultural; pero sobre todo, respecto de una “unidad de pluralidades”, afán del más moderno Estado mexicano.

Vemos incluso el nudo gordiano, cuando se pretende que las políticas institucionales rijan la “totalidad” de la cultura. Entonces parece necesario “uniformar” las manifestaciones culturales para que se ajusten a un mismo discurso y una sola estética, o bien cumplan con una misma norma de requisitos para que puedan ser “reconocidas” por sus valores culturales intrínsecos (algo tan importante para la industria del turismo, que pasa por encima de las diferencias culturales). Esta imposición entraña una grave contradicción, pues combate la pluralidad que verdaderamente hace rica y fuerte a una cultura, en un modo análogo a como unificar una población selvática por sus biorritmos o sus morfologías, implicaría su destrucción. En cierto modo, la cultura es una *selva* que debe permitir su propia variedad y sus propias dinámicas de cambio, e inclusive cierto grado de vulnerabilidad de las formas de la cultura. Por lo cual es indispensable observar que el diseño y la aplicación de las políticas públicas, y las fuerzas del mercado no terminen dictando las normas de la estética y las costumbres.

En cambio, el papel del Estado democrático desde la cultura puede guiarse por una discusión concertada sobre el sentido de la sociedad y la armonía de las comunidades más diversas.

Cuando los primeros españoles en llegar a México probaron y enseguida escupieron con asco el cacao, no imaginaron que cuatro siglos después ese mismo ingrediente se consideraría parte del refinamiento de las culturas de Europa, y que los mexicanos terminarían importando chocolate de Suiza, Francia y Estados Unidos. Sabemos que la relación entre agradable y desagradable es fina y muchas veces ambigua. Decimos también que “en gustos se rompen géneros”, pero usualmente no prestamos atención suficiente, ni mucho menos somos suficientemente críticos ante nuestras preferencias sobre la música que puede ser “fea” o “sublime”. Damos por hecho que son atributos “de suyo” musicales o “anti-musicales”, sin reparar en la probabilidad de que esas preferencias estén sesgadas por nuestras creencias idiosincráticas y pragmáticas, así como por una subjetividad modelada a través de los hábitos y prejuicios de las castas y las comunidades en su propia diversidad.

Una población como la jalisciense, tan marcada a través de la historia por el fanatismo religioso y por las ideas de superioridad racial y cultural —ideas que automáticamente adoptan una doctrina sobre la inferioridad humana—, parece obligada en su propio decurso existencial, a reinterpretarse y admitir que ha subsumido en lo “malo” y lo “feo”, todo aquello que no se ajusta con facilidad al adoctrinamiento. Por una lógica consecuente, parecería obvio señalar que hay *bella música* y música *que ni merece tal nombre*. Para el contexto jalisciense, con sus estructuras sociales más rígidas y bien ancladas en los procesos de colonización (donde sobresale la evangelización y la conquista política y económica), es un lugar común afirmar que, por ejemplo, el hip hop, el reguetón o la narco-banda son géneros, además de “negativos” o “malos”, “feos”. Empero, la presunción acrítica de esos postulados solamente

consolida las añejas estructuras de un poder incapaz de remover y transformar los significados de la música.

No basta caer en la interpretación simplista de que la “música mala” sea fea por sus más notorias “deformaciones” líricas o instrumentales, o por la fuerza de su volumen o la cacofonía de sus asperezas. Detrás de la formulación de los valores de fealdad y belleza de la música se encuentran las más sofisticadas estrategias de persuasión, negociación, imposición y transformación social (*vid.* Pareyón, 2010). De modo que muy a menudo y sin darnos cuenta, el juicio de valor sobre la música determina nuestra propia opresión, señalándonos a nosotros mismos como paradigma de lo correcto, en un espejismo cuyo único contenido es el egoísmo de la sociedad orientada por el prospecto capitalista del bienestar excluyente.

Tal vez no hayamos escuchado con suficiente paciencia y agudeza las voces articuladas por la “música fea”. Es posible que la más horrida instrumentación de narco-banda nos presente —sin que queramos ver ni oír— una instructiva realidad social, hecha de desgajamientos históricos donde —sin que veamos ni oigamos— nos encontramos ante nosotros mismos, apoltronados en la comodidad del juicio sumario.

### **Música jalisciense: ¿una historia soterrada o una música fea?**

En tirajes de millones de ejemplares distribuidos en el mundo por editoriales transnacionales, autores europeos como Ernst Gombrich (*Historia del Arte*, 1950; *Breve historia del mundo*, 2001) o Umberto Eco (*Historia de la belleza*, 2005; *Historia de la fealdad*, 2007) se han permitido publicar sus dictámenes sobre la “belleza universal” y la “belleza de todos los tiempos”. Este es el tipo de literatura preferencial que guía a los más exclusivos círculos de la crítica musical y el “análisis” estético en comarcas colonizadas, como la jalisciense, y asimismo es referente para la industria



mediática, usualmente en convenio con el aparato político y aun con la política cultural, como voz autorizada del *mainstream*.

Las estéticas regionales jaliscienses y la historia de la música en el estado son suficientes como para consolidar una escuela regional a partir de Clemente Aguirre (1828-1900) y de su consecuente directo en las *Tres danzas indígenas jaliscienses* (1928) de José Rolón (1876-1945), e incluso con el enriquecimiento de un repertorio como el creado por Blas Galindo (1910-1993) a través de un estilo que sagazmente se escapa de la convención y la estética europeas. Pero esa escapatoria del dominio colonialista es reducida por sus detractores —no franceses ni italianos, sino jaliscienses— a la “fealdad”; dictamen subjetivo, incompleto y erróneo, producto de la incomprensión del crítico que usa por manual de urbanidad los preceptos de Gombrich y Eco, o de sus innumerables émulos en el campo de la crítica musical. En sintonía con el errado uso de tales métodos, es un hecho que en Jalisco las culturas regionales, tanto las más antiguas como las más vivas, no despiertan el interés de académicos y universitarios, sino hasta tiempos muy recientes y con avances trabajosos; sobre lo cual la estructura colonial de origen español —o si se quiere virreinal— tiene un peso específico para desacreditar o poner en duda el sentido y significado de esas culturas, todavía.

Lejos de tener raíces indígenas jaliscienses, investigadores de origen europeo o norteamericano, como Otto Schöndube Baumbach, Phil Weigand, Charles J. Kelley, Joseph B. Mountjoy y Marie-Areti Hers, irónicamente sientan las bases para comprender, desde la aproximación académica, la inmensa riqueza cultural de Jalisco. Sin embargo, esa riqueza parece vedada al público, o pertenece aún a la privilegiada interpretación de los “especialistas” que atisba Federico Gamboa en tiempos porfirianos. Así, después de siglos de semejante privación, Jalisco todavía no abre sus oídos a la contemplación, estudio y conceptualización de su pasado profundo. Todo

parece haber quedado subsumido en el “folclor” oficialista del siglo XX, tan acartonado y apolillado como el viejo modelo político.

Hers (2013:11) advierte que “adentrarse en el Occidente indígena de México es explorar una diversidad desafiante y navegar entre las oscuras zonas de lo desconocido”. Espejel (2014:100) confirma que tal abandono aguarda “la mirada hacia esta región del país que injustificadamente ha permanecido tan poco atendida”. Prevalece una mirada poco atenta, entonces, en un esquema en que el oído resulta todavía más torpe; sobre todo si tomamos en cuenta las conclusiones de Ramos Amézquita (2015), de que las ciudades me-soamericanas estuvieron *afinadas* respecto de sus instrumentos musicales, con sus lenguas, cantos, bailes y otras resonancias culturales. Ciudades pobladas y desarrolladas en varias fases históricas, durante por lo menos dos mil quinientos años antes del contacto con Europa (*cf.* Mountjoy, 2012:20-24); aunque el *sentido común* nos señale el universo del siglo XVI como única visión y audición posible sobre nuestro mítico “momento fundacional”.

El hallazgo de un *ayotapalcatl* (caparazón de tortuga, de carácter ritual y simbólico, usado como instrumento musical), en el corazón del sitio arqueológico de Teocaltitán (municipio de Jalostotitlán, Jalisco), que data del siglo VI o anterior, merece por sí solo un seminario de estudios musicales y antropológicos. Pero este tema es sistemáticamente eludido por las “inercias” de la política y la economía, para las que esta clase de asuntos es irrelevante. Así, mientras la industria transnacional y el turismo depredan las sonoridades de los valles, selvas, costas, ríos y serranías, junto con la memoria de las culturas regionales, la noche nos asalta discutiendo sobre la historia del arte europeo que ocupa cursos y seminarios mecánicamente repetidos sin fin; como el que dictó el arquitecto Ignacio Díaz Morales durante cincuenta años, en el Seminario Menor de Guadalajara.

En la modernidad jalisciense del siglo XX, el acto de *cantar el paisaje* se convirtió, de una práctica común, en una idea abstracta

y extraña ¿Hace falta enfatizar que los sonidos de los pueblos de Jalisco están íntimamente ligados a la riqueza de su medio ambiente? Pero quizás cuando despertemos, ese sonido ya no esté allí. Ni tampoco el paisaje. Porque la historia devora los relatos comunitarios mientras las “fuerzas internacionales” devastan los tejidos finos de la cultura. Es por esto que, atrapados en el espejismo de un porvenir abstracto, la apatía y el desinterés de los jaliscienses crece frente a los programas culturales oficiales.

Si Clemente Aguirre —ya mencionado— inició desde mediados del siglo XIX una tarea de recopilación, investigación y práctica de los jarabes, sones y cantos jaliscienses, ¿por qué a lo largo del siglo XX no emergió una musicología local como consecuencia cultural a partir de un reconocimiento de los valores estéticos de la *Colección* de Aguirre? Es muy posible que la respuesta señale los abusos del centralismo nacionalista, que terminó haciendo una caricatura de esos mismos valores, para incrustarlos en una modernidad incapaz de dar cabida a la pluralidad y complejidad de las sociedades regionales.

### **El principio del cambio: hacia un nuevo paradigma regional**

La Maestría en Etnomusicología en la Universidad de Guadalajara, creada en 2001, y próxima a cumplir veinte años de productividad académica, es obra de un estudioso de ancestría tlaxcalteca, sensible y atento a las manifestaciones de la cultura musical jalisciense: el doctor Arturo Chamorro Escalante, cuyo trabajo es un punto de partida que exige lectores críticos e informados que puedan enriquecerla con derivaciones temáticas y contrastes teórico-metodológicos; ruta sobre la cual comienzan a abrir sendero propio varios de sus egresados, incluidos los profesores Eduardo Escoto Robledo y Rodrigo de la Mora Pérez Arce, presentes en este volumen. Este proceso es el primero y aún el único en el estado de Jalisco, y sin embargo ha demostrado sustentabilidad y

persistencia, y sus ramificaciones podrán alcanzar la maduración a través de la interdisciplina y la lectura autocrítica que permitan su consolidación y su transformación como programa científico.

En dramático contraste, en un momento tan avanzado para los estudios mesoamericanos, como lo es el año 2020, no solamente no existe un museo de antropología e historia a la altura de las necesidades de Jalisco y la región Occidente, sino que además no existe ninguna vinculación entre los esfuerzos del grupo de investigación encabezado por el doctor Chamorro, con el tronco común para los programas generales de educación del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, que junto con su Departamento de Música está principalmente volcado a la promoción y continuidad del proyecto colonialista. En el mejor de los casos, por hallarnos en el *principio de un cambio*.

Ahora se presenta con toda nitidez la siguiente cuestión: si es verdad que la historia del poder político y económico jalisciense es susceptible de juicio por su afanoso desprecio por lo indígena en paralela vehemencia por lo europeo, ¿por qué esa conducta no corresponde siquiera con la preservación de sus monumentos religiosos, ni la de sus archivos musicales? Esta inconsistencia llama la atención sobre el ejercicio del poder y la calidad ético-estética de su discurso en la moderna historia regional; pues, si la Cristiada —sangrienta cruzada en pleno siglo XX— es un legítimo signo de fe popular, ¿por qué no mostró devoción por su propia cultura musical?

La magnitud del movimiento político y armado de la Cristiada no tuvo correspondencia proporcional en un fortalecimiento duradero y significativo para la cultura musical (una incongruencia que todavía cargan las universidades privadas regionales, de inspiración religiosa). Interés por las armas, sí hubo; interés por el poder económico, también; pero no lo hubo por la música bajo el resguardo de sus principales templos, muchos de los cuales tuvieron orquestas, órganos y coros que desaparecen desde hace más de cien

años. En esta sucesión histórica, la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara, fundada en 1936 por Manuel de Jesús Aréchiga, que logró formar tres o cuatro generaciones de músicos profesionales, acumula hasta ahora un declive que pone en riesgo su continuidad, junto con la conservación de su legado intangible y sus archivos documentales.

Los recursos millonarios de la Iglesia fueron empleados, en cambio, para “mega-proyectos estratégicos”, principalmente en términos comerciales. Como parte de esta misma contradicción, el archivo musical de la Catedral de Guadalajara, bastión de la música de tradición europea en las Américas, de evidente singularidad por sus ejemplares únicos y por la originalidad de sus compositores, no está documentado de una manera eficiente y segura, ni mucho menos resulta accesible para beneficio comunitario, abierto y general. No obstante, en este ámbito también parece que estamos al *principio de un cambio*, ya que el disciplinado trabajo del docente e investigador Cristóbal Durán Moncada, igualmente visible en esta compilación, marca un antes y un después, al momento de emprender el estudio del fenómeno de la música religiosa entre los jaliscienses de la “modernidad”.

Por último, y sin embargo con la mayor importancia, cabe añadir la inequidad total a la hora de querer buscar balance en cuotas de género, con una estrujante falta de documentación histórica al respecto. Para épocas recientes, baste señalar que mientras en la Ciudad de México, desde el año 2000 hay un nutrido y creciente número de compositoras que también extienden su labor a la investigación y la docencia (*cf.* Armijo, 2000; Meierovich, 2001), en todo el estado de Jalisco no hay actualmente una sola compositora profesional —es decir, que pueda dedicarse a ello por oficio y de manera permanente—, ni tampoco una musicóloga de carrera (*cf.* “Desempeño profesional, Jalisco”, INEGI, 2015); a excepción de quienes estén en el exilio, en Europa o Estados Unidos. Este es un grave adeudo que incide no solamente en la inequidad señalada,

sino que condena a los jaliscienses a un oscurantismo producto de un sistema que toma a la mujer como sujeto, medio o símbolo desde una violenta perspectiva masculina, en un drama compartido por todos. Al final del presente volumen, el trabajo de Janine Jop, instrumentista, gestora cultural, activista musical y performática, significa una sensible contribución en busca de una salida satisfactoria a esta catástrofe social y humana.

Quedan pendientes muchos otros temas, lejos del alcance de este acotado libro. Por ejemplo, no está suficientemente investigada la diáspora jalisciense hacia instituciones musicales de la Ciudad de México y el norte del país. Tema crucial si pensamos que la fundación de las primeras academias musicales, coros y orquestas en los estados de Arizona, Alta y Baja California, y del sur de Texas, estuvieron a cargo de maestros jaliscienses. Aquí está pendiente una labor de investigación que pueda favorecer el entendimiento de la obra artística y profesional de Mauro Solano Ibarra, fundador de la primera escuela de arpa en San Francisco, California, donde residió a partir de 1873; Miguel S. Arévalo, fundador de la tradición guitarrística en California y director de la Asociación Musical de Los Ángeles, en 1871; Salvador Ochoa del Toro, fundador de la Orquesta Sinfónica de El Paso, en 1920; Juan A(dame) Aguilar, director de la Academia de Piano de Los Ángeles y fundador de la escuela californiana de composición; y Guillermo Argote Camacho, quien organizó y dirigió los primeros coros y bandas de música profesionales de Mexicali, Ensenada y Tijuana.

En cuanto a registro y estudio de instrumentos musicales de manufactura regional, el rezago es enorme. Si bien cabe citar como valioso contraejemplo el estudio publicado por Escoto Robledo, en 2013, sobre los órganos históricos de Guadalajara, baste señalar como contraste el caso de Baudelio García (1893-1963), quien fue director de la Orquesta Típica de Obreros, inventó el “arpa-mandolina”, perfeccionó el “violo”, cuyo registro era intermedio entre la viola y el violonchelo, y construyó “arpas-cítaras” y guitarras

en cuartos y octavos de tono para los compositores Rafael Adame Gómez (1905-1963) y Julián Carrillo (1875-1965). Este constructor de instrumentos musicales se formó profesionalmente con su padre, homónimo, de la empresa familiar de los hermanos Braulio y Baudelio García, fabricantes de pianos e instrumentos de cuerda, premiados con una medalla de oro en la Exposición Regional para las Ciencias, las Artes y las Industrias (Guadalajara, 1902), y hoy no queda rastro de ninguno de ellos, salvo que sean obra suya uno o dos de los pianos que en pésimo estado de conservación guarda el Museo Regional de Guadalajara. Descalabro mayor si se considera que los planos constructivos de esos instrumentos están perdidos o, en el mejor de los casos, todavía traspapelados en el Archivo Carrillo de la ciudad de San Luis Potosí.

En cuanto al registro digital, edición y grabación de música de compositores jaliscienses de los siglos XIX y XX, hay algunos avances: se ha recuperado una veintena de partituras musicales del pianista y compositor tapatío Benigno de la Torre (1856-1912), así como otro tanto de Aguirre; pero de la autoría de este último siguen perdidas más de cuarenta obras. Gracias a la labor de la pianista Rosa María Valdez se avanza en el estudio y difusión de la música de Alfredo Carrasco (1875-1945); mientras que la música de José F. Vásquez (1896-1961), originario de Arandas, también despierta a un proceso de revaloración gracias al trabajo de Daniel Álamo Alvarado y Eduardo Flores Aguirre, egresados del Posgrado en Música de la UNAM; aunque en esta dirección queda mucho trabajo pendiente.

Sobre la obra del laguense Apolonio Moreno (1872-1950), se ha restaurado su música en versión para guitarra, gracias a la tarea del guitarrista y musicólogo Hugo Acosta Martín del Campo; si bien, por otra parte, el enorme legado musical de otro laguense, Antonio Gomezanda (1894-1961), permanece en el abandono, especialmente desde que su archivo musical fue entregado por su hija a la biblioteca musical de la Northwestern University, en Evanston,

Illinois. Un reciente caso de recuperación corresponde a la música para piano de Arnulfo Miramontes (1881-1960), originario de Tala, Jalisco, y cuya documentación, análisis y grabación llevó a cabo el pianista y musicólogo Bernardo Jiménez Casillas, en su investigación de maestría en el mismo posgrado de la UNAM.

Este panorama general dista mucho de ser halagüeño, pues aunque se logre la correcta documentación de toda la música aludida, y se diera con el paradero de obra que parece perdida por completo, como la de la compositora tapatía Ángela Salazar (1884-1936), queda una dificultad mayor, cuyas raíces y manifestaciones ocupan la atención de la mayor parte del presente ensayo: el hecho de que no exista una comunidad educada y formada para la apreciación de esta música (cf. testimonio recogido por Escoto Robledo, 2011: “el público no quiere asistir a los estrenos porque piensa que es música fea”). Los activistas y especialistas que nos dedicamos al entendimiento musicológico e historiográfico de la música jalisciense enfrentamos el problema de que empresarios, autoridades y público, al no reconocerla como propia, ni encontrarle un lugar en su memoria afectiva, ni en sus gustos y preferencias subjetivas, hallan pronto una explicación para justificar el olvido definitivo para esta música que califican como “fea”, y que los “entendidos” prefieren nombrar *kitsch*, con asentada autocomplacencia.

Como fenómeno de estudio para la psicología colectiva o la antropología estructuralista, estos ejemplos de subjetividad musical ocupan un lugar central desde el inicio de mi libro *Resonancias del abismo como nación* (UNAM, 2019), donde señalo —a partir de apreciaciones de diversos estudiosos— que esta falta de deconstrucción de la identidad propia, seguida de un horror a la aceptación de la personalidad social autónoma, configura una *catoptrofobia endémica* (en palabras simples: un terror pánico a la imagen propia en el espejo), producto de siglos de colonización, opresión, confusión y odio disimulado y acumulado sobre la estética propia y originaria.



## Conclusiones

¿Por qué, como decurso histórico, el jalisciense no ama la música de su pueblo? ¿No la ama porque no la conoce? ¿O no la conoce porque no la ama?... ¿O es que el incesante cruce de culturas antagónicas ha dejado en estos rumbos una insoportable masa de signos incomprensibles que preferimos olvidar? El no querer o no poder conservar ni investigar la naturaleza de una estética propia parece un fenómeno ligado a una colonización conflictiva, donde los valores subjetivos de la cultura entran en choque y contradicción.

La mezcla regional de culturas tan distintas, como las de los asentamientos más antiguos en Etzatlán, en Mascota, y en las vertientes del volcán de Colima, desdibujadas por trashumancias subsecuentes y luego por el florecimiento de las naciones tecuexe, coca, nayeri, wixárika y p'orépecha, atravesadas más tarde por tlaxcaltecas, castellanos, gitanos, guineos, gallegos y judíos, todos unificados por el criterio estético y lingüístico del español, no pudo hallar otra salida más que la desmemoria y la obediencia a la *estética del poder*; sin embargo, encumbrada como ideal de lo inalcanzable. La utopía de la colectividad jalisciense no se ubica así en lo parcialmente accesible, sino en la total abstracción de la felicidad; lo cual, de paso, explica el extremismo religioso en esta porción occidental de México que sitúa la belleza “en otro mundo”: un *mundo definitivo* que no es este, ni tampoco puede encontrarse como producto de una historia regional “fea” o “*kitsch*”; mientras que para los seguidores de Gombrich y Eco, lo feo y lo *kitsch* son atributos universales y definitivos por una axiología que permite diagnosticar el maniqueísmo judeocristiano como aparato simplificador que todo lo juzga y separa entre el bien y el mal, y que nos invita a tomar partido.

Con todo esto, la separación radical entre el México de la “alta cultura” y la “baja cultura” se vuelve no solamente aceptable, sino necesario para la continuidad del *statu quo*. Lo mismo que la

separación, por completo artificial, entre el México “de este lado” y “del otro lado”. Inclusive de un Jalisco y una Guadalajara “de este lado” y “del otro lado”. Creyentes de estas divisiones, todavía nos resulta inaceptable la noción —difícil de asimilar para el pensamiento porfirista— de que una mayoría étnica y cultural de los jaliscienses con o sin venia institucional, preserva, gracias a la migración, más empatía e integración con actuales pueblos de California, Arizona, Nevada, Utah, Colorado, Nuevo México y Texas, y de América Central, que con cualquier nación de Europa o de otra parte del mundo. Esta noción, inquietante para la institucionalidad mexicana, pero todavía más inquietante para la “integridad cultural” y la organización geopolítica de Estados Unidos, no podrá ser disimulada ni reprimida, porque las venas económicas y políticas de esta región terminarán por configurar una cultura propia, más rica y diversa que la actual organización política de entidades articuladas o desarticuladas bajo amenazas y trabas impuestas desde el centralismo político de Washington, por una parte, y desde los despojos de las políticas coloniales españolas, por otra. Escuchar lo que se oye permite traducir la memoria social en realidad palpitante.

Una gran transformación cultural está en ciernes, con la tentativa del reconocimiento de un sistema de regiones autónomas y a la vez coordinadas para la completa revaloración de un pasado mucho más rico que la intermediación colonial, y que además goza de un prestigio ecologista y estético en la creatividad y la producción de las culturas milenarias que podemos reconocer como propias. En esta dirección, el papel de Jalisco, y en particular el trabajo para el reconocimiento, documentación y continuidad de sus culturas ancestrales —con una diversidad incluyente que enriquece su actualidad—, corresponde con la función de seguir siendo un campo de intercambio y trasiego que comunica al Altiplano Central y Centroamérica, con el noroeste mexicano, hasta el extremo norte de California. Estos flujos de migraciones

y asentamientos trascienden la conquista y la modernidad, con un sistema de resonancias que podemos identificar como música jalisciense, y que seguirán modelando perfiles culturales mientras el deterioro ecológico y el progreso de la sordera musical no nos quiebren.

### **Bibliografía**

Armijo, Leticia (2000). “La mujer en la composición del México de la segunda mitad del siglo XX: La obra de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y María Granillo”, tesis de licenciatura, Ciudad de México: ENM-UNAM.

Escamilla, Héctor (2012). “Polémica por niña rubia que pide limosna en Guadalajara se aviva”, *Publimetro*, Guadalajara, 20 de octubre.

Escoto Robledo, Eduardo (2011). “Cuerdas muy inquietas”, *El Informador*, Guadalajara, 16 jul., p. 10B.

Escoto Robledo, Eduardo (2013). *Aires de Guadalajara, historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Guadalajara: Secretaría de Cultura.

Espejel, Claudia (2014). “Reseñas: *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*”, *TRACE (Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre)*, no.65, jun., pp. 98-100.

Gamboa, Federico. *Diario de Federico Gamboa (1892-1939): selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 1977.

García Oropeza, Guillermo. (2013). “Las ilusiones perdidas de una ciudad blanca” (entrevista), diario *El Informador*, Guadalajara, 8 feb.

- Gibbon, Eduardo A. (1893). *Guadalajara (La Florencia mexicana): Vagancias y recuerdos. El salto de Juanacatlán y el Mar Chapálico*, Guadalajara: Imprenta del Diario de Jalisco.
- Gómez Izquierdo, José Jorge (2005). “Racismo y nacionalismo en el discurso de las élites mexicanas: Historia Patria y Antropología Indigenista” en (J. J. Gómez Izquierdo, coord.) *Los caminos del racismo en México*, Ciudad de México: Plaza y Valdés; pp. 117-185.
- Halbwachs, Maurice (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*, París: Presses Universitaires de France.
- Hers, Marie-Areti (2013). *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, Ciudad de México: CEMCA / CONACULTA / UNAM / INAH.
- Magallón, Aurora P. (1947). “Estudio demográfico” en *Jalisco en el progreso de México. Aportación a la Obra de Gobierno del Lic. J. Jesús González Gallo*, Estudios Fundamentales 6, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Meierovich, Clara (2001). *Mujeres en la creación musical de México*, Ciudad de México: CONACULTA.
- Monsiváis, Carlos (1996). “El nacionalismo y el país de las franquicias” en (C. Lugo Galera, H. Villalobos y R. Coronado, eds.) *México ¿Un proyecto nacional en crisis?*, Aguascalientes: Universidad Iberoamericana / Universidad Autónoma de Aguascalientes; pp. 19-32.
- Mountjoy, Joseph B. (2012). *El Pantano y otros sitios del Formativo Medio en el Valle de Mascota, Jalisco*, Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco / Centro Universitario de la Costa / Acento Editores.
- Navarrete, Federico (2017). *Alfabeto del racismo mexicano*, Ciudad de México: Malpaso.

- Nervo, Amado (1898). “30 de enero de 1898” en *Obras completas*, edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero, Madrid: Aguilar, 1973; t. I, pp. 741-742.
- Pareyón, Gabriel (2010). “Música como persuasión y poder. Música como transformación”, revista *Folios* (IEPCJ) no. 17, número especial *El arte en la vida política*; pp. 36-45.
- Plazola Meza, Eduardo (2013). “Identidades *Dub* en la escena de Guadalajara (2011-2012)”, tesis para obtener el grado de licenciatura en sociología (de la música), CUCSH, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.
- Ramos Amézquita, Alejandro (2015). “Metodología de análisis acústico de sitios arqueológicos de Mesoamérica”, disertación doctoral, Madrid: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, Universidad Politécnica de Madrid.
- Santoscoy, Alberto (1892). *El Centenario Alcalde: breve relación de las fiestas celebradas en esta ciudad*, Guadalajara: Imprenta de La República Literaria, p. 26.
- Schöndube Baumbach, Otto (1994). *El pasado de tres pueblos: Tamazula, Tuxpan y Zapotlán*, Universidad de Guadalajara, México.
- Thiers, Adolphe (1831). *La Monarchie de 1830*, París: A. Mesnier.

# ¿Qué sabemos del patrimonio musical jalisciense?

**Eduardo Escoto Robledo\***

Departamento de Música, CUAAD & CU TONALÁ  
Universidad de Guadalajara  
escotorobledo@gmail.com

## Resumen

Se plantea enseguida una ponderación realizada con el objeto de reconocer la existencia de diferentes perspectivas y estadios por los que ha discurrido la investigación musical en Jalisco. No se pretende elaborar una monografía exhaustiva al respecto, sino hacer un recorrido reflexivo, advirtiendo a través de casos puntuales los principales tratamientos y alcances en la materia, mismos que —como se explica— son en buena medida condicionados por contextos y necesidades cambiantes.

\* Maestro en Etnomusicología por la Universidad de Guadalajara, donde es profesor del Departamento de Música, y del Centro Universitario de Tonalá. Es autor de los libros *Aires de Guadalajara, historia del órgano tubular en la capital de Jalisco* (2013) y *El ideal de una música genuina, la colección popular encargada a Clemente Aguirre* (2017).

## Problemática

El conocimiento del patrimonio musical de Jalisco es un problema que en términos generales no ha sido abordado con la claridad debida. Hasta hace relativamente poco prevalecía la falta de aplicación de las herramientas teóricas y metodológicas especializadas, lo que favoreció un tratamiento básico de tipo diacrónico, aun cuando el repaso temporal es una medida sumamente limitada para explicar las particularidades de acervos en circunstancias de rezago.

En tales escenarios se opta por trabajar con lo que se tiene, dándose por suficiente, lo cual propicia que ocupen un papel preponderante hechos distorsionados, ya sea por una desatención arraigada, por carencias teóricas, o por la acción de determinados filtros ideológicos que comprometen —como se analizará más adelante— tanto su valoración objetiva como el reconocimiento de sus implicaciones.

No obstante su cuestionable calidad, tales resultados pueden dar lugar a una relación de eventos organizada, que derive en la construcción de una lógica estructural por mera coherencia sintáctica que, por consecuencia, sea la base de razonamientos aparentemente solventes en un marco de poca exigencia, y a la vez carentes de fiabilidad.

Así se da la configuración de una memoria acrítica, discurso en el que conviven los datos correctos con los incompletos, omitidos, erróneos, mal interpretados o apropiados, pero que encuentran sitio ya sea por un determinado peso histórico, por inercia cultural o por conveniencia política. Como resultado se obtiene el efecto contrario al buscado, pues se alimenta la *doxa* en lugar de contribuir a la generación de conocimiento (tomando ese término de Barthes [2004: 164] para definir el conocimiento condensado en la opinión común, corriente, la *doxa* como “el sentido repetido”). En este proceso, los datos verídicos —conocidos o de reciente

descubrimiento— pueden verse afectados, al pasar a formar parte de una línea argumentativa tergiversada en la que deben encajar.

Ya desde aquí se puede observar que el hecho de trabajar en completar o reconstruir una menoscabada línea de nombres y hechos no puede ser un fin en sí mismo. Por ello se subraya la necesidad de una revisión crítica que no sólo permita detectar este tipo de problemas, sino que alcance a distinguir la veracidad y pertinencia de los hechos y su interpretación.

Pero este tipo de problemática tiene de igual forma un anverso, ya que en el mismo orden de ideas, puede practicarse algo parecido a la crítica sin contar con el sustento de una memoria comprobada, contrastada o actualizada —y por supuesto— nunca re-inventada. Se trata de una situación perniciosa, que incide sobre la construcción y percepción de la identidad y que es muy fácil que se presente, ya que no cuestiona un presupuesto historiográfico que se considera “auténtico” sólo por haber logrado mantenerse inmutable durante un largo periodo.

Por lo tanto, proceder a la crítica sin asegurarse de la validez de la memoria equivale a intentar construir en el cielo, y sólo se consigue fortalecer o legitimar axiomas, cubrir artificialmente los faltantes existentes, o favorecer olvidos injustos. A falta de ciertos filtros, estos enunciados pasan a constituir el canon, entendido como el conjunto de hechos —artísticos y culturales en este caso— que trascienden su contexto para erigirse como los referentes con los que se han de explicar las características técnicas, expresivas o estéticas de un determinado marco histórico o cultural. Dicho esto último, no es necesario remarcar la gravedad del punto.

La cultura, como señala Goodenough (*apud* Sarmiento Ramírez, 2007: 220), no puede ser reducida a la relación de hechos observados, pues éstos necesitan representarse mediante modelos conceptuales. La cultura no es un conjunto de objetos, personas o comportamientos, sino “una suma específica de conocimientos” (*ibid.*). Desafortunadamente en muchos estudios realizados sobre



los hechos musicales de Jalisco han aparecido o persisten los problemas antes referidos. Incluso, manteniendo prácticas que en el mundo académico, en otras partes, se erradicaron hace décadas.

Bajo esta perspectiva no se pretende aprobar o desautorizar las aportaciones existentes desde un supuesto *criterio supremo*, sino llamar la atención sobre la necesidad de efectuar una revaloración que, junto a otras acciones de diagnóstico, solidifiquen las bases necesarias para emprender las investigaciones requeridas para la explicación del patrimonio musical jalisciense. A pesar de su profundo pasado, riqueza y diversidad, la historia del patrimonio musical jalisciense acusa grandes faltantes documentales, testimoniales e interpretativos.

El término “patrimonio” es empleado en este trabajo sin ignorar que se encuentra a debate desde diferentes perspectivas. La razón para ello estriba en que —al menos por el consenso del que goza al día de hoy— cumple en buena medida con referenciar las ideas a un marco isotópico que reúne conceptos como *legado, producción, herencia, bagaje, recuerdo, abstracción, vestigio, influencia, identidad y cultura*. De momento, esta función semántica sería menos inmediata de llevarse a cabo por otras vías, aun cuando para ello existieran razones fundamentadas desde la crítica. Se trata por lo tanto de aprovechar su inercia, más allá de su exactitud, o de los cambios que pueda llegar a sufrir en un futuro próximo. No debe olvidarse que la conciencia de la memoria cultural o la preocupación por la conservación de la cultura material no fueron objeto de estudio sistematizado sino hasta el siglo XX, conforme las pérdidas —provocadas sobre todo por las dos guerras mundiales— fueron evidenciando el problema, y que un concepto como el de “patrimonio”, no fue configurado como lo conocemos sino hasta sus últimas décadas. Por lo tanto, es normal que tales discusiones tengan lugar, y si bien se debería estar al tanto de su desarrollo y resultado, no es necesario detener por ahora su empleo, en espera de un veredicto final sobre lo “patrimonial”.

### **A modo de inicio: sobre la configuración de la idea de la *música jalisciense***

Puede comenzarse considerando la manera en la que, hasta hace poco, los estudios realizados sobre la época prehispánica o las manifestaciones musicales populares de Jalisco provenían principalmente desde el centro del país, lo que condicionó su comprensión, supeditando sus particularidades ante una idea de homogeneidad que en el siglo XX resultaba más conveniente para legitimar ciertos proyectos políticos; lo que se puede observar en la forma en la que se empleaban los “materiales” obtenidos como resultado del trabajo de las misiones culturales en las décadas de los años 1920-30. Pero esto no tiene que ver sólo con el objetivo unificador que ideológicamente está implícito, sino con la desatención y la conformidad asumida en cuanto a la comprensión del entorno propio.

Otro caso es el de la música religiosa del periodo novohispano, cuyo principal repositorio es el Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara, que, pese a distintas iniciativas individuales dispersas a lo largo del siglo XX, dista todavía de poder considerarse como un acervo funcional, tema en el que se abundará aquí, más adelante.

Al no formar parte del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, estos fondos musicales, que abarcan cinco siglos de actividad, no cuentan todavía con una catalogación sistematizada, planes de conservación ni protocolos de consulta. Su valor no ha sido sondeado a detalle ni en amplitud, y por ello no se ha podido aprovechar de modo consistente para delinear el patrimonio musical regional. Su contenido permanece relativamente inerte desde hace más de medio siglo, situación anormal, pues desde su conformación inicial el archivo era un sistema activo que reunía los materiales musicales —originales y adquiridos— considerados como apropiados a cierto uso, función y contexto, mismos que se renovaban, ampliaban o perfilaban de acuerdo a la dinámica de las prácticas musicales. El repositorio contenía material de trabajo y

los inventarios muestran cómo, según criterios prácticos, se iban separando las obras antiguas de las que mantenían vigencia, divididas en música de “primera y segunda clase”.

Los cánones, tendencias y discusiones estéticas e ideológicas respecto a la práctica musical propia de la Iglesia católica dejaron una clara huella en su repositorio musical, que con la organización y metodología adecuada puede convertirse en una ventana a un rico quehacer musical perteneciente a diferentes épocas. En este contexto, cabe referir como ejemplar el estudio que Cristóbal Durán Moncada hace actualmente sobre los intercambios musicales que en tiempos novohispanos se dieron entre las catedrales de Guadalajara y Valladolid (hoy Morelia). Igualmente, se pueden comprobar qué obras musicales francesas se adquirieron por sugerencia del maestro Francisco Godínez en la última década del siglo XIX, cuando defendió para Guadalajara la “re-dignificación” de la música religiosa a través de los preceptos de Solesmes, cuando la preferencia general se inclinaba hacia los preceptos de Ratisbona.

Pero no fue sino hasta muy avanzado el siglo XX que surgió en el ámbito regional el interés por el valor histórico de los archivos, lo que derivó en el establecimiento de una sistematización para su estudio y aprovechamiento. En el caso de los acervos musicales eclesiásticos, esto propició una suerte de culto a su alrededor, acentuado por la pérdida de su señalado dinamismo, cuyo punto álgido se da tras las disposiciones que sobre las prácticas musicales emanan del Concilio Vaticano II. Entonces, el contenido musical centenario de aquellos papeles quedó en un segundo orden, afectando sus planos pragmático y semántico. En otras palabras, según los términos de Charles Morris, el *aprovechamiento práctico* y el *significado cultural* de aquellos materiales comenzó a desactivarse.

Tras este cambio de paradigma, el Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara presenta sus necesidades para organizarse, difundirse, valorarse y aprovecharse. Incluso podría decirse que está pendiente la demostración de su mérito. Se trata de procesos

que en otros centros eclesiásticos ya han tenido lugar, aunque en algunos casos su arranque se diera por el interés de investigadores extranjeros, como ocurrió en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, hace casi tres cuartos de siglo.

En la Catedral de Guadalajara, maestros como Hermilio Hernández, Domingo Lobato y posteriormente Aurelio Martínez Corona —entre otros— han podido revisar y trabajar con parte del archivo musical, y con ello se ha podido vislumbrar su contenido. Pero las exigencias actuales requieren un trabajo colectivo, interdisciplinar y realizado con apoyo institucional, en el que la Iglesia favorezca las acciones para poner este repositorio en disponibilidad absoluta y de manera adecuada, al alcance de los investigadores, dejando así de ser un arcano.

De la misma forma, las actas de Cabildo de la Catedral tapatía tampoco se encuentran en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, y aunque su consulta no está restringida en las instalaciones de la propia catedral, su operación no es eficaz; asunto preocupante, ya que estos documentos deberían ser aprovechables para fines de investigación musical.

### **El siglo XIX como desafío para la musicología local**

La historia mexicana en general, y los estudios sobre manifestaciones artísticas en particular han debido ir revalorando desde hace algunas décadas el examen del siglo que en términos prácticos inicia con el levantamiento de Hidalgo y que termina con la renuncia de Porfirio Díaz. Este periodo se interpretó en buena medida según las necesidades de legitimación del régimen post-revolucionario, que se apoyó en su denostación para justificar su propia existencia y relevancia. Tales situaciones, repetidas en cualquier tiempo y espacio ponen a los hechos al servicio de una idea, dando pie a la mitificación de aquellas partes de la historia de las que convenga apoderarse. Cuando se constituye de este modo una identidad,

tiene lugar la más fuerte de las apropiaciones (*cf.* Barthes 2002: 45). Por esto, el siglo XIX se erige como un campo de estudio vasto, si se le quiere ver sin prejuicios. Sobre todo cuando las recientes herramientas de consulta —como las hemerotecas y otros repositorios digitales— permiten nuevas aproximaciones a los hechos, opiniones y tendencias de la época, al grado de poder obtener de ellos un aprovechamiento de tipo etnográfico.

En la actividad cotidiana del siglo XIX se puede tomar el pulso a las aspiraciones que a nivel general tenía el ánimo nacional de equipararse con Europa. Así, no es ningún secreto que en el México decimonónico se promovía el ejercicio del pensamiento musical, siguiendo en gran medida las pautas del Romanticismo. Se puede ver en esto el esfuerzo de una “nación joven”, cuestionada, que en vías de legitimarse quiere demostrar que puede participar de las últimas propuestas y discusiones culturales de Occidente. Esto no es circunstancial y conlleva complejidades poco consideradas. Para empezar, al Romanticismo se le entiende con frecuencia bajo el axioma que lo explica como la lucha por alcanzar una libertad creativa y la ansiada valoración del *autor* (generalmente un hombre), reconocido ahora como *creador*, es decir, un ente único capaz de influir en su entorno mediante sus *aportaciones*.

Esto es en parte cierto, pero deja de lado el intrincado esquema filosófico que llevó a su configuración, en que deben tomarse en cuenta que las corrientes del pensamiento racional entonces dominantes (Ilustración, Clasicismo, Positivismo, Epistemología) provocaron movimientos de reacción (Idealismo alemán, *Sturm und Drang*, hermenéutica) de los que se nutre el Romanticismo, que por lo tanto se entendería como una complicada síntesis en el sentido hegeliano, resultado de oponer al rigor científico (*logos*) la necesidad de comprender y valorar la profundidad inmaterial del comportamiento (*ethos*) y los sentimientos humanos (*pathos*).

Intrincado en su génesis, el movimiento romántico se presenta con diferencias temporales y conceptuales importantes en las

distintas naciones europeas y en el resto de Occidente, aunque a la distancia parezca haber tenido un comportamiento homogéneo. Estas peculiaridades se pueden ejemplificar con el balance que Balzac (*Las ilusiones perdidas*, 1837: 451) hace del tema, cuando habla de una “batalla implacable” librada en la República literaria francesa, entre los escritores realistas, que se consideraban románticos, y los liberales, partidarios del Clasicismo. En voz de los personajes de *Las ilusiones perdidas*, el novelista precisa que los románticos demandaban “libertad literaria”, entendida como la revocación de las formas clásicas, que determinaban la creación artística europea gracias a la revaloración y aprovechamiento racional de los cánones provenientes del mundo clásico. Aquellos arquetipos eran tenidos como la luz que desde un pasado auténtico rescataba a Occidente del estancamiento al que había llegado cuando el arte del periodo que hoy conocemos como Barroco había perdido ya la función político-filosófica que lo impulsó, provocando un desbalance insostenible entre la forma y el fondo. Pero también dichas formas clásicas estaban basadas en un acendrado proceder racional y lógico que desdeñaba la exploración del *pathos*.

Balzac (*op. cit.*: 452) predecía que el empuje generacional y el carácter idealista terminarían por inclinar la balanza ante la nueva corriente, considerando que aún con mayores recursos teóricos y filosóficos, los liberales clásicos sucumbirían ante la juventud de los románticos. Pero esta nítida imagen ofrecida por el escritor francés terminó en cierta forma por invertirse en el transcurso de aquel siglo, lo que en sí mismo vale para hacerse una idea del dinamismo de estas conformaciones, que han de transitar por distintas etapas y que inclusive pueden presentar divergencias. Esta realidad poco tiene que ver con el aparente comportamiento uniforme que se le atribuye, problemática que ya se observaba desde las primeras formulaciones de la musicología histórica (*vid.* Göllner, 1998: 83).

Sin que sea menester en este texto definir las tendencias románticas más afines a los hechos musicales surgidos en el México

de aquella época, se desea dejar entrever la complejidad que tales hechos adquieren en relación con la diversidad de dicha corriente. En este sentido tenemos que preguntar cómo podremos analizar las sociedades científicas o literarias que aparecieron en Jalisco a mediados del siglo XIX: aquellos círculos dedicados al estudio y a la crítica de diversas disciplinas, muchas de ellas orientadas al arte —así, en forma general—, en las cuales casi siempre participaban músicos... ¿Qué implicaciones ideológicas convergen en la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes fundada en Guadalajara en 1858 y a la que perteneció Clemente Aguirre?

En este mismo sentido queda pendiente el profundizar nuestro estudio sobre la Sociedad Filarmónica Jalisciense surgida en 1869, y cuya orquesta sinfónica era dirigida por Miguel Meneses, en colaboración con Cruz Balcázar y Adrián V. Galarza; por ser esta la cuna de una orquesta dedicada a la ejecución de repertorio local, nacional y extranjero, al que incluso se deben las primeras audiciones de música de Richard Wagner en el Occidente de México.

En clara vinculación con el romanticismo europeo más consolidado, estos grupos locales se preocupaban por valorar en su interior el trabajo artístico de sus integrantes, incentivando su producción fuera de los compromisos inherentes a las relaciones de uso-función a las que debían sujetarse en una relación profesional. Se daba así una liberación por lo menos momentánea del creador, configurando un espacio adecuado para el ejercicio independiente, cuyo resultado sería juzgado por pares y no por el supuesto *filisteísmo*. El concepto de *genialidad* adquiría entonces un sentido práctico. ¿Pero qué significaba esto en el Jalisco decimonónico?

Es interesante encontrar que, cuando estas asociaciones alcanzaban etapas subsecuentes, solían albergar la inquietud por la discusión teórica o histórica, como contribución a la aspiración de reivindicar el papel social del arte y el artista. El anhelo de autenticidad era profundo y animaba a retomar el debate de conceptos básicos, limitando sus avances ¿Pero por qué este tipo de esfuerzos

resultaban generalmente de corto aliento? ¿Qué necesidades se advertían en el sustrato teórico-práctico local? ¿Terminaba pesando la falta de un soporte institucional? ¿Se pensó quizá en fundar un conservatorio en Jalisco? Algún efecto debieron lograr nuestros músicos locales, pues aunque de vida corta, la impronta de sus centros de acción fue grande y, todavía en 1910, bajo este esquema, Alfredo Carrasco funda con sus alumnos la Sociedad de Estudios Musicales Francisco Godínez, dedicada a la discusión y análisis de la teoría musical, la cual funcionó apenas un par de años (*cf.* Carrasco, 1996: 280).

Es evidente que estos hechos no tienen como única explicación la influencia del movimiento romántico y resulta apropiado vincular su estudio con el de las actividades de educación musical que se daban entonces en Jalisco. Las lecciones particulares eran la principal ocupación para maestros como Cruz Balcázar, Benigno de la Torre, Francisco Godínez o Diego Altamirano, que llegaban a hacer funcionar sus casas como academias ¿Pero por qué se difuminó la figura de Jesús González Rubio, antecesor e incluso maestro de muchos de ellos? Personaje que además de la instrucción musical llegó a mantener por su cuenta un internado para sus estudiantes más humildes.

Y tocando el tema de la pobreza, ¿cómo es que en la Escuela de Artes y Oficios —dedicada a dotar de elementos de subsistencia práctica a huérfanos y necesitados— la música termina siendo una de sus actividades primordiales bajo la guía de Clemente Aguirre? ¿Qué se puede extraer del hecho de que los muchachos que buscaban ahí adquirir algún oficio, terminasen siendo músicos capaces de trabajar posteriormente en el Ejército? ¿Cómo se explica —más allá de lo musical— el inusitado éxito popular de la Banda de Gendarmería de Guadalajara?... Las preguntas se suceden, esperando respuestas que permitan elaborar nuevos cuestionamientos y una idea más clara de lo que significa el patrimonio musical del estado de Jalisco.



## Las expresiones populares

Por otra parte, la musicalidad popular fue entendida en ese tiempo bajo los preceptos diferenciadores entre *artes menores* y *bellas artes*, término acuñado a finales del XVIII. La crítica, la crónica y la literatura la consignan, la más de las veces, como una manifestación ingenua e imperfecta, molesta o, en algunos casos, prueba de un exotismo que convenía mostrar integrado a la identidad nacional por medio del dominio o la superación. Así lo dictaba el Romanticismo, en su admiración por lo primitivo, lo natural y lo identitario (cf. Plantinga, 2015), aspectos que no obstante, eran mostrados como ya refinados por el tratamiento del “genio”.

También en este caso, hablar de posiciones únicas reduce la comprensión de los hechos. En el mismo espacio del siglo XIX, aquella música osciló o tuvo un trato ambivalente, que fue desde la prohibición por inmoralidad, la cuidada inclusión como música complementaria en el teatro, el empleo delimitado en el terreno de la religión, su funcionamiento como música de propaganda insurgente, su papel identitario, la función de cohesión durante el Segundo Imperio, el abandono, el desdén, o bien, el carácter de exotismo con que se le reviste a fin de mostrar la autenticidad de una nación ya moderna que trascendió un lejano periodo primitivo. Esto se daba no sólo en lo musical o artístico, sino que era una discusión perseverante de orden político e ideológico en toda América, en la que, por una parte, se ataca lo autóctono —y ante todo lo indígena— como algo “primitivo”, mientras que, por otra, se mitifica el mundo prehispánico para poder fomentar la idea de unidad, pertenencia y grandeza previa. Para esto se llega, incluso, a simular una “base científica”.

En Europa el tema americano generó interés académico en el siglo XIX, principalmente en Francia, donde se crea la *Société Américaine de France*, que en 1875 celebra el Primer Congreso de Americanistas en Nancy (cf. Comas, 1974:11-23). No eran raros los trabajos que en esos coloquios se criticaran por ser elucubraciones

fantásticas respecto al “pasado americano” (Comas, 14), en los que se intentaba demostrar los intercambios de las culturas precolombinas con las antiguas civilizaciones hindúes, hebreas, fenicias, etruscas, griegas y romanas, entre otras.

Se presentaban trabajos que pretendían probar que los chichimecas conocían la lengua griega y que los romanos conocían el náhuatl; la forma en que el poeta Virgilio plagió las obras de Netzahualcóyotl, e incluso que el vocablo “azteca” era deformación de “es de Tebas” (Pescador, 1895: 1-2), para así, en castellano, demostrar que los primeros europeos reconocerían la ascendencia griega de los mesoamericanos, lo que aquellos habrían ocultado para ejercer mejor su dominación sobre los últimos. La explicación de tal proceder no es simple, y se puede aprovechar para establecer la hipótesis de que, además de las motivaciones nacionalistas de los estados americanos, se sumaba el interés antiespañol de los franceses, a quienes políticamente —también en un afán nacionalista— convendría en ese periodo explicar la historia de América desde su propia perspectiva.

Y es que, a diferencia del patriotismo, el nacionalismo necesita como punto de apoyo un adversario que con su existencia y características —reales o atribuidas— otorgue consistencia a sus planteamientos, sin reparar en el uso del victimismo (Roca Barea: 2016), o peor aún, de un determinismo que se articule para recortar la realidad a la medida de ciertos requerimientos. Así, hurgando negligentemente en el pasado, los contemporáneos eluden responsabilidades, ofreciendo —como en el caso del antihispanismo— “un comfortable asiento a la autojustificación” (*ibid.*).

Seguir estrictamente ese tipo de pautas dificulta seriamente la interpretación de numerosos hechos, entre los que se pueden citar:

1. Las características mestizas —en diferentes grados— de ciertos géneros, estilos y prácticas musicales.

2. Los rasgos estilísticos y lingüísticos indígenas, y africanos, como en los llamados “negros” empleados en la música religiosa católica de la Nueva España.<sup>1</sup>
3. Las disposiciones que emitió el obispo Juan de Palafox y Mendoza en Puebla, en el siglo XVIII, respecto a la enseñanza y práctica de la música religiosa por parte de los indígenas.
4. Los múltiples casos de destacados músicos mexicanos sin ascendencia criolla que libremente trabajaron con enorme éxito bajo los cánones musicales europeos, como José Antonio Gómez y Olguín, Macedonio Alcalá, Felipe Villanueva o Juventino Rosas.

Resultan claras las limitantes que impone la visión determinista a la comprensión de la compleja riqueza del panorama musical decimonónico, con énfasis para el caso de Jalisco, donde la admisión de los elementos artísticos de origen autóctono fue restringida por causas que precisamente deben estudiarse con apertura.

### Examinar paradigmas

Las referencias primarias que sobre la actividad musical jalisciense del siglo XIX llegan al día de hoy provienen de autores no especializados en el tema: periodistas, cronistas, literatos, escritores, ensayistas o viajeros. Sus registros, no obstante su importancia, son generalmente breves y se hallan dispersos entre datos de la más diversa índole. En algunos casos recogen información de primera mano, mientras que en otros se hace eco de la tradición. Se pueden recordar en este sentido las aportaciones de Manuel Caballero, Alberto Santoscoy, Ventura Reyes y Zavala, Fray Luis

<sup>1</sup> Entre muchos, vale mencionar la obra del guatemalteco Gaspar Fernández (1596-1629), maestro de capilla en Guatemala y Puebla que compuso villancicos sobre textos “en indio” o “negros”, además de emplear rasgos rítmicos e instrumentales acordes a las tradiciones populares locales.

del Refugio de Palacio o Ernest de Vigneaux, entre muchos; de la misma forma que en el plano nacional lo habrían hecho Antonio García Cubas, Manuel Orozco y Berra o Madame Calderón de la Barca. Todos ellos estaban interesados en la vida cultural del país desde enfoques, a través de los cuales procedieron a observar y definir los problemas de índole musical que llamaron su atención.

Con esto en cuenta, el estudioso de hoy en día se ve obligado a contrastar dichas “aportaciones”, para reconocer sus particularidades en lugar de simplemente repetir su contenido. Esto aplica también a la identificación de aquella información que pasó a ser empleada con fines ideológicos por el régimen político emergente tras la Revolución, que en lo tocante al arte configuró un panorama en el que predominan las hipótesis del realismo socialista y de un indigenismo proyectado *ad hoc* como discurso fundacional.

En un grado de tensión máxima, los regímenes que requieren legitimarse pueden optar por establecer utopías que por su naturaleza exigen la destrucción inmediata del viejo contexto para crear un marco que les permita desarrollarse, lo cual contraviene el curso de la formación histórica en el que las tradiciones precedentes norman el significado de nuevas estructuras (Lotman, 2000: 114). En dicho proceso se encuentran las enfáticas denuncias de Carlos Chávez contra las supuestas carencias de juicio presentes en los músicos formados bajo los preceptos y expectativas decimonónicas, en las que encontraba motivo suficiente para apartarlos —por su incapacidad o desinterés— de la configuración de la nueva identidad musical nacional, pues eran “músicos de lugar común... reaccionarios inflexibles” (Chávez, 1997a: 281).

La *tabula rasa* que se quiso imponer para dar paso a la nueva configuración identitaria requería de un límite tajante entre un antes y un después, presentados como irreconciliables. Surge de aquí la etiqueta de “decimonónico” que —siguiendo aquí con Chávez— se empleó para referir al supuesto *arte reaccionario*, carente de originalidad, producido —afirmaba— por músicos ajenos

a la cultura universal (Chávez, 1997a: 281), afines al Virreinato y al Porfiriato, presentadas por necesidad como épocas oscuras y antagónicas en todo sentido al deseado papel del pueblo como protagonista histórico (cf. Alonso Bolaños, 2008: 36-37).

Atrapados en ese cambio de perspectiva quedaron compositores jaliscienses como Apolonio Moreno, Alfredo Carrasco, Sebastián Márquez, Jesús Niño Morones, Arnulfo Miramontes o José F. Vásquez, que en vida sufrieron en diferente forma las consecuencias de no haber querido o podido integrarse al canon oficial. Se mantiene con muchos de ellos una deuda musicológica, que va más allá del acopio de datos biográficos, y que tiene que ver con la recuperación, catalogación, interpretación y difusión de su legado musical. Son muchas las menciones encontradas acerca de acervos particulares reunidos en aquella época, de los que no se conoce su suerte.

Bajo el mismo orden de ideas presentado al iniciar este apartado, se advierte que hasta la primera mitad del siglo XX, la tarea de abordar —aunque fuese indirectamente— los hechos musicales de Jalisco, recayó en autores como José Dávila Garibi, Leopoldo Orendáin, José R. Benítez, José T. Laris, Alberto Santoscoy, Agustín Yáñez, Ixca Farías, Juan Rulfo o Arnulfo Villaseñor,<sup>2</sup> estudiosos de la cultura y la historia regionales que encontraron en su camino datos de interés musical que decidieron recoger. Y a pesar de su mérito, su falta de especialización musical impidió que sus intenciones derivasen en la configuración de un corpus que empezara a cobrar sentido.

### **Difusión y formación**

Obedeciendo a diferentes determinantes que deberían analizarse mejor, en la primera mitad del siglo XX se conformaron diversas

2 Los textos publicados por José Rolón, o las *Memorias* de Alfredo Carrasco, publicadas en la última década de los noventa, son excepciones; aunque no se cuestiona su valor, en estricto sentido tampoco son trabajos musicológicos.

instituciones dedicadas a la ejecución y enseñanza musicales, muchas de las cuales han permanecido o derivado en los centros de este tipo de actividad más reconocibles al día de hoy. Se suceden así los casos de la Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis de Guadalajara, que empieza a funcionar en 1936 por iniciativa del padre Manuel de Jesús Aréchiga (Escoto Robledo, 2013: 129); de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara (hoy Departamento de Música) en 1952<sup>3</sup> (Morales de la Mora, 2018: 5), y de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara (actual Orquesta Filarmónica de Jalisco), en 1915. Dedicada a tareas de difusión cultural (Ramírez-Solís, 1993: 50), la XEJB, Radio Educación, propiedad del Gobierno del Estado, se inauguró en 1941, y su programación fue orientada primordialmente a la música formal europea, signo de alta cultura para la sociedad de su tiempo.

Los músicos que tuvieron su formación o que vieron el inicio de sus carreras en el Jalisco pre-revolucionario, encontraron en la propia entidad su principal campo de acción, en el siglo XX, manteniéndose relativamente al margen de los preceptos ideológicos del centro del país. A diferencia de literatos, periodistas o arquitectos, aquellos músicos jaliscienses —de origen o por adopción— no se trasladaron en gran número a buscar instalarse en la capital del país. De hecho, fueron pocos quienes lo intentaron con éxito, como Diego Altamirano, José Rolón y Arnulfo Miramontes —quien en realidad desplegó su actividad por toda la región Centro-Occidente del país— y que pueden considerarse excepciones. Caso contrario fue el de aquellos músicos nacidos ya en siglo XX, o cuyas familias emigraron muy temprano a la Ciudad de México, como José F. Vázquez, José Pablo Moncayo, Blas Galindo o Higinio Ruvalcaba,

3 Esta fecha marca el inicio de actividades de esta institución ya integrada a la estructura universitaria, pero no debe olvidarse que sus simientes datan de 1907, cuando se crea la Academia de Música de Guadalajara, que décadas después crecerá bajo la dirección de Rolón, para convertirse en 1924 en la Escuela Normal de Música de Guadalajara y posteriormente, en 1947, en la Escuela de Bellas Artes (Escoto Robledo: 128).

que como parte de la modernidad post-revolucionaria, desarrollaron toda o casi toda su carrera profesional en la capital nacional.

La falta de participación directa en la renovación propuesta por el régimen revolucionario no implicó que la música jalisciense se anquilosara completamente en los ideales “decimonónicos”. El desarrollo se nutrió de otros cauces, por ejemplo, de la labor integral realizada por Miguel Bernal Jiménez, quien desde la perspectiva de la música religiosa emprendió proyectos que atendían la formación de creadores, intérpretes y estudiosos de la música condensando la técnica e ideas estéticas que en aquel ámbito habían seguido su desarrollo en Europa, especialmente en Italia. Por intervención de Bernal, su destacado alumno Domingo Lobato llegó a Guadalajara para reforzar el proyecto del padre Aréchiga y, como es sabido, se convirtió en actor principal de la vida musical local.

Bernal Jiménez no limitó su labor creativa al entorno religioso, según lo atestiguan su *Sinfonía Hidalgo* (1953) y su *Himno de los bosques* (1956; con orquestación de Manuel Enríquez, 1991); además de su trabajo (pre-)musicológico que llevó a cabo en los archivos del Conservatorio de Las Rosas y de la Catedral de Morelia, así como sus proyectos editoriales y la calidad de su conocimiento teórico, todo lo cual se vio interrumpido con su prematura muerte. Su trabajo pudo haber despertado una necesaria vertiente crítica sobre todo en las regiones del país que no se integraron plenamente al discurso ideológico oficial (cabe tener en cuenta la actividad política de Bernal Jiménez, que lo llevó a ser uno de los fundadores del Partido Acción Nacional, sucesor del partido conservador del siglo XIX). Asimismo, al imponerse el partido oficial, el PRI, terminó por inhibir las actividades propias del campo de la *inteligencia musical*, categoría que engloba el análisis, la crítica, la educación, la teoría y la tecnología musicales (cf. J. L. Martínez, 2001: 184; lo cual no está desconectado del concepto de *inteligencia mexicana*, tal y como aparece en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz).

## Más allá de la ejecución musical

En el contexto inmediato, las actividades musicales no relacionadas directamente con la *ejecución* se han considerado de forma errónea como algo accesorio, irrelevante o prescindible para el músico. En el plano local no se ha valorado la forma en la que, al asimilar un conjunto de saberes crítico-teóricos, el músico abona de forma directa a su constitución como artista, permitiéndole conceptualizar el complejo cúmulo de procesos técnicos, cognitivos, históricos, estéticos o psicológicos que emplea en su práctica profesional.

Privado de la preocupación por los procesos conceptuales o analíticos, el músico jalisciense se ve obligado a formarse y desempeñarse como un artesano, según exponía Thoreau ya en 1849 (*cf.* Popova, 2017), el cual se limita a aplicar “correctamente” las reglas reveladas por otros. Si bien este artesano puede ser brillante, el filósofo norteamericano recalca la incapacidad que sufriría para extraer leyes a partir del análisis de la perfección del genio humano o natural, condición que sería necesaria para considerarlo como *artista*.

Cabe destacar la forma en que, desde los inicios de la reflexión filosófica moderna, se defiende la capacidad de aportación reflexiva como una exigencia para el artista. En el mismo sentido, Adolph Christiani señalaba, en 1885, que la práctica de la música —su reflexión era específica sobre el piano— requería de la presencia de talento, emoción, inteligencia y técnica; elementos que mezclados en diferentes proporciones darían resultados distintos, que si se abordaran de modo aislado y exclusivo, derivarían en extremos que irían del virtuoso mecánico (preocupación técnica), al teórico vacío (restringido a la inteligencia musical).

En la educación musical institucional de Guadalajara, al dar importancia menor a los saberes teórico-críticos, se puso énfasis sobre resolver los problemas más inmediatos, apuntando nuevamente a la praxis como fin primordial, y buscando a través de ella una vinculación directa con el ámbito laboral. No obstante, aun



en el contexto jalisciense de este periodo, dicho actuar resultaba inconsistente con los preceptos no escritos de la transición paradigmática que sufría en Occidente el concepto de *artista*, que transitaba de la consideración romántica de “genio”, a la necesidad de mostrarse con las habilidades necesarias para ponerse al servicio del aparato gubernamental (cf. Deresiwicz, 2015). Esto animaba a la clase gobernante a prestar, aunque fuera una mínima atención sobre las escasas propuestas musicales no ceñidas al aspecto práctico, confirmando así que el arte podía circunscribirse sin menoscabo a esquemas burocráticos.

Así, en 1953, Hermilio Hernández recibió el Premio Jalisco en reconocimiento a su *Cantata de Adviento*, irónicamente un reconocimiento del partido de estado “laico”, el PRI de nuevo, sobre un contenido simbólico profundamente religioso. De igual forma, en 1958 se le otorgó el mismo premio a Domingo Lobato, por haber trabajado con una mínima parte de la música virreinal del Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Esto no quiere decir estrictamente que tan destacados músicos no merecieran tales premios, sino que en esas acciones institucionales se reflejan las adecuaciones que en el seno del Estado se fueron dando en el trato y aprovechamiento de la labor de los artistas; es decir, en términos de *agencia* (el Estado), *agentes* (los artistas) y *agenciamiento* (la facultación del Estado para otorgar o negar los premios).

La evolución de este proceso de *agenciamiento*, afirma Deresiwicz (2015), desembocó en una nueva transformación a inicios del siglo XXI, donde el artista es convertido en *gestor cultural*, término con el que las instancias oficiales se deslindan del mantenimiento de proyectos artísticos que ahora —dentro de una dinámica de mercado— pasan a ser “productos” que deben plantearse para generar una “retribución” económica. Se abre con ello una nueva forma de analizar los hechos culturales en curso.

## ¿Qué sabemos?

La forma en la que ha sido subestimada la música jalisciense dentro y fuera de su entorno es un efecto y no una causa. Ese trato persistirá mientras no se consiga crear conciencia sobre la profundidad del tema y, por lo tanto, se dispongan los medios para que se trabaje en su estudio sistemático. La tendencia que persiste está claramente documentada, por ejemplo, en el volumen VII de la *Enciclopedia Temática de Jalisco* publicada en 1992, monumental obra financiada por el Estado y dirigida por Fernando Martínez Réding, quien encargó a la maestra Magdalena González Casillas elaborar ella sola el apartado dedicado a explicar la historia de la música en Jalisco, desde tiempos antiguos hasta la modernidad. En un somero repaso al texto se revelan desaciertos como los siguientes:

1. Se pretende abordar la historia del Colegio de Infantes de la Catedral de Guadalajara con los datos contenidos en apenas diez actas de cabildo que van del siglo XVI al XIX, y que no guardan relación lógica entre sí; además de un par de entrevistas personales para referir su situación en el siglo XX (*op. cit.*: 139-140).
2. Se afirma que el organero Joseph Nassarre era de origen vasco-navarro (era zaragozano y por tanto aragonés; *cf.* Pepe, 2014: 98) y que fue contratado para construir los órganos de la catedral “entre 1678 y 1694” (*op. cit.*: 142), cuando en actas consta que fue en 1728. A partir de ahí se ajustan sin fundamento alguno, los datos biográficos del mismo organero, de modo que terminan difiriendo con la realidad unos cuarenta años.
3. Se presentan los comentarios que fray Luis del Refugio de Palacio hace sobre el órgano de Nassarre, como si se tratara de opiniones referentes al órgano Merklin instalado en 1893 (*op. cit.*: 143).

4. Se da la noticia de que el Cabildo catedralicio de Guadalajara habría rechazado los servicios del afamado maestro de capilla Ignacio de Jerusalem y Stella (*op. cit.*: 144), cuando las actas mencionan en realidad a un músico de nombre Pedro José Jerusalén, quien realizó tal petición sin éxito, en 1765.

El posterior recorrido por otros aspectos pertenecientes a cinco siglos de vida musical jalisciense está configurado con datos poco consistentes de diversos autores de calidad heterogénea. Pero en suma, no es exagerado señalar que, en materia de investigación musical, la referida *Enciclopedia Temática de Jalisco* es una catástrofe pública y de muy amplio alcance, con efectos todavía insospechados, por haber sido una publicación de pretensiones universalistas, financiada por el Gobierno del Estado.

En modo alguno la exposición de estas carencias podría tener como finalidad el escarnio; al contrario, se trata de una invitación para reflexionar sobre el severo problema tratado en el presente trabajo, y que se manifiesta aquí de forma clara: encargar a una sola persona la labor de condensar la historia musical de Jalisco es un error de comprensión que recae en el coordinador de la publicación, al perder por completo las proporciones de la empresa.<sup>4</sup> Pero incluso esa falla resulta de un círculo dogmático que no se rompe: se conoce poco sobre la música jalisciense y se asume que esto ocurre debido a que existe poco qué conocer; lo que impide que surjan las condiciones epistemológicas para el saber mismo. Esto afecta la “suma específica de conocimientos” (Sarmiento Ramírez: 220) que —como se ha dicho— da forma a la cultura y distorsiona el sistema de signos y símbolos que como resultado debería conformarse, según afirma Geertz (*apud* Sarmiento Ramírez, *loc. cit.*).

4 (N. del ed.): un ejemplo de la continuidad de esta problemática en tiempos recientes, es el libro de R. Taruskin, *Historia de la Música Occidental*, en seis volúmenes (Oxford University Press, 2005), donde ni México ni América Latina tienen mención significativa. Esta crítica se conecta con las nociones de colonialismo y depredación cultural, según aparecen en otros capítulos del presente volumen.

Mientras tanto, la alteración sigue creciendo, pues los elementos culturales que logran transmitir ciertos significados terminan por crear sistemas a los que por su complejidad, Lotman (2000: 171) compara con la biosfera, dada su relación con el hombre y con la vida sobre la Tierra: allí, en la *semiosfera*, es donde los signos culturales tienen un peso propio según se consideren parte del centro o de la periferia; posición que, por cierto, puede modificarse ante cambios en el contexto. Por ejemplo, la música popular de origen mestizo ocupaba un lugar periférico en el último cuarto del siglo XIX, pasando al centro paulatinamente hacia mediados del XX, cuando de forma oficial se le adapta para que pueda funcionar como *elemento identitario* a nivel nacional.

Aquí surge una importante consideración: si en el entorno inmediato predomina el análisis precario sobre el patrimonio musical jalisciense, el papel que tome en la esfera nacional se verá también alterado.

Sirva de muestra lo elemental de las alusiones a la música del estado que aparecen en *La música de México*, obra coordinada por Julio Estrada, editada en diez volúmenes que aparecieron entre 1984 y 1988. En ellos, lo mucho que falta por decirse sobre Jalisco puede imputarse, ante todo, a la desatención local por explicar y difundir el patrimonio propio, asegurándose a un lugar periférico en el sistema de signos de orden nacional.

Por ello es que, en gran medida, los hechos musicales de Jalisco se explican desde fuera de Jalisco. Así lo atestiguan los trabajos de Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, Thomas Stanford y Robert M. Stevenson. Hacia finales del siglo XX se encuentran las contribuciones de Ricardo Miranda y Lucero Enríquez, entre otros, quienes por diferentes circunstancias se ocuparon de estudiar temas propios de esta región. En este descuido endémico reside también la ya comentada falta de avances en cuanto al aprovechamiento y correcto tratamiento de los archivos musicales que se aprecia en los dominios eclesiástico, gubernamental, privado y público.

Esta problemática —como sistema de relaciones— no puede mantenerse de forma permanente como marco funcional de ninguna cultura. En algún punto las atribuciones y axiomas con que se cubrieron los vacíos dejados por los análisis y explicaciones incorrectas o ausentes, serán insatisfactorios en la medida de sus propias limitaciones. Este desgaste sobre el vacío puede, sin embargo, abrir paso a la búsqueda de soluciones. Fue así como en las últimas dos décadas del siglo XX empezaron a aparecer trabajos realizados por músicos que, aunque entregados principalmente a tareas de ejecución o enseñanza, apreciaron las restricciones que imponía a su trabajo la falta de un conocimiento e interpretación certeros del patrimonio musical común. Ahí encontramos, entre otros, a Kamuel Zepeda, Enriqueta Morales o Amelia García de León. Esta dedicación parcial a labores de investigación por parte de instrumentistas, educadores y compositores se dio de forma similar en la Ciudad de México, por lo menos treinta años atrás, pues quienes en primer término suelen enfrentarse a las carencias propias de la inmovilidad suelen ser los actantes inmersos en la realidad práctica de la música.

El sucinto recuento aquí presentado puede concluir haciendo referencia al periodo que parte desde la última década del siglo XX, cuando a los esfuerzos mencionados se suma el empleo de las herramientas teórico-prácticas propias de las disciplinas académicas. A ello contribuyó el impacto que fueron teniendo hacia el interior del país instituciones como el CENIDIM, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, la creación de El Colegio de Jalisco y de la Unidad Occidente del CIESAS, así como la ampliación de la oferta educativa en la Universidad de Guadalajara, que pudo incluir un posgrado en etnomusicología, en 2001, gracias a la tenacidad del doctor Arturo Chamorro Escalante.

En la época más reciente se han conformado incluso proyectos dedicados a labores de investigación y difusión, como el del Centro de Documentación e Información del Mariachi (Cedim),

que busca consolidarse, así como diferentes propuestas surgidas de los esfuerzos de asociaciones particulares que buscan hallar un lugar en la estructura oficial, a fin de garantizar su marcha operativa y posterior continuidad. Entre otros proyectos comunitarios (por la forma de su autogestión y alimentación documental), se puede añadir la tentativa para conformar un archivo musical estatal, además de dotar al Paseo Fray Antonio Alcalde de un programa continuo de actividades musicales, con sustento en la investigación musical regional (sin descartar la alta valoración del silencio como una novedosa cualidad para la musicalidad urbana en el centro de Guadalajara).

### **¿Qué queremos saber?**

Anécdota o fetiche, el descubrimiento o la localización de elementos con cierto significado cultural no garantiza por sí mismo el enriquecimiento analítico o la reelaboración de un necesario mapa explicativo. Al tener en consideración las necesidades que demanda el estudio interpretativo del patrimonio musical de Jalisco, la recopilación de datos o la consulta de acervos deben entenderse como medios y no como objetivos. De otra forma sólo se ejerce un interés por una sensación que será complacida con un hallazgo cualquiera; un afán heurístico, entendido como una mitología casi religiosa de la búsqueda de los orígenes que puede perderse en indagaciones sin sentido (*cf.* Escudero, 1997: 216). Dicho proceder no debe confundirse con un trabajo de investigación, pues el descubrimiento no es el resultado, sino el punto de partida para un trabajo interpretativo que culmine en explicaciones objetivas sobre su origen, sentido, derivaciones, forma, función, papel histórico, estilo e influencia, así como las consecuencias de su ausencia o desconocimiento.

Menos aún se trata de acercar el objeto de estudio a la esfera de expectativas previas del investigador, sino de dar espacio aclaratorio a los procesos que puedan derivar en aportaciones a la

comprensión de determinada cultura musical. Sacar de un cajón una partitura, una grabación o cualquier otro documento musical para tratarlo como una pieza de museo es una labor inacabada y superflua, que asigna al objeto un lugar dentro de un marco explicativo pre-establecido, y que en muchos casos no se desea alterar por conveniencia.

La exigencia analítica en cuestión también se aplica a las manifestaciones musicales más recientes, que no por desarrollarse en el presente están exentas de tratamiento crítico. El rock y el jazz destacan como asignaturas pendientes a pesar de algunos avances, y en cuanto a la música *formal contemporánea*, en Jalisco han surgido ya varios grupos dedicados al estudio y difusión de nuevas propuestas técnicas y estéticas. Y no pueden olvidarse las tradiciones musicales populares, a veces producto específico de ciertas regiones del estado, registradas y transmitidas por cronistas e historiadores locales que han asumido de forma personal tan delicada tarea.

Las labores pendientes —como puede verse— son muchas, y al haberse postergado largamente, ha pasado ya el momento en el que pudieron ser atendidas en coincidencia con el desarrollo propio del marco cultural al que pertenecen. Este carácter extemporáneo impone el compromiso de aplicar el sentido crítico aun a las ideas tenidas por válidas. Todo esto requiere también una concatenación de esfuerzos, debiendo evitarse la tentación por destacar individualmente, pues el objetivo es el de contribuir al incremento y la difusión del conocimiento que requiere el patrimonio musical de Jalisco, lo cual se alcanzará con el debate, la ampliación, la corrección y la refutación o falsabilidad, bien conocida por el método y la crítica sistemáticos.

Finalmente, es importante tener en cuenta que, por todo lo expuesto, este es un momento decisivo. Las necesidades y condiciones actuales del trabajo de investigación musical se enfrentan a las dificultades derivadas de la laxitud históricamente sufrida

en la materia; laxitud manifiesta en la cantidad y calidad de informaciones y análisis existentes, axiomas, atribuciones, mitos, pérdidas y malinterpretaciones difíciles de remediar, por cuanto su reiteración “popular” tiende a consolidarlas. Puede que esta sea la última oportunidad para lograr resultados certeros y objetivos en la comprensión histórica, en un camino largo que, no obstante, vale la pena recorrer, puesto que es mucho lo que está en juego.

### **Bibliografía**

- Alonso Bolaños, Marina. (2008). *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XX*. Buenos Aires: SB Ediciones.
- Barthes, Roland. (2002). *Mitologías*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Barthes, Roland. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- Balzac, Honoré de. (1837-43). *Illusions perdues*, París: Werdet. Disponible en: Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, vol. 1069: <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-35.pdf>
- Carrasco, Alfredo. (1996). *Mis recuerdos* (Lucero Enríquez, ed.). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Chávez, Carlos. (1997) “Música en México”, en Carlos Chávez, *Obras II, escritos periodísticos (1940-1949)* (Gloria Carmona, editora). Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, p. 282.



- Christiani, Adolph. (1885). *The principles of expression in piano-forte playing*. New York: Harper.
- Comas, Juan. (1974). *Cien años de Congresos Internacionales de Americanistas*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- Deresiwicz, William. (2015). “The Death of the Artist—and the Birth of the Creative Entrepreneur”, en *The Atlantic*. En línea: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497/>>. Consultado el 27 de julio de 2018.
- Escoto Robledo, Eduardo. (2013). *Aires de Guadalajara, historia del órgano tubular en la capital jalisciense*. Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco y Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Escudero, Isabel. (1997). *Digo yo: ensayos y cavilaciones*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Göllner, Theodor. (1998). “Guido Adler, Rudolf von Ficker y Thrasybulos Georgiades”, en *Revista Musical Chilena*, 52 (190), pp. 82-87. En línea: <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12716/13005>> Consultado el 3 de julio de 2019.
- Lotman, Iuri M. (2000). *La semiosfera, III Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia: Frónesis, Cátedra. Universidad de Valencia.
- Martínez, José Luiz. (2001). “Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce”, en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la

- Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp.177-192.
- Martínez Réding, Fernando, director. (1992). *Enciclopedia temática de Jalisco*. Volumen VII. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Morales de la Mora, Enriqueta. (2010). *La escuela de música de la Universidad de Guadalajara (1952-2004): preludeo y desarrollo de una institución jalisciense de la música académica*. Guadalajara: UDG.
- Morris, Charles. (1971). *Writings on the General Theory of the Signs*. París: Mouton.
- Pepe, Edward Charles. (2014). “The Zaragozan organ builder Joseph Francisco Nassarre Cimorra (1701-1737): contributions towards a biography”, en *Nassarre*, 30; pp. 91-109.
- Pescador, Martinatzin. (1895). “Río revuelto”, en *El Partido Liberal*, Ciudad de México: 2 de octubre; pp. 1-2.
- Plantinga, Leon. (2015). *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal.
- Popova, Maria. (2017) “Thoreau on the Difference Between an Artisan, an Artist, and a Genius”, en *Brain pickings* (blog). En línea: <<https://www.brainpickings.org/2016/03/03/thoreau-on-genius/>>. Consultado el 3 de marzo de 2018.
- Ramírez-Solís, Edgar R. (1993). “La cultura tiene permiso. XEJB y la política cultural del Estado de Jalisco, 1941-1992”. Tlaquepaque: ITESO, tesis de maestría en Comunicación.
- Roca Berea, María Elvira. (2016). *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*. Madrid: Ediciones Siruela. Edición en formato digital.

- Sarmiento Ramírez, Ismael. (2007). “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”, en *Anales del Museo de América*, 15, pp. 217-236.
- Tollinchi, Esteban. (1989). *Romanticismo y Modernidad*. Volumen I. Puerto Rico: La editorial, UPR, San Juan.
- Thoreau, Henry David. (1980). *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

# Resguardo de la memoria sonora: el archivo musical de la Catedral de Guadalajara

**Cristóbal Durán Moncada\***  
Departamento de Historia, CUCSH-  
Universidad de Guadalajara  
ollin5@hotmail.com

## Introducción

La historiografía musical regional no ha sido hasta ahora lo suficientemente amplia y notable como sería lo deseable, y peor aún es el panorama sobre el valioso y delimitado acervo musical catedralicio guadalajarenses, que presume contar con más de 400 años de antigüedad, pero cuyo estudio sistemático aún no se ha hecho, aunque empieza a mostrar ya una clara señal de luz con la esperanza de llegar a convertirse en un fuerte y resplandeciente reflejo. Una suerte de descuido o desinterés ha provocado que estos papeles sonoros hayan permanecido un largo periodo en silencio, como negando su propia naturaleza. El presente texto

\* Egresado de la antigua Escuela Superior de Música de la Universidad de Guadalajara. Cursó la licenciatura y maestría en Historia en el CUCSH-UDG, donde es profesor; sus temas de investigación giran en torno a la historia de la música. Es autor del libro *La escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*, Universidad de Guadalajara, 2014.

aspira, precisamente, a *desempolvar* estos papeles, por lo menos para un primer acercamiento a su comprensión, y propiciar con ello futuras investigaciones que amplíen sus alcances.

La Catedral de Guadalajara resguarda música manuscrita e impresa, con la que a lo largo de los siglos realizó sus ceremonias y festividades señaladas en el calendario litúrgico. El acervo musical al que ahora se hará referencia lo integran dos grandes bloques diferenciados por su tipología: a) *Libros de coro* y b) *Papeles de música*. Los primeros contienen la música escrita sólo para voces, sea en canto llano o polifonía, para ser cantada principalmente en los oficios, misas y festividades diversas. Estos libros son antifonarios, graduales, kiriales, himnarios, entre otros, y tienen como base textual el *Breviario Romano* aprobado en el *Concilio de Trento* (1563). Para mayor precisión, es del *Libro de los salmos*, conocido también como *Psalterio* y atribuido al rey David, de donde se extrae la mayoría de los textos que son cantados en estos libros (Salgado, 2009: 29-30), aunque otros cantos han sido atribuidos a san Agustín, san Ambrosio, la virgen María, o al propio Jesús, o bien, inspirados por profetas del antiguo testamento (Marín, 2014: 15). De su base musical hay que destacar que de los de canto llano se desconocen sus autores —como en la mayoría de los acervos catedralicios— mientras que de los libros de polifonía se han identificado algunos de los compositores, como se dará cuenta enseguida.

Por su parte, los *papeles de música* contienen obras para voces e instrumentos de cuerda, viento, tecla y timbales. Estos documentos suelen no estar encuadrados —de ahí la costumbre de identificarlos como “papeles sueltos”—, y entre los compositores mejor representados se encuentran apellidos como Rueda, Placeres, Regalado Tamés, Ortiz de Zárate, Luna y Balcázar, entre muchos otros, todos ellos activos en la Catedral durante los siglos XVIII y XIX. También están presentes autores como Ignacio Jerusalem y Antonio Juanas, maestros de capilla de la Catedral de México.

Fue Steven Barwick quien por primera vez hizo mención de que la Catedral de Guadalajara poseía libros de coro; él consultó por lo menos dos de polifonía de la autoría de Miguel Placeres (Barwick, 1949: 101-107). Leopoldo Orendáin publicó el que hasta ahora ha sido el trabajo más amplio sobre esos cantorales (1960); destaca que el acervo constaba de 96 libros de coro (hoy se conocen 104 cantorales) y puso especial énfasis en la serie elaborada por Sebastián Carlos de Castro y Juan de Dios Rodríguez, entre 1722 y 1744, que es, sin duda, la colección más valiosa de todo el acervo. Gabriel Pareyón (1997) hizo un recuento *Sumario* de la música en la Catedral, y sobre los libros de coro retomó lo publicado por Orendáin, agregando algunos datos más. En un breve pero valioso texto, Antonio Ramírez (2006) publicó las noticias más actualizadas sobre el estado y contenido de algunos de estos libros gracias a que él mismo trabajó sobre su mantenimiento y restauración. Del mismo modo, Tomás de Híjar Ornelas (2012: 54-71) precisó sobre los inicios de la conformación del acervo de libros de coro durante el siglo XVI, ofreciendo datos relevantes para la historia de estos documentos.

Si se considera que estos textos comentados brevemente son pocos para una larga historia sobre estos libros corales, más desolado aún es el panorama sobre el estudio de los papeles sueltos de música, provocado tal vez por el difícil acceso a ellos en años pasados, o bien por la azarosa historia de su resguardo y sus constantes traslados a los espacios que han fungido como repositorios, pues al día de hoy (enero de 2020) el acervo permanece dividido en dos partes y se espera que pronto sean unificadas y ubicadas en un espacio adecuado y definitivo.

El mencionado texto de Pareyón es tal vez el primero en mostrar una visión general sobre las obras existentes en el archivo musical referido, destacando especialmente el repertorio compuesto por músicos locales o nacionales, además de presentar una resumida lista de obras y sus autores (1997: 121-124). Por otra parte, en la

obra coordinada por Camacho Becerra dimos cuenta de un fragmento del inventario de las obras musicales resguardadas, de lo que podemos destacar autores como Giovanni Baptista Bassani, Francisco Rueda, los hermanos Miguel y José María Placeres, Gavino Leal, Ignacio Jerusalem, Ignacio Ortiz de Zárate y José Antonio de Castro, entre muchos otros (Durán, 2012: 230-232).

Valgan estas breves citas de autores que han dado noticia sobre estos libros de coro y papeles de música, que ante la apertura y acceso brindado por las autoridades eclesiásticas, el presente texto intenta aportar nueva información. El estudio completo y de conjunto de un acervo como éste, sin duda exige mucho más de lo que aquí se podría mencionar, dada la breve extensión con la que se cuenta. Los aspectos paleográficos, soporte físico, encuadernación, marcas de agua, adquisición, elaboración, concordancias y circulación de estas obras, así como su uso litúrgico y su análisis musical y estilístico, son algunos de los puntos que para desarrollarlos con toda precisión y detalle, confiamos en que futuras investigaciones podrán ofrecer conclusiones notables. Por ahora nos centraremos en ofrecer algunas generalidades sobre el acervo en cuestión, dado que tampoco sería este el espacio para enlistar y detallar cada una de las obras contenidas.

### ***Libros de coro***

La Catedral de Guadalajara cuenta con 104 cantorales en total, de los cuales 88 son de gran formato cuyo tamaño promedio es de 85.5 cm de alto por 62 cm de ancho, y 17 libros más que son de menor tamaño. Estos contienen obras estrictamente vocales que eran cantadas en el facistol del coro catedralicio durante los Oficios divinos (*antifonarios*) y la Misa (*graduales*), los dos servicios litúrgicos más importantes de la Iglesia católica. Poseen cubierta de madera forrada en piel, con esquineros, chapetones y broches de metal, con lo que se lograba una mayor protección del libro (imagen 1). El soporte de la mayoría es el pergamino y la forma

gráfica es manuscrita, con algunos ejemplares impresos. Para su resguardo se agruparon en cuatro secciones: siglo XVII, XVIII, XIX y una sección más registrada como “Pequeños”, en la que se encuentran 17 libros de diferentes siglos y formas gráficas; en esta sección se encuentran los cinco libros de polifonía bajo resguardo de la Catedral. Cabe mencionar que la numeración de los libros se definió en función de la cantidad de libros en cada sección, es decir, están enumerados del 1 al 22 (sección siglo XVII); del 1 al 38 (sección siglo XVIII); del 1 al 27 (sección siglo XIX), y los de la sección “Pequeños” están registrados del 1 al 17, que en total suman los 104 libros identificados hasta ahora.

## Siglo XVII

Esta sección la integran 22 ejemplares en canto llano que podemos dividir en dos bloques. El primero consta de 13 volúmenes que a la vez son los que mayor deterioro presentan, sea por su antigüedad o por su uso. Probablemente alguno de estos sea sobreviviente del siglo anterior. En su totalidad el soporte es de pergamino y contienen entre 70 y 120 folios en promedio. Si bien la ornamentación no se destaca por la ostentación que se verá en el siguiente siglo, lo cierto es que su ejecución es pulcra y muy bien lograda. El pentagrama está en rojo, y el texto cantado escrito por debajo está en uno de los estilos *góticos*: la *rotunda* (Garone, 2014: 130), también conocida como “gran canon” (Grañén, 2010: 158), o bien, como “letra de libros”, nombrada así por Juan de Yciar en su tratado de 1548 (Yciar, 1548). Del segundo bloque de nueve libros se destaca que algunas de las cubiertas están en mal estado, aunque su escritura y contenido se conservan íntegros. Algunas de las *letras capitulares* que contienen son del tipo gótica uncial y “de compas” que destacan por su saturada ornamentación vegetal geométrica predominantemente en colores rojo, azul y verde (imagen 2). Otra letra capital es la llamada *quebrada*, preferentemente en color



negro o rojo. A pesar de su aparente sencillez, en realidad muestran una impresionante destreza del copista, como se aprecia en la Antífona de la víspera de Natividad: *Rex pacificus magnificatus est...* del libro 8, del siglo XVII (imagen 3). Un tercer tipo de letra capitular es la *figurada*, caracterizada por su ornamentación de follaje, zoomorfa y antropomorfa en fuertes colores rojo, naranja y café (Salgado, 2009: 42). Algunas incluyen además pequeños “mascarones” en los extremos de la letra, aproximándose al “grutesco”, muy desarrollado por el iluminador Luis Lagarto en la Catedral de Puebla (Tovar y de Teresa, 1988).

### Siglo XVIII

Esta sección consta de 38 ejemplares que por su impresionante ejecución pictórica podemos dividirlo en dos bloques: el primero lo conforman 18 libros elaborados por el latinista Sebastián de Castro y el iluminador Juan de Dios Rodríguez, entre 1723 y 1754, aproximadamente, durante los gobiernos episcopales de Nicolás Carlos Gómez de Cervantes y Juan Leandro Gómez de Parada. Integran la sección más notable y mejor lograda del acervo general. Cada uno de los libros cuenta con una o dos portadas orladas (imagen 4), en la que cada orla narra visualmente parte de la historia, episodio o mensaje contenido en el texto cantado, de manera que lo pictórico constituye un discurso visual que robustece el discurso cantado. Poseen una abundante cantidad de letras capitulares *historiadas* con las que se narra pictóricamente el rezo. Este conjunto es una muestra de modernización del repertorio vocal, por lo menos en términos de discurso visual. El primero de esta colección ilustra la semana de cuadragésima (*Dominica IIII in quadragesima*) para la festividad de la cuaresma, cuyo domingo inicial es conocido como “domingo de *laetare*” (o *de alegría*), debido a sus primeras palabras del introito: *Laetare Jerusalem et conventum facite omnes*. Las orlas que contiene la portada incluyen textos de poetas clásicos

como Virgilio, Apolonio, Homero u Ovidio, a los que se recurre para alimentar el precepto de *felicidad* del pueblo judío, pues su liberación fue posible gracias a un profundo sentimiento de “amor” y hermandad, es decir, el *amor* como “la causa que todo lo puede” (Gracián, 1981: 61-62). Dicha idea, a su vez, fue extraída de la obra del poeta italiano Tito Strozi (1424-1505), de quien se tomó la frase “...paneque qui vincit omnia, vincit amor” (*El amor lo vence todo*) para ser incluida en este cantoral (Gracián, 1981: 61).

Los siguientes libros de esta serie contienen las festividades siguiendo un orden cronológico del calendario del *Propio del tiempo*, es decir, el libro dos continúa con la *Semana de Pasión (Dominica passionis)*; el tercero incluye toda la festividad de la Semana Santa (*Hebdomada sancta*); el cuarto lo compone el Triduo pascual o Gradual de Semana santa (Feria quinta *in coena Domini*); el quinto corresponde a la Resurrección (*Dominica resurrectionis*). Los siguientes incluyen las festividades de Pentecostés, Corpus, todas las semanas de post-Pentecostés, hasta el periodo de Adviento con el que se cierra el ciclo. Esta serie de libros reconstruye musicalmente toda la festividad del *Propio del Tiempo* desde la cuarta semana de Cuaresma hasta la última semana de post-Pentecostés (semana XXV).

Los libros 12 y 13 contienen el *Oficio de difuntos (Officium Defunctorum)* y constituyen una valiosa aportación al conocimiento de la ritualidad musical fúnebre. Elaborados en 1741, están profusamente iluminados y contienen todas las partes de la misa de difuntos en canto llano. La portada orlada con la letra capitular historiada “C”, del II Nocturno (Libro 12) ilustra interesantes escenas del Apocalipsis con dragones y bestias fantásticas (imagen 5). Constituyen la obra cumbre de Castro y Rodríguez por la desbordante imaginería visual con la que lograron “manifestar el horror, el temor ante lo ignoto” (Orendáin, 1960: 44). Las letras capitulares son *historiadas* y *figuradas*, elaborados sus trazos con huesos humanos (“fémures y tibias”), simulando la banalidad de

las personas y su inevitable tránsito al otro mundo (imagen 6). Los cinco libros restantes de esta colección son antifonarios y graduales del común de los santos, vírgenes y doctores de la Iglesia, correspondiente a diferentes fechas del *Propio de los santos*, tanto para la misa como para los oficios con sus diferentes horas canónicas. Todos ellos bajo el sello estético del pincel de Rodríguez y los textos de Castro (imagen 7).

El segundo bloque del siglo XVIII son dieciocho libros, y entre sus autores se encuentra Manuel Preciado, cantor de la Catedral (Actas 12, 1771: f. 113v), de quien se percibe un malogrado intento por continuar con la escuela Castro-Rodríguez, por lo menos en los aspectos de iluminación y composición. Fueron elaborados entre 1779 y 1789 y en su confección se aprecia una clara intervención de varios y muy diferentes iluminadores, quienes no dejaron datos de su persona, aunque algunos de esos folios son de la autoría de Castro-Rodríguez. Respecto al contenido, se trata en su mayoría de antifonarios para el Oficio divino dedicados a santos, vírgenes, doctores de la Iglesia y pasajes bíblicos (libros 19-36).

## Siglo XIX

Esta sección contiene 27 libros, en los que se aprecia una modificación en la música y una marcada sobriedad ornamental. Se trata principalmente de *graduales*, *antifonarios* y *salterios* que abarcan las festividades completas del calendario litúrgico. Fueron elaborados tras haberse realizado el inventario de 1874, en el que se detectó que el acervo catedralicio debía ser renovado por considerarlo no propio de la época, pues debían desterrarle los vicios y elementos impuros del canto profano. Las nuevas disposiciones fueron ordenadas desde el monasterio de Ratisbona durante la segunda mitad del siglo XIX, y aprobadas por León XXII, y consistían en la “restauración” de la música sagrada “en toda su legitimidad y autenticidad”. Por consiguiente, se consideró como único y legítimo el canto gregoriano contenido en la última edición de

Ratisbona, en el cual debían basarse los nuevos cantorales para los servicios litúrgicos. Esto se ordenó a todo el mundo católico, con el fin de lograr la unidad entre la Iglesia romana. En abril de 1883 el cabildo catedralicio de Guadalajara acordó la elaboración de un nuevo corpus de cantorales para cumplir con lo dispuesto. Así, el nuevo acervo reunió 27 libros elaborados entre 1885 y 1904. En el libro primero de esta colección se incluye la indicación de que fue elaborado siguiendo los lineamientos de los libros de coro de la edición de Ratisbona, y en él fue plasmada la *certificación* por parte del maestrescuela de la Catedral: “Guadalajara febrero 10 de 1885. Certifico que este libro está fielmente copiado. Rafael Camacho” (libro 1). Sus autores fueron Jesús y Salvador Berrueco y Timoteo Camacho. Todos estos libros están elaborados en pergamino, y como quedó dicho, contienen el más tradicional canto llano, del que se desconocen sus compositores.

Estas obras confirman el cumplimiento del calendario litúrgico en las diferentes épocas, a la vez que contribuyen a la reconstrucción de su propia historia y suponen una valiosa fuente para la historiografía musical regional. El cuadro I sintetiza el número total de libros en *canto llano* y polifonía que actualmente se resguardan en la Catedral tapatía.

**Cuadro I. Relación general de libros de coro.**

Sección periodo	Número de libros	Iluminadores identificados	Forma compositiva
Siglo XVII	22	N/P	Canto llano
Siglo XVIII	38	Sebastián de Castro Juan de Dios Rodríguez Coronado Manuel Preciado	Canto llano
Siglo XIX	27	Jesús Berrueco, Salvador Berrueco Timoteo Camacho	Canto llano
Colección <i>Pequeños</i>	17	Miguel Placeres	Canto llano y polifonía
Total	104		

Fuente: Elaboración propia con base en AHCG, Fondo musical.

Además de estos iluminadores y copistas identificados, en la documentación histórica consultada se hace referencias a otros como Francisco Flores (siglo XVI), Francisco Morillo y Miguel Tello (Durán, 2014: 30), y Andrés José Gastón Balbuena (Marín, 2007: 581), aunque hasta ahora no se han identificado libros de su autoría en el acervo.

### ***Colección Pequeños***

Con el desconcertante título de “Libros pequeños”, esta sección reúne 17 libros para diferentes festividades. Se trata de cantorales de mediano formato con dimensiones entre 50 cm de alto por 35 cm de ancho, en promedio. Seis de estos son impresos y el resto manuscritos. En esta sección se encuentran los únicos cinco libros de polifonía que hasta ahora se conocen en la Catedral, siendo tal vez los más valiosos de todo el acervo.

**Cuadro II. Relación de libros de la colección “Pequeños”,  
de canto llano y polifonía (formato mediano).**

Periodo	Número de libros	Autores identificados	Forma compositiva
Siglo XVII	5	Alonso Lobo de Borja (compositor)	Canto llano y polifonía
Siglo XVIII	5	Miguel Placeres (compositor y copista) Juan Navarro, Francisco Rueda, Diego de Pontac, Francisco Guerrero, Martín Casillas.	Canto llano y polifonía
Siglo XIX	7	Estilo Berrueco, José Doblado (Impresor)	Polifonía
Total	17		

Fuente: Elaboración propia con base en AHCG, Fondo musical: Libros de coro.

El primer libro de polifonía es un *Himnario* manuscrito que contiene en su primera parte las fiestas del tiempo de Jesús y de diversos santos. Están ordenadas cronológicamente desde la *Circuncisión* y *Epifanía*, en enero, hasta el nacimiento de la virgen, himnos a san Mateo Apóstol y san Miguel Arcángel, en septiembre (libro 1). La segunda parte contiene los ocho tonos del cántico del *Magnificat* a la virgen María (*Et exultavit spiritus meus in Deo*), además de vísperas y laudes a santa Teresa, y un himno a san Martín. Algunas de estas obras incluyen texto de contrafacto, es decir, diferente letra que se canta con la misma música, como la dedicada a santa Teresa u otros santos. Los compositores registrados en este libro son Miguel Placeres y Francisco Rueda. A juzgar por la grafía similar a otros libros, y por las composiciones contenidas, es altamente probable que el copista haya sido el mencionado Placeres. El libro contiene 200 folios y la mayoría de las obras están escritas para cuatro voces.

El segundo libro de polifonía (libro 15) es un *Antifonario* que fue copiado y firmado por Miguel Placeres en 1755. Está escrito en papel de algodón y en su índice separa las fiestas móviles de las fijas. La primera parte está dedicada al ciclo del *Propio de los santos* (fiestas fijas) que inicia con la Circuncisión del Señor (enero) y concluye en diciembre con las fiestas de la virgen de Guadalupe, Natividad y santos Inocentes. La segunda parte, las fiestas móviles (*Festa movillia*), corresponde al bloque de la Pascua del *Propio del tiempo* e incluye desde el inicio de la Cuaresma hasta la Santísima Trinidad. La tercera parte termina con las cuatro semanas de la fiesta del Adviento, y con ello se cierra el calendario litúrgico, abarcando un ciclo anual completo. Aunque en el Índice el Adviento constituye la tercera parte, en el cantoral ocupan los primeros folios. En general, el libro presenta una mayor austeridad en las letras capitulares que en su mayoría son monocromas y de escasa ornamentación. El único compositor registrado es Francisco Guerrero, con la antifona procesional a cuatro voces para la fiesta de la Purificación de la Virgen María: *Lumen ad revelationem Gentium* (2 de febrero, día de la Candelaria). Casi el total de las obras están escritas para cuatro voces, y se debe destacar que a lo largo del cantoral se registra un cifrado para la voz del bajo, lo que representa un recurso para el apoyo de las voces con acompañamiento de órgano. Probablemente algunas de estas obras sean de la autoría de compositores radicados en la localidad.

El tercer cantoral de polifonía (libro 12) es un *Salterio* firmado también por Miguel Placeres, quien lo “trasuntó [...] para uso del coro en las festividades de segunda clase año de 1780”. Está manuscrito en papel europeo e incluye 23 salmos de diversas festividades como vísperas, común de difuntos y la virgen María. El propio Placeres aparece como compositor de una de las obras contenidas: el salmo *Credidi propter* a la virgen María. Otro autor es Juan Navarro (c.1530-1580), polifonista español de la escuela sevillana, con el salmo de vísperas *Memento Domine* del tercer

tono (*Sicut juravit Domino*). Esta obra incluye un *Gloria Patri* y el canto monódico *Memento Domine, David*, con el que se alternaba el canto polifónico a la hora del Oficio. En un inventario de 1632 de la Catedral de Morelia, Michoacán, se registra un “libro de Navarro de himnos y magnificats”, lo que indica la temprana difusión de su música en el Nuevo Mundo (cf. Marín, 2016: 69 y 83).

El libro 17 de polifonía es un *Gradual* para diferentes festividades y lo mismo incluye himnos, salmos y lamentaciones, que lecciones de difuntos y responsorios. Es el más dañado físicamente y el que registra un mayor número de compositores, entre ellos: Francisco Guerrero con su *Misa Ferial* para cuatro voces; Miguel Placeres, *Misa de difuntos* y *Lamentaciones* del Profeta Jeremías; la lección *Parce mihi* del aragonés Diego de Pontac (Ezquerro, 1992: 187-210), y la *Lamentación de Jeremías* de Martín Casillas para la feria sexta de Semana Santa (viernes santo). Otro número importante de obras nos siguen apareciendo hasta ahora como anónimas.

Aunque todos estos compositores eran peninsulares —con excepción tal vez de Casillas, dato que habrá que corroborar—, dos de ellos estuvieron activos como maestros de capilla en la Catedral de Guadalajara: el mencionado Casillas y Miguel Placeres; además de Francisco Rueda, presente en anteriores cantorales polifónicos. Este dato es un indicador de la pujante presencia de los músicos de vecindad local en la liturgia guadalajareña, contra la idea sobre la casi exclusividad —o la presencia “abrumadora”— de la música foránea en otras catedrales novohispanas (cf. Marín, 2016: 89). En este ejemplar se aprecian nombres de músicos, fechas y algunos dibujos hechos con lápiz de grafito en diferentes momentos durante el siglo XIX. Entre estos nombres figuran Diego Altamirano, Toribio Robles, Timoteo Camacho, Diego González, Antonio López, Jesús Martínez Valladolid, entre otros, todos ellos músicos y cantores de la Catedral.

El último de los libros de esta serie es el único impreso de polifonía en la Catedral (libro 10) y es de la autoría de Alonso Lobo



de Borja. Se trata del *Liber Primus Missarum* (1602) y es uno de los 18 ejemplares que hasta ahora se conocen en el mundo; cinco de ellos están en México: en Morelia, Oaxaca, Puebla, Tepotzotlán y Guadalajara (Marín, 2018: 99-100). Contiene seis misas y siete motetes escritos para cuatro y ocho voces, uno de ellos dedicado a las exequias de Felipe II, celebradas en Toledo, en 1598. El libro destaca por su calidad y precisión en la polifonía renacentista, y según la documentación conocida, es probable que el propio Lobo se haya encargado del envío de los ejemplares a Nueva España. Esta obra fue modelo tanto para la composición polifónica vocal como para las letras capitulares *quebradas*, utilizadas en el resto de los libros de coro de los siglos XVII y XVIII.

**Cuadro III. Relación de los cinco libros de polifonía.**

Periodo	Año	Libro núm.	Libro núm.	Obra	Copista impresor	Forma gráfica
Siglo XVII	1602	10	<i>Liber Primus Missarum</i>	Alonso Lobo de Borja	Tipografía Regia	Impreso
	N/P	1	<i>Himnario</i>	Miguel Placeres, Francisco Rueda	Sin firma	Manuscrito
Siglo XVIII	1780	12	<i>Salterio</i>	Miguel Placeres, Juan Navarro	Miguel Placeres	Manuscrito
	1755	15	<i>Antifonario (mixto)</i>	Francisco Guerrero	Miguel Placeres	Manuscrito
	N/P	117	<i>Gradual (mixto)</i>	Diego de Pontac, Francisco Guerrero, Martín Casillas, Miguel Placeres	Sin firma	Manuscrito

Fuente: Elaboración propia con base en AHCG, Fondo musical: Libros de coro

Como se puede apreciar, en estos cantorales se incluye música par todo el calendario litúrgico, tanto para el *Propio del tiempo*: fechas fijas y móviles sobre la vida de Jesús (Natividad, Epifanía, Cuaresma, Semana Santa...), como para el *Propio de los santos*: fechas fijas para fiestas de santos, vírgenes y episodios bíblicos. Esperamos que el posterior y detallado análisis de las obras anónimas nos permita identificar a sus autores, a través de hacer las debidas concordancias y comparaciones con otros catálogos.

Estas obras incluyen rica información no sólo sobre la naturaleza de esta música —principal motivo por el que fueron elaborados— sino también acerca de la cultura material, artística e incluso del comercio y circulación de los saberes artísticos y musicales (Ros-Fábregas, 2001). Contribuyen, además, al conocimiento del complejo sistema calendario-litúrgico de la Iglesia católica novohispana, y la manera en que esta se articuló con la religiosidad de la población, en lo que también fue fundamental la práctica musical de la capilla y la producción de un amplio repertorio instrumental, tema de las siguientes páginas.

### *Papeles de música*

Este acervo contiene alrededor de 750 obras manuscritas y 240 impresas divididas en los dos archivos que lo custodian: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG) y el Archivo Histórico de la Catedral de Guadalajara (AHCG). Se trata de obras compuestas para voces e instrumentos que actualmente están en proceso de registro e inventario, por lo que las cantidades de obras podrían variar ligeramente. Son folios que incluyen cada parte de las voces e instrumentos; no están encuadernados, sino que son papeles sueltos que han sobrevivido a una larga historia llena de infortunios. La mayoría corresponde a los siglos XVIII y XIX, periodo con mayor auge en la producción musical y artística de la Catedral.

En este repertorio es notoria la influencia italiana que permeó gran parte del ámbito musical de occidente; revela una transición de la última etapa de la polifonía barroca —mediados del siglo XVIII— hacia un clasicismo y romanticismo que aspiró al lucimiento de cantantes virtuosos a través de *arias* en dúos, responsorios y villancicos. Se encuentran obras de músicos que radicaron en Guadalajara y que estuvieron activos en la Catedral, así como compositores vecinos de otras ciudades del reino o de más allá de

sus fronteras. Entre los principales compositores que hasta ahora hemos identificado se encuentran los siguientes:

- Siglo XVIII:

-*Activos* en la Catedral: Martín Casillas, José Rosales, Francisco Rueda, José Antonio de Castro, Pedro Regalado, Miguel y José María Placeres Naveda y Vargas, Ignacio Ortiz de Zárate, entre otros.

-*No activos* en la Catedral: Ignacio Jerusalem y Stella, Giovanni Battista Bassani, Manuel Delgado, Juan José Chavarría, entre otros.

- Siglo XIX:

-*Activos* en la Catedral: Vicente Ortiz de Zárate, Cruz Balcázar, Joaquín Luna, Mariano Elízaga, Benigno de la Torre, Alfredo Carrasco, José Mariano Domínguez y Cabrera, Santiago Herrera, Alfredo Carrasco, entre otros.

-*No activos* en la Catedral: Lorenzo Perosi, Bonifacio Asioli, Clemente Aguirre, Narciso Sort de Sanz, Saverio Mercadante, Lauro Rossi, Hilarión Eslava, Josef Gruber, entre muchos otros.

Sobre el nivel de presencia de cada autor en el repertorio, podríamos destacar: *a*) el alto número de obras anónimas (aspecto común en la generalidad de los acervos catedralicios); *b*) el autor más representado es Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769), quien fuera maestro de capilla de la Catedral de México y uno de los músicos más influyentes de la segunda mitad del siglo XVIII; *c*) después de Jerusalem, los músicos más presentes son locales, es decir, activos en la Catedral de Guadalajara, ocupando el principal cargo: maestro de capilla, lo que denota el interés por la producción local, además de evidenciar que las autoridades catedralicias

obligaban a cumplir a los maestros de capilla con sus principales compromisos al ser contratados: *composición, dirección y enseñanza* de la música. Esto apunta hacia la consolidación de una tradición propia en cuanto a producción musical se refiere, toda vez que varios de estos compositores pertenecían a dinastías que por dos o tres generaciones ejercieron el arte musical como parte de un patrimonio familiar: los Casillas, Rueda, Jerusalem, Placeres, Ortiz de Zárate, por mencionar algunos.

Los géneros más socorridos fueron la misa, responsorios, salmos, himnos, antifonas, villancicos cánticos, versos y oficios de difuntos. Otros con menor presencia, pero no menos importantes, fueron las lamentaciones, versículos, motetes, lecciones, arias y secuencias. Destaca la alta presencia de misas, por ser esta uno de los dos principales servicios de la Iglesia católica; el otro es el Oficio divino.

### **“Al modo de lo italiano”**

La entrada de músicos italianos en las cortes españolas propició la difusión de sus novedades musicales fuera de su nación, de manera que los maestros de la Capilla real, Sebastián Durón (1703) y José de Torres Martínez Bravo (1716) fueron los encargados de la difusión en España de la ópera italiana, por lo que recibieron críticas de algunos intelectuales de la época. Por ejemplo, Benito Feijoo (1676-1764) criticó fuertemente a ambos por el uso de violines en la música litúrgica, pues ello provocaba la contaminación de la “música de los templos”. Enfatizó que Durón “introdujo en la Música de España las modas extranjeras”, a través de lo “que nos han regalado los italianos” (Feijoo, 1769: 259).

El estrecho vínculo hispano-italiano propició que estas novedades musicales rápidamente fueran difundidas en todos los

reinos hispánicos, europeos y americanos, y las catedrales fueron en este sentido un eficaz laboratorio de experimentación sonora. Así, llegaron a Nueva España músicos italianos y peninsulares, y constructores con tratados e instrumentos, sin imaginar aun lo que generarían en la producción musical local. Por ejemplo, la introducción de las cuerdas frotadas en las capillas catedralicias se atribuye a la presencia de músicos extranjeros, particularmente italianos. Así, en la Ciudad de México ejercieron Benito Martino, José Givomo Laneri y Francisco Todini, por mencionar algunos. En la Catedral de Guadalajara se introdujo la viola desde finales del siglo XVII, y hacia la década de 1720 ya estaban incorporados los cuatro miembros de las cuerdas frotadas, de manera que a las tradicionales obras de canto llano y polifónico se le fueron sumando otras con mayor riqueza tímbrica y pasajes solistas (Davies, 2006; Becerra y González, 2009). En 1737 ingresó a la capilla el compositor italiano Santiago Billoni, y es probable que a él se le deba la presencia en el acervo de más de una quincena de obras de Giovanni Bassanni (c.1650-1716), entre misas, salmos, cánticos y antífonas. Además del órgano y las voces, estas obras incluyen una amplia dotación instrumental como violines, viola, oboes y cornos, instrumentos antes excluidos de la capilla y que ahora representaban la nueva *imagen* sonora, como se muestra en el cuadro IV.

### Cuadro IV. Instrumentos musicales de la capilla guadalajarenses (siglos XVI-XIX).

Siglos XVI-XVII	Siglo XVIII		Siglo XIX
voces (canto llano-polifonía)	voces (canto llano-polifonía)		voces (canto llano-polifonía)
órgano	órgano	flauta dulce	flauta piccolo
bajón	bajón-fagot	serpentón	oficleido
bajoncillo	bajoncillo	flauta travesera	bugle
chirimías	oboe	violín, viola, violón	contrafagot
sacabuche	sacabuche	arpa	saxofón
orlos	corneta	clavicordio	trombón
cornetillas	clarín	timbales	tuba
flautas	clarinete		contrabajo
trompeta	trompa-corno francés		piano

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG y AHCG, Fondo musical.

Entre las obras que incluyen esta nueva y moderna dotación instrumental se encuentran el *Responsorio a Nuestra Señora de la Asunción (Que est ista que ascendit)*, para cuatro voces, violines, clarines y timbales, de Ignacio Jerusalem (AHCG, Cat-Gdl.0076). Una instrumentación similar la usó en su *Responsorio para Navidad*, de 1764, que incluye un breve recitado en la voz del bajo (*Quem vidistis pastores*) acompañado por un bajo continuo (imagen 8); otra de Miguel Placeres, la cantada *En el tribunal divino* (AHAG, Gdl0162) que se trata de la traducción de coplas italianas de Giovanni Baptista Brevic, organista en Milán (1725) que tuvo una estrecha relación con Bassanni. Estas son tan sólo algunas de las obras que contemplan elementos innovadores como

los instrumentos mencionados, además de la notoria influencia italiana.

Otro novedoso instrumento que se incorporó fue el clavicordio, utilizado primeramente para la enseñanza de instrumentos de tecla y luego agregado al repertorio sacro, logrando efectos sonoros más coloridos. Uno de los primeros en utilizarlo en sus composiciones fue Placeres, y luego Francisco Rueda, cuya obra, junto con la de Ignacio Jerusalem, pueden señalarse muy “al uso de Italia: pocas voces y muchos instrumentos”. Se conoce también un Salmo *Miserere mei Deus*, de autor anónimo, que incluye *clave*, violines, flautas y cornos (AHAG, Gdl0046); un *Te Deum* compuesto por Regalado Tamés en 1787, en el que además del clavicordio incluye violines y flautas (AHAG, Gdl0025) (imagen 9). El obispo fray Antonio Alcalde, hacia 1780 incentivó el uso del clave en la capilla, de manera que destinó dinero para la compra de cuerdas y pidió a los maestros de capilla que lo adoptaran en sus composiciones (Actas 12, 1780: ff. 244v-245f). Así, Placeres musicalizó en 1787 el versículo del salmo 69: *Domine ad adjuvandum* para la toma de posesión del tesorero Manuel Gutiérrez, en el que incluyó cuatro voces, violines, trompas, órgano y bajo continuo, ejecutado por el clavicordio (AHAG, Gdl0033).

Podríamos sostener que los elementos más notorios del repertorio musical son la marcada presencia de elementos profanos, particularmente de la música teatral italiana, como arias, solos y dúos, así como la gradual introducción de los instrumentos de cuerda y viento que produjeron una sonoridad hasta entonces poco experimentada en la música sacra local. Los músicos y su arte participaron en este proceso y su huella se constata por la producción musical que por mandato debía ser grave y solemne, aunque por convicción terminó siendo innovadora y festiva.



## El siglo XIX

El repertorio decimonónico es más vigoroso en cuanto a la presencia de estos elementos teatrales y operísticos, además de una dotación instrumental propia de las bandas de aliento-metal, incluso, la presencia de algunas obras de músicos militares como Naciso Sort de Sanz, quien compuso las *Vísperas de difuntos* para las exequias de María Isabel Francisca de Braganza, para una dotación de violines, violas, contrabajo, cornos, fagotes, clarinetes y flautas (AHAG, Gdl0158).

La referida reforma ratisboniense afectó no sólo la producción vocal de los libros de coro, sino también la producción vocal-instrumental. En el acervo se encuentran obras impresas y manuscritas de autores italianos como Bonifacio Asioli y Lorenzo Perosi; de los alemanes Franz Xaver Haberl y Franz Xaver Witt, y del español Hilarión Eslava. Todos ellos, entre muchos otros, fueron activos promotores de la reforma que pretendió recuperar la sobriedad y solemnidad de la vieja polifonía renacentista y el canto gregoriano, y así contrarrestar la fuerte influencia de la ópera y el clasicismo francés en la música litúrgica. La Catedral ordenó la adquisición de obras impresas de estos autores y de ellas se elaboraron las copias manuscritas para su interpretación en el recinto, en versiones arregladas para las características, instrumentos y voces de la capilla (imagen 10).

Un valioso tópico para el análisis del repertorio lo constituyen las advocaciones para determinadas fiestas locales. Para el caso de la Catedral de Guadalajara, destaca su devoción marcadamente mariana, cristológica (principalmente de navidad) y a san Pedro (ver cuadro V). Fue importante el nombramiento de la virgen de Guadalupe como patrona del Imperio en 1754 (Sigaut, 2010: 67-68), de manera que este notable suceso propició la composición de obras en formas como la cantada, el aria y recitado, y desde luego el villancico. En Guadalajara fue construido el Santuario de Guadalupe durante la gestión episcopal de fray Antonio Alcalde,

cuya ceremonia de Dedicación (1781) fue encabezada por él mismo con la presencia de las autoridades locales y una multitud de fieles (Dávila, 1963: 936-944). Es por ello que en el repertorio guadalajareño se cuenta con un importante número de obras dedicadas a esa advocación, al igual que en otras catedrales del reino (Davies, 2011; Rusell, 2007; Miranda, 2007), incluso muy por encima de la virgen de Zapopan, jurada como patrona en 1734. Además de la virgen de Guadalupe, se destaca la fuerte presencia de la virgen de la Asunción, advocación a que está dedicada esta Catedral, y como principal santo masculino figura san Pedro. Para la elaboración del cuadro V —como un ejercicio provisional—, la muestra se tomó de 239 obras que constituyen la parte de mayor uso en la liturgia. Se trata de obras compuestas por músicos *activos* en la Catedral (ocho) durante el siglo XVIII (se excluyen los anteriores y posteriores), y otros (siete) que aunque no laboraron en el recinto, tuvieron una relación directa con los músicos y las autoridades, como por ejemplo solicitar ingresar, opositar una plaza, o vender música de su autoría. El resultado fue lo arriba comentado: la notable vocación mariana de la Catedral tapatía.

### Cuadro V. Principales advocaciones en el repertorio musical catedralicio.

Advocación	Porcentaje de composiciones
Mariana (sin especificar)	20.13 %
Asunción	4.16 %
Guadalupe	3.47 %
Concepción	2.77 %
Dolores	2.08 %
Merced	1.38 %
<b>TOTAL: advocación mariana</b>	34.02 %
Navidad	14.58 %
Jesús (sin especificar)	7.63 %
Semana Santa	4.16 %
Santísima Trinidad	2.08 %
Corpus Christi	1.38 %
Santísimo Sacramento	0.69 %
<b>TOTAL: advocación cristológica</b>	30.55 %
San Pedro	10.41 %
San José	2.77 %
San Agustín	2.08 %
San Francisco	0.69 %
Santiago	0.69 %
Santa Teresa	0.69 %
<b>TOTAL: advocación de santos</b>	17.33 %
Difuntos (Oficio, misa, lamentación)	12.5 %
Versos	4.86 %
Personales (dedicadas)	0.69 %
<b>TOTAL: varios</b>	18.5 %
<b>TOTAL</b>	100 %

Fuente: Elaboración propia con base en AHCG, Fondo musical; AHAG, Fondo musical.

## Palabras finales

Uno de los rasgos de este repertorio musical es el tránsito de un instrumental “antiguo” (siglo XVII) a uno “moderno” (siglos XVIII y XIX), así como la incorporación de formas teatrales y operísticas (solos, arias, recitados, instrumentos obligados). Esto propició inevitablemente algunos conflictos entre músicos y autoridades, pues el carácter litúrgico de la música en los templos supone un equilibrio entre lo textual y lo musical, con cierta prominencia de lo textual sobre la música, aunque esta relación gradualmente se fue perdiendo entre los siglos XVIII y XIX, de modo que la música, con sus innovaciones formales e instrumentales, llegó a posicionarse de manera importante tras una larga búsqueda y experimentación sonora por parte de las capillas catedralicias. Con esta búsqueda, la Catedral de Guadalajara pretendía figurar entre las grandes de la cristiandad americana, como aspiraban todas las demás del orbe católico, echando mano de sus músicos y sus virtudes, con quienes en diversas ocasiones se puso en la mesa de negociación la naturaleza que debía tener lo cantado y lo ejecutado, es decir, discurrir entre el “estilo antiguo” (renacentista) y el “estilo moderno” (teatral-operístico), sin perder de vista la “solemnidad” que debía revestir el culto.

El patrimonio musical constituye no sólo la creación artística del ingenio musical de alguien, sino la impronta y la visión de un pueblo que se busca a sí mismo en su creación espiritual y material. Más allá de los estilos musicales, formales y estilísticos, la materialidad (partituras, instrumentos...) seguirá constituyendo una valiosa vía de acceso a la espiritualidad y la creación artística de la sociedad novogalaica, de la que su música catedralicia aún tiene mucho que mostrar.

### Relación de Imágenes:

- Imagen 1: Cubierta del libro de coro núm. 16, *Gradual* (siglo XVIII)
  - AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores).
- Imagen 2: Juan de Yciar, *Recopilación subutilissima* (1548). Letra “a”, gótica uncial de compás, Libro de coro núm. 20, canto llano (Anónimo).
- Imagen 3: Libro de coro núm. 8. Letra quebrada “R”.
  - AHCG, Fondo Musical: Libros de coro, siglo XVII.
- Imagen 4: Libro de coro núm. 4. *Antifonario: Feria sexta in parasceve*. Portada orlada con ilustraciones de la Semana Santa.
  - AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores).
- Imagen 5: Libro de coro núm. 12, *Officium Defunctorum/ Oficio de Difuntos*. Portada con letra capitular “I” historiada-figurada, diseñada con huesos (fragmento).
  - AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores).
- Imagen 6: Libro de coro núm. 12, *Officium Defunctorum/ Oficio de Difuntos*. Letra capitular “T” figurada. Introito de la misa cotidiana de difuntos (*Réquiem*).
  - AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores).
- Imagen 7: Libro de coro núm. 3, *Gradual de Semana santa (In die palmarum)*. Letra capitular “H” historiada. Domingo de Ramos (fragmento).
  - AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores).
- Imagen 8: Ignacio Jerusalem, *Responsorio de Navidad: Quem vidistis pastores* (portada).
  - AHCG, Fondo musical, Cat-Gdl.0076.
- Imagen 9: Pedro Regalado Tamés, *Te Deum* (parte del bajo)

continuo, *Andante Despacio*; Bajo clave).

-AHAG, Fondo musical, GDL0025.

• Imagen 10: Lorenzo Perosi, *Misa in honorem beati Ambrosii*.

-AHCG, Fondo musical, Cat-Gdl.0083.

## Bibliografía

Ann, Mary y Harry Kelsey (2000). *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*. Morelia: El Colegio de Michoacán.

Becerra Jiménez, Celina G. y Rafael González Escamilla (2009). “Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII”, en 4° *Coloquio Musicat. Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, Ciudad de México: UNAM.

Barwick, Steven (1949). “Sacred vocal polyphony in early colonial Mexico”, disertación doctoral, vol. I, Harvard University.

Davies, Drew E. (2013). *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, Ciudad de México: UNAM-IIE, Adabi.

Davies, Drew E. (2011). “Villancicos from Mexico City for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, 39(2).

Dávila Garibi, J. Ignacio (1963). *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, t. III, vol. 2, Ciudad de México: Editorial Cvltura.

De Híjar Ornelas, Tomás (2012). “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, en (Arturo Camacho Becerra, coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I. Guadalajara: El Colegio de Jalisco.

- De la Fuente Charfolé, José Luis (2017). *Música renacentista de la Catedral de Cuenca. Estudio y edición del Libro de Polifonía* 7. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Durán Moncada, Cristóbal (2014). *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, México.
- Durán Moncada, Cristóbal (2012). “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en (Arturo Camacho Becerra, coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, Guadalajara: El Colegio de Jalisco.
- Ezquerro Esteban, Antonio (1992). “El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654). Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza”, en *Revista Nassarre* (VIII-1).
- Feijoo y Montenegro, Benito (1769). *Theatro Crítico Universal*, t. I. Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- Marín López, Javier (2019). “«Era justo comenzar por la de Jaén»: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén”, en *Elucidario, Semanario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, núm. 5, marzo de 2018.
- Marín López, Javier (2016). “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en (Raúl H. Torres Medina, coord.), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, Ciudad de México: UACM.
- Marín López, Javier (2007). “Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, vol. I, disertación doctoral, Universidad de Granada.

- Marín López, Javier (2014). “Dinámicas de género en un repertorio singular: Las antífonas de la O ‘en contrapunto’ de la catedral de México”, en (Lucero Enríquez Rubio, *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, Ciudad de México: UNAM, IIE.
- Marín López, Javier (2003). “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”, *Historia Mexicana*, LII: 4.
- Miranda, Ricardo (2007). “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos”, en (Gembero Ustárroz, María y Emilio Ros-Fábregas, coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, España.
- Orendáin, Leopoldo (1960). “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8(29).
- Pareyón, Gabriel (1997). “Sumario histórico de la música de la catedral de Guadalajara”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, nos. 116-117. Ciudad de México: CENIDIM - INBA.
- Ramírez, Antonio (2006). “Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara”, en (Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, edits.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*. Ciudad de México: UNAM.





Imagen 1. Cubierta del libro de coro núm. 16, *Gradual* (siglo XVIII).



Imagen 2. Izquierda: Juan de Yciar, *Recopilación subtilissima* (1548). Derecha: letra “a”, gótica uncial de compas, libro de coro núm. 20, canto llano.



Imagen 3. Libro de coro núm. 8. Letra quebrada “R”.



Imagen 4. Libro de coro núm. 4. Antifonario: Feria sexta in parasceve. Portada orlada con ilustraciones de la Semana Santa.



Imagen 5. Libro de coro núm. 12, *Officium Defunctorum/ Oficio de Difuntos*. Portada con letra capitular “I” historiada-figurada, diseñada con huesos.



Imagen 6. Libro de coro núm. 12, *Officium Defunctorum / Oficio de Difuntos*. Letra capitular “T” figurada. Introito de la misa cotidiana de difuntos (Réquiem).



Imagen 7. Libro de coro núm. 3, *Gradual de Semana santa (In die palmarum)*. Letra capitular “H” historiada. Domingo de Ramos.

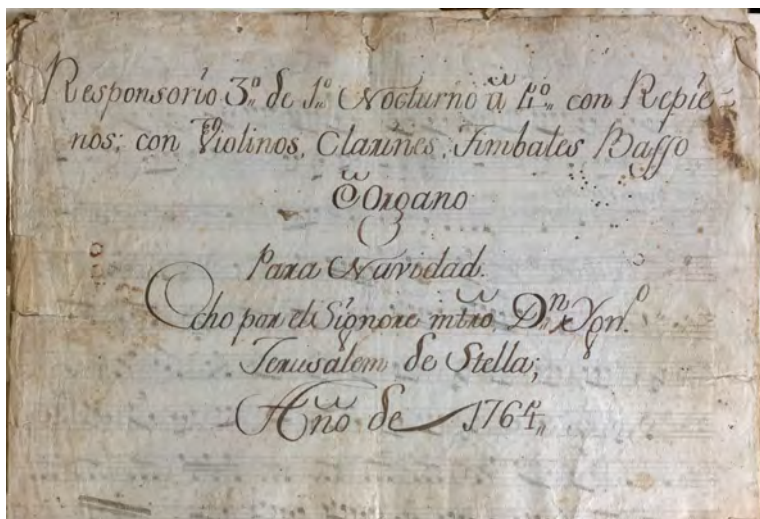


Imagen 8. Ignacio Jerusalem, *Responsorio de Navidad: Quem vidistis pastores* (portada).



Imagen 9. Pedro Regalado Tamés, *Te Deum* (parte del bajo continuo, para clave).



Imagen 10. Lorenzo Perosi, *Missa in honorem beati Ambrosii*.



# La investigación sobre música wixárika: un recuento comentado a más de un siglo de sus inicios

Rodrigo de la Mora Pérez Arce\*

ITESO, Universidad Jesuita  
de Guadalajara  
rdelamora@iteso.mx

## Introducción

A lo largo de más de cien años de existencia, la investigación en torno a la música de los *wixáritaari* (conocidos en forma espuria como “huicholes”, pueblo originario asentado en la Sierra Madre, en el Occidente de México), ha sido realizada principalmente bajo dos campos disciplinarios diferenciados, mas no excluyentes: la antropología y la etnomusicología. Para tener una perspectiva general sobre los sentidos y orientaciones que han tenido los estudios sobre la música de este pueblo, en este capítulo presentaré un recuento

\* Doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología Social, por el CIESAS- Unidad Occidente. Maestro en Etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Profesor investigador del Departamento de Estudios Socioculturales, ITESO. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Es autor de numerosos artículos y trabajos acerca de la música wixárika, incluyendo los libros *El rabel de los cahuiteros. Unidad y diversidad en la expresión musical wixárika: el caso del xaweri y el kanari* (Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2018) y *Los caminos de la música: espacios, representaciones y prácticas musicales entre los wixáritaari* (Guadalajara: ITESO, 2019).



comentado sobre los que considero son los trabajos más destacables realizados bajo los mencionados campos del conocimiento en torno al canto, la danza y la música de ese pueblo. Para hacer este recorrido, de entre las diversas maneras que podría abordarse y ordenarse la exposición de los temas —ya sea por género musical, por el carácter de la música, sea ritual o cotidiana—, presento aquí una sucinta exposición en orden cronológico, con las principales orientaciones y propósitos de los trabajos de treinta estudiosos, mismos que agrupé en cinco bloques que comprenden una periodicidad aproximada de entre 20 y 30 años, desde fines del siglo XIX hasta el presente. Más adelante, en el apartado de *Conclusiones*, expongo algunas reflexiones en torno a las principales constantes reconocidas sobre las diferentes investigaciones integradas en esta revisión, así como algunas consideraciones en torno a posibles tareas para la continuidad de las labores de indagación.

Como referencia para esta exposición recupero materiales bibliográficos tanto de la compilación publicada por Jáuregui en 1993, titulada *Música y danzas del Gran Nayar*, como de publicaciones de mi autoría, en las que he comentado diferentes aspectos sobre la literatura relativa a la investigación sobre música wixárika en sus diversos géneros (De la Mora, 2005, 2011, 2018, 2019).

Con el interés de clarificar cuáles son los principales géneros musicales wixárikaari, sobre los que se han desarrollado las investigaciones comentadas en este trabajo, a continuación menciono generalidades sobre tres categorías principales: al canto de *mara<sup>2</sup>aakame*, la música *tradicional* y la música *regional*.

El canto sagrado, llamado *wawi*, es una práctica efectuada en la mayoría de las múltiples fechas del calendario ceremonial por parte del *mara<sup>2</sup>aakame* —especialista ritual o “chamán”—, con la finalidad de establecer comunicación con las deidades a través de mensajes poéticos cantados, elaborados a través de un tipo de lenguaje denominado *teixatsika* y que difiere notablemente del lenguaje cotidiano, *xátsika* (Ramírez de la Cruz, 2005: 94). Según

el tipo de canto y la ocasión ceremonial, el *mara'aakame* canta —ya sea como solista o acompañado por los llamados “segunderos”— extensas piezas de estructura musical simple y melodías en escalas de cuatro o cinco tonos.<sup>5</sup> En las ceremonias asociadas a la lluvia se emplea al tiempo del canto, el tambor vertical ceremonial *tepu*, así como la sonaja *kaitsa*.<sup>6</sup>

Por otra parte, la música conocida como “tradicional”, se lleva a cabo a partir de la ejecución de los instrumentos de cuerdas *xaweri* (violín de manufactura local) y *kanari* (guitarrillo o tiple, de cinco cuerdas) bajo influencia de instrumentos introducidos por los españoles en el siglo XVIII, y apropiados y resignificados por los wixáritaari. Esta música se caracteriza por llevarse a cabo tanto en rituales del ciclo estacional de los centros ceremoniales de tipo *tukipa*, como en las fiestas de las cabeceras comunitarias —que tienen antecedentes coloniales y católicos; en el caso de estas últimas, la música es instrumental, mientras que en la música correspondiente a las ceremonias del *tukipa*, acompaña la danza y en algunas ocasiones es instrumental y en otras cantada; en este último caso es conocida bajo el término *niawari* y corresponde a canciones de carácter sagrado, que con alto contenido poético en sus letras refieren episodios míticos relativos, entre otros temas, a la búsqueda del Venado y las flores del cactus sagrado *Hikuri*. Estas piezas son compuestas predominantemente dentro del proceso

5 Estas escalas se refieren al tipo de intervalo regular que las componen y sus tonos; no implica necesariamente el uso del sistema temperado estándar, de origen europeo. Por otra parte, no podemos descartar una simbología del cuatro y el cinco, que asimismo aparece en otras culturas de Mesoamérica, en clara relación con los númenes de la música y la danza sagradas.

6 (N. del ed.): en otros pueblos mesoamericanos, esta dualidad musical se presenta de manera análoga con la pareja sagrada del *huehueltl* (tambor membranófono vertical) y el *ayacachtli* (sonaja), el primero con atributos masculinos y el segundo, femeninos, asociados a la mítica pareja ancestral de Cipactónal y Oxomoco (*vid.* referencia indirecta en el *Códice Laud*, de presunto origen mixteco, lámina 37, recuadro inferior derecho), o bien, a través del “noviazgo musical” entre Xochipilli y Xochiquetzal (*cf.* *Códice Borgia*, lámina 60, recuadro inferior izquierdo).

ritual de la peregrinación a Wirikuta —lugar sagrado del Oriente, donde nació el Sol, en el semidesierto de San Luis Potosí. Una variación de dicho repertorio emplea la misma forma musical, instrumental y cantada, sólo modificando el contenido textual, introduciendo temas de orden no sagrado, como son las historias de amor y aventuras.

Finalmente, la música llamada “regional” o “de *teiwari*” (vecino, mestizo), corresponde a un tipo de mariachi tradicional que en su instrumentación integra violín, vihuela y contrabajo —más bien un tololoche—, aunque en ocasiones incorpora otros instrumentos. Esta música tiene lugar tanto en celebraciones cotidianas como de orden sagrado, en las que se interpreta un repertorio que proviene en gran medida de los géneros populares mestizos ranchero y norteño, por lo que incluye polcas, canciones rancheras, corridos, sones, cumbias y, en el contexto sagrado, minuets.<sup>7</sup> En la actualidad existen decenas de grupos que, aparte de hacer versiones de música popular, elaboran composiciones en lengua wixárika, aludiendo a temas del contexto local (*cf.* Ramírez, 2005; Lira, 2012; De la Mora, 2011, 2019; Warden, 2015). Una variante de esta música es la llamada “música sierreña”, que emplea instrumentos electroacústicos (requinto, guitarra de doce cuerdas y bajo eléctrico) y un marcado carácter norteño, tanto en el repertorio como en la temática de las piezas —asociadas en buena medida a la migración y al narcotráfico— y la indumentaria empleada en muchas ocasiones para su ejecución consistente en tejana, *jeans* y botas vaqueras.

### 1) Los pioneros de la investigación musical wixárika

A finales del siglo XIX y principios del XX, el interés por registrar conocimientos y objetos materiales de culturas originarias fue una

7 (N. del ed.): para una primera aproximación a este concepto de “minuete”, *vid.* J. Jáuregui: “La plegaria musical del mariachi” en (D. Gutiérrez Rojas, coord.) *Expresiones musicales del Occidente de México*, Morevallado Editores, Morelia, 2011; pp. 25-104.

motivación altamente significativa para instituciones académicas y museísticas de diferentes naciones de Europa y América: con el objetivo de integrar informes y colecciones se comisionó a exploradores y etnógrafos a visitar comunidades remotas con el fin de obtener de las mismas, detalladas descripciones etnográficas y vastas colecciones de objetos naturales y productos culturales. De esta manera, fueron colectados desde elementos de la cultura material (utensilios, arte, vestimenta, etc.) hasta relatos sobre los significados de dichos objetos y de su trasfondo mítico y ritual, además de otros aspectos clave, como términos en la lengua nativa u otras prácticas estéticas como la manufactura de objetos artísticos y, desde luego, instrumentos y piezas musicales, ya fueran transcritas en texto, notación o en grabaciones fonográficas. Con mayor o menor formalidad académica, dichos registros llevados a cabo por los mencionados pioneros conforman hoy en día los más antiguos y, por lo mismo, orientadores materiales para el estudio y reconocimiento del pasado de culturas como la wixárika.

Dentro de este marco contextual, y en el caso que nos interesa destacar, el primer trabajo de documentación formal sobre la cultura wixárika fue el realizado por el ingeniero, naturalista y etnógrafo francés Léon Diguët (1859-1926), quien documentó aspectos clave del entorno geográfico, biológico y cultural en la región del Gran Nayar, y en particular entre los wixáritaari. Como parte de su informe, en relación al estudio de la música wixárika hizo varios aportes: por una parte, llevó a cabo la presentación textual de fragmentos de mitos en los que se menciona el vínculo entre los instrumentos musicales con los ancestros deificados, junto con la transcripción y traducción de fragmentos de textos del canto sagrado de *mara'aakame*, y por otra parte publicó algunas piezas de *xaweri* en transcripciones encomendadas al violinista y pintor —jalisciense por adopción— Félix Bernardelli (1864-1908), mismas que corresponden a canciones para la cacería del venado,

a las ofrendas alimenticias a los dioses, y a la danza *yaawi* o del coyote (Diguet, 1907/1992: 133).

Por otra parte, y pocos años más tarde, otro valioso y más detallado trabajo de documentación fue llevado a cabo por el explorador y etnógrafo noruego Carl Lumholtz (1851-1922), quien después de visitar el territorio tarahumara en Chihuahua y otros pueblos indígenas, recorrió comunidades entre los wixáritaari, en cuatro diferentes viajes llevados a cabo entre 1890 y 1898. Como resultado de dichas visitas de documentación, logró integrar una detallada relación de múltiples aspectos de la vida de este pueblo, en particular sobre su cultura material y sus creencias. En relación a las diversas manifestaciones musicales que incluye su trabajo (1904/1981), destacan la descripción textual y gráfica de instrumentos musicales como el tambor, *tepu*, la sonaja, *kaitsá*, el raspador de hueso *kalatsiki* y la trompeta de caracol marino *kura*, además de los relatos en que caracteriza diferentes ceremonias en las que interviene el canto sagrado, la música de cuerdas y la danza. En particular, en relación a la música, Lumholtz tiene el mérito de haber realizado las primeras grabaciones de audio en cilindro de cera a través de un gramófono, con cantos y música instrumental, así como el registro en fotografía y dibujo de objetos sonoros e instrumentos musicales. Las mencionadas grabaciones consistieron en 31 cilindros de cera que contienen canciones alusivas a la lluvia, el *Hikuri*, los tamales y el Venado. Posteriormente fueron transcritas textual y musicalmente e integradas en la edición de su libro *El México Desconocido* (1906). Sólo hasta 2005, poco después del centenario de su creación, fue publicada en un disco compacto una selección de 45 piezas, en una edición coordinada y prologada por la etnomusicóloga Xilonen Luna (2005) bajo el auspicio institucional del American Museum of Natural History y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de México (CDI).

Con indiscutible destreza para la narración etnográfica, en distintos apartados de sus textos, Lumholtz subraya la gran musicalidad de los huicholes, refiriendo, por ejemplo, que “de hecho no he oído nunca en una tribu primitiva canto mejor que el de los huicholes (1904: 9)”. O que “Son musicales, sus voces para cantar son mejores que las de cualquier otra tribu con la que me haya encontrado” (1907: 7; traducción propia). A partir de las transcripciones musicales que aparecen en el libro de Lumholtz, a finales de los años 30, el compositor mexicano Manuel M. Ponce (1882-1948), escribió arreglos de tres piezas (*Canción de los tamales*, *Danza de la lluvia* y *Canción de la lluvia*), mismas que se incluyen en su obra *Para los pequeños pianistas mexicanos* (Ponce, 1939/1993); asimismo, el musicólogo Robert M. Stevenson (*vid.* Stevenson, 1968/1993), luego de su análisis e interpretación —aunando observaciones de ejemplos de melodías de los tarahumara—, estableció los siguientes principios generales que describen a grandes rasgos la música de estos dos pueblos:

- 1) las melodías son principalmente pentatónicas; 2) son inexpresivas en el sentido occidental; 3) sin embargo, suelen terminar con una nota que los europeos reconocen como una tónica “satisfactoria”; 4) su escala es de una octava o una décima; 5) su objetivo no es el clímax melódico; 6) una fuerza potente, rítmica y propulsora guía todas las canciones; 7) casi todas las canciones son culturales o rituales; 8) la danza y el canto son elementos gemelos en las áreas de las culturas nativas. (1968/1993: 190-191)

Pocos años después de la estadía y trabajo de campo de Lumholtz, entre 1906 y 1907 (*vid.* Lumholtz, 1906-1932/1998), comisionado por el Museo de Etnología de Berlín, el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938) realizó una larga estancia en varias comunidades de la Sierra del Nayar, en la que visitó comunidades coras, tepehuanas y wixáritaari; en estas últimas permaneció varios meses, durante los cuales desarrolló un

excepcional trabajo de recopilación sistemática de decenas de narraciones míticas, cantos y canciones, mismas que tradujo y analizó de manera comparada entre las diferentes culturas de la región. Su trabajo es relevante para los estudios de la música de este pueblo, particularmente por su caracterización del canto sagrado, destacando su papel como vía de interlocución con las deidades (1998: 159, 174, 181, 190). Al igual que Lumholtz, Preuss también realizó grabaciones a través del gramófono: registró tanto cantos, como música y relatos. Dichos datos se encuentran resguardados en el archivo fonográfico del *Museo de Etnología de Berlín* y sólo hasta fechas recientes, una selección de los mismos ha sido publicada en México con comentarios introductorios realizados por la etnóloga Margarita Valdovinos en relación al repertorio nayeri o cora, y por la antropóloga e historiadora Regina Lira en relación a las piezas wixárika; además, dichos textos de presentación se complementan con observaciones sobre el carácter musical de ambos repertorios, realizadas por el lingüista y etnomusicólogo Fernando Nava (*vid.* Nava, 2013). En particular, sobre la música wixárika, cabe mencionar que a partir de su minucioso trabajo de observación etnográfica, Preuss logró caracterizar diferentes tipos del canto sagrado, así como diferenciar dos géneros de danza, asociado cada uno a diferentes tipos de música, entre ellos la música de carácter cotidiano.

## **2) Los continuadores de la investigación musical en la primera mitad del siglo XX (1930-1950)**

Después de la Primera Guerra Mundial, hasta la revolución mexicana y la guerra Cristera, en buena medida dando continuidad al trabajo emprendido décadas antes por los etnógrafos pioneros, una nueva generación de investigadores prosiguió con la documentación de la cultura wixárika, particularmente en la zona sur

de su territorio wixárika, en la comunidad de Tuxpan de Bolaños (municipio de Bolaños, al norte del estado de Jalisco).

En pos de un registro documental del conocimiento general sobre la cultura de este pueblo, a finales de los años treinta del siglo XX, el antropólogo Robert M. Zingg (1900-1954) registró con detalle tanto el contexto cotidiano como el ritual de dicha comunidad de Tuxpan. En particular recopiló numerosos relatos míticos, alusivos a la creación del mundo, el nacimiento del maíz y la presencia sincrética de personajes sagrados bajo denominación católica (el Santo Cristo, la Virgen, el señor San José). Dentro de su etnografía integró diversas menciones textuales, así como registros fotográficos e incluso cinematográficos sobre las manifestaciones musicales en sus diversos géneros: en sus descripciones y fotografías es posible apreciar, en diversas modalidades, la práctica de los músicos ejecutantes de *xaweri* y *kanari* en la fiesta del Toro; e imágenes de conjunto de arpa y violín (1998: 153, 338), integrado por músicos wixáritaari. Otras imágenes corresponden a ceremonias asociadas al Fin del Tiempo de la Oscuridad, en las que participa el tambor, *tepu* (pp. 156-157; 339-340).

En cuanto a la organología wixárika, la obra de Zingg aporta algunos términos nativos, relativos a las partes de los instrumentos, en particular el *xaweri*. En relación a los mitos recuperados por ese autor, en el libro titulado *Mitología de los Huicholes* —editado en español en 1998 por J.C. Fikes, Phil Weigand y Acelia García—, Zingg reproduce el mito de Santo Cristo y los Julios (*sic*), el cual relata cómo el Santo Cristo se desempeña como un virtuoso *xawereru*, es decir ejecutante del *xaweri* (pp. 226-228). En cuanto a los registros cinematográficos, Zingg fue pionero al registrar el filme silente titulado *Huichol Footage 1933-1934* (ver liga en bibliografía), fragmentos de distintos momentos de la vida cotidiana y ritual de los wixáritaari, entre éstos varias ocasiones musicales, como la ejecución de un dueto local de violín y arpa (con músicos wixáritaari); el baile de esa música en parejas de hombres, y de hombre



y mujer; la presencia de músicos mestizos en un trío de arpa, guitarra sexta y violín; la ejecución del tambor *tepu* y la sonaja *kaitsa* en la ceremonia de los Primeros Frutos, así como la práctica del canto sagrado de *mara<sup>2</sup>aakame* y la danza de tipo *mitote*.<sup>8</sup>

En 1939, Roberto Téllez Girón (1915-1963), musicólogo mexicano enfocado en el estudio del folclor musical, realizó un trabajo de investigación sobre la música del pueblo cora (nayeri), en el que profundizó en la caracterización y el análisis musical de un amplio número de piezas rituales. Dentro de esa misma investigación —no publicada sino hasta 1964—, dedicó un breve apartado a aspectos organológicos, musicales y de ejecución del *xaweri*. A decir del autor, sobre las melodías wixáritaari ejecutadas en ese instrumento:

Estas melodías, como son muy cortas, se repiten innumerables veces. Cuando llega el final, el violinista ejecuta invariablemente una serie de glisandos descendentes entre los sonidos Do<sub>7</sub> y Fa<sub>6</sub>, y Do<sub>6</sub> y Fa<sub>5</sub>. Esta forma de conclusión melódica es muy característica en la música de los Mitotes huicholes, según me explicaron algunas personas que la han oído en tales fiestas y en varias ocasiones. El efecto de tales giros es de una tremenda fuerza expresiva; el timbre tan peculiar de estos pequeños violines, saturado de la más profunda melancolía, contribuye mucho a ello. Estos glisandos producen la impresión de verdaderos lamentos. (Téllez, 1964, p.157)

Pocos años después, en 1944, la investigadora Henrietta Yurchenco (1916-2007) realizó recorridos de campo en la misma región, en particular cerca de Tuxpan de Bolaños, en la localidad de Huilotita, en donde logró presenciar y registrar ceremonias, en particular el audio de cantos de curación llevados a cabo por un *mara<sup>2</sup>aakame*, y de fragmentos de canto acompañado del *tepu*,

8 (N. del ed.): el concepto de *mitote* suele generalizarse en México para el baile colectivo, muchas veces en dinámicas circulares, practicado por numerosos pueblos, desde Utah y Nuevo México hasta Guatemala y El Salvador, en distintas épocas. Del náhuatl *itotia* (infinitivo), “bailar”; *mitotia*, “nuestro bailar”; *mitotiani*, “bailador” (del baile colectivo).

correspondientes a la ceremonia de los Primeros Frutos, además de varios sones ejecutados con *xaweri* y *kanari*. Posteriormente publicó esas grabaciones incluyendo descripciones sobre el contexto cultural, así como algunos principios generales de la música de este pueblo (cf. Yurchenco, 1964/1993).

Si bien, hasta donde puede reconocerse, el folclorista José Raúl Hellmer (1913-1971) no realizó trabajo de campo en el territorio de los wixáritaari, sí existe una publicación realizada por él, en la que aparece una grabación de música tradicional de Santa Catarina Cuexcomatitlán (municipio de Mezquitic, norte del estado de Jalisco), acompañada de un breve pero ilustrativo relato que da cuenta del carácter mitológico asociado a los instrumentos *xaweri* y *kanari*.

### 3) La investigación a mediados del siglo XX (1960-1980)

A finales de los años sesenta, dentro de su vasto trabajo de registro etnográfico de las culturas indígenas mexicanas, el periodista Fernando Benítez (1912-2000) escribió una obra dedicada al pueblo wixárika (vid. Benítez, 1968), en la que en varios apartados aborda aspectos musicales, como son traducciones del canto del *mara'aakame* sobre el *Hikuri* o peyote (1968: 135-142) y de canciones de *xaweri* y *kanari* propias del repertorio de la peregrinación a Wirikuta (pp. 133-134), además de relatos alusivos al mito de San José como *xawereru* (pp. 339-340), y al empleo de la planta sagrada *kieri* como facilitadora del don para la ejecución musical del *xaweri* (pp. 284-285, 551).

En la misma década, el etnógrafo italiano Marino Benzi realizó trabajo de campo entre los wixáritaari de San Andrés Cohamiata (municipio de Mezquitic, norte del Estado de Jalisco), y en su libro *Les derniers adorateurs du péyotl* (1972/1993), integra, entre otros temas, algunas notas que resumen las características de los instrumentos musicales, así como relatos y cantos relativos al origen de los mismos.

Después, en 1974, el estudioso de la cultura wixárika Miguel Palafox Vargas, en su trabajo *Los huicholes a través de sus danzas*, presenta la traducción de un fragmento de canto sagrado, y una detallada descripción coreográfica de varias danzas de este pueblo, en particular las llevadas a cabo en la localidad de Colorado de la Mora, en el estado de Nayarit. Sus descripciones incluyen una contextualización de las ceremonias dentro del calendario ritual. Las coreografías descritas corresponden a la ceremonia de los Frutos Nuevos, la danza del Toro, la de la Siembra y la Vuelta de los Peyoteros. El valor del trabajo de Palafox estriba en que se trata de la primera etnografía que detalla aspectos puntuales de la coreografía de estas ceremonias y propone una simbología para describir gráficamente los desplazamientos de los danzantes en el espacio.

Simultáneamente, en la misma década el profesor y comunicólogo Ramón Mata Torres comenzó una meritoria labor de documentación etnográfica sobre múltiples temas de la cultura wixárika, dentro de los cuales la música no queda fuera: en diferentes libros y artículos describe ocasiones musicales tanto de orden ritual como cotidiano en diferentes comunidades. Particularmente importante es su libro *El pensamiento huichol a través de su canto* (1974), que ofrece pormenores sobre las características, funciones y significados del canto sagrado del *mara'aakame*. En otro trabajo publicado años más tarde (Mata Torres, 1986/1993), el autor realiza una breve, pero nutrida descripción etnográfica de la práctica de corridos compuestos y cantados por mariachis huicholes, actualmente reconocidos como grupos de música regional wixárika.

Otra obra relevante de la década de los setenta, es la llevada a cabo por los antropólogos Marina Anguiano y Peter T. Furst, bajo el título *La endoculturación entre los huicholes* (1978), que consiste en una etnografía de la fiesta de Tatei neixa [*Taatéi neixa*], de las Madres o de los Primeros Frutos, en la cual se integra, aparte de una descripción del ritual, una transcripción de un extenso canto

del *mara<sup>2</sup>aakame*, específicamente la secuencia correspondiente al trayecto entre el centro ceremonial o *tukipa* donde se realiza la ceremonia, hasta Wirikuta. Dicho canto fue grabado y traducido por el propio cantador ejecutante, el famoso artista plástico, músico y *mara<sup>2</sup>aakame* Ramón Medina Silva y su esposa Lupe. En esta obra, Anguiano y Furst presentan comentarios introductorios en los que explican el texto traducido al español, del cual, sin embargo, no ofrecen la transcripción del texto original en wixárika.

#### 4) La investigación a finales del siglo XX (1980-2000)

A mediados de los años ochenta, en el libro *Atlas Cultural de México: Música* (1986), trabajo etnomusicológico centrado en la organología de instrumentos tradicionales e indígenas mexicanos, Juan Guillermo Contreras Arias destaca un aspecto fundamental en relación a las técnicas de construcción tanto de *xaweri* como del *kanari*: textual y fotográficamente expone dos tipos de técnicas empleadas, la del “escarbado” (identificada como antigua práctica mesoamericana) y la del “ensamblado” (identificada como práctica mestiza), ambas asociadas a diferentes comunidades, la primera a San Sebastián y la segunda a Tuxpan y Santa Catarina (*op. cit.*: 168-169). Años más tarde, sobre este tema, y en particular sobre el *kanari*, el mismo Contreras Arias publicó más información en el *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, editado en 2002.

Pasando a la década de los noventa, el trabajo del antropólogo Jesús Jáuregui en torno a la música y cultura wixárika destaca principalmente por abordar con detalle el tema del origen del mariachi entre los wixáritaari. Mediante el uso de recursos de la historia oral, documenta la historia de la familia Ríos, en el que, a partir de fragmentos de entrevista, logra recrear memorias y experiencias de los músicos, relativas a las prácticas asociadas, tanto a la ejecución del *xaweri*, como a la del violín mariachero (*cf.* Jáuregui, 1992). En un

trabajo similar, a partir de datos aportados por Zingg, reconstruye la historia de una familia de mariacheros wixáritaari de Tuxpan de Bolaños (cf. Jáuregui, 1993). En otro trabajo titulado *Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia* (2003), el mismo Jáuregui expone la complementariedad puesta en juego en los contextos de ejecución donde intervienen el *xaweri* y el *kanari*, en conjunto con el zapateado, con y sin tarima,<sup>9</sup> proponiendo esta trilogía de elementos como una unidad central del sistema musical huichol. Por otra parte, es del todo meritoria su labor realizada como compilador, organizador y analista de diversas fuentes bibliográficas clásicas relativas a la música y la cultura de los nayeri y wixáritaari (cf. Jáuregui, 1993, 2003).

A finales de los años noventa, el etnólogo francés Denis Lemaistre (1997) presentó como tesis doctoral una investigación centrada en una minuciosa documentación del canto sagrado del *mara<sup>2</sup>aakame*, para lo cual realizó trabajo de campo por varios ciclos estacionales en la comunidad de San Andrés Cohamiata, Taateikíe, particularmente en San José, abordando a profundidad la indagación en torno a los diversos aspectos relacionados con esta práctica: a partir del estudio del canto, en su obra describe desde las funciones sociales y rituales hasta los significados simbólicos y mitológicos relativos del ciclo ritual. En su texto incluye extensas transcripciones (en wixárika, con traducción al francés) de prácticamente todos los tipos de canto existentes en el ciclo ceremonial de Taateikíe, además de un vasto glosario de conceptos relativos a la cultura wixárika en general y a la práctica del canto en

9 (N. del ed.): no debe confundirse esta práctica de “zapateado” con y sin *tarima* (palabra de origen pòrhépecha) o *tapanco* (palabra de origen náhuatl), respecto del tradicional zapateado andaluz y gitano, traído a México por la inmigración española. En Nuevo México, Chihuahua y Durango existen restos arqueológicos en asentamientos indígenas donde el suelo parece haber sido compactado durante muchos años por el golpeteo rítmico de los pies de los danzantes, en ceremonias muy anteriores a la llegada de los europeos (cf. Guevara Sánchez, 1984:9-10; Morgan, 1994:111, 267).

particular. Posteriormente, Lemaistre reelaboró esta investigación y la publicó como libro (2003). Las investigaciones de este autor se pueden considerar como las más completas en relación al canto de *mara'aakame*. En cuanto a la dimensión formal de los cantos, Lemaistre da cuenta de la flexibilidad y creatividad como características fundamentales de la puesta en práctica del canto sagrado.

### 5) Trabajos recientes (2000-2019)

Diversos proyectos desarrollados en las últimas dos décadas tienen en común el interés por ahondar en la complejidad de relaciones que se desarrollan alrededor de la música wixárika: a partir de las bases sentadas por los trabajos de los etnógrafos clásicos, estos proyectos más recientes se interesan particularmente en una revisión crítica de las investigaciones previas, así como por pormenorizar y profundizar los sentidos de interrelación entre diferentes aspectos, prácticas y contextos cambiantes de la cultura wixárika. Algunas veces subrayando los aspectos musicales en contextos generales de la cultura, y algunas otras centrándose en éstos y profundizando en sus significados.

En su investigación titulada *Las fiestas de la casa grande* (2002), Johannes Neurath elabora una completa etnografía sobre los sistemas de organización social dentro de una comunidad en Las Latas Keuruwitia, en Santa Catarina, dentro de la que describe el ciclo ritual. Si bien no profundiza en el tema de la música, en diversos apartados hace valiosas alusiones que aportan a la comprensión sobre el papel que dentro del ciclo ritual tienen el canto del *mara'aakame* (pp. 168, 178-187, 226), la música de *xaweri* y el *kanari* (154-158), la danza (222, 226, 273), el empleo del tambor o *tepu* (288), y otros artefactos sonoros como las matracas y la trompeta de cuerno de toro *'awá* (310.)

En relación a los diferentes tipos de canción wixárika, el lingüista originario de San Miguel Huaixtita (San Andrés Cohamiata)

Julio Xitákame Ramírez de la Cruz ha realizado significativas aportaciones al estudio de la música wixárika, en tanto que, partiendo de la caracterización de los aspectos contextuales que rodean a los distintos tipos de música asociados a la canción wixárika, profundiza en aspectos temáticos y semánticos, para así proponer un método sobre la clasificación de los diversos tipos de canciones, tomando en cuenta sus funciones sociales y el carácter generacional desempeñado por los ejecutantes (*vid.* Ramírez de la Cruz, 2003). En paralelo a dichos trabajos, este autor publicó una extensa antología de canciones de diversos subgéneros, desde canciones infantiles hasta piezas de canto sagrado, todas presentadas en lengua wixárika con su traducción al castellano, y debidamente identificadas en cuanto al lugar de origen y el nombre de sus autores (en Ramírez de la Cruz, 2004).

Un trabajo que destaca la relación de la música tradicional con las danzas del ciclo ritual de la comunidad de Wautía, es la tesis de Amanda Chávez Pérez, titulada “Elementos de poder en los procesos dancísticos de la ritualidad wixárika” (2003), donde caracteriza la función de las coreografías dancísticas con sus particulares parafernalias y secuencias de desplazamiento por el espacio ritual, como elementos fundamentales del calendario ritual. La autora describe el papel de las danzas en cinco de las siete ceremonias del ciclo *neixa*: Mawarixa o fiesta del Toro; Tatei Neixa, la peregrinación a Wirikuta; Semana Santa; Haunivenarixa o fiesta del Mediodía; Hikuri Neixa, y Namawita Neixa. —Mawarixa y la peregrinación a Wirikuta son las que, según señala, carecen de danzas “ya que su función principal es dejar ofrendas a ciertas deidades, [y] las danzas aparecen sólo cuando los rituales son de transición estacional” (*op. cit.*: 100). Como principales afirmaciones, la autora enfatiza que las danzas estudiadas manifiestan una relación directa con acciones rituales relativas ya sea al pedimento de lluvia a las deidades, o la supresión de ésta, en casos en que los chubascos se tornan perjudiciales. Destaca, a su vez, que las danzas se pueden

considerar un tipo de ofrenda, ya que cuando no hay danzas, éstas son sustituidas por la presentación de objetos ceremoniales.

En su tesis de licenciatura en etnomusicología por la Escuela Nacional de Música-UNAM, titulada “Música *wixárika* entre cantos de ‘la luz’ y cordófonos” (2004), Xilonen Luna Ruiz integra la revisión de los contextos histórico, social y ritual de los *wixáritaari*, para enfocarse en la descripción de la dimensión musical, particularmente relacionada con los rituales en torno a la peregrinación a Wirikuta, en los que participan activamente tanto los cantos de *mara<sup>?</sup>aakame*, como las canciones y sonos de danza ejecutados con *xaweri* y *kanari*. Dicho trabajo incluye transcripciones textuales de siete cantos de *mara<sup>?</sup>aakame* y transcripciones musicales de once piezas de *xaweri* y *kanari*, además de registros en audio, materiales que la sustentante analiza para afirmar, como conclusión de tesis, la relevancia fundamental que cobran estas prácticas musicales dentro de la cosmovisión del pueblo *wixárika*. En un trabajo reciente, parte de su disertación doctoral en antropología, la misma autora se enfoca sobre el estudio de la dimensión de la escucha ritual entre los *wixáritaari*, en el capítulo titulado “El punto de la escucha chamánica y el territorio sonoro en el Gran Nayar: los objetos ceremoniales con agentividad sonora. Una perspectiva audible en el occidente de México” (Luna, 2018). A partir de la revisión de literatura antropológica reciente, relacionada particularmente al giro ontológico, integra reflexiones sobre su trabajo de campo para desarrollar el concepto “punto de escucha”, como recurso interpretativo para indagar en torno a la capacidad perceptiva e interpretativa de orden chamánico, asociada directamente a la escucha —más allá del sentido del oído—, puesta en práctica por los aspirantes a *mara<sup>?</sup>aakame*.

En mis propios trabajos de investigación desarrollados en la primera década del siglo XXI, a partir de la contextualización histórica y antropológica de las tres comunidades del norte de Jalisco, en la tesis “Unidad y diversidad en la expresión musical *wixárika*:



el caso del *xaweri* y el *kanari*” (De la Mora, 2005; publicada con algunas modificaciones en 2018 bajo el título *El rabel de los cahuiteros: unidad y diversidad en la expresión musical wixárika: el caso del xaweri y el kanari*), analicé de manera comparativa los estilos de ejecución de *xaweri* y *kanari* en cuatro comunidades wixáritaari de Jalisco, llegando a la conclusión sobre la existencia de una caracterización en cierta medida disímil entre los estilos musicales de dos regiones: la occidental y la oriental, al tiempo que también existen referentes simbólicos y rituales compartidos. Posteriormente, en mi tesis de doctorado en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología, titulada “*Yuitarika Huyeyárite: los caminos de la música: espacios, prácticas y representaciones de la música entre los wixáritaari*” (2011; publicada como libro, con ajustes, en 2019), amplié la investigación anterior, buscando comprender la relación entre los tres principales géneros de música wixárika —canto de *mara’aakame* (*wawi*), música tradicional de *xaweri* y *kanari*, y música regional—, y los procesos de interacción social vinculados a múltiples espacios performativos, abarcando desde lo local hasta lo hipermediático. En dicho trabajo logré ofrecer claves de comprensión en torno a las formas en que las prácticas musicales participan activamente en la configuración de la vida social del pueblo estudiado.

Por su parte, el etnomusicólogo Arturo Chamorro Escalante, en su libro *La cultura expresiva Wixárika* (2007) aborda diferentes temáticas de la cultura y la música wixárika; dedica un capítulo al canto, otro al análisis de la música tradicional, otro a la danza y, finalmente, un capítulo más al mariachi tradicional o música regional. En el capítulo relativo al canto indígena realiza un análisis comparativo de los aspectos musicales y contextuales del canto wixárika respecto de cantos de otros grupos indígenas, como son los apache, navajo, pueblo, pima, pápago y nayeri, y establece paralelismos y diferenciaciones significativas entre las culturas estudiadas. Por otro lado, en el capítulo relativo a la música tradicional,

el autor se ocupa en la descripción de algunos aspectos formales de las características “ornamentales” de la ejecución del *xaweri* y el *kanari*, así como de los espacios ceremoniales de la Semana Santa en tres comunidades, destacando la importancia de la música en relación al desplazamiento y las formas de ocupación de los espacios rituales.

Desde la perspectiva de la antropología estructuralista, en su libro *Danzas del Padre Sol* (2010), Arturo Gutiérrez del Ángel hace un análisis comparativo sobre los ciclos ceremoniales de las tres principales comunidades wixáritaari del norte de Jalisco, con el interés de comprender de manera sistemática los sentidos de los rituales en que se efectúan las danzas agrícolas. El autor estudia la interrelación entre textos míticos, ciclos rituales, relaciones de parentesco y espacios ceremoniales. Con el apoyo de múltiples gráficos, esquemas, tablas y diagramas, describe las secuencias coreográficas de las danzas dentro del *takwa*, así como diversas acciones llevadas a cabo por los *jicareros* en sus diferentes cargos. Aunque no se enfoca especialmente en la música, a lo largo de su investigación realiza constantes alusiones sobre el papel que cobran los diferentes géneros musicales como elementos fundamentales dentro de los tiempos y espacios de las múltiples ceremonias analizadas.

En 2011, Iván Pelayo presentó su tesis de maestría en Ciencias Musicales, en el área de Etnomusicología, en la cual aborda con detalle distintos aspectos relativos a los instrumentos *xaweri* y *kanari*: a partir de la revisión de trabajos precedentes, estudia diferentes aspectos de la música tradicional y ofrece elementos para considerar como antecedente histórico del *xaweri*, la viola *da braccio* europea. Compara diferentes tipos de afinación de estos cordófonos y realiza asimismo un detallado ejemplo de transcripción y análisis musical sobre una pieza ceremonial ejecutada por músicos de Wautia. Asimismo, y a partir del análisis de un mito relativo al origen de los instrumentos, propone una posible identificación de

las especies de aves que corresponden a las aludidas en el mito del origen de los instrumentos. Se trata de una investigación relevante en tanto que profundiza en aspectos que otros trabajos precedentes no habían desarrollado.

En el artículo, titulado “Eficacia ritual y efectos sensibles: exploraciones de experiencias perceptivas *wixaritari* (huicholas)”, de 2013, Olivia Kindl ofrece de manera sucinta una propuesta de indagación en torno a un aspecto que a la fecha se ha estudiado poco, y que tiene que ver con la dimensión sensorial y su relevancia para la comprensión integral del contexto ritual. A partir de referencias de su propio trabajo de campo, ejemplifica cómo el abordaje de diferentes sentidos permite nuevos acercamientos e interpretaciones sobre la realidad etnográfica. En particular —y en el interés de la presente exposición—, en su trabajo destaca lo expuesto en relación a lo percibido a través del oído; es decir, lo sonoro en general, que incluye lo musical, con un par de ejemplos clave, sobre la importancia del sonido en el ritual: tanto el sonido de zapateo en las danzas, como la producción sonora implicada en torno al canto ritual, generada entre el *mara'aakame* y la respuesta de sus acompañantes, los *segunderos*. Enmarcados en una amplia gama de sonidos presentes en la ceremonia, aunados a la participación de otros sentidos y fenómenos sensoriales en la configuración del sentido, estos elementos coexisten y permiten la eficacia ritual, involucrando no sólo a los humanos, sino también a los no humanos, a quienes en gran medida están dirigidos los mensajes del ritual.

En 2012, la historiadora y antropóloga Regina Lira Larios publicó un capítulo en el que describe la relevancia de la música regional dentro de los rituales de *tukipa* en Keuruwitia. Allí describe el papel que la música recibe en diferentes momentos del ritual, en contraste con la música tradicional, haciendo evidente la manera de articular la dimensión sacra respecto del contexto cotidiano, y destacando que no existe una división tajante entre

ambas. Además, otro trabajo realizado por la misma autora, como disertación doctoral en antropología social y etnología, titulado “La alianza entre la Madre Maíz y el Hermano Mayor Venado: acción, canción e imagen en un ritual *wixárika* (huichol) de México” (2014; traducción propia del francés), y a partir de un enfoque antropológico que realza el significado de las relaciones rituales, Lira se enfoca en el análisis de una ceremonia celebrada en un *xiriki* familiar en la comunidad de Keuruwitia. Desde allí estudia las interacciones entre los partícipes —humanos y no humanos—, la fabricación y manipulación de objetos rituales y, de manera central, la función del canto como clave para la articulación de los elementos y agentes participantes en el ritual. En suma, su propuesta se basa primordialmente en el análisis de una extensa transcripción y traducción de un canto sagrado, para poner en juego las relaciones entre humanos y no humanos, e investigar los procesos de transformación en el ritual, partiendo de la complejidad de las prácticas de los *wixáritaari* para actuar y pensar dichas relaciones (*vid.* Lira Larios, 2014).

En 2017 la misma autora publicó un artículo en el que amplía y detalla la documentación en torno a las grabaciones en cilindros de cera llevadas a cabo por Lumholtz, pormenorizando elementos del trabajo etnográfico hecho por ese investigador, para registrar los cantos recogidos durante su cuarto viaje al territorio *wixárika*; también avanza en la interpretación del contenido de los cantos a partir de la colaboración con especialistas rituales de Santa Catarina, comunidad donde hizo dichas grabaciones. El mismo artículo expone resultados sobre la identificación del contenido semántico de los cantos de tipo *wawi*, y en él se reconocen, por parte de los entrevistados, coincidencias en muchos ejemplos, mientras que en otros destaca la falta de consenso. Este artículo representa un aporte relevante a la historiografía de la etnomusicología *wixárika* y ofrece claves para continuar la investigación en colaboración con los miembros de la comunidad.

Muy aparte, en su tesis doctoral “Wixárika music, huichol music”, el etnomusicólogo Nolan Warden hace una detallada revisión de la literatura sobre la música wixárika, para posteriormente centrarse en el análisis de los procesos de mercantilización de la identidad a partir de la expresión musical entre los wixáritaari. Para este trabajo examina los archivos históricos, en particular alrededor de los textos y objetos coleccionados por Lumholtz. Desde un enfoque etnográfico, Warden ahonda en la dinámica de los grupos de música regional: recupera archivos de audio con este tipo de música antes no registrados—grabaciones hechas por la radio del Instituto Nacional Indigenista a fines del siglo XX—, y a partir del contenido de diversas entrevistas, esboza la dimensión reflexiva de los propios músicos en torno a la “comercialización de su identidad”. Investiga también la problemática de los procesos de producción, los estudios de grabación, la importancia de la localidad de Nueva Colonia como centro primordial en que se forman músicos regionales, y la relación que ello tiene con el culto a Santo Domingo. Se trata de un trabajo muy completo que propone una revisión actualizada de la música wixárika dentro y fuera de las fronteras culturales de este pueblo.

Por su parte, en 2015, Benjamín Muratalla publicó en la colección “Testimonio musical de México, INAH”, el álbum doble titulado *Un siglo de registros entre coras y huicholes (náayari y wixárika)*, complementado por un amplio texto introductorio que ofrece información en torno a diversos autores que en distintos momentos han realizado grabaciones sonoras de corte etnográfico entre esos dos pueblos. Muratalla hace mención de los trabajos pioneros de Lumholtz, Preuss y Yurchenco, así como de otros investigadores que realizaron grabaciones entre coras y wixáritaari en la segunda mitad del siglo XX, tales como Gabriel Moedano, Miguel Palafox y Thomas Stanford, entre otros. La importancia de esta publicación radica centralmente en la integración y difusión de muestras significativas de un muy valioso material fonográfico, que en su

gran mayoría no había sido publicado con anterioridad y que por lo mismo ofrece claves para reconocer de manera cronológica, la existencia, continuidad y diversidad de la expresión musical nayeri y wixáritaari.

En su disertación doctoral titulada “La navegación del tambor y el vuelo de los niños: complejidad ritual huichol”, presentada en 2016, Ricardo Claudio Pacheco hace una detallada etnografía sobre la ceremonia de Tatei nexia en la localidad de Las Latas, Keuruwitia, en la que propone una nueva interpretación de dicho ritual, destacando entre otros aspectos el carácter de agencia que posee el tambor *tepo*, en tanto personificación del Venado como entidad mítica. La siguiente cita muestra el sentido que el autor transmite sobre este asunto:

Más que de forma visual, la imagen del ancestro venado es percibida de manera auditiva, pues la percusión del tambor es el habla propia de Tamatsi Kauyumari, doble del maráakame, quien relata mediante el canto, su travesía. Se trata a nuestro parecer de una *quimera sonora*, en el sentido de Severi (2008), ya que el golpeteo rítmico y constante de su parche, hace audible el pulso de su corazón, y la marcha o golpeteo de sus pezuñas, a lo que se le suma la percusión de las sonajas, que son percibidas como el jadeo de su respiración, pero también como el batir de sus alas, generando con dichos sonidos, la imagen sonora de un venado en pleno vuelo. (Pacheco, 2016: 226).

Por su parte, en 2017 Sandra Álvarez presentó una tesis de licenciatura en restauración en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, en la cual hace un análisis organológico sobre la colección de instrumentos cordófonos de frotación y rasgueo, *xaweri* y *kanari*, de la colección del Museo Nacional de Antropología e Historia, al tiempo de plantear una propuesta metodológica para la conservación de instrumentos musicales de carácter etnográfico. Dentro de la

literatura relativa a la cultura wixárika, su trabajo puede considerarse único, en tanto documenta el estado actual de una de las más completas colecciones de cordófonos wixáritaari, además de su originalidad y pertinencia entre los escasos trabajos de organología sobre los instrumentos wixáritaari.

Igualmente, Paola Santofimio presentó su tesis de Maestría en Etnomusicología con una caracterización de las prácticas musicales de corte regional en el contexto urbano de la zona metropolitana de Guadalajara. Allí destaca el papel del violín como instrumento que permite aglutinar a los grupos regionales que establecen entre sí, y entre la comunidad urbana de wixáritaari, lazos sociales, de parentesco y de amistad. Sobre esta música de género regional, escribe la autora:

Con la presente investigación se concluye que el “violín grande” contiene una serie de dimensiones de interacción: desde la esfera de las interacciones sociales y con el orden de las deidades, desde su relación con el mundo del *teiwari* a través de su forma y su práctica musical que se ejerce en contextos urbanos, y desde una relación interpersonal entre músico e instrumento, entre hombre y mujer. (Santofimio, 2019: 267).

De acuerdo con lo que hasta aquí se expone, en el más reciente periodo de producción etnográfica sobre la música wixárika, los diversos trabajos comentados dan continuidad a las investigaciones previas, tanto propias como de autores clásicos, problematizando y profundizando en una variedad cada vez mayor, acerca de los temas y situaciones relativas a la música wixárika.

## Conclusiones

A diferencia de lo que ocurría a inicios del siglo XXI, cuando era notorio el predominio de trabajos de orden antropológico sobre los etnomusicológicos (*cf.* De la Mora, 2006), hoy en día parece

ocurrir un equilibrio entre el número de trabajos realizados desde ambos enfoques disciplinares: los estudios que consideran de manera significativa, al menos algún aspecto musical dentro del ámbito de la cultura y que han sido realizados por antropólogos, etnólogos, lingüistas o estudiosos no-músicos, son ahora tan numerosos como los efectuados desde la orientación musicológica o etnomusicológica, y que en años recientes se han incrementado. Sigue siendo evidente que, para los antropólogos y especialistas afines, las prácticas y manifestaciones musicales son un elemento de considerable relevancia para el estudio y comprensión de la cultura wixárika, tanto de la dimensión ritual como en el orden cotidiano, y que para los estudiosos dentro del campo musical existe un claro interés por ahondar en la comprensión de los sentidos de los diversos géneros wixáritaari y en ciertos casos su interrelación.

Dentro de las referencias de orden antropológico sobre la música wixárika pueden distinguirse las que hacen aproximaciones generales y de carácter referencial, de aquellas que indagan a profundidad en torno a aspectos particulares de la música, como son sus contextos, particularidades, funciones y significados. Las del primer tipo son las más comunes y, sin embargo, señalan la importancia del hecho musical; aluden a los instrumentos y la relevancia social y cultural de la música en sus diversos géneros y modalidades —canto sagrado, música tradicional y regional; danza—, y se ocupan del modo en que forman parte central de procesos culturales, ya sean de orden ritual o cotidiano.

También existen casos específicos de trabajos antropológicos que profundizan sobre temas musicales: en el caso del canto destacan los trabajos de Mata (1974), Lemaistre (1997, 2003), Lira (2014) y Pacheco (2016). A su vez, en el caso de la música tradicional en su carácter ritual, sobresalen los trabajos de Jáuregui (2003) y Ramírez (2003).

En contraparte a los estudios antropológicos, los etnomusicológicos tienen como característica central la integración entre



los datos etnográficos —descripciones—, y en algunos casos la presentación de ejemplos con transcripciones musicales; dicha integración permite una aproximación más detallada para el análisis y comprensión de las formas musicales, siempre a partir de la consideración de los contextos de su producción.

La suma de los diversos trabajos etnográficos que mencionan aspectos sobre la música wixárika —de orden antropológico, pero también etnomusicológico—, ofrece un considerable número de referencias a hechos y prácticas musicales, lo cual permite tomar una idea general sobre la valoración académica de la expresión musical de este pueblo y de la importancia otorgada por los investigadores como vía de comprensión integral de la cultura estudiada.

Ahora bien, haciendo una reflexión sobre lo que tienen en común los trabajos revisados en los diferentes periodos comentados, es posible reconocer que en el periodo inicial hay un claro interés por documentar la cultura en pos de recuperar, antes de su pérdida, un pretendido carácter primigenio o genuino: entre los investigadores de este periodo se manifiesta abiertamente la preocupación por fijar elementos del pasado a través de la documentación, para tratar de reconocer tanto particularidades como continuidades y correspondencias con otras tradiciones, en especial la de los antiguos mexicas del centro del país. Estos trabajos pioneros sentaron las bases de investigaciones futuras; exponen algunos elementos que ya no se encontrarán más en el futuro, y que, por otra parte, reaparecen en nuevos trabajos, haciendo evidente tanto continuidades como transformaciones.

En el periodo subsiguiente —antes de la mitad del siglo XX—, se reconoce una continuidad con ese énfasis centrado en la documentación de las formas culturales que eran consideradas distantes, temporal, espacial y culturalmente, y en claro riesgo de desaparecer. Al prescindir del interés comparativo, en estos trabajos puede reconocerse un enfoque particularista propio de la

antropología norteamericana, como es el caso de los trabajos de Zingg y Yurchenco.

Más tarde, en el periodo de mediados del siglo XX, comienza a cobrar importancia la indagación en torno a los sentidos de ciertas formas expresivas —canto, danza, música tradicional—, más allá de lo meramente formal musical; este propósito de documentación y profundización continuará como tendencia general en lo sucesivo.

A finales del siglo XX se hace evidente el interés no sólo por la expresión de lo relativo al mundo ritual de orden sagrado y que no apela únicamente a “lo ancestral”, sino que ya se reconoce una apertura hacia la comprensión de los procesos de transformación cultural —no necesariamente pérdida o aculturación—; es el caso particular de la apropiación y resignificación de la música popular mexicana por parte de los músicos regionales wixáritaari (Mata, 1993; Jáuregui, 2003, Ramírez, 2003, De la Mora, 2019; Warden, 2015, Santofimio, 2019).

En la literatura más reciente, al tiempo que se siguen documentando las formas expresivas vigentes, tiene lugar también el ejercicio de regreso a las fuentes etnográficas clásicas, para su revisión crítica; es el caso de trabajos como los de Luna (2015), Lira (2017) y Warden (2015), quienes se han ocupado en revisar de nuevo las condiciones de producción de los trabajos pioneros como los de Lumholtz, Preuss y Yurchenco, para obtener nuevas perspectivas sobre los mismos temas en su carácter fundacional.

Ciertos trabajos aquí mencionados se han preocupado por establecer comparaciones entre diversas formas musicales, tanto de orden local intercomunitario (De la Mora, 2005, 2018; Gutiérrez del Ángel, 2010); como de orden interregional o intercultural (Chamorro, 2007), mientras otros más han indagado en torno a la emergencia de prácticas de producción y consumo en entornos físicos, ya no sólo en las comunidades de origen, sino en espacios

urbanos y en entornos virtuales (De Mora, 2019; Warden, 2015; Santofimio, 2019).

Para futuras investigaciones, pueden considerarse pertinentes las siguientes tareas:

1. Dar continuidad al esfuerzo por clarificar los principios generales de la música wixárika en sus diferentes géneros, modalidades y particularidades estilísticas, así como su correspondiente interrelación y contextualización, aportando así a la integración de lo que podría entenderse como el *sistema musical* de los wixáritaari.
2. Para lograr lo anterior, se requiere ampliar la indagación etnográfica en torno a los significados otorgados por músicos y miembros de la comunidad, sobre el sonido y la escucha (como bien propone Luna, 2018), en consideración de su música, sus prácticas musicales y su entorno sonoro.
3. Proseguir con las tareas de indagación en torno a la comparación entre las prácticas musicales wixáritaari y las de otros pueblos indígenas y no indígenas con los que los primeros tienen relación, para de este modo reconocer cómo se han generado y transformado los sistemas rituales y significados míticos, así como las relaciones sociales y de intercambio cultural.

En suma, es evidente la vigencia e importancia que continúan teniendo los trabajos clásicos, en tanto referencias y puntos de partida para la profundización de los sentidos sobre las prácticas musicales en la actualidad. También se reconoce una continuidad en trabajos relativos al análisis de los procesos de cambio sociocultural, que encuentran en el estudio de lo musical, claves para comprender las prácticas estéticas como fundamentales en la vida del pueblo estudiado. Y se advierte, de manera emergente, una tendencia a realizar investigaciones vinculadas al enfoque

antropológico propio del llamado *giro ontológico* (cf. Kindl, 2013; Luna, 2014; Pacheco, 2016).

Por último, considero que, como orientación a futuro, la gran oportunidad de enriquecer la producción de conocimiento en torno a la música y la cultura wixárika se encuentra en la complementariedad entre disciplinas y enfoques analíticos, así como en la colaboración horizontal entre investigadores, expertos e intelectuales de la propia comunidad.

## Bibliografía

- Álvarez Jacinto, Sandra María (2017). “Una aproximación para la conservación de instrumentos musicales etnográficos en contexto de museos mexicanos”, tesis para obtener el grado de licenciatura en Restauración, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Del Castillo Negrete”. Ciudad de México: ENCRYM / INAH.
- Anguiano, Marina y Peter T. Furst (1978/1987). *La endoculturación entre los huicholes*, (C. Paschero, trad.). Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista (Investigaciones sociales, 3).
- Benítez, Fernando (1968). *Los indios de México*, t. 2. Ciudad de México: Editorial Era.
- Benzi, Marino (1972/1993). “Instrumentos musicales huicholes” (J. Meyer, trad.). En (J. Jáuregui, ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: CEMCA / INI. pp. 201-203. (Tomado a su vez de Benzi, M. (1972). *Les derniers adorateurs du péyotl. Croyances, coutumes et mythes des indiens huichol*. París: Gallimard, pp. 98-101).

- Contreras Arias, Juan Guillermo (1986). *Atlas musical de México*. Ciudad de México: Planeta.
- Contreras Arias, Juan Guillermo (2002). “kanari”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE - Planeta; p. 1008.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo (2007). *La cultura expresiva wixárika: reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. Guadalajara: CUAAD / Universidad de Guadalajara.
- Chávez Pérez, Amanda (2003). “Elementos de poder en los procesos dancísticos de la ritualidad wixárika”, tesis de licenciatura en Antropología. Ciudad de México: UAM -Iztapalapa.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo Alberto (2005). “Unidad y diversidad en la expresión musical wixárika: el caso del *xaweri* y el *kanari*”, tesis de maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología. Guadalajara: CUAAD / Universidad de Guadalajara.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo Alberto (2006). “La investigación sobre la música wixárika: un recuento comentado sobre las perspectivas antropológicas, musicológicas y etnomusicológicas alrededor del tema de la música entre los huicholes.” En *Memoria del Primer encuentro de especialistas sobre la Región Norte de Jalisco*. Guadalajara: Centro Universitario del Norte (CUNORTE) / Universidad de Guadalajara, pp: 329-341.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo (2009). “Donde permanece el canto de las flores: música wixárika como patrimonio cultural”, en (F. Híjar Sánchez, coord.) *Cunas, ramas y encuentros sonoros*. Ciudad de México: CONACULTA / Dirección General de Culturas Populares, pp. 147-174.

- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo Alberto (2011). *Yuitiárika huyeiyárite. Los caminos de la música: espacios prácticos y representaciones de la música entre los wixáritaari*, disertación doctoral en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología social. Guadalajara: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Unidad Occidente).
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo (2018). *El rabel de los cahuiteros. Unidad y diversidad en la expresión musical wixárika: el caso del xaweri y el kanari*. Guadalajara: Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco - La Zonámbula.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo (2019). *Los caminos de la música: espacios, representaciones y prácticas musicales de la música entre los wixáritaari*. Guadalajara: ITESO.
- Diguet, Léon (1907/1992). Jesús Jáuregui y Jean Meyer (eds.), *Por tierras occidentales. Entre sierras y barrancas*. Ciudad de México: CEMCA / INI.
- Guevara Sánchez, Arturo (1984). *Las Cuarenta Casas, un sitio arqueológico del Estado de Chihuahua*. Ciudad de México: INAH.
- Gutiérrez del Ángel, Arturo (2010). *Las danzas del Padre-Sol. Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*. Ciudad de México: UNAM / UAM-I / COLSAN / Miguel Ángel Porrúa.
- Jáuregui, Jesús (1992). *Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Jáuregui, Jesús (1993). “El mariachi de los “Guadalupe” de Tuxpan de Bolaños, según la investigación de Robert Mowry Zingg en 1934”, en (J. Jáuregui, ed.) *Música y danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: CEMCA / INI, pp. 39-47.

- Jáuregui, Jesús (2003). “Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia”, en (J. Jáuregui y J. Neurath, coords.) *Flechadores de estrellas*. Ciudad de México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara; pp. 341-385.
- Jáuregui, Jesús, ed. (1993). *Músicas y Danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: CEMCA / INI.
- Jáuregui, Jesús y J. Neurath, coords. (2003). *Flechadores de estrellas*. Ciudad de México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara.
- Kindl, Olivia (2013). “Eficacia ritual y efectos sensibles: exploraciones de experiencias perceptivas *wixaritari* (huicholas)”, *Revista de El Colegio de San Luis*, nueva época, año III, no. 5, ene.-jun., Estudios Antropológicos. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; pp. 206-227.
- Lemaistre, Denis (1997). « Le parole qui lie: le chant dans le chamanisme huichol », disertación doctoral en Etnología. París: École des hautes études en sciences sociales.
- Lemaistre, Denis (2003). *Le Chamane et son chant : relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*. París: L'Harmattan.
- Lira Larios, Regina (2012). “Memoria social y música regional en la Sierra Madre Occidental”, en (P. Giasson. y C. Román-Odio, eds.), *Creaciones locales mexicanas y globalización*. Ciudad de México: Conaculta; pp. 415-448.
- Lira Larios, Regina (2014). « L'alliance entre la Mère Maïs et le Frère Aîné Cerf: action, chant et image dans un rituel *wixárika* (huichol) du Mexique », disertación doctoral en Antropología Social y Etnología. París: École des hautes études en sciences sociales.

- Lira Larios, Regina (2017). “Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898”. *Indiana*, 34.2: 211-232.
- Lumholtz, Carl (1907). “Symbolism of the Huichol Indians” en *Memoirs of the American Museum of Natural History*, iii, ii (1).
- Lumholtz, Carl (1904). *El México desconocido*, vol. 2. Nueva York: Charles Scribner’s Sons.
- Luna Ruiz, Xilonen (2004). “Música *wixárika* entre cantos de ‘la luz’ y cordófonos”, tesis para obtener el grado de licenciatura en Etnomusicología. Ciudad de México: UNAM.
- Luna Ruiz, Xilonen (2005). *Música y Cantos para la Luz y la Oscuridad, Música y cantos huicholes grabados por Carl Lumholtz*. Ciudad de México: CDI & American Museum of Natural History.
- Luna Ruiz, Xilonen (2018) “El punto de la escucha chamánica y el territorio sonoro en el Gran Nayar: los objetos ceremoniales con agentividad sonora. Una perspectiva audible en el Occidente de México”, en (X. Luna Ruiz y J. Armando Chacha Antele, coords.) *Culturas Musicales de México*, t. 2, Ciudad de México: Secretaría de Cultura; pp. 52-73.
- Mata Torres, Ramón (1974). *El pensamiento huichol a través de su canto*. Guadalajara: Kerigma.
- Mata Torres, Ramón (1986, 1987/1993). “Los corridos huicholes” en (J. Jáuregui, ed.) *Música y danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: CEMCA / INI; pp. 255-270.
- Morgan, William N. (1994). *Ancient Architecture of the South West*. Austin: University of Texas Press.
- Muratalla, Benjamín, coord. (2016). *Un siglo de registros musicales entre Coras y Huicholes (náayari y wixárika)*, Ciudad



de México: INAH, Testimonio musical de México, núm. 64 (disco compacto de audio).

Nava, Fernando (2013). “Algunas observaciones musicales sobre los cantos” en *Konrad Theodor Preuss. Walzenaufnahmen der Cora und Huichol aus Mexiko 1905-1907. Grabaciones históricas de los coras y los huicholes de México*. Berlín & Ciudad de México: Berliner Phonogramm-archiv / Staatliche Museen zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz, Ibero-Amerikanisches Institut / Instituto Nacional de Lenguas Indígenas / Secretaría de Educación Pública de México (notas en disco compacto); pp. 97-99.

Neurath, Johannes (2002). *Las fiestas de la casa grande*. Ciudad de México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara, Etnografía de los pueblos indígenas de México.

Pelayo Sánchez, Iván José (2011). “Etnografía del sonido musical wixárika: cosmoaudición y categorías nativas de afinación, sonido del xaweri y otros fundamentos para la construcción de la música ritual en la cultura indígena del norte de Jalisco”, tesis para obtener el grado de maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología. Guadalajara: CUAAD / Universidad de Guadalajara.

Pacheco Bribiesca, Ricardo Claudio (2016). “La navegación del tambor y el vuelo de los niños: complejidad ritual huichol”, tesis para obtener el grado de doctorado en Estudios Mesoamericanos. Ciudad de México: UNAM.

Preuss, Konrad Theodor (1906-1932/1998). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss* (J. Jáuregui y J. Neurath, comps.). Ciudad de México: CEMCA / INI.

Ponce, Manuel, M. (1939/1993). *Para los pequeños pianistas mexicanos: tres melodías huicholas*. En (J. Jáuregui, ed.)

- Música y danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: CEMCA / INI; pp. 49-50.
- Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio (2003). “Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola”. *Revista Función*, 27-28.
- Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio (2004). “Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas”. *Revista Función*, 29-30.
- Santofimio Sierra, Paola Andrea (2019). “El ‘violín grande’: un acercamiento a la práctica musical de los Músicos wixáritaari en la Zona metropolitana de Guadalajara, Jalisco”, tesis para obtener el grado de maestría en Etnomusicología. Guadalajara: CUAAD / Universidad de Guadalajara.
- Stevenson, Robert M. (1968/1993). “El sistema melódico de los aborígenes primitivos de México (los coras y los huicholes) y la *Sinfonía india* de Carlos Chávez” (P. Rodríguez Aviñoá, trad.) en (J. Jáuregui, ed., *Música y Danzas del Gran Nayar*, pp. 187- 199). Ciudad de México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista. (Extractos de *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkley y Los Angeles: University of California Press, 1968; pp. 125-126, 128-129, 144-150 y 152-153).
- Téllez Girón, Roberto (1964). *Investigación folklórica en México*, vol. II. Ciudad de México: SEP-INBA.
- Warden, Nolan (2015). “Wixárika Music, Huichol Music: The Construction and Commodification of an Indigenous Identity”, disertación doctoral en Etnomusicología. Los Angeles: University of California.
- Yurchenco, Henrietta (1993). “Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes”. En

(J. Jáuregui, ed.) *Música y danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista. pp. 148-157. (Originalmente publicado en *Cuadernos de Bellas Artes* IV 1963: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; y V 1964: 1, 2, 3).

Zingg, Robert M. (1938/1982). *Los huicholes, una tribu de artistas*, 2 vols. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista.

Zingg, Robert M. (1937/1998). *La mitología de los huicholes*, edición de Jay C. Fikes, Phil C. Weigand y Acelia García de Weigand. Zapopan: El Colegio de Jalisco / El Colegio de Michoacán / Secretaría de Cultura de Jalisco.

### **Filmografía**

Zingg, Robert M. *Huichol footage, 1933-1934*, Human Studies Film Archives. Washington, D. C.: Smithsonian Institution. Consultado en [https://www.si.edu/object/siris\\_arc\\_218468](https://www.si.edu/object/siris_arc_218468) y <https://www.youtube.com/watch?v=9fUxPJ9wk78>

# **Ecología acústica, etología y nueva etnomusicología: el sonido de las aves en la vida humana**

**Arturo Chamorro Escalante\***

CUAAD/Cuerpo Académico de Arte y Antropología Cultural  
Universidad de Guadalajara  
arturo.chamorro@cuaad.udg.mx

## **Resumen**

El presente trabajo ofrece una visión general de lo que se considera como Nueva Etnomusicología, partiendo de la ecología acústica, los estudios del silbido humano como sustituto acústico del lenguaje verbal y el comportamiento sonoro del mundo natural que se conciben desde la Etología, y con ejemplos de la experiencia de trabajo de campo en culturas expresivas de dos pueblos

\* Doctor en Etnomusicología por la Universidad de Texas en Austin, con la especialidad de Etnomusicología por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en Caracas, y licenciado por la Escuela Nacional de Música, UNAM. Profesor investigador del Departamento de Teorías e Historia en el CUAAD-UDG, donde en 2001 creó y desde entonces dirigió el programa de la Maestría en Etnomusicología. A partir de 2012 es coordinador del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, por el CUAAD-UDG en vínculo con la Universidad Autónoma de Aguascalientes y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es autor de un centenar de artículos científicos y una veintena de libros sobre diversos aspectos de las culturas musicales de México.

originarios del Occidente de México en correspondencia con la Nueva Etnomusicología

Esto es parte del proyecto de investigación que se lleva a cabo actualmente en la Universidad de Guadalajara y un avance inédito de este proyecto fue presentado el 23 de septiembre del 2016 en el Congreso Mexicano de Etnobiología, Rumbos y Continuidades: etnobiología y diversidad biocultural mexicanas, evento que tuvo lugar en Mérida, Yucatán, organizado por la Asociación Etnobiológica Mexicana, y el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNAM, a la par del 31 Simposio de Etnomusicología, Paisaje Sonoro y Ecología Acústica.

## **Introducción**

Uno de los problemas de la vida humana que se advierten hoy en día con relación a la inhibición de los sentidos que captan la percepción del entorno natural, es el creciente uso y abuso de la tecnología de medios informáticos y electrónicos, que generan una práctica cotidiana de cultura visual de medios electrónicos, y en todo caso una tendencia hacia el mundo visual que se sobrepone a la percepción auditiva. Cuando se trata de lo que se percibe con los oídos en los ámbitos urbanos, se convierte en invasión al espacio acústico, que no necesariamente es la escucha del mismo y por lo tanto pasa como una práctica cotidiana de cultura sonora de consumo mediante el uso de amplificadores electrónicos expuestos en altos decibeles, ya sea en calles, domicilios o vehículos automotores.

En el caso de la música popular comercializada que se percibe de manera audible en diversos espacios de la vida cotidiana, es difícil hacer caso omiso de lo que escuchamos, porque nos atrapan las palabras reiterativas sin poesía y que podemos entender como expresiones verbales ofensivas, agresivas, de insulto a género, beligerantes o de carga sexual no necesariamente amorosa, a través

de melodías cortas e igualmente reiterativas y con esquemas rítmicos dirigidos a las audiencias que gustan de mover sus cuerpos, simulando un tipo de baile.

La tecnología de los medios electrónicos ha generado una cultura de consumidores visuales dependientes de lo que ofrece la globalización, quienes prácticamente no pueden vivir sin pantallas de televisión, televisión abierta empresarial, celulares, *iphones*, *tablets*, paginas web, *facebooks* y *apps*, entre muchos otros dispositivos tecnológicos que han llegado a la vida humana en una vertiginosa carrera sin límites hacia la conquista del mundo visto a través de la virtualidad y la imagen lejana.

Desde la aparición de la televisión, la cultura de los consumidores visuales de medios electrónicos se ha expandido de manera impresionante entre diferentes generaciones, pero ha impactado de manera más clara con la aparición del internet, entre las más jóvenes generaciones de consumidores de medios visuales quienes, a su vez, y en su mayoría, no han tenido la experiencia de la escucha de la Radio, o si la han tenido, la conciben como parte de la cultura audible de los abuelos.

Frente a esta realidad de consumo visual, virtual y global, como una práctica de percepción humana, habría que preguntarse ¿dónde han quedado el resto de las percepciones de los sentidos humanos? ¿Qué pasa con la percepción auditiva? ¿Por qué se escucha muy poco la Radio entre las nuevas generaciones?, ¿Por qué se escucha poco la música de variada estructura armónica y melódica y se prefiere únicamente la que “se baila” y cuya estructura musical es reiterativa? ¿Dónde queda la cultura sonora, frente a la invasión de la virtualidad y la televisión? Pareciera que la humanidad se está dirigiendo al consumo visual electrónico favoreciendo el poder económico de grandes consorcios globales, que están transformando a dichos consumidores en individuos sordos y ajenos a la realidad inmediata que los rodea, debido a la ausencia de la escucha atenta. En todo caso, es evidente un proceso de generación

de individuos sordos por la escucha excesiva de lo que impone el consumo de la música de masas, financiada también por grandes empresas e intereses económicos. Para el caso de la percepción auditiva de las generaciones atrapadas por la virtualidad, habrá entonces que entender por qué será necesario aprender a escuchar.

Partiendo de esta reflexión inicial, considero pertinente advertir que la percepción auditiva del espacio acústico no es tan sólo una preocupación o un problema que se diagnostica en la vida humana. El espacio acústico se ha convertido en paradigma de estudio de la ciencia y de nuevas líneas de generación del conocimiento interdisciplinario que vinculan a la Antropología, la Ecología Cultural, la Bioacústica, la Etnobiología y la Nueva Etnomusicología, entre otras, y es a lo que me referiré a continuación.

### **De la ecología cultural a la ecología acústica**

Antes de comenzar por el campo de la Ecología Acústica que actualmente es también dominio de la Nueva Etnomusicología, es necesario partir del campo de la Ecología como disciplina que ha nutrido a la Antropología Cultural. Esto se inscribe en el estudio de las interrelaciones que vinculan a los organismos vivos con su medio ambiente (R.J. Lincoln, G.A. Boxshall y P.F. Clark, 2009: 190 y 418); para lo cual es necesario tener en mente el concepto de “nicho ecológico”, que se entiende como el espacio que ocupa una especie, o bien el *espacio multidimensional* cuyas coordenadas son los diferentes parámetros de la vida de una especie restringida por otras especies competidoras en el mismo espacio. Según el análisis de Pedro Tomé en la antropología ecológica (*vid.* Tomé Martín, 1996:94-95), los grupos humanos nos encontramos dentro de un “ecosistema determinado”, y esto coincide con la apreciación de “nicho ecológico” siempre y cuando se comprenda que, además de la existencia de interrelaciones entre organismos vivos

y el espacio que ocupan, existe un flujo de captación de energía.<sup>10</sup> Se debe reconocer, por otra parte, que los cambios al interior de los ecosistemas por vía de la intervención humana, producen en consecuencia la alteración de dichas energías.

La Ecología Cultural vista desde la Antropología Cultural (*vid.* Barfield, 2000:40) comienza a contemplarse a partir de los estudios de ecología y adaptación humana realizados por Julian H. Steward (1955). En respuesta a esos estudios se generaron nuevos enfoques que señalan deficiencias, tal y como las marcan Andrew Vayda y Roy Rappaport (1968), quienes consideraron necesario acudir al estudio de los sistemas de interacción entre cultura y ecología, tomando en cuenta que las poblaciones humanas se adaptan a sus ecosistemas.

Fábregas Puig (2011:31) pone de manifiesto que la Ecología Cultural se asoció a la Evolución Multilineal, en donde para el caso de México se pone de relieve el trabajo de campo, tal y como lo explicó el antropólogo Ángel Palerm (1917-1980) en su posición crítica sobre el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss. En resumen, la mayor divergencia radica en que no es posible entender contextos etnográficos acudiendo a ellos desde la visión de las *estructuras universales*, como quería Lévi-Strauss.

Para Roy Ellen (1986:236-287) el desarrollo de la Ecología Cultural parte desde algunas ideas de Steward —mencionado arriba—, quien sostuvo que la Ecología en el estudio de la vida de los seres humanos se reconoce como un medio heurístico para comprender el efecto del medio ambiente sobre la cultura y, de este modo, el significado fundamental de la Ecología Cultural correspondería con el estudio de la adaptación al medio ambiente,

10 (N. del ed.): Hardesty (1972, 1975) define este concepto de *nicho* como “un nodo de relaciones simbióticas en un ecosistema”. Para el interesado en esta noción, se recomienda asimismo un acercamiento al concepto complementario de *Umwelt*, establecido por Jakob von Uexküll (1864–1944), como “los principios biológicos que se encuentran en el epicentro del estudio de la comunicación y la significación”, lo cual no se restringe a lo humano.



cuyo elemento básico tiene que ver con toda una constelación de aspectos estrechamente relacionados con la subsistencia y los arreglos económicos.

Los conceptos y redefiniciones alrededor de la Ecología y la Ecología Cultural, permiten advertir una vertiente de estudio a la que puede denominarse como Ecología Acústica, que implica a lo que se escucha en el medio ambiente y desde luego con especial atención a el vínculo entre lo que escuchan los grupos humanos dentro del ambiente natural y que permite construir quizá una variante de lo cultural desde la ecología.

Partiendo del concepto geográfico de “paisaje”, al que frecuentemente se recurre para describir una región, y que nos permite entender la práctica etnográfica vinculada al estudio de área cultural, he contemplado la posibilidad de ofrecer un concepto equivalente al de “paisaje sonoro” (*soundscape*) acuñado por la nueva etnomusicología norteamericana. Tal equivalencia se puede advertir en la experiencia etnográfica mexicana de la nueva etnomusicología que estudia los sonidos de los pueblos originarios y que corresponde al espacio acústico de una cultura tradicional. Dicho concepto, equivalente a “paisaje sonoro”, es el de “entorno sonoro”, al que entiendo como la suma de todo lo que escuchamos de una región, o bien: de qué manera identificamos a una región a partir de los sonidos humanos y los de otras especies de los nichos ecológicos. Los primeros provienen de la música, los sonidos de la danza, el ambiente de una fiesta, las expresiones del lenguaje verbal y los fenómenos paralingüísticos, como los gritos y el silbido humano como recurso de comunicación.

En cuanto a los sonidos de otras especies que constituyen el entorno sonoro, se reconocen aquellos que provienen del ámbito natural que rodean a la vida humana, como los sonidos de las aves, entre muchas otras especies. José Luis Carles (2008:106-107) refiere que la denominación anglosajona de *soundscape*, abarca un área de estudio que se orienta hacia el análisis de las relaciones entre el

individuo y el ámbito sonoro, las cuales he podido identificar en mi propio trabajo de campo, de manera similar a Carles, aunque, en mi caso, en el sentido del *entorno sonoro* aplicado al registro fonográfico del ambiente acústico de las fiestas purhépecha, en la década de los años 1980.

La Filosofía de la Ecología Acústica se planteó al final de la década de los 1970, a partir del pensamiento del compositor R. Murray Schafer (1977:205), quien destacó la importancia de la percepción sonora del medio ambiente natural como equivalente a una “sinfonía” o una composición musical orquestal. Kendall Wrightson (2000:10-13) refiere que, no obstante la profundidad de la reflexión de Schafer sobre la Ecología Acústica, ésta queda opacada en las décadas siguientes, debido a un incremento de la presencia de contaminación y depredación del medio ambiente natural en los tiempos modernos, como efecto de la aceleración en la curva demográfica de la población mundial y la globalización. En este sentido, lo que se escucha del paisaje sonoro natural en fuentes fonográficas de la década de los años setenta, parece trasladarnos en retrospectiva a otro tiempo que no es el que vivimos actualmente.

### **Nueva Etnomusicología a partir del estudio del silbido humano**

El modelo de trabajo de campo sustentado por el reconocimiento del paisaje sonoro desde la Nueva Etnomusicología, ha superado la reflexión inicial de la etnomusicología, que desde mediados y hasta fines del siglo XX, dedicó sus mejores esfuerzos al estudio, valoración y preservación de la música, el canto y la danza tradicionales que se transmitían por tradición oral.

El cambio hacia la Nueva Etnomusicología parte alrededor de 1980, afiliándose a los estudios de los “sustitutos acústicos” del lenguaje verbal y los sonidos naturales vinculados al contexto social,

o bien al conocimiento local.<sup>11</sup> El etnomusicólogo y antropólogo Steven Feld (1994:4-5) propuso que la Nueva Etnomusicología debería considerarse en realidad como “Antropología del Sonido”, e identificó en Papua-Nueva Guinea la relación sonora y cognitiva entre avifauna y las emociones del pueblo Kaluli en el marco de lo que la propia cultura nativa entiende como las “voces del bosque húmedo”. A partir de esto, Feld contempla aspectos de la ecología acústica nativa: todo aquello que incluye comportamientos sonoros de las aves, cantos de mujeres, conversaciones de los niños mientras realizan actividades de trabajo, cantos de hombres mientras limpian el bosque húmedo, tambores para danza, tormentas tropicales, sonidos de cascadas o caídas de agua, entre muchos otros. Pero de manera particular, Feld se refiere al silbido humano y el de otras especies como una nueva vertiente de estudios de la Nueva Etnomusicología o de la Antropología del Sonido, el cual tiene sus propias denominaciones y categorías nativas en cada cultura.

Una buena parte de las explicaciones y consideraciones teóricas sobre los sistemas del silbido humano, ofrece antecedentes en el silbido en ciertas especies de la fauna. El silbido humano como sustituto acústico del lenguaje verbal posee una representación fonémica, y una léxica; además posee un sistema de códigos y formas de abreviación, codificación y parafraseo. Los sonidos silbados se identifican como *signans* y su correspondencia en la lengua natural es el *signatum*. Para Stern (1957:491), la naturaleza de las bases del lenguaje afecta a las características de un sistema de abreviaciones y en esto fundamenta la tesis de que únicamente los lenguajes tonales son susceptibles de abreviación. De hecho, los ejemplos de sistemas de abreviación están por supuesto basados en lenguajes que emplean “tonos fonémicos fragmentarios”; tal es el caso del

11 En la abundante literatura en inglés acerca de dichos “sustitutos acústicos”, este concepto aparece como *speech surrogates*, especialmente a partir de Sebeok *et al.* (1976).

silbido y el falsete, pero no en todos los casos del silbido, según Stern, hay elementos fragmentarios.<sup>12</sup>

Hay casos de *tonos fonémicos fragmentarios* que se pueden apreciar en el silbido mazateco (del pueblo *ha xuta enima*, o *xuta ruma*, o *chjota éнна*, asentado al norte del Estado de Oaxaca). Pero en otras culturas del silbido, como la de las Islas Canarias, la base del lenguaje no posee tonos fragmentarios, aunque se advierte una entonación de contraste y en donde el silbido se encuentra estrechamente vinculado a las fórmulas orales del castellano, lengua invasora en ese archipiélago, a partir del siglo XV.

El caso de los tonos fragmentarios del silbido en la Sierra Mazateca fue estudiado por George M. Cowan, quien concluye que este sistema sustitutivo se emplea para la comunicación a gran distancia y sus características se relacionan estrechamente con la lengua indígena. Según Cowan (1964:305), en la lengua mazateca muchas palabras y frases poseen idénticos patrones tonales; así, en el lenguaje hablado los fonemas fragmentarios distinguen frases y palabras tonalmente idénticas. En el lenguaje silbado de los mazatecos, cuando no hay tonos fragmentarios, surgen las ambigüedades producidas por el contexto que vierte dos o más posibles significados. Entre los mazatecos, según Cowan, las conversaciones silbadas, corresponden muy cercanamente a las conversaciones habladas, por lo que el silbido mazateco no consiste únicamente en señales de un valor semántico limitado, como es el caso de silbar para el arreo de ganado, sino que hay un paralelismo respecto de la conversación hablada, como un medio de comunicación a gran distancia en un medio natural —en este caso, la Sierra Mazateca.

12 (N. del ed.): en este mismo sentido, hay una urgente necesidad de investigar los falsetes y “elementos fragmentarios” de los pueblos yuto-aztecas, como los que se encuentran en los *cuicatl* en lengua náhuatl (tales como *ahuiya*, *ahuayo*, *huiya*, *ayo*, etc., en los *Cantares mexicanos*) y que frecuente y equivocadamente, a partir de F.J. Clavijero (*Historia antigua de México*, 1780), han sido juzgados como “carentes de significado léxico” o como “prácticas de malos poetas”, a causa de una rápida e infundada interpretación desde el punto de vista europeo.

Cowan piensa que, como sistema sustitutivo, el silbido mazateco se basa evidentemente en el lenguaje hablado; sigue el mismo sistema tonal con relación a los registros y los deslizamientos silbantes significativos en la apreciación léxica y morfológica (*vid.* también Ducrot y Todorov, 2006:152). Solamente en un aspecto de su deslizamiento silbante, el silbido mazateco difiere del lenguaje hablado, y éste es caso del *silbido rápido*.

Según Umiker (1974:498), otro ejemplo notable del silbido como sistema de comunicación tradicional de una cultura es el caso del *silbo gomero* de las Islas Canarias, el cual difiere del silbido mazateco en muchos aspectos. En primera instancia, este sistema de silbido no es únicamente un sistema de tonos musicales, limitado a la representación de ideas. El silbo gomero sigue una por una las sílabas del lenguaje hablado en castellano. Umiker describe este tipo de silbido como una forma puramente articularia, más que prosódica, pero lo que más llama la atención son sus aspectos fonéticos. Por ejemplo, no se emplea el recurso de silbar con los labios, por ser insuficiente para lograr un buen volumen de sonido, por lo que la técnica adecuada es la inserción de uno o más dedos en la boca, lo que permite lograr un resonador afinable, acoplado a un generador tonal natural, que permite lograr un número muy grande de alturas entre los límites de la resonancia, y además permite cerrar en un punto de la lengua y en un punto de la glotis, lo que facilita reproducir tonos con diferente intensidad. Para Umiker, en este tipo de sistema sustitutivo se puede lograr con gran precisión la representación silbada de las vocales.

### **La bioacústica del silbido y su etología**

Las investigaciones científicas fuera de las consideraciones semióticas y lingüísticas en el estudio del silbido humano, son las de la Bioacústica y la Etología, que también han estudiado el silbido de ciertas especies de fauna, y que probablemente prueban antecedentes evolutivos del silbido humano. Un grupo de investigación

dedicado a los lenguajes silbados es Le Monde Sifflé ([www.lemondesiffle.free.fr](http://www.lemondesiffle.free.fr)).

Entre algunos de los grupos internacionales que colaboran en esta línea de investigación se puede mencionar Sound Communication and Enviromental Auditory Perception-SCOPE; Endangered Langages Documentation Program (ELDP), Londres; Laboratoire Dynamique du Langage del CNRS, Lyon; Speech in Noise (SPIN), Lyon; y, en México, el CIESAS, así como RESEMEX, entre algunos otros.

Históricamente, dos exponentes destacados en esta nueva línea interdisciplinar y transdisciplinar de la bioacústica y los silbidos en el ámbito de la Etología, son René-Guy Busnel (*vid.* Busnel, 1974) y Julien Meyer (*vid.* Meyer, 2004 y 2005, y Meyer y Díaz, 2017). Las contribuciones analíticas de Meyer surgen desde su disertación doctoral, que se extiende hacia el análisis bioacústico del lenguaje silbado, para efectuar un estudio comparativo entre la voz hablada, la voz gritada y la voz silbada, en donde demuestra cómo el silbido permite prolongar la estrategia acústica en la comunicación natural humana a gran distancia. Meyer reconoce que los silbidos humanos trabajan exactamente igual que el habla, incluyendo vocabulario, gramática y en muchos casos la fonología del lenguaje local, particularmente en el dominio de la prosodia. Para Meyer, los silbidos humanos transmiten dos componentes: por un lado las características de la línea melódica de las palabras habladas, y por otro lado, las características de su articulación.

Meyer también identifica que los sistemas del silbido pueden considerar, además de la vinculación con el lenguaje hablado, un aspecto etológico, es decir, de comportamientos y en relación con la comunicación animal y, en consecuencia, el silbido es un ejemplo de las formas más elementales de la naturaleza de la comunicación sonora. Entre muchos de los estudios referidos a silbidos en las aves, los primates y los mamíferos marinos, se podría mencionar el de estos últimos, entre los que se pueden rastrear analogías

y aspectos bioacústicos comparativos. Quedan desde luego fuera de lo acústico y biológico, los aspectos sociales y culturales que investiga la Antropología Lingüística, *vis-á-vis*, a los referentes meramente etológicos del silbido.

En el campo de la Etología, se advierte el estudio comparativo del comportamiento, y un aspecto comparativo es el que coteja el silbido humano frente al silbido animal. Un caso es la investigación sobre mamíferos marinos realizada por Busnel, la cual arroja información de particular relevancia y concluye que los silbidos en delfines y otros cetáceos exhiben similitudes respecto de los silbidos humanos. El análisis bioacústico reconoce que las escalas de frecuencias sonoras son diferentes entre delfines y humanos, y, sin embargo, se han encontrado ejemplos de silbidos con la misma ventana de frecuencias acústicas. Busnel retoma esto para efectos comparativos, analiza las frecuencias de los ejemplos del silbido mazateco, los del silbo gomero, y particularmente el silbido de los Pirineos. Concluye que el aparato fonético y el sentido de la imitación, son los aspectos más relevantes de esta experiencia comparativa.

Para Busnel (1966:544-565), en el aparato fonético humano los sistemas de vocalización y su funcionamiento son diferentes que en el de los delfines; pero esto no es tan sólo una tautología, sino que resulta del análisis bioacústico del silbido humano mediante el recurso de la radiocinematografía, que describe un silbido modulado en un punto de la lengua, formando una bolsa de aire suplementario conocida como *vallécula*, en donde la laringe no se mueve en tanto el silbido es modulado y únicamente se reconoce un retorno a las vibraciones desde el fondo de la lengua y desde la faringe. De esta manera, según Busnel, la presión de las vibraciones puede romperse en grandes modulaciones, que resultan del efecto de pistón producido por la laringe.

A diferencia del estudio bioacústico del silbido humano, hay poca información de cómo funciona el sistema vocal en los delfines

y qué órganos entran en juego para lograr un *vibrato*; sin embargo las observaciones en acuarios marinos norteamericanos, reportan que ciertas especies de delfines vocalizan con la cabeza fuera del agua y que el *vibrato* se produce probablemente por la acción dinámica de la presión del aire originada en los pulmones. El segundo aspecto que apunta Busnel, es el de la imitación, y refiere que la capacidad de imitación espontánea existe en la naturaleza en ciertas especies, particularmente en las aves, las cuales incorporan señales acústicas de otras especies en la vecindad de sus propios cantos. Esto también se puede observar en los delfines, pero lo que involucra la imitación es que en ningún caso animal, se implica la asociación del fonema a su objeto intelectual, no obstante que en los delfines puedan encontrarse notables capacidades fonatorias. Sin embargo, el elemento imitativo del silbido entre humanos y animales está presente y es un indicador de que el silbido humano, además de ser un sistema sustitutivo para el habla humana, es ante todo un fenómeno natural de comunicación.

En este sentido, la Etología aporta resultados importantes en las investigaciones sobre el aspecto natural del comportamiento animal. Dominique Lestel (2001), refiere que dentro del pensamiento occidental, naturaleza y cultura constituyen la oposición fundamental e irreductible de términos clásicos, y que en este sentido se debe considerar que el hombre *es en esencia un animal de cultura*, aunque hay una tendencia humana correlativa a una moda por representar a los animales como robots autónomos y menos inteligentes, susceptibles de ser programados *a priori*.<sup>13</sup> Esto ha cambiado gracias a la Etología, con investigaciones que se orientan al estudio biológico del comportamiento animal, y cuyas bases se asentaron entre 1930 y 1950 por Konrad Lorenz (*vid.* Lorenz, 1984) y Nicholaas Tinbergen (*cf.* Lorimer, Hacker y Roth, 1995).

13 (N. del ed.): esta “moda” en realidad es una característica del pensamiento europeo, muy visible, por ejemplo en la filosofía antropocentrista y racionalista de René Descartes (1596–1650), quien describe a los animales como “autómatas”.



Lorenz concluye que una gran cantidad de comportamientos son más antiguos que la especie humana, y que éstos han existido siempre en la humanidad y juegan un papel importante en los actos humanos y en el ejercicio de las facultades cognitivas. Para Lorenz, la etología o estudio comparado del comportamiento, consiste en aplicar al estudio del comportamiento animal y humano, todas las interrogantes y los métodos que de manera natural se adaptan a las otras ramas de la biología que surgen posteriormente a los descubrimientos de Charles Darwin (1809-1882). Lorenz agrega que la Biología busca comprender la estructura y el funcionamiento de los organismos vivos, mientras que el procedimiento de la Física se basa en el método de generalización reductora; es decir, que la Física considera todos los sistemas que estudia. Dicho método de generalización reductora consiste siempre en mostrar que la estructura particular de un sistema hace que las leyes generales de la Física se aplican al interior de este sistema bajo una forma específica del sistema en cuestión. Los complementos y las disjunciones entre Física y Biología, son, pues, además de obvio interés para la Epistemología como ciencia del conocimiento, de interés para la Etología en términos de conocimiento del comportamiento sobre las generalizaciones y las particularidades.

### **Reinterpretación del silbido de aves para generar melodías en la Meseta Tarasca**

En relación al espacio boscoso de la Meseta Tarasca, son fundamentales los conceptos nativos sobre el medio ambiente natural, en donde se puede advertir la estrecha relación entre hombre y naturaleza. Es aquí en donde los sonidos de las diversas especies de avifauna y cánidos en los nichos ecológicos de la Meseta, son componentes que constituyen un ensamble de vinculación entre el hombre y los comportamientos con sus bases biológicas. El pensamiento purhépecha tradicional alberga una concepción clara, referente a las voces de los bosques serranos, conocimiento que

se asocia también a los mitos y los relatos que describen particularmente lamentos nocturnos, como es el caso del *korkobí* (tecolotito de la sierra), el *tukurto* o *tukúro* (búho) y el *xiwátsi* (coyote), éste último vinculado a los relatos que describen los “sonidos de la muerte”, como el mito de la *waricha*, explicado por Velázquez Gallardo (1978) y Acevedo Barba (1982).

De acuerdo con Patricia Ávila (1996), desde la mitología purhépecha es posible comprender que los pueblos del noroeste michoacano se han vinculado con la naturaleza en medio de su adaptación a la escasez, tal y como se advierte en los contenidos de los mitos sobre el agua. Junto a la cosmovisión que nos ofrecen los mitos, habría que agregar la importancia de la cosmoaudición purhépecha descrita en relatos, en donde los lamentos nocturnos tienen un origen mítico; así, el “llanto” y el comportamiento sonoro de la fauna de la Meseta Tarasca representa un sistema dominante de signos audibles zoosemióticos. Este complejo de signos ha sido definido por Thomas Sebeok (1978:4-5) como un “conjunto de signos complejos” derivados de la comunicación animal. Habría que agregar también el caso de otras voces de los bosques serranos, que se escuchan en pleno día, como el comportamiento sonoro de las aves que se asocian al habla, a las melodías de un tipo de música y a la expresividad de los sentimientos.

Para el caso de los sonidos de la noche y la madrugada, el comportamiento sonoro de algunas aves en los bosques serranos, se asocia al lamento, al “llorar por la noche” (*uéparini chúrikua*), y se vincula con el lamento del *korkobí* (*Glaucidium Californicum* o *Glaucidium gnoma*) y con estados emocionales como la tristeza o el sentimiento de abandono. Para algunos compositores purhépecha, los comportamientos sonoros de estas aves son inspiración para su tarea creadora y también representan aspectos diversos de las emociones sociales, los mitos y los relatos.

El *korkobí* también se conoce como “búho pigmeo”, que habita desde el occidente de Canadá, hasta el occidente de México,

y Guatemala y Honduras, según lo refiere el ornitólogo Paul A. Johnsgard (2002), quien advierte doce variedades de búhos mexicanos. Otros sonidos nocturnos que se identifican en la Meseta Tarasca, son aquellos que no corresponden a la avifauna, sino a los referidos en los mitos, como es el caso del mito de la *waricha* o “mujer que llora por las noches anunciando la muerte de alguien” (cf. Acevedo Barba, 1982:50).

En la ornitología del Occidente de México se han reportado 492 especies de avifauna en los bosques michoacanos, y según Villaseñor y Villaseñor Gómez (1994) el tecolotito de la sierra figura entre los halcones, aguilillas y lechuzas, como especie depredadora y de control de plagas, tal y como refiere Sosa Gutiérrez (2003:259), quien agrega que la primera ornitología de la Meseta Tarasca y en particular en la región del Tancítaro y Uruapan antes de la erupción del Parícutín, fue realizada por Nelson y Goldman (cf. Goldman, 1951). Después de esta perturbación geológica, se continuaron los estudios ornitológicos y se identificó que el tecolotito de la sierra habita en los bosques mixtos y de pino-encino dominante del sistema volcánico transversal.

En particular, el comportamiento sonoro del *korkobí* se caracteriza por un sonido de llamada repetitiva y de naturaleza territorial, que podríamos representar como *tuu-tuu-tuu-tuu-tuu*, y que se efectúa en intervalos de uno a dos segundos. Desde el oído de los músicos, según lo describieron compositores de la antigua Orquesta de Quinceo, en el Municipio de Paracho, el *korkobí*, “es un tecolotito que canta por las noche o algunas veces en la madrugada”, y es de llamar la atención su comportamiento sonoro sea interpretado por los purhépecha como “canto triste” y “melancólico”, el cual ha servido como base para expresar los sentimientos sociales.

El compositor de Quinceo, Juan Crisóstomo Valdéz (1907-1986) tomó como referencia el sonido del *korkobí* para crear una

composición con este carácter triste y de abandono, en base al siguiente relato, que explico desde la visión del etnógrafo:

La familia de Don Natividad, vivió algunos años de vida estable y también algunos de intolerancia y discusiones familiares, quizá porque el hombre bebía mucho o bien porque su esposa le era infiel, y aunque tuvieron hijos, sus diferencias se acentuaban cada día más, hasta que un día, la esposa emprende el abandono. Al no saber del paradero de su mujer, el hombre comenzó a deprimirse, pero en particular al conocer por los rumores del pueblo, que la esposa se había ido con otro hombre, el esposo se siente abandonado y se sumerge en la bebida, día y noche, pero además a llorar para lamentarse de su triste destino. Fue tanta la tristeza de don Natividad, que un buen día visita al compositor Juan Crisóstomo —su vecino— para pedirle que componga una *pirekua* y así poder aliviar un poco la tristeza que lo embargaba al sentirse abandonado. Tata Juan pensó durante mucho tiempo en algo que pudiera representar ese sentimiento de abandono y melancolía, hasta que escuchó por el cerro de Quinceo el canto del *tukúro* y del *korkobí*, y así decidió componer una *pirekua* inspirada en ese canto triste, porque al igual que don Natividad, el *tukurto* se lamenta por las noches o en las madrugadas, de manera muy triste.

### **Las voces de las aves para la ecología acústica wixárika implicada en la cosmovisión nativa**

Uno de los caminos de interpretación de la cultura expresiva *wixárika*, es el conocimiento de las “tablas huicholas” manufacturadas en estambre o en chaquira. Las tablas huicholas pueden entenderse como ventanas del pensamiento mítico y en sus diseños pueden reconocerse tres sistemas semióticos de iconos o signos visuales: los *zoosemióticos* (representaciones de la fauna regional), los *biosemióticos* (representaciones de la botánica, los elementos y el medio ambiente), los *astronosemióticos* (representaciones de la bóveda celeste) y los *antroposemióticos* (representaciones de figuras humanas). Una característica muy particular de lo que se

representa en los tejidos nativos, es la asociación del Venado, las diversas serpientes y ciertas especies de pájaros, con el nacimiento de los “dioses” y del Padre Sol (*Tau*). Robert Zingg (1998) reporta que en la mitología wixárika, el Padre Sol emergió del inframundo y al escupir hacia el mar creó a *Kuawame* (el halcón negro), a *Wérika* (el águila real) y a *Kakéame* (el perico verde), entre otros animales que estuvieron a su servicio para dar origen a otros.

En Nueva Colonia, Municipio de Mezquitic (Norte del Estado de Jalisco), pude advertir una taxonomía local desde la descripción de Ignacio y Teodoro López, en cuanto a las diversas clases de pájaros reconocidos por su apariencia y por su voz: *jalmú* (paloma negra), *kuátsa* (pájaro negro del tamaño de un zopilote, con pico blanco y voz como de rana), *estraikuitá* (un tipo de perico de pecho rojo y cabeza negra), *tsimakai* (identificado por Zingg como “carpintero”; pájaro azul con greñas en la cabeza y voz como de loro), *tsirakai* (pájaro negro con puntas blancas y cabeza roja), *tüpira* (colibrí) y *wirikú* (zopilote). En particular, al caso del pájaro “carpintero”, habrá que mencionar que en la actualidad es una especie en riesgo de extinción.

Ignacio y Teodoro López me comparten que una gran mayoría de las aves son identificadas entre los *wixáritari* por los colores de sus plumas, las cuales son muy apreciadas para adornar sombreros, y otras aves por sus voces; pero todas las aves tienen una historia en el pensamiento mítico. Esto nos hace recordar algunas de las consideraciones de la etnomusicología cognitiva como la de Steven Feld (1981), que refiere que los patrones sonoros relacionan entre sí a los mitos, las aves, el llanto, la etnopoética, el canto, la danza, la tristeza, la muerte, las caídas del agua, los tabúes, la feminidad, la masculinidad, la infancia, el alimento compartido, la obligación, la performance y la evocación. Es decir, los pájaros son indicadores de las historias locales.

Para la ornitología wixárika asociada al pensamiento mítico, Zingg (1998: 56-57) refiere que en el mito del Padre Sol, un

personaje identificado como *Kauymáli*, le dijo al pueblo *wixárika* la manera como podía amansar al Padre Sol, en medio de la temporada de secas —precisamente cuando el Sol es particularmente fuerte en el norte de Jalisco—, y para esto, se buscaron a las “aves del Sol”; entre ellas figuran el *suáu* (codorniz de brillantes colores), el *kucila’su* (otro tipo de codorniz), el *mainoáiya* (azulejo de la montaña) y el *kokáimueli* (un tipo de gorrión de voz muy fuerte). En concordancia con este mito del Padre Sol, las aves expresaron muchas voces con la finalidad de lograr la atención del Sol. *Kauymáli* tocó el violín, añadiendo su música a las voces del bosque, los lobos, los tigres y las águilas. Después todos se elevaron por los aires para acercarse al Sol, y se elevaron hasta el nivel en donde no quemaba tanto. De acuerdo con este mito, el Padre Sol escuchó todo el gran canto y resultó complacido después de cinco horas de esa música. Al concluir el evento, se amansó el Sol y bajaron las aves y los animales escogieron sus lugares de residencia en la tierra.

### Consideraciones finales

Como se ha referido en la nueva etnomusicología que estudia los sonidos de los nichos ecológicos, los cantos de las aves son la representación de los sentimientos de ciertas culturas, o bien de los mitos y cosmovisiones nativas. El estudio de sonidos y sentimientos en el proceso de composición musical que se basa en la ecología acústica y el paisaje sonoro a partir de los cantos de las aves, es precisamente una forma de advertir la importancia de la escucha entre seres humanos y naturaleza; es decir, la creación musical que se basa en la escucha del medio ambiente sonoro como referente para generar melodías. Desde la perspectiva nativa, la observación del comportamiento sonoro de las aves, ofrece una analogía con el comportamiento humano, y también las categorías de las aves se ven representadas en las categorías humanas. Este potencial metafórico explica por qué los cantos de las aves son vehículos

potenciales expresivos que comunican tristeza, nostalgia, sentimiento de pérdida o abandono.

Desde esta perspectiva, los cantos del *tukurto* o del *korkobí* en el pensamiento de un compositor de la Meseta Tarasca, son indicadores de una categoría local asociada al comportamiento depresivo, o bien un vehículo de significados expresado precisamente en contornos melódicos descendentes en tempo lento, que se expresan en un estilo de lamento que fusiona el sonido del entorno natural y el sentimiento de pérdida. Para el caso del canto de las aves en honor del Padre Sol, en la cultura de los *wixáritaari*, el indicador es muy diferente, ya que aquí no se advierte el sentimiento de tristeza; su referente es muy distinto, ya que es un vehículo audible que representa un mito de creación del mundo a partir de una visión teocéntrica.

En ambos casos, tanto de la cultura *purhépecha*, como de la cultura *wixárika*, y también en el caso de la cultura Kaluli de Nueva Guinea, habrá que entender, que para el oído humano la escucha es fundamental, y esto podría llevarnos a vislumbrar que la Nueva Etnomusicología, sirviéndose de la Ecología Acústica, la Bioacústica, y la Etología, propone una reflexión de la presencia humana en el mundo. A diferencia de lo que podría entenderse en la cultura Occidental, que propone un humanismo con tintes de individualidad, a partir de las “obras de arte”, esta segunda opción es un humanismo con sentido comunitario también en obras de arte como las han generado algunas culturas indígenas de América, artes colectivas, artes nativas o artes populares. Frente a esta manera diferenciada de humanismo y obra de arte, habrá que pensar en algo más, partiendo de la base de que los seres humanos no somos los únicos que habitamos nichos ecológicos. En todo caso, los compartimos con otras especies vivas, o incluso solemos destruir nuestros propios espacios que compartimos. En virtud de todo ello, vale la pena reconsiderar que se requiere de un humanismo vinculante, y el motivo de su vinculación es la estrecha relación

entre vida humana, culturas expresivas y naturaleza, pensando en estrategias de protección al medio ambiente.

## Bibliografía

- Acevedo Barba, Cruz Refugio, *et al.* (1982). *Mitos de la Meseta Tarasca: un análisis estructural*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arom, Simha y F. Cloarec-Heiss (1976). « Le langage tambouriné des Banda-Linda: République centrafricaine », en (L. Bouquiaux, ed.) *Théories et méthodes en linguistique africaine*. París: SELAF, pp. 113-169.
- Ávila, Patricia (1996). *Escasez de agua en una región indígena de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Barfield, Thomas, ed. (2000). *Diccionario de Antropología*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Boilés, Charles Lafayette (1973). « Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple de transmission musicale de significations », *Musique en jeu*, no. 12, oct. París: Editions du Seuil, pp. 81-99.
- Bright, William (1963). "Language and Music: Areas for Cooperation" en *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*. vol. VII, no. 1, ene. Ann Arbor, Michigan: Society for Ethnomusicology, pp. 26-32.
- Busnel, René-Guy (1966). "Information in the human whistled language and sea mammal whistling", en (K.S. Norris, ed.), *Whales, Dolphins and Porpoises*. Berkeley: International Symposium of Cetácean Research, University of California Press, pp. 544-565



- Busnel, René-Guy (1974). « Bio-acoustique de la langue sifflée mazathèque », *Revue d'acoustique*, 29: 94-100.
- Busnel, René-Guy y J.R. Siegfried (1990). *Parole, langages et langues sifflées*. París: SFRS.
- Carles, José Luis (2008). “Nuevas necesidades pedagógicas en el aula, el paisaje sonoro como herramienta de creación y de comunicación” en (A. Alcázar Aranda, ed.) *La competencia artística: creatividad y apreciación crítica*, Madrid: Ministerio de Educación, Política, Social y Deporte, Secretaría General Técnica, pp. 105-111.
- Córdova Abunds, Patricia (2003). *Habla y Sociedad: el análisis lingüístico-social del habla*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Coordinación General Académica, Unidad para el Desarrollo de la Investigación y el Posgrado.
- Cowan, George M. (1964). “Mazateco whistle speech” en (Dell Hymes, ed.), *Language in Culture and Society*, Nueva York: Harper and Row, pp. 305-311.
- Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespint, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi & Jean Pierre Mével (1994). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. París: Cedex / Larousse.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (2006). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Ellen, Roy (1986). *Environment, Subsistence and System: The Ecology of Small-Scale Social Formations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabregas Puig, Andrés (2011). *Configuraciones regionales mexicanas: un planteamiento antropológico*, t. II. San Cristobal de Las Casas: Universidad Intercultural de Chiapas.

- Feld, Steven (1985). *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven (1994). "From Ethnomusicology to Echo-Museology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest", *The Soundscape Newsletter*, no. 8, jun.
- Feld, Steven (1974). "Linguistic models in ethnomusicology", *Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology*, 18(2): 197-217.
- Feld, Steven (1981). "Flow like a waterfall: the metaphors of Kaluli Musical Theory", *Yearbook for Traditional Music*, 13: 22-47.
- Feld, Steven y Aaron A. Fox (1994). "Music and Language", *Annual Review of Anthropology*, 23: 26-27.
- Goldman, E.A. (1951). *Biological Investigations in Mexico*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- Hardesty, Donald L. (1972). "The Human Ecological Niche", *American Anthropologist*, 74(3): 458-466.
- Hardesty, Donald L. (1975). "The niche concept: Suggestions for its use in human ecology", *Human Ecology*, 3(2): 71-85.
- Harweg, Roland (1968). "Language and Music: an immanent and sign theoretic approach." *Foundations of Language*, 4: 270-281.
- Johnsgard, Paul A. (2002). *North American Owls: Biology and Natural History*, Washington, D.C.: Smithsonian Books.
- Lestel, Dominique (2001). *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion.

- Lincoln, G., A. Boxshall & P.F. Clark (2009). *Diccionario de Ecología, Evolución y Taxonomía*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lorenz, Konrad (1984). *Les Fondements de l'Éthologie*. Paris: Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique.
- Lorimer, Lawrence T., Jeffrey H. Hacker & Ronald B. Roth, eds. (1995). *Grolier Encyclopedia of Knowledge*. Danbury, Conn.: Grolier Incorporated.
- Lyons, John (1977). *Semantics*, t. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, Julien (2004). "Bioacoustics of human whistled languages: an alternative approach to the cognitive process of language" en *Annals of Brazilian Academy of Sciences*, 76(2): 405-412.
- Meyer, Julien (2005). « Description typologique et intelligibilité des langues sifflées: approche linguistique et bioacoustique », disertación doctoral en Ciencias Cognitivas-Lingüística. Lyon: Institut des Sciences de l'Homme, Université Lumière Lyon 2.
- Meyer, Julien y David Díaz (2017). "Geolingüística de los lenguajes silbados en el mundo, con un enfoque en el español silbado", *Géolinguistique*, 17: 98-124.
- Powers, Harold (1980). "Language models and musical analysis", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, 24 (1): 1-59.
- Sebeok, Thomas A. y Donna Jean Umiker, eds. (1976). *Speech Surrogates: Drum and Whistle Systems*, 2 tt. La Haya: Mouton.
- Sebeok, Thomas A. (1978). *The Sign and its Masters*. Austin: University of Texas Press.
- Schafer Murray R. (1977). *The Soundscape*. Vermont: Destiny Books.

- Sosa Gutiérrez, Neyra (2003). "Las aves, riqueza, diversidad y patrones de distribución espacial" en (A. Velázquez, A. Torres y G. Bocco, compiladores), *Las enseñanzas de San Juan, investigación participativa para el manejo integral de recursos naturales*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Ecología / Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales / Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 257-276.
- Springer, George P. (1956). "Language and Music: parallels and divergencies" en *For Roman Jakobson: Essays on the occasion of his sixtieth birthday*. La Haya: Mouton & Co., pp. 504-513.
- Stern, Theodore (1957). "Drum and Whistle Languages: An Analysis of Speech Surrogates", *American Anthropologist*, 59 (3): 487-506.
- Steward, Julian H. (1955). *The Theory of Cultural Change*, Urbana: University of Illinois Press.
- Tomé Martín, Pedro (1996). *Antropología Ecológica: influencias, aportes e insuficiencias*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba de la Excententísima Diputación Provincial.
- Trudgill, Peter y J.M. Hernández Campoy (2007). *Diccionario de Sociolingüística*. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Trudgill, Peter (1983). *Sociolinguistics: an introduction to language and society*. Harmondsworth, Middlesex, UK: Penguin Books.
- Umiker, Donna Jean (1974). "Speech surrogates: drum and whistle systems" en (Th. A. Sebeok, ed.), *Current Trends in Linguistics*, vol. 12. La Haya: Mouton, pp. 497-536.
- Vayda, Andrew P. y Roy A. Rappaport (1968). "Ecology, Cultural and Noncultural", en (J.A. Clifton, ed.), *Introduction to Cultural Anthropology: Essays in the Scope and Methods of the*

*Science of Man*, Boston: Houghton Mifflin, pp. 477-497.

Velázquez Gallardo, Pablo (1978). *Diccionario de la Lengua Phorhépecha*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Villaseñor G., y J.F. Villaseñor Gómez (1994). “Especies y subespecies de aves del estado de Michoacán”, *Revista Biológicas*, vol.2. Morelia: Facultad de Biología / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 67-91.

Wrightson, Kendall (2000). “An Introduction to Acoustic Ecology”, *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, 1(1): 10-13.

Zemp, Hugo (1981). “Melanesian Solo Polyphonic Panpipe Music”, *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, 25(3): 383-418 (cita: p. 384).

Zingg, Robert M. (1998). *La Mitología de los Huicholes*, en (J. Fikes, Ph. Weigand, A. García de Weigand eds.), Guadalajara: El Colegio de Jalisco /El Colegio de Michoacán y Secretaría de Cultura de Jalisco.

# Disyunción entre nominalismo y universalismo, o la deconstrucción del arte en tiempos de desterritorialización

Gabriel Pareyón\*

CENIDIM-Instituto Nacional de Bellas Artes &  
Departamento de Historia, CUCSH-Universidad de Guadalajara  
gpareyon@yahoo.com

## Resumen

El proceso de nombrar lugares, es, en el fondo, un *arte de figurar contextos*. Sin embargo, esto no se ha valorado así en el mundo colonizado; por ejemplo, en atención a la aceleración de la crisis ecológica y cultural de México, vista aquí como producto de una aceleración colonialista. El presente trabajo, desde el ámbito de la filosofía estética, propone una interpretación amplia del campo social e histórico, tomando como paradigma el caso mexicano en tanto que sistema de falsificación simbólica y nominal. La temática y el tratamiento conceptual de este capítulo se conectan directamente con los objetivos y conclusiones del capítulo anterior, del doctor Arturo Chamorro Escalante, con el propósito de exponer algunos de sus aspectos epistémicos, que representan un enorme reto para la investigación sistemática de la sonoridad en el actual contexto jalisciense. Para ello se toma el nominalismo como punto inicial de discusión, de manera análoga a como en su momento lo

hizo Julián Carrillo (1875-1965) respecto del nominalismo en la tradición musical occidental.

Empecemos por revisar la conexión entre *autoridad y sumisión*, en términos de aceptar los nombres impuestos por la colonia, junto con sus efectos en el pensamiento, o —mejor dicho— en la pérdida del pensamiento colectivo regional; pues, si como sugiere la antigua tradición retórica, *nombrar es conocer* (al menos en una cierta proporción), la geografía —arte intensamente simbólica— aparece como una dramática y violenta desnudez de los signos de nuestro cuerpo-territorio colonizado.

La calidad prístina del nombre, si bien nos remitiría a la tautología nominalista —el *buen salvaje* como equivalencia del *buen nombrar*—, para la semiótica de los procesos que colonizan el ser/cuerpo, ofrece una oportunidad sobre el estudio de sus mecanismos operativos. Este capítulo es, pues, un intento por hacer aparecer la historia sobre los deseos humanos de nombrar para existir y renombrar para trascender; ambición, esta última, constante en el carácter posesivo de la autonombra *tradición occidental*.

Para la especificidad mexicana, además, se desea mostrar que no es la indiferencia social o popular la que permite la suplantación de los símbolos, las sonoridades y los significados profundos de la toponimia, sino la acción del colonialismo, lo que se encuentra al fondo de la ambición de renombre y trascendencia, determinantes para un linaje patriarcal, obtuso y obsoleto en nuestra realidad ecológica, y sin embargo todavía imperante. El método para esta investigación cruza, a través de la semiótica, las artes musicales, y especialmente la geografía política como una historia del arte, si no es que como una forma de escritura musical con la que “se lee” un territorio.

## Introducción

La Civilización Occidental emerge de una doble sacralidad de la palabra: la que recoge y sintetiza la tradición platónica, y la

que trasciende del folclor simbolista del cristianismo. Esta doble corriente del verbo civilizatorio suele presentarse en Occidente como alianza entre las culturas grecolatina y judeocristiana, en cuya armonización el papel político del Estado supremo, vuelto institución religiosa, consolida sus poderes a través de Roma. En este contexto se hilvanan las fibras de la cultura medieval, con la retórica y la escolástica, que tienen correspondencia en el modelo simbólico del conocimiento universal a través de las siete Artes Liberales organizadas en *Trivium* (Lógica, Gramática y Retórica), y *Quadrivium* (Música, Aritmética, Geometría y Astronomía), donde el orden de los factores es definitorio.

La relación entre Lógica y Música resulta, desde la misma estructura simbólica de esas disciplinas de la intuición y del conocimiento, crucial para la organización y a la vez para la certificación de la filosofía medieval: *lo lógico es el logos*, literalmente la “palabra”, pero también literalmente, la “razón”, en el sentido aritmético y geométrico del término (tan es así, que el griego *logos* se traduce al latín como *ratio*). De allí, entre otras cosas, que para el retórico agustiniano, el “ser de razón” esté en el camino correcto de la *iluminación* en lo cotidiano y en lo espiritual.

Entre las principales vocaciones de la universidad, en su primera época de estudio sistemático de las Artes Liberales, estaba precisamente apoyar el conocimiento de los modos en que el logos se expresa, no solamente a través de la verbalización; sino en la resonancia de la *verbalización divina*, pues de acuerdo a la armonización entre ambas tradiciones, helénica y hebrea, se creía no solamente en las sagradas escrituras como *obra divina* —no en sentido metafórico, sino analógico—, y, por lo mismo, como clave musical y aritmética del cosmos: puesto que la palabra divina resuena en todas las cosas, la escritura bíblica misma tendría que ser una correspondencia con todo, en la concordancia del mundo espiritual con el mundo físico. Los textos de Platón, junto con la Torá y los Salmos bíblicos y las Suras coránicas, se escribieron todos en clave



aritmético-musical, de modo que pueden ser *recordados-cantados*. La búsqueda de la demostración de esta concordancia, derivó en la obsesión de los intelectuales medievales por explicar la astronomía y la música en términos de geometría, y de hecho este empeño marca el desarrollo de la Edad Media.

Nada más la posibilidad de que la música y las matemáticas expresaran por sí mismas una realidad distinta a la establecida por la Iglesia, ponía en jaque a todo el edificio político, social y militar del Mundo Occidental. De allí que la institución política y religiosa concentrada en Roma fuera tan drástica para prevenir o eliminar toda duda sobre las sagradas escrituras y su interpretación unívoca. Los ejemplos de Bruno y Galileo —este último, hijo de un teórico musical y matemático— son solamente algunos de los más conocidos, de entre una gran cantidad de casos bien documentados a través de la historia.

Para el Imperio Romano convertido en Iglesia católica, la comprobación copernicana de un universo heliocéntrico y no geocéntrico, comprobación experimental y testimonial del planeta, no como plano, sino como un cuerpo esferoide, significó el inicio del fin del *monopolio de la realidad*: el mayor descalabro posible para una institución que fundó su esencia y existencia en la interpretación general de las cosas, a través de la unión racional de la palabra y sus resonancias por sobre todo el cosmos. Si la supremacía divina había escogido la palabra para iniciar la creación, y *en un principio fue el verbo*, entonces los doctores de la Iglesia tendrían el fundamento teológico suficiente para concluir que en la materialidad carnal y divina de Dios hecho hombre, su palabra era determinante para la comprensión —lógica y musical—, de absolutamente todos los componentes de la creación y sus relaciones previstas como un determinismo sagrado.

Es por esto que, al dar con un Nuevo Mundo, para la *conversión* —léase dominación— de los pueblos conquistados, era urgente erigir catedrales dotadas de órganos y coros que continuaran y

fortalecieran la tradición de la palabra divina en su excelsa forma de canto, y a la vez previniesen el peligro de las nuevas interpretaciones adoptadas por la Reforma protestante, en su momento encadenadas hacia el principio de lo que hoy entendemos por interpretaciones “científicas” del mundo.

Para el caso de las civilizaciones mesoamericanas, la palabra, como el sonido, son también *sagrados*, pero en su interpretación cabe la incertidumbre: el margen de una disciplina predictiva —con reglas analógico-combinatorias— era la aproximación para descifrar el curso de los astros y el comportamiento de los procesos agrícolas. La “música” (*tlazozonaliztli*) reflejaba el rigor cósmico, y no era equivalencia de un embelesamiento ocasional (*huiyacuícatl*), ni mucho menos personal (*tlacacuícatl*).

En este contexto, no es posible hablar, jamás, de *religión mesoamericana* o “religión indiana”, como la nombraron y censuraron los evangelizadores, desde Sahagún, Durán y Torquemada, hasta los historiadores mexicanos del siglo XIX y buena parte del XX. Para la tradición judeocristiana, el *acuerdo original* de Dios con los hombres se rompió en el mismo Génesis. Para el pensamiento mexicano profundo, ese acuerdo original nunca se rompió: todo es sagrado. No hay entonces “religión” (del latín *re-ligare*, volver a vincular, o como se atribuye a Cicerón, *relegere*, o sea, “releer”, en sentido hermenéutico). Tampoco hay teísmo, porque el pensamiento mexicano no concibe propiamente una teología, ni mucho menos *monoteísmo* ni *politeísmo*, sino sacralidad de los montes, las piedras, las plantas, las aves, los insectos y todos los seres, con sus sonidos, murmullos y silencios, todos sagrados y todos elocuentes a través de su sonoridad, muchas veces convertida en símbolo (*cf. Cantares mexicanos*, en particular los cantares del género erótico-existencial: *cucuechcúicatl*).

De ello se colige que el concepto nahua de *tlazozonaliztli*, el fundamento físico del sonido, sea propiamente un concepto de “batimento” o golpe de ondas (*tlazozona*), mientras que desde su

origen griego, la palabra *música* alude al carácter místico y sagrado de esas ondas, pero por su relación con las “musas”. Son dos nociones casi opuestas en la apreciación de los principios acústicos: mientras que el *tlazozonaliztli* es un operar mecánico, si bien de carácter sagrado, la *música* es en cambio un canto, una verbalización categórica, sagrada por cuanto excluye todo aquello que no puede entrar bajo ese criterio: tanto la cacofonía como las combinaciones de la armonía (*Diabolus in musica*, tritono), prohibidas durante la Edad Media, tienen que ser desterrados del reino de Dios.

El pensamiento mexicano, que Miguel León-Portilla (1926-2019) no dudaba en reconocer bajo el endónimo de *Toltecatoytl*, difiere mucho de la teología judeocristiana. Los supuestos númenes o “dioses” mexicanos, se parecen mucho más —en todo caso— a los númenes o “dioses” del pueblo kaluli de Papua-Nueva Guinea (aludido por Arturo Chamorro Escalante en el capítulo anterior). En el mito de la creación según los kaluli (cf. Schieffelin, 2005: 91-99), *al principio* solo regía la escasez, casi la nada; los “seres” estaban desnudos hasta de su propia desnudez y no había ni árboles, ni arroyos, ni animales, ni cerros. Reinaba una aridez extrema, fría e insoportable. Los únicos seres eran propiamente “ancestros humanos” —pero no “dioses”, noción ajena a los kaluli. Si se quiere, aquellos eran “superiores” en cuanto padres primigenios, que en su momento y por una parte de ellos decidieron comenzar a convertirse, para remediar la extrema austeridad, en árboles, arroyos, animales y cerros ... hasta que el mundo rebosaba de flores, frutos, minerales y todas las demás formas naturales. Para entonces quedaban unos pocos hombres que se convirtieron en los antepasados de los actuales seres humanos.

En el mito nahua del Quinto Sol, y de acuerdo a la *Toltecatoytl*, los “ancestros humanos”, si se quiere “superiores” por la misma razón del caso anterior —pero no “dioses” en el sentido grecolatino de ese término—, se encuentran confinados en una situación de miseria y abandono progresivo, que pone en riesgo la existencia de

todo. Tienen que propiciar un autosacrificio, para dar continuidad al mundo y para que termine la escasez. Una vez hecho este autosacrificio, en un formato de dualidad genésica, el mundo renace. Es preciso entender que la cardinalidad de Quinto Sol no es de carácter enfáticamente sucesivo, como una historia lineal simple, que va, teleológica y pausadamente, del primero al quinto sitio —como sí ocurre en la narrativa y la teología del judeocristianismo—, sino que esa relación cardinal temporal, es congruente respecto de la relación entre el espacio y sus cuatro rumbos o extremos, más su centro, y no necesariamente por un orden consecutivo (no obstante, sin renunciar todavía al concepto de “dios”, López Austin [2015] en este contexto separa las categorías de *tiempo ecúmeno* y *tiempo anecúmeno*). Es por esto que hay características de los cinco soles nahuas en la existencia actual, como combinatoria del pasado y del presente; más que etapas enunciativas o constructivistas, son rasgos de la existencia misma (y no hay un “sexto sol”, sin que a su vez sea uno primero, en un ciclo reiterativo).

En ambas mitologías genésicas, la kaluli y la nahua —que hasta donde se sabe, no tienen ninguna relación histórica que pueda considerarse—, no se percibe en ningún momento la noción universalista y unificadora del monoteísmo típico de la tradición bíblica que gira en torno a la idea de “Dios”. El *hilo conductor*, eso sí, es el autosacrificio genésico, como también la invención y desencadenamiento de la variedad a partir de la escasez, con la multiplicación de los seres. Pero en el México profundo no hay una ruptura necesaria y definitiva entre hombres, animales, árboles, cosas, ríos, nubes y océanos. Inclusive lo roto, está unido con lo “no roto”; de manera que, por ejemplo, Coyolxauhqui, señora rota y lunar, o Tlaltecuhli, señora de las grandes fuerzas masculino-femeninas de la tierra y de la destrucción, también forman parte de procesos cíclicos en una coherente continuidad existencial.

En contraste, la tradición judeocristiana es de carácter unitario, inflexible, unívoco y axiológico-excluyente. Justo al revés de

lo que significa la tradición mexicana de carácter múltiple, absorbente-flexible, equívoco y sincrético-cuasi simétrico. Es comprensible, pues, que muchos de los estudiosos de la mal llamada “religión indiana”, desde el siglo XVI encuentren “supercherías” o “enrevesamientos” (Durán, Torquemada, Landa, Vetancurt), o vean “disfraces” y “máscaras”, como las que en su literatura reflejan Samuel Ramos y Octavio Paz, entre otros.

Observemos, en seguida, cómo se relaciona esta diferencia epistémica, en términos nominales, con el mapa geográfico de una realidad simbólica, donde en principio es necesario distinguir entre *Sistema de Creencias*, comúnmente orientadas por la observación de la naturaleza, y *Religión* como sistema particular, orientado por la gestión de los hombres, según el judeocristianismo, frente a una relación rota con Dios. Insistamos, para esto, en el hecho de que los pueblos originarios de México no concebían este Dios, como tampoco religión alguna, ocupada de “re-ligar” aquella “relación rota”; en todo caso se trata de una idea importada e impuesta durante siglos de “evangelización” (donde esta palabra de origen griego significa, literalmente, “esparcir la buena noticia [de la existencia de Dios]”).

### **Denominar como ontología y posesión**

Debido al carácter unívoco de la evangelización y conquista espiritual de México —como se le llama a partir del estudio de Ricard, de 1933— desde los primeros años de la ocupación española se buscó eliminar la toponimia autóctona, para evitar que así se diera continuidad a una *realidad contextual*, hoy diríamos una “consistencia ecológica” de los pobladores originarios, desde su propia cosmovisión. Como parte de esa vocación de conquista, la corona española “santificó”, literalmente, todos los pueblos y ciudades “descubiertos”, o sea, hechos realidad a través de una apropiación posesiva y bajo una completa resignificación nominal-simbólica.

En la cartografía del siglo XVI, la capital Mexico-Tenochtitlan aparece “bautizada” muy temprano como San Juan Temistitan (*sic*), en un inicio con la intención de poder eliminar, eventualmente, la terminación náhuatl de ese topónimo, y con la redundante asociación de ese cambio de nombre, respecto de la figura simbólica de San Juan Bautista, patrono del nominalismo evangelizante, y cognato, con vínculo potencial respecto de San Juan Apóstol, el Evangelista, el Apocalíptico.

Muy pronto los barrios y poblados sometidos, sufrieron una serie de cambios que dan inicio a una profunda resemantización y desterritorialización: Teopan se bautizó San Pablo, Tzacualco se llamó San Sebastián, y Cuepopan quedó como Santa María la Redonda (*cf.* Alvarado Tezozomoc, 1598/1878). Junto con estos primeros cambios, otros pueblos y comarcas cercanas “castellanizaron” su nombre hasta quedar irreconocibles: la antigua Tlacopan se convirtió en Tacuba, y los lugares sagrados de Huizilopochco, Tepeyacac, Huitzachtepetl y Tepepan-Xochitepetl quedaron, respectivamente en denominaciones tan irreconocibles como Churubusco, Santa María de Guadalupe, Cerro de la Estrella y Santa María Tepepan. En lo sucesivo, los tlatoanazgos y el altepetl, fueron sometidos a este proceso de conquista nominal.

En otra serie de ejemplos, el reino purhépecha pasó a recibir el nombre oficial de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, y el reino de Chollolan se llamó San Pedro Cholula, mientras que cada lugar en las densamente pobladas regiones de Oaxaca, y de los Tuxtlas, los Chiapas y el Mayaab, adaptaron sus denominaciones a las conveniencias del santoral católico certificado por Roma, mientras que los proyectos del imperio español dejaban su impronta en una nueva topología progresista: Guadalajara, Mérida, Monterrey, Puebla, Valladolid y Veracruz, entre muchas otras, sin poder abarcar aquí tampoco los innumerables nombres de las misiones franciscanas en el norte del virreinato, avanzada ya la configuración de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII.

Es importante comprender que este proceso no constituye una mera sustitución inerte o ingenua de nombres de lugares, sino que conduce hacia una profunda alteración epistémica en el conocimiento tradicional, práctico y cotidiano de las poblaciones locales, que nombraban sus asentamientos y relieves geográficos por una larga narrativa de linaje o bien por atención a cualidades regionales y accidentes geológicos en que *transcurría la existencia*. Por esto mismo, esa alteración conllevó una deformación o completa obliteración de las formas regionales de organización social, política y económica; por ejemplo, a través de la sustitución del criterio de *calpulli* (literalmente, “casas de linaje”) por el de barrio, o el de *altepetl* (literalmente, “cerro de agua”) por el de ciudad. Cambios extremadamente drásticos si consideramos que, todavía en la mayoría de las ciudades antiguas del centro y sur de México, hay criterios de organización urbana y comunitaria que derivan en formas, estructuras y manifestaciones estéticas que delatan al *barrio indígena* o el antiguo *pueblo de indios*, en conflicto con una modernidad impuesta o importada (cf. Echenique March, 2019). El impacto de esta transformación sobre la cultura y la ecología, no se puede tomar como un tema “estético” o “cultural” sin mayor significación, como cosa de un pasado inútil; sino por el contrario, con la mayor vigencia para poder entender muchas de las contrariedades de la sociedad mexicana actual, que ha perpetuado las estructuras de dominación, colonización e injusticia social y ambiental.

En su revisión del trabajo de Alfonso Caso (1956), Battock y Gotta (2011) reflexionan sobre el hecho de que la toponimia mexicana expresa signos de una trama compleja entre economía, pensamiento colectivo, prácticas comunes y configuración política. Junto con su valoración del testimonio documental de Alvarado Tezozomoc —ya referido—, registran las comunidades fundacionales y su estirpe simbolizada en glifos-topónimos, y dan indicios

acerca de la relación existente entre esta semiótica y las cualidades demográficas y territoriales.

Asimismo, los numerosos trabajos de León-Portilla, López Austin, Matos Moctezuma y López Luján, ampliamente citados en la literatura sobre la denominación de los barrios de México-Tenochtitlan, dan cuenta de la significativa relación entre toponimia, calendario ritual, origen étnico y construcción de la complejidad simbólica que impregnaba la vida de los antiguos mexicanos. Una complejidad en absoluto ajena a otras culturas cercanas, y otras no tan próximas al universo nahua, como los de la familia otomange (presente tanto en Teotihuacan como en Tula), o bien los pueblos mayas (en una aproximación al Altiplano Mexicano, tan evidente como ocurrió en Cacaxtla), y que sin embargo fue quebrantada y sesgada como parte del proyecto español.

El ser y el nombrar, como también el nombrar y poseer, fueron pulsiones de conquista que luego se extendieron sobre la construcción del virreinato: una colonia que, al ser liberada del escrutinio y la expropiación de la Metrópoli, fortaleció sus alcances políticos a través de la fundación del moderno Estado mexicano. Especialmente si aceptamos que el nuevo régimen, encabezado por criollos y familias de origen europeo, iban a continuar y ahondar la posesión sobre los seres y los lugares, a través de la denominación. No es casual, en este sentido, que los grandes procesos de consolidación institucional en México, desde la Reforma Liberal de 1857, hasta la Reforma Agraria del cardenismo, muchos de los antiguos asentamientos con denominación originaria, obliterada o desplazada por el santoral católico, ahora pasaban a un nuevo proceso bajo un repertorio onomástico laico, liberal y progresista.

La dinámica colonial, el oportunismo en el despojo y la imposición, y la gradual pérdida del sentido de la historia, produjeron la *esquizofrenia cultural* con un trozo del territorio mexicano sitiado por el imperio americano sajón, y con otro trozo disputado por los restos del aparato virreinal. Las asociaciones y soluciones a lo



imposible, en esta arena de lides sin rumbo y de trazas unas contra otras, condujeron a la oficialización del sinsentido: ¿De qué manera el Benemérito Laico y Liberal podría acoplarse con la abuela del Redentor del Mundo... sin hacer a un lado al mítico fundador de la agricultura mexicana? Por más esquizoide que resulte este acertijo, la arbitrariedad del nominalismo en plenos poderes del Partido Revolucionario Institucional “emanado de las luchas campesinas”, de acuerdo con una Iglesia que buscaba la perpetuación del poder, incluso por la “necesidad de la guerra santa”, encontró salida en la pomposa denominación de Santa Ana Acatlán de Juárez (población real, existente en la cartografía jalisciense). Caso ejemplar, entre muchos otros, en que el santoral cristiano se ve complementado por un elenco de militares y políticos donde el componente indígena queda humillado, para entregarlo luego al olvido. Poco más adelante retomaré el *contenido grotesco* de esta elaboración, por su significativa trascendencia en la desterritorialización, sobre la musicalidad y la cultura.

El sinsentido y la comedia de los errores, tienen sin embargo, un origen valorado por la historia, o cuando menos por la filosofía de la historia mexicana, que encuentra aquí una relación directa entre *obra evangelizadora* y *obra de arte*. Gombrich (1955) dice que el Renacimiento es la era culminante y la hora suprema de la comunión entre la norma y la forma: el crisol del que emergen no solamente las creaciones más emblemáticas de la Civilización Occidental, sino el concepto mismo de *obra de arte* y *obra maestra*. Una ironía para las culturas de México, pues simultáneamente se trata de la hora del sacrificio abismal en que se suplantán todos los nombres, y, como bien señala Alcántara Rojas (2019), la evangelización, la “buena nueva”, que tiene más bien el aspecto de una “mala noticia”, con la importación de un infierno, una religión y una “perfección”, inexistentes otrora en esta parte del mundo.

El vínculo profundo entre institucionalidad y denominación está señalado en la primera parte de este texto, como una necesidad

de crear realidad a través de la interpretación unívoca. Pero falta aclarar que la denominación institucional redundante en una suerte de obligatoriedad, como andamiaje que permite consolidar tanto la verdad institucional, como las estructuras de castas, clases y sistemas de dominación. Es un andamiaje que ahora nos hace ver la *dictadura cultural* como efecto de la misma cultura de la dominación. Es por ello que Adorno (1970:334), ocupado en el estudio de la “disyunción entre nominalismo y universalismo”, deduce que “la obligatoriedad del nominalismo no parte de la reflexión, sino de la tendencia de las obras, de algo general en el arte”. En la pretensión de naturalidad, generalidad y normalidad de este juicio, recae el acento que Walter Benjamin encuentra sobre la filosofía de la historia, como el mayor quebranto de la modernidad (cf. *Tesis fil.*, 1940: XI, acerca de la supuesta “gratuidad” de la naturaleza).

La gloriosa comunión entre norma y forma, encontrada por Gombrich en el *genio del artista* —qué duda cabe de que estamos hablando del artista europeo—, de acuerdo con la generalidad de la literatura especializada, es exclusiva de la Civilización Occidental. Entonces no es extraño que podamos ver replicado el mismo modelo de hombre genial en el “valerosísimo conquistador” que pinta Antonio de Solís (1610-1686) en su *Historia de la conquista de Méjico* (1684). Al igual que en la “hazaña didáctica” del fraile evangelizador que introduce en México la escritura latina, la música de órgano y el canto coral, como es el caso de los frailes franciscanos del siglo XVI, en el noble Pedro de Gante (1478-1572). Lo mismo para el caso del moderno político mexicano, híbrido entre el genio didáctico y el conquistador, quien *tiene a bien* ofrecer su nombre para acceder a una toponimia perpetuada en el uso permanente y gracias a una necesidad creada por la fuerza de la institucionalidad.

Entre sus reflexiones sobre la *identidad étnica*, Iturriz Leza (1995: 65) concluye que “el acto de dar un nombre propio a las personas y cosas significa entre otras cosas un acto de posesión”. En este sentido, como *acto de conquista*, la manipulación de la

toponimia y el aseguramiento institucional de esa manipulación, permite el aseguramiento del poder patriarcal y la dominación sobre los espacios y sus pobladores. Solamente desde esta interpretación se puede entender cómo es que el nombre de Beltrán Nuño de Guzmán (Guadalajara, Castilla-La Mancha, 1490-Valladolid, 26 de octubre de 1558), quien se ganó de Fray Bartolomé de las Casas el epíteto de “gran tirano”, haya sido “inmortalizado” en la suplantación de la toponimia regional; específicamente con el “bautizo” estratégico del pueblo de Zapotlán y el municipio creado a su alrededor, como Ciudad Guzmán. De hecho, la capital jalisciense, Guadalajara, suplanta el nombre autóctono de Atemaxac, en honor del mismo personaje, fundador del sistema de explotación exhaustiva en el Occidente de México, a partir de la guerra del Mixton.

La tiranía no se detiene, sin embargo, en la manipulación de la toponimia, sino que se dirige asimismo a la imposición de toda la simbología y la semiótica regional: a través de los “honorables” escudos de armas, la heráldica de linajes, las banderas, emblemas y membretes de la burocracia, y, en general, a todo el dominio de lo público en sus más variadas formas de resonancia y apariencia (aun en el formato de *himno*, tan predilecto del sistema colonizador, a la vez laico y religioso). Tampoco se detiene en una época precisa, porque la conquista no ocurre en un momento específico, sino que prosigue día con día, a lo largo de sus numerosas consecuencias y meandros sistemáticos. Como señala Iturrioz Leza (1995: 65) en su análisis de *La Tierra Pródiga* (1960), novela realista de Agustín Yáñez:

El protagonista, como los antiguos conquistadores, va poniendo nombre a cada pedazo de tierra que domina; cerros, playas, boscajes, rocas, puntas y todo tipo de parajes son bautizados a medida que los va convirtiendo en su propiedad [...] los nombres con que bautizaba estos lugares eran los de gente de alta condición e influencia en la política, las finanzas, la prensa, la radio, el cine.

Para el conquistador, ya sea el aventurero del siglo XVI o el turista depredador del siglo XXI, la imposición de nombres a su gusto, permite romper la relación del sometido con su entorno. Esto asegura su sometimiento. Desde aquí, no es difícil ver cómo la ruptura del conocimiento tradicional a través de la manipulación nominal, se vincula con el deterioro de la ecología y la cultura. Entre los casos más evidentes —de entre muchos posibles en la geografía mexicana— podríamos mencionar el del pueblo y municipio jalisciense de Juanacatlán, uno de los más gravemente contaminados del país, otrora irrigado por una cuenca hídrica que llenaba de verdor grandes extensiones de tierra al oriente de la ciudad de Guadalajara. La conquista, la hispanización y la doctrina de la sobrepoblación, borraron por completo el sentido de su nombre originario: Huanacaxtlan, en lengua náhuatl, “bosque de huanacaxtles” (guanacastes o parotas, *Enterolobium cyclocarpum*; a propósito de lo cual, queda abierta la pregunta sobre la calidad de la nomenclatura latina para construir la universalidad del conocimiento biológico).

Junto con la música, la retórica latina y las artes y oficios que se introducen en México normativamente a través del proceso de construcción de la Nueva España, la obliteración de la toponimia y la supresión semiótica originaria se vuelven *obra de caridad*. La modernidad con su transformación secular y apuntalamiento del estado laico no cambió sustancialmente estas condiciones, sino que agudizó las tendencias de posesión corporativista a través de la Reforma agraria y las políticas del mercado libre.

La evangelización perduró en la didáctica positivista para el orden y el progreso. No obstante, la toponimia originaria, junto con los restos de la cultura profunda —sin poder disociarla de los estratos genéticos de la mayoría de la población—, delata esa “didáctica” como estrategia para el ocultamiento de la memoria colectiva, en concordancia con lo que revela Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Con razón, Adorno (1970: 335) se

refiere a “los conceptos estéticos [...] que una y otra vez se han establecido normativamente, siempre manchados por la reflexión didáctica”. Manchar y obliterar: pues la estética, como conjunto de los procesos de la percepción, queda guiada por una didáctica oficialista que corresponde con un régimen despótico. Por eso el empeño de la enseñanza pública de la geografía mexicana en términos esquemáticos y abstractos, según ocurrió a partir del siglo XX, hasta hacer difusas las intuiciones cardinales para la mayor parte de sus habitantes.

### **Nominalismo, desterritorialización y desarticulación del arte**

Según Sloterdijk (1998:86) “lo político es producto del delirio grupal en pos de territorio”. La conquista y la modernización de México reflejan una construcción del poder central y administrativo desde el “delirio grupal” de una población europea necesitada de extender su realidad territorial a través de todos los medios que permitan asegurar su autoritarismo excluyente. Para lo cual se ha requerido fundar y promover una cultura nominalista-posesiva y, por lo mismo, religiosa; pues, como bien complementa el mismo Sloterdijk: “La neurosis básica de la cultura occidental es tener que soñar un sujeto que lo observa, nombra y posee todo, sin dejarse contener, nombrar, poseer por algo, aun en el caso de que el Dios más discreto se ofreciera como observador, receptáculo y mandante”. Un régimen divino y político hecho a modo, que esa “neurosis básica” eterniza a través de la sujeción del cuerpo-territorio, desde la abstracción de lo perfecto e inmutable como discreta simulación de un modelo ego-logocentrista.

Y sin embargo, nada de esto era ajeno al Modernismo. Lo mismo la literatura que la política mexicanas del siglo XX, estuvieron inmersas en un culto a la palabra que permeó las legislaciones, los programas culturales y los modelos de inteligencia. A partir de la Revolución institucional y de su prolegómeno, el Porfiriato, los altos funcionarios, los presidentes y los iconos de la sapiencia, eran,

casi todos, abogados. Incluso al margen de las dictaduras militares, el nominalismo intelectual y político tuvo distintas facetas en el mundo hispano, siempre acompañado por un gusto por el *refinamiento literario*. Todo lector de Borges, por ejemplo, sabe que es casi imposible abordar su universo literario prescindiendo de un nominalismo simbólico. Sin embargo, las marcas de esa doctrina se encuentran en la mayor parte del modernismo hispanoamericano. Es así que el filósofo español Eugenio D'Ors (1929: 31) escribe:

Cada letrado encierra una carga de saber; en cada signo hay un exorcismo mágico de cultura. La lucidez ha descendido aquí, impávida, a los más turbios y viciosos recovecos de la embriaguez. Y he repetido, una vez más, aquel maravilloso gesto adamítico de dar a cada criatura del mundo un nombre en humano. Nombrar, que es poseer. Poseer, que es limitar.

Irónicamente, este enfoque semiótico —diríamos, putativo o “adamítico”— parece común al discurso y al pensamiento colonial en su conjunto, porque nunca, en tiempos modernos, se produjo un enfoque parecido a partir del conocimiento y los actos de nombrar en las lenguas y culturas victimizadas por la dictadura en España, y por los regímenes despóticos en México y América del Sur. Esta inconsistencia no escapa, por supuesto, a la tradición del *pensamiento abstracto*. Las “grandes ideas” de la modernidad hispana fueron siempre pensadas, y sobre todo institucionalizadas, en castellano; aunque muchas veces por influencia de otras lenguas y culturas europeas, como el francés, el inglés y el alemán, epítomes del poder político y económico y del prestigio académico.

La filosofía occidental, desde Hegel hasta Nietzsche, pasando por las críticas al nominalismo norteamericano, señalan la relación problemática entre *ser y poseer*, como uno de los ejes de lo que la tradición marxista llama “materialismo dialéctico”. Esta relación problemática, como ya se sugiere párrafos arriba, incluso toca a la naturaleza del discurso científicista, pues —como afirma

Sloterdijk— existe una coordinación entre conquista, denominación y posesión, en estrecho lazo con la *legalización*, tanto de la toma de posesión, como del ejercicio de la estructura administrativa y mercantil que propicia el *descubrimiento*: “La unidad de acción de apercibimiento, desembarco, toma de posesión, denominación, mapificación y legalización mediante documentos, constituye la ceremonia completa de trascendencia legal de un descubrimiento” (Sloterdijk, 2005: 127). Flagrante reciprocidad del mapa geográfico y político, sobre el mapa epistémico de la cultura: no es casual que el prestigio académico en la Civilización Occidental venga siempre acompañada por el *premio al descubrimiento*, en el fondo tan parecido a la *encomienda* española del siglo XVI.

Dice Sloterdijk (2005: 126) que “sólo como descubridores y halladores de costas y culturas extrañas se habrían vuelto capaces los europeos de disponer como *legítimos* señores de la mayor parte del mundo” (cursivas en el original). Enseñoramiento que nunca va aparte de la interpretación y legitimación de ese mundo a su servicio. De manera que los núcleos y fibras de ese poder, cuya legitimidad siempre peligra de ser entrecomillada, requieren fortalecerse continuamente frente a las sociedades y los individuos sometidos al vasallaje.

El trabajo de Picketty (*El capital en el siglo XXI*, 2013), ampliamente comentado en los círculos de estudios económicos y sociales, documenta una triangulación entre linaje, capital y poder político. Para el caso que aquí nos ocupa, podríamos añadir que Gatti (2008) observa, de manera comparable, una triangulación entre linaje, nominalismo y violencia colonizadora, ahora en su modalidad de supresión del individuo a través de la violencia de la desaparición forzada, por cuanto, una vez anulada la sacralidad de la tierra, se procede a anular la identidad del individuo: “Sustraer el nombre de un individuo lo convierte en desaparecido, saca a ese individuo de las cadenas que proveen su sentido, le roba sus orígenes en el tiempo” (Gatti, *op. cit.*: 99). Parece comparable, de

manera proporcional, la sustracción del nombre en términos de comunidad y toponimia.

No poseer nombre o ser nombrado por sometimiento equivale a existir únicamente como fantasma; réplica de una abstracción inasible. Esta inquietante formulación de Gatti, hace pensar en una asociación terrible para el caso de la sistematización de la desaparición forzada en tantos lugares de la llamada América Hispana: suprimir los nombres de los lugares se conecta con la desaparición de las memorias colectivas que les dieron sentido; suplantar los nombres asegura el régimen del despojo y la impunidad. Asegurar la imputación del nombre falso, lo mismo que sustraer el nombre, facilita la erradicación del individuo como identidad, y de la búsqueda comunitaria de su imagen propia.

Ahora bien, por lo que Mignolo (1993) refiere como “colonización del imaginario”, reducir el problema del vasallaje y el colonialismo a una *autenticidad del nombre*, se presta a la sobreinterpretación. Como afirma Jameson (2002: 1), “es más fácil denunciar las narrativas históricas —con su *enano jorobado*, la teleología—, que arreglárselas sin ellas” (nótese la imagen metafórica, que es la misma que Benjamin emplea, no para la teleología, sino para la teología). Junto con esta crítica, el mismo Jameson revela la composición patriarcal y egoísta de la Civilización Occidental en su exacerbación historicista, mediante la tríada de “modernidad, falocentrismo y logocentrismo” (Jameson, *ibid.*). Con lo cual cabe preguntarse si es posible imaginar una reconstrucción del paisaje biocultural sin reconocer la excesiva importancia de los efectos de ese logocentrismo patriarcal.

De igual manera, cabe preguntar cómo puede concatenarse la desterritorialización respecto de la *desarticulación del arte*. No solamente las artes como se presentan en la fundación de la cultura en Occidente, sino, muy en especial, el arte como *summa* de los “bienes” o “tesoros culturales” que menciona Benjamin (*Tesis fil.*, 1940: VII):



Por lo que se analiza sobre los bienes culturales, es un descendiente total, que no se puede pensar sin horror. Debe su existencia no solo al trabajo de los grandes genios que lo crearon, sino también al nombre sin nombre de sus contemporáneos. Nunca es un documento de cultura sin ser, al mismo tiempo, uno de barbarie.

El historiador contempla este horror, así como el poeta: es preciso, como señala Löwy (2013), “considerar cada monumento de la cultura colonial —por ejemplo, las catedrales de México o de Lima, el palacio de Cortés en Cuernavaca— también como documentos de barbarie”, y que por lo mismo, y por encima de otros argumentos, es preciso mantener y conservar, en nombre de una memoria colectiva. Inclusive si pensamos que la cartografía colonial es, al mismo tiempo, de carácter documental y monumental, y que es base de la escrituración generadora del estatus político, es necesaria su conservación para su propia desinterpretación, deconstrucción y desarticulación, en busca de un entendimiento plural —incluso necesariamente contradictorio— que nos permita la tolerancia plural para una comunidad re-interpretante.

García Canclini (1990) explica la desterritorialización como pérdida de relación de la cultura con los territorios que le dieron cauce. Pero también puede (des)interpretarse, a través de ese mismo concepto, el abandono de un criterio político de territorialización, para cambiar y transformar el sentido de la relación humana con el territorio y con la tierra. Según Barañano Cid *et al.* (2007), la desterritorialización ocurre por las dinámicas forzadas del desplazamiento demográfico o de ciertos grupos sociales por otros, por migración o por efectos de conquista e imposición. Algo similar puede decirse respecto del arte desplazado o negado; incluso mediante estrategias supuestamente reivindicativas, como en el diseño de la idea de “arte prehispánico”, que en su momento no fue exactamente *arte*, ni en sentido riguroso tampoco cifra su valor en “ser prehispánico”. Por ello es conveniente pensar en una significativa desarticulación del arte junto con su desterritorialización. Para

usar el ejemplo de Löwy, vale especular que las catedrales referidas, o el palacio de Cortés en Cuernavaca, puedan ser imaginados como formas de desterritorialización impositiva ejecutada por la conquista; o sea, como desplazamiento e importación forzada de estructuras y simbologías territoriales.

En este mismo sentido, desde el comienzo del presente texto hemos implicado la manipulación de la toponimia como efecto de una desterritorialización. Y también ha concurrido en esa dirección la desterritorialización de las artes y las técnicas en tanto que suplantación u obliteración de prácticas, conocimientos, sensibilidades y estéticas, a través de los sistemas de poder y administración de la cultura; además del mencionado impacto de la suplantación de la toponimia sobre la ecología y su relación con los contextos sociales y económicos.

La *desarticulación del arte* significa aquí, una desterritorialización del conocimiento ecológico para la restauración imaginaria de un territorio profanado; un imaginario utópico que, no obstante, conlleva latente la transformación de la sociedad en su contexto. Tal desarticulación es posible gracias al encuentro de las ideas y las prácticas “afinadas” con el ámbito histórico-ecológico, como el que pueden contener las toponimias originarias. El concepto de “afinación del mundo” propuesto por Schaffer (1977) es congruente con esta aspiración, y también con lo que Chamorro Escalante conceptúa como “sustitutos del lenguaje hablado” (*vid.* Chamorro Escalante, 2013, sintetizado en el capítulo anterior, en el presente volumen).

La sonoridad ecológica y el *canto del paisaje* implican a la toponimia como una forma de armonía musical; por lo que se requiere elucidar esa toponimia, no únicamente en su modo más obvio y trivial para nombrar lugares, sino en toda su profundidad semiótica, de acuerdo con lo que señala Iturrioz Leza *et al.* (2008: 13, 14):

No todos los topónimos designan lugares pertenecientes y ubicables en la geografía física. Existen también muchos nombres que

conforman una geografía sagrada o paisaje simbólico donde se ubican los acontecimientos relevantes de la historia sagrada y que sirven de soporte a los textos narrativos en que se transmiten. [...] Hay numerosas sendas tradicionales que conectan todos los puntos y muchos nombres que se mantienen sobre todo en los mitos y en los cantos chamánicos. Los límites de este territorio los proporciona la presencia de los lugares sagrados donde moran los antepasados y están grabadas sus hazañas.

El *conocimiento del territorio* es un acto de simbolización situacional en la tierra y la ecología, en un cierto lugar donde emerge la cultura y se transforman las lenguas y los lenguajes (*vid.* Pareyón, 2009). Este conocimiento tiene una correspondencia ontológica respecto del conocimiento de la tierra como *cuerpo mítico*, ida y vuelta de la existencia humana. Por lo tanto, toda esclavitud y vejación de la ecología, corresponde también con una violencia contra el cuerpo mítico, que es realidad corporal. Los aludidos argumentos de autores como Picketty, Gatti, Jameson y Löwy, pueden releerse, desde esta perspectiva, como un enfoque sobre el cuerpo social, y la conquista y colonización como violencia directa en contra suya y también contra una “conciencia en la filosofía del cuerpo”, propia de cada cultura que se sitúa en la tierra y cultiva conocimiento sobre su territorio.

Una supuesta “filosofía del cuerpo” (Merleau-Ponty, Foucault) debería tener una correspondencia en la encarnación de la conciencia ecológica a través del relato comunitario, la historia del paisaje y la geografía percibida por la musicología. Por lo visto, esta posibilidad no es necesariamente una utopía estéril, sino una potencialidad comunitaria. Es así que Barañano Cid *et al.* (2007: 66-67), para el caso de la toponimia en pueblos del Macizo Colombiano, señalan que “En la actualidad [la población local] no reconoce a los conquistadores españoles la creación de estos pueblos, puesto que los indígenas y campesinos han reescrito oralmente la historia de estas fundaciones a favor de sus propias

comunidades”. Para esto es crucial que los viejos cantos y los bailes ancestrales, puedan dialogar, de alguna manera, con los nuevos cantos y los bailes recreados.

Si, luego de este escrutinio sobre la semiótica de la dominación, retomamos la idea de armonización de la cultura respecto de una ecología que le corresponda, encontramos que la toponimia no es de ninguna manera un listado para la administración o para la catalogación de *bienes raíces* —concepto paralelo al de *bienes culturales* que critican Benjamin y Löwy; entre otras razones, porque es inconcebible la justificación de una *mala raíz*, de un *mal cultural*.

Congruentemente, Duarte (2015) permite llevar este enfoque hasta el interés de la resignificación del paisaje, incluso sin descartar la “aparición de nuevos paisajes” que permitan invertir la destrucción de la conquista a través de una aceptación del valor de la toponimia, cuando se presentan circunstancias de regeneración social. Hay entusiasmo porque estas circunstancias puedan ser invocadas a través de una resignificación de la sonoridad con escucha atenta a las resonancias de las voces indígenas; de modo que, como atisba Duarte (*op. cit.*: 12, 25), el “paisaje pueda ser cantado”; añadiríamos, en un *canto afinado* por las culturas originarias y su significativa herencia sobre el mestizaje:

Los sonidos que emergen de la acción humana están estrechamente asociados con el potencial natural que los rodea. [...] Los paisajes cantados en la *música de raíz*, evocando el pasado almacenado en sus palabras, contribuyen a la aparición de nuevos paisajes. [...] Estos nuevos paisajes son generadores de y al mismo tiempo generados por nuevas prácticas a través de la recontextualización de elementos identificativos de una cartografía multifacética.

De lo cual podemos inferir que una filosofía del cuerpo social, armonizada con una filosofía del cuerpo ecológico, no se puede limitar o entorpecer con las definiciones más simples o estrechas de la desterritorialización. Por el contrario, tal concepto tendrá

que avanzar hacia la “recontextualización de elementos identificativos de una cartografía multifacética”, en la cual, sin embargo, la memoria del cuerpo presenta los temas generadores para *cantar el paisaje*, como sugiere Duarte. Podemos inferir, entonces, que el mapa funciona como una partitura, y la cartografía recuperada tendrá que entonarse en plenitud de una “conciencia en la filosofía del cuerpo”. En definitiva, la toponimia no es una ingenua representación del pasado, ni tampoco un valor que pueda ser subsumido en una agenda política, sino manifestarse a satisfacción a través de la vida comunitaria.

### Conclusiones

La retención, raptó u obliteración de los símbolos locales originarios, por medio de una toponimia fetichizada por las castas y élites dominantes, de vocación patriarcal, violenta, déspota e impositiva, redundó en un grave daño social y ecológico. El topónimo originario es más que un vago símbolo local: responde a una conciencia ecológica y biocultural específica. Sin embargo, a partir de la instauración colonial sucedida por la configuración del moderno Estado mexicano, el topónimo originario no es más que un objeto susceptible de ser obliterado o manipulado al gusto y conveniencia de una hegemonía que voluntaria o involuntariamente ignora los alcances de la memoria biocultural y su vínculo con las cosmovisiones regionales y sus “productos”, que la misma hegemonía cultural pretende consignar como artes, artesanías y artesanado; conceptos —por cierto— inexistentes en la codificación originaria regional, y que tuvieron auge con la fabricación del concepto de nación moderna, emanada de las revoluciones políticas, sesgadas desde dentro y desde fuera, por agencias colonialistas.

Estas conclusiones promueven la conciencia sobre la memoria biocultural a través de semióticas ancestrales y ecologías encarnadas, para lo cual es necesario desenmascarar los epistemes del poder. Para este caso el modelo de poder religioso, político y militar

se ha acotado principalmente al Estado de Jalisco, con el objetivo de mostrar una red semiótica manipulada desde la justificación evangelizadora, a partir del siglo XVI, y desde la intencionalidad política y económica del supuesto secular para la consolidación del poder institucional, a partir del siglo XIX.

El panorama teórico de este planteamiento se aterriza proponiendo la evaluación de los símbolos del poder político y económico regional, para evidenciar las estructuras contradictorias y opresivas que deben cambiar en pos de un nuevo orden humanista y ecologista. En este mismo sentido, las lenguas originarias, la toponimia autóctona y las prácticas comunitarias ancestrales de alimentación y concepción del mundo, se reinterpretan como poderes semióticos para una *epis-topología reconstituyente*.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1970) *Teoría Estética*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Alcántara Rojas, Berenice (2019). “La ‘mala nueva’. La llegada del cristianismo en sermones en lengua náhuatl de la primera mitad del siglo XVI”, *Iberoamericana*, 19(71): 77-98.
- Alvarado Tezozomoc, Hernando de (1878). *Crónica Mexicana*. Ciudad de México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz.
- Barañano Cid, Ascensión, José Luis García García, María Catedral Tomás y Marie J. Devillard, coords. (2007). “Desterritorialización” en *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense; pp. 65-67.
- Battock, Clementina y Claudia Andrea Gotta (2011). “La resemantización de un espacio sagrado en la Nueva España:

- Cuepopan*, de mojonera y escenario ritual a Santa María la Redonda”, *Cuicuilco*, no. 51, may./ago.
- Benjamin, Walter (1940/1968). *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Nueva York: edición de Th.W. Adorno y Hannah Arendt.
- Caso, Alfonso (1956). “Los barrios antiguos de Tenochtitlan y Tlatelolco”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, 1 (15, sobretiro); p. 31.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo (2013). “La Nueva Etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal”, en (M.L. De la Garza Chávez y C. Aguilar, coords.), *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica; pp. 11-31.
- D’Ors, Eugenio (2011). *Glosario inédito*, Universidad de Navarra (*ABC*, 3-VIII-1929).
- Duarte, Alexsander Jorge (2015). “A paisagem cantada como repositório de memória e potenciadora de novas paisagens: o caso da música raiz no Sul de Minas”, *El oído pensante*, III, 1: 7-28.
- Echenique March, Felipe I. (2019). *Una historia sepultada: México, la imposición de su nombre; análisis documental*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Fernández Christlieb, Federico y Ángel Julián García Zambrano (2011). *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.

- Gatti, Gabriel (2008). *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- Gombrich, Ernst Hans (1955). *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*. Amsterdam / La Haya: Actas del XVII Congreso Internacional de Historia del Arte.
- González González, Carlos Javier (2011). *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Iturrioz Leza, José Luis, ed. (1995). *Reflexiones sobre la identidad étnica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, México.
- Iturrioz Leza, José Luis, Xitákame Julio Ramírez de la Cruz y Wiyeme Julio Carrillo de la Cruz. “Toponimia del territorio wixárika”, *De Vinculación y Ciencia*. Universidad de Guadalajara, 24 (mayo 2008): 5-14.
- Jameson, Fredric (2002). *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. Londres & Nueva York: Verso.
- López Austin, Alfredo (2015). “Tiempo del *ecúmeno*, tiempo del *anecúmeno*. Propuesta de un paradigma” en (M. de la Garza, coord.) *El tiempo de los dioses-tiempo. Concepciones de Mesoamérica*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM.
- Löwy, Michael (2013). “Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin”, en (B. Echeverría, ed.) *La mirada del ángel: En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. Ciudad de México: Era / UNAM; pp. 35-44.
- Mignolo, Walter (1993). “La colonización del imaginario”, en (B. Berenson y M. L. Flores, eds.) *A dos tintas. Antropología en debate. In Tlilli, In Tlapalli*. Ciudad de México: INAH.



- Pareyón, Gabriel (2009). "The Ecologic Foundations of Stylistics in Music and in Language", en (A. Kyriakidou y J. Yannacopoulou, eds.) *Proceedings of the 2nd International Conference for PhD Music Students*. Thessaloniki: Aristotle University & University of Edinburgh, pp. 126-133.
- Picketty, Thomas (2013). *El capital en el siglo XXI*. París: Seuil.
- Ricard, Robert (1933). *La « conquête spirituelle » du Mexique*. París: Institut d'ethnologie.
- Schafer, Murray (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: Knopf.
- Schieffelin, Edward L. (2005). *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Sloterdijk, Peter (1998). *Esferas I: Burbujas. Microsferología*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Sloterdijk, Peter (2005). *En el mundo interior del capital: Para una teoría filosófica de la globalización*, Frankfurt: Suhrkamp.

# **No somos hombres blancos muertos: un análisis crítico actual de las mujeres músicas jaliscienses**

**Janine Jop\***

Investigadora independiente  
jopjanine@gmail.com

## **Resumen**

Este texto describe algunas características del contexto musical jalisciense y cuestiona con una perspectiva de género la tradición colonialista en la que se sostiene. De manera reflexiva, se realiza un análisis crítico sobre la presencia de las mujeres en el ámbito musical en el estado de Jalisco, en relación con las bases de la musicología feminista: las nociones de lo masculino y lo femenino en la música, los motivos históricos y sociales por los que existen más pedagogas que compositoras, o los prejuicios inconscientes que contribuyen a la exclusión de las mujeres en el ámbito musical.

\* Nacida en Guadalajara, Jalisco, en 1990. Es instrumentista, artista interdisciplinaria y gestora. Egresada de la Licenciatura en Artes de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco. Es codirectora de la plataforma independiente de crítica y gestión El 3030. Como violinista se desenvuelve en diversos ámbitos, entre ellos con el Ensamble Supercluster dedicado al estudio y difusión de la música contemporánea, y que promueve la actividad de los compositores jaliscienses de la última generación.

Debido a la poca presencia y re-conocimiento público del trabajo de las mujeres profesionales de la música en Jalisco, urge promover un proceso de cambio en aspectos sociales, culturales y artísticos, que vaya de acuerdo al lugar complejo desde el cual las mujeres ejercen su práctica profesional musical, en este caso con un enfoque sobre el área metropolitana de Guadalajara.

## Introducción

A falta de estudios puntuales sobre el tema, desarrollados por la universidad pública o por las autoridades culturales del gobierno estatal, resulta difícil conocer las condiciones actuales en las que las mujeres se desenvuelven en el ámbito musical jalisciense. No obstante, los antecedentes históricos del contexto cultural regional presentan características que confinan a las mujeres creadoras o investigadoras en la música, a la exclusión y la baja participación en el medio, por su género sexual.

Por un lado, las mujeres músicas jaliscienses tienen mayor presencia en ámbitos como la pedagogía o la interpretación de ciertos instrumentos musicales como el piano o el canto, y por otro lado, existen pocas compositoras, improvisadoras, directoras orquestales, investigadoras o técnicas de audio. Esta situación, lejos de ser una casualidad, es consecuencia de un entramado socio-histórico que se sirve de conducir a las mujeres para mantener los roles atribuidos al estereotipo de lo femenino —tanto en lo personal, como en lo profesional—, y en detrimento de ellas y de la diversidad de la música misma.

Poner en discusión la manera en que las mujeres son parte del *ecosistema* jalisciense de la música de concierto es una tarea difícil debido a la complejidad cultural de este país; pero a su vez, es una labor necesaria, si lo que se desea es propiciar un entorno plural para la creación e investigación musical. Partiremos de revisar la noción de “música de concierto”, tanto por su llamado *periodo de*

la *práctica común*, como por la música etiquetada como *nueva o contemporánea*, y la música *experimental*.

El *periodo de la práctica común* es un término que Walter Piston (1998) acuñó con fines pedagógicos, para referirse, en principio, a la historia y práctica de la armonía que se utilizaba en la composición de la música europea occidental de los siglos XVIII y XIX, también etiquetada como “música clásica”. En este contexto, Piston (1998: 441) dice que “podemos suponer de forma arbitraria que Bach, Mozart, Chopin y Dvořák eran contemporáneos y que la práctica armónica no cambió en ese periodo, sino que solo evolucionó”. Con ello, dicho autor sugiere que el lenguaje musical de esos compositores “es el mismo” y las creaciones de dichos compositores tenían una relación entre sí, por la evolución armónica acontecida en esos siglos y por la implementación de las prácticas armónicas en sus obras musicales.

Esta acepción de la *práctica común*, permite dilucidar que es en su consenso donde se establece la *praxis* predominante de las principales instituciones musicales, incluso de las colonias europeas, como lo fue y en muchos modos lo ha sido México. No es extraño, entonces, que dicha práctica se tome sin mayor discusión en el Estado de Jalisco, y en instituciones tales como el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara o la Orquesta Filarmónica de Jalisco.

Por otra parte, para referir la “música *nueva, contemporánea o experimental*”, sirve la descripción que Gabriel Pareyón hace en *Conservadurismo, negación y diáspora* (2010: 77), donde la explica como “una música cuya forma y contenido resultan de una exploración profunda del sonido, bajo una actitud sensible, crítica y creativa, y un amplio conocimiento de las técnicas de representación (notación) y de ejecución de los instrumentos musicales de múltiple origen cultural e histórico”.

Explicado lo anterior, se reitera que el presente texto aborda el ámbito de la música de concierto hecha en Jalisco. Sin embargo,

es importante mencionar que hay otras expresiones musicales o sonoras que generalmente ocurren al margen de los espacios académicos o institucionales, y que coloquialmente se nombra como música “alternativa”, “popular” o “independiente”. En estos términos tan amplios como ambiguos, habitan muchos estilos que se desprenden de etiquetas como el rock, el jazz, la electrónica, el *noise* o el arte sonoro. Estas expresiones también tienen relevancia para la vida cultural en Jalisco, puesto que quienes las producen encuentran resignificaciones y apropiaciones que conducen a resultados interesantes en términos musicales, mediante la exploración y experimentación. Asimismo, porque esas músicas tienen como hilo conductor ser expresiones de comunidades oprimidas o en resistencia (un ejemplo muy notorio en términos históricos, son los orígenes del jazz en las poblaciones africanas esclavizadas en Estados Unidos), y por lo mismo poseen valores estéticos que amplían el horizonte de la práctica musical en el ámbito local. Por lo tanto, sería benéfico incluirlas y ahondar en su investigación, pues a pesar de que las dinámicas de producción de esas músicas tienen su propia naturaleza, en Jalisco sufren de las mismas carencias en cuanto a la falta de registro, archivo, crítica y análisis que la música de concierto local. En cualquiera de los casos, el desconocimiento —e inclusive la separación categórica tradicional—, no permite hacer una reflexión profunda del medio musical, ni tampoco generar mecanismos o infraestructura que sea congruente con una justificación sólida, sin datos duros ni objetivos claros.

El hecho de que la praxis musical en Jalisco se centre en el *periodo de la práctica común*, tiene que ver con la tradición colonialista con la que se han formado generaciones enteras de músicas y músicos en las instituciones educativas de música, en un Estado centralista: la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara y la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, principalmente.

Pero en la realidad, la práctica profesional de la música no se valida por un título o certificado, sino que más bien resulta de una suma de experiencias variables y cuya valoración, en principio, no es prescriptiva ni instruccional. Desde una mirada sociológica, Rocío Guadarrama Olivera (2019) hace una valiosa contribución sobre el tema en *Vivir del Arte: la condición social de los músicos profesionales en México*, en el cual, desentraña el andamiaje en que se monta el “mercado de trabajo precario” en que viven los “músicos profesionales”, término que, por cierto, no se logra definir dadas las imprecisas condiciones laborales características del país:

La elección profesional en el campo de la música no es individual, repentina o relacionada con las dotes geniales del artista, por el contrario, es una evolución compleja en varios campos de interacción [...] La vocación responde siempre a un proceso que se desenvuelve en un juego de interacciones en espacios colectivos. Los factores que atraen al niño [hacia la música] son variados y dependen tanto del contexto sociohistórico más amplio, como del más inmediato, conformado por el medio cultural que define una época, la clase social, el sexo, la comunidad, la familia y la escuela. El entorno influye en las posibilidades para acceder a ciertas competencias técnicas en las que padres, maestros y amigos desempeñan un papel importante. Podría decirse que la formación general —total— del músico profesional es larga y acumulativa. (Guadarrama, *op. cit.*: 21).

Conviene tener presente este orden multifactorial que incide de manera compleja en la ruta profesional que emprenden las personas dedicadas a la música: todo cuanto ocurre en ese campo de interacción es mutable y nada existe de manera aislada. No sólo las competencias técnicas adquiridas son suficientes para propiciar una carrera profesional en la música; todo lo que conforma el entorno juega un papel preponderante para que eso sea posible. Vale la pena observar cómo se compone ese *campo de interacción* y así, esclarecer si ello tiene que ver o no, con la poca presencia de las mujeres en el campo musical, específicamente en el caso jalisciense.

### **Breve recuento de la presencia de las mujeres músicas en Jalisco**

El estado de la investigación musical en Jalisco —la cuarta entidad federal más poblada de México (cf. INEGI, 2019)— es todavía deficiente y no se cuenta con documentos formales para emprender un análisis serio sobre la creación e investigación musical que realizan las mujeres en la entidad. Hasta la fecha, no existe un antecedente donde se ponga de relieve con una perspectiva de género la casi nula presencia de musicólogas, compositoras o directoras frente a la proliferación de pianistas, cantantes o pedagogas musicales jaliscienses, que más adelante se menciona. Por ello, primero es necesario hacer un diagnóstico del entorno, para luego esclarecer porqué, por ejemplo, la presencia de las mujeres en el ámbito de la música de concierto en Jalisco es tan contrastante entre una especialidad y otra. Una consecuencia de esa disimilitud, es que la ausencia de mujeres compositoras no permite hablar siquiera de la música creada por ellas, y a su vez, no hay tampoco mujeres investigadoras interesadas en el tema, como especialistas.

### **La proporción de género de la música en Jalisco**

En principio, es necesario observar en términos cuantitativos la disparidad de género que tiene el ámbito musical en la entidad. Se presenta a continuación una serie de datos numerales de elaboración propia, que reflejan el estado actual de la cuestión, a partir de lo poco que se tiene hasta ahora.

Con base en el *Diccionario de Música en Jalisco* (Pareyón, 2000), se realizó un análisis cuantitativo para percibir la presencia y las trayectorias reconocidas de las mujeres en el ámbito, con el propósito de verificar si existe una disimilitud por género. Es importante tomar en cuenta que dicho *Diccionario* fue publicado hace veinte años; por lo tanto, no necesariamente refleja el panorama actual. También, que la inclusión de los personajes allí nombrados no implica que hayan nacido en el Estado de Jalisco, pues

hay presencia de personas extranjeras que han migrado y que son contribuyentes del medio musical regional. Asimismo, en tanto que dicho *Diccionario* funciona como compendio que enuncia a los agentes de la creación e investigación musical en Jalisco, no implica en absoluto que ese compendio signifique la versión única sobre la historia musical local.

El conteo realizado no pone en cuestión el valor del documento analizado, pues no se trata de un diccionario crítico, sino de un compendio a partir de diversas fuentes que no necesariamente fueron elaboradas por el compilador. Sin embargo, sería interesante examinar dichas fuentes de información para poner en cuestión si la ausencia o la escasa información que ofrecen, son una extensión de la exclusión, omisión o subestimación del trabajo musical que las mujeres han realizado, hecho que ocurre con frecuencia en muchas partes del mundo.

Del *Diccionario* se evaluaron 685 términos, los cuales se dividen de la siguiente manera, en cuestión de género: 354 (51.8%) de género masculino, 254 (36.9%) de género neutro y 77 (11.3%) de género femenino. En este análisis lexicográfico, el género neutro se asocia a los nombres de los municipios, instituciones, organizaciones, agrupaciones, piezas musicales, entre otros. En cuanto a las figuras que corresponden con los términos femeninos, tienen mayor presencia las pianistas, cantantes y pedagogas. Se calcularon 22 menciones de cantantes o “cancionistas”. Sin embargo, entre las mujeres hay un rango amplio de categorías que éstas abarcan, de manera que podemos encontrar nombres tan diversos como Celia Medina, Gilda Cruz Romo, Rita Guerrero, Dolores Moreno Azpeitia, Claudia Ortiz, Lupita Palomera, Guadalupe Pineda o Lucha Reyes.

Se observan 25 menciones de pianistas recitalistas o pianistas pedagogas como Adela Bueno, Elena Camarena, Agustina del Castillo, Elena Padilla, Áurea Corona, María Luisa Lizárraga, Rosalinda Preciado, Ana Silvia Guerrero, Amelia García de León,



Gilda Cruz Romo, Rosario Manzano, Consuelo Medina, Frania Mayorquín, Alla Milstein, Carolina Rodríguez Russum, Ninfa Calvario, Ana de la Cueva, Gabriela Flores Peredo, Carmen Peredo o Ana Eugenia González Gallo, entre otras.

En contraste, sólo se encuentran dos musicólogas o etnomusicólogas: Ileana Güeche (cuyo origen es cubano) y la mítica Henrietta Yurchenko (de origen estadounidense y quien no radicó en Jalisco, pero aparece en este contexto por sus investigaciones sobre la música indígena regional). Del lado de la composición aparecen cinco mujeres pianistas y compositoras de la música popular: Consuelo Velázquez, Concha Michel, Otilia Figueroa y María Padilla. Algunas destacadas pianistas, como Ángela Salazar, Isabel Ochoa y Ana María Guarro, aparecen mínimamente mencionadas, más bien como alumnas de profesores, hombres, en este caso del maestro Benigno de la Torre (1856-1912). Por cierto, que Ángela Salazar (1884-1936), autora de un significativo corpus de música para piano y conjuntos de cámara, fue literalmente borrada de la historia de la música jalisciense del siglo XX, y en la actualidad no se conoce ni siquiera una composición suya.

Por entradas independientes en dicho *Diccionario*, respecto a las compositoras de música de concierto sólo se menciona a Marisol Jiménez y a Julieta Marón, ambas jaliscienses y con trayectorias muy diferentes. Marisol Jiménez (Guadalajara, 1978) es una compositora, intérprete y artista multidisciplinaria —con una destacada carrera internacional— que actualmente radica en Berlín, Alemania. Realizó un Doctorado en Composición en la Universidad de Stanford y una Maestría en Artes en Mills College, ambas en California. Su producción incluye principalmente obras de cámara, así como instalación sonora, uso de electrónica y medios mixtos. En su trabajo explora la interacción entre lo “primitivo” y lo tecnológico a través del proceso táctil para crear sonido; por ello, suele crear sus propias esculturas sonoras y utilizar objetos encontrados o material sonoro grabado por ella misma.

Por su parte, Julieta Marón (Guadalajara, 1960) cuenta con una trayectoria multidisciplinaria que navega entre la comunicación, la música y las artes visuales. Actualmente es directora del Sistema Universitario de Radio de la Universidad de Guadalajara. En el ámbito musical, es una compositora y guitarrista que ha escrito obra de cámara y orquestal, canciones, música para medios audiovisuales (cine, video, radio y televisión) y artes escénicas (danza y teatro). Sin embargo, en la última década, su actividad musical se ha visto en pausa creativa. En entrevista (consulta propia hecha en Guadalajara, en el contexto de la presente investigación), Marón sostiene que “el medio musical en Jalisco está atravesado por problemas de género y de centralismo [a nivel nacional] que complican el desarrollo artístico profesional de algunas mujeres, haciéndolas desertar y no buscar más oportunidades”.

De los 77 términos femeninos en el *Diccionario*, 12 de ellos en realidad parten del género neutro, puesto que son “familias de músicos” o agrupaciones donde mencionan tanto hombres como mujeres de forma general. Las menciones asociativas restantes solo se presentan en una ocasión: violinista, violinista / pedagoga, cantante / pedagoga, violinista / cantante, cellista, clarinetista, arpista, bailarina / actriz / cantante.

En otras publicaciones como *Las mujeres en la creación musical de México*, de Clara Meierovich (2001), o “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX” (2017) de Yael Bitrán, llama la atención que figuran poco las mujeres jaliscienses en la representación a nivel nacional. En el caso de Meierovich, entrevistó a 17 mujeres compositoras de México, sin embargo, 12 de ellas son originarias de la Ciudad de México, y el resto, aunque nacieron en otros lugares, han forjado su carrera en esa misma capital nacional. Es necesario poner en cuestión qué motivos llevan a la autora a no escoger compositoras de otras entidades y a preguntarse cómo

impacta la política centralista del país sobre la profesionalización musical de las mujeres, a nivel nacional.

### La dirección orquestal

A continuación se presenta un análisis cuantitativo sobre la relación de género que hay en la dirección titular de 31 orquestas profesionales de México. A falta de registros estadísticos públicos que ofrezcan una base de datos sistematizada de estas agrupaciones, se toma el muestreo de las principales orquestas profesionales del país, que propone Guadarrama Olivera (2018: 59-64). Por la ausencia de información oficial disponible y actualizada, se dejaron de lado las orquestas juveniles o que operan bajo el sistema de orquesta-escuela; éstas tienen una mayor presencia de directoras titulares, sin embargo, por sus objetivos y modos de operación, no se consideran orquestas profesionales. Las orquestas consideradas fueron creadas entre los años 1928 y 2010:

Camerata de Coahuila	Orquesta Filarmónica de Sonora
Orquesta Clásica de México	Orquesta Filarmónica de Zacatecas
Orquesta de Cámara de Bellas Artes	Orquesta Filarmónica del Desierto de Coahuila
Orquesta de Cámara del Estado de Morelos	Orquesta Filarmónica del Estado de Chihuahua
Orquesta Filarmónica de Jalisco	Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México	Orquesta Sinfónica de Aguascalientes
Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México	Orquesta Sinfónica de Baja California
Orquesta Filarmónica de Nayarit	

Orquesta Sinfónica de Campeche	Orquesta Sinfónica de Michoacán
Orquesta Sinfónica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	Orquesta Sinfónica de Minería
Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música del Estado de Baja California Sur	Orquesta Sinfónica de Oaxaca
Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tamaulipas	Orquesta Sinfónica de Quintana Roo
Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo	Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato	Orquesta Sinfónica de Xalapa
	Orquesta Sinfónica del Estado de México
	Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional
	Orquesta Sinfónica Nacional
	Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes

Con base en la información disponible en las páginas electrónicas oficiales de dichas agrupaciones, se concluye que, en la actualidad, ninguna mujer es directora titular de ninguna de las orquestas en esta lista. Además, se corroboró que en 2009, Gabriela Díaz Alatríste se convirtió en la primera directora titular de una orquesta profesional mexicana (*vid.* Avilés, 2009), cuyo cargo desempeñó hasta el 2013 con la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional.<sup>14</sup> Asimismo, Alondra de la Parra fungió como directora artística de la Orquesta Filarmónica de Jalisco, de 2012 a 2013. Además de ellas, que no son jaliscienses, no existen otros nombramientos de titularidad, de ninguna mujer, desde 1915 en que se fundó la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, hasta el año 2020;

14 (N. del ed.): las primeras directoras profesionales al frente de orquestas mexicanas fueron Julia Alonso (1889-1977) y Sofía Cancino de Cuevas (189-1982), la primera de ellas originaria de la ciudad de Oaxaca y la segunda, de la Ciudad de México; sin embargo, efectivamente, ninguna de ellas recibió la titularidad de ninguna agrupación orquestal.

por lo tanto, ninguna mujer jalisciense ha dirigido una orquesta profesional mexicana como directora titular.

Actualmente destacan dos mujeres de Jalisco, que se perfilan hacia la dirección orquestal y que por la escasez de oportunidades de formación, financiamiento de proyectos y profesionalización en el país, han buscado oportunidades en Estados Unidos: se trata de Paula Nava Madrigal, quien radica en Seattle y es directora musical de la Northwest Orchestra, que cuenta con diversos programas de música clásica y de formación musical para la comunidad latina, con el objetivo de crear “puentes interculturales, fomentar la conexión y el compromiso, y fortalecer el liderazgo y la voz de las comunidades subrepresentadas en el Noroeste del Pacífico”. Además, de Gabriela Garzón, quien ha continuado su formación musical en Wichita, Kansas, en donde cursa un Doctorado en Dirección Orquestal. Garzón tuvo sus inicios como directora orquestal en la asociación civil Elevare, con sede en Guadalajara, Jalisco, asociación que también busca la “integración social” a través del sistema de núcleos orquestales conocido con el nombre de Ecos.

### **La presencia de las compositoras en la Orquesta Filarmónica de Jalisco**

A continuación se presenta un análisis cuantitativo de los programas musicales que ha interpretado la Orquesta Filarmónica de Jalisco desde 2013, hasta su primera temporada de 2020. Dado que tampoco existen documentos oficiales en los cuales basarse, todos los datos fueron recabados a partir de la información disponible en la página electrónica oficial de esa agrupación. Se encontró que, de un total de 196 programas presentados, solamente en 10 de ellos se interpretó alguna obra de una compositora. En el periodo de febrero de 2013 a abril de 2020 solo se han tocado diez partituras de mujeres.

Año	Nombre de la compositora y título de su obra	País de procedencia	Notas
2015	Consuelo Velázquez - <i>Bésame mucho</i>	México (Jalisco)	Arreglo realizado por Luis Zepeda. Orquestación por Alexis Aranda.
2016	María Grever - <i>Júrame</i> Consuelo Velázquez - <i>Bésame mucho</i>	México (Guanajuato y Jalisco, respectivamente)	En el caso de Consuelo Velázquez, también arreglados y orquestados por los anteriormente mencionados.
2017	Cécile Chaminade - <i>Concertino para flauta en Re mayor, Op. 107</i>	Francia	
2018	Cristina García Islas - <i>Na'Lu'Um</i>	México (Ciudad de México)	Obra finalista del Premio Nacional de Composición Orquestal.
	Liliana Z. del Río - <i>Cleptinae</i>	México (Ciudad de México)	Obra seleccionada por el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.
2019	Peggy Winsome Glanville - <i>Hicks - Three Gymnopedies</i>  Melody Eötvös - <i>Saqqara Birds</i>	Australia	Obras programadas a través del Festival Cultural de Mayo 2019, con Australia como país invitado.

	Cristina García Islas - <i>Na'Lu'Um</i>	México (Ciudad de México)	Obra programada (por segunda vez) dentro del Festival Cultural de Mayo, por ser finalista del Premio Nacional de Composición.
	Ana Lara - <i>Cuando caiga el silencio</i>	México (Ciudad de México)	
	Fanny Mendelssohn - <i>Obertura en do</i>	Alemania	
2020	Paola Santillán - <i>Némesis*</i>	México (Ciudad de México)	

Cuadro 1. Títulos de obras musicales de compositoras, incluidas en la programación de la Orquesta Filarmónica de Jalisco de febrero 2013 a abril de 2020. \* Obra cancelada debido a la propagación de la pandemia Covid-19. Fuente: elaboración propia con información de la página electrónica oficial de la Orquesta Filarmónica de Jalisco (dirección actualizada al 5 de enero de 2020: <http://ofj.com.mx/conciertos-eventos/>).

De las once compositoras interpretadas, seis son de México, dos de Australia, una de Alemania y una de Francia. De las mexicanas, solamente Consuelo Velázquez es jalisciense, quien fuera compositora de música popular y cuyo arreglo y orquestación fueron realizados por Luis Zepeda y Alexis Aranda, respectivamente. También llama la atención, que cuatro de las obras interpretadas no fueron directamente programadas por la dirección titular en turno, sino que fueron seleccionadas a través de festivales o foros donde es partícipe la Orquesta Filarmónica de Jalisco. Como antecedente, cabe señalar que esa agrupación estrenó dos obras de Julieta Marón durante la dirección titular de Guillermo Salvador (1997-2002) y de Héctor Guzmán (2004-2010). Esas partituras, que se estrenaron durante las temporadas regulares de la orquesta, fueron *Aliento del trueno*, en el año 2000, y *Maíz*, en 2006. Como nota, *Aliento del trueno* tuvo otra interpretación posterior a

cargo de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Zapopan, en el año 2014, agrupación que en ese momento se encontraba bajo la dirección titular del ya mencionado Guillermo Salvador. Además de eso, no se tiene conocimiento de ninguna otra interpretación de música de compositoras jaliscienses, a cargo de las orquestas enlistadas.

En conclusión, sobre la obra de las compositoras jaliscienses, en los últimos 23 años las dos principales orquestas sinfónicas del Estado de Jalisco han tocado dos obras de una compositora de concierto y una de música popular —un arreglo orquestal que originalmente no hizo la compositora.

### **Poner la mirada en otras latitudes**

En general, se puede observar mediante la estadística que las mujeres tienen proporcionalmente menos presencia que los hombres en el ámbito musical en Jalisco. Además, su participación es dispar entre unos rubros y otros. Es una tarea pendiente profundizar en el diagnóstico de la música jalisciense con relación al género y su correspondencia con lo que ocurre en otros países. Actualmente se viven tiempos donde las mujeres músicas siguen siendo “las primeras” en “lograr” nombramientos, premios, puestos o designaciones. Esta situación no es exclusiva de una ciudad como Guadalajara, de hecho, es un problema global, según se explica a continuación.

Por mencionar algunos ejemplos, la organización Donne: Women in music - Drama Musica realizó una investigación sobre los programas de las temporadas 2019 y 2020, en las que 15 orquestas de renombre internacional (Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Los Ángeles, Filarmónica de São Paulo, entre otras), ofrecerán más de 1,500 conciertos que incluyen 3,997 partituras distintas. Los resultados arrojan que, del total de obras, 3,855 son de compositores, mientras que solo 142 corresponden a compositoras. En palabras simples: un 96.4% de la totalidad es para los hombres,



dejando sólo el 3.96% para las mujeres en la programación de conciertos de las quince orquestas contabilizadas.

Por otro lado, en septiembre de 2013, Marin Alsop (1956- ) se convirtió en la primera mujer que dirigió un concierto durante la temporada anual de verano, conocida como “The Proms”, de la Orquesta BBC de Londres, en Reino Unido, en sus 118 años de historia. Mientras que, en julio de 2019, Dalia Stasevska (1987- ) fue nombrada directora “invitada principal” de dicha orquesta, convirtiéndose así en la primera mujer a quien se le designa un puesto de dirección en esa misma institución. Asimismo, en Estados Unidos, en diciembre de 2016, Kaija Saariaho (1952- ) se convirtió en la primera compositora cuya ópera presentó la Ópera Metropolitana de Nueva York, institución de alcance internacional con 107 años de antigüedad.

Por su parte, la presencia de Tania León (1943- ), de origen cubano, destaca no solo como compositora y directora, sino también como pianista y educadora. Su trayectoria profesional es extraordinaria y en su trabajo musical ha logrado visibilizar sus orígenes culturales y las problemáticas raciales por las que han atravesado sus congéneres históricamente, sobre todo en Estados Unidos. Su carrera, además de comisiones de obra o residencias de composición en instituciones u organizaciones sólidas, incluye la dirección —en calidad de directora huésped— de agrupaciones como la Orquesta Filarmónica de Nueva York, la Ópera Metropolitana de Nueva York, la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, Alemania, y la Orquesta Sinfónica Nacional de Johannesburgo, Sudáfrica, entre muchas otras. Además ha recibido nombramientos y premios como el New York Governor’s Lifetime Achievement Award (“Premio del Gobernador de Nueva York a la Trayectoria de Toda Una Vida”), American Academy of Arts and Letters (Academia Estadounidense de las Artes y las Letras), la National Endowment for the Arts (Fundación Nacional para las Artes), la Chamber Music of America (Música de Cámara de Estados Unidos), NYSICA (New

York State Council on the Arts: Consejo de las Artes del Estado de Nueva York) o ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers: Sociedad Estadounidense de Compositores, Autores y Editores).

### **La musicología feminista en tiempos de inequidad**

Hoy en día existe una mayor presencia a nivel mundial —incluida Latinoamérica— respecto a la musicología feminista e iniciativas que, desde diversas aristas, buscan subvertir las condiciones de inequidad que se vive en la música de concierto. La musicología feminista surge en la década de 1980, con mujeres como Eva Rieger (1940- ) o Susan McClary (1946- ). En la década del 2000, este campo de estudio despertó en España con las aportaciones de musicólogas como Marisa Machado Torres o Pilar Ramos. En la Ciudad de México, desde el último tercio del siglo XX, musicólogas como María de los Ángeles Chapa y Evguenia Roubina, en la UNAM, y Carmen Sordo Sodi, Gloria Carmona, Xochiquetzal Ruiz Ortiz, Rosa Virginia Sánchez García, Lorena Díaz Núñez, Consuelo Carredano, Leonora Saavedra, Áurea Maya y Yael Bitrán, adscritas al CENIDIM, así como María Luisa Vilar-Payá, en la ciudad de Puebla, y Leticia Varela en la ciudad de Hermosillo, trazaron rutas significativas en el campo de la investigación musical, a lo que más recientemente han contribuido Lizette Alegre González, Rossana Lara Velázquez y Gabriela Pérez Acosta, también en la UNAM, e Iracema de Andrade, Géraldine Célèrier, Bárbara Pérez Ruiz y Jimena Palacios Uribe, en el mismo CENIDIM. Ninguna de ellas es de origen jalisciense.

No deja de ser extraño que la primera “musicóloga” mexicana, identificada así por su producción, y no tanto por un título académico, haya sido de origen jalisciense: la pianista e investigadora Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), si bien nacida en la Ciudad de México, formó parte de la familia del gobernador de Jalisco, el

general Pedro Ogazón. Autora de textos célebres, como *El arte musical en México* (1917) y *Puntos de Vista, ensayos de crítica* (1920), ambos reeditados por el CENIDIM, esos libros no parecen tener continuidad, ni siquiera recibir una lectura crítica e informada por parte de la comunidad musical femenina del Jalisco actual.

Al reflejar de forma precisa y comprobable la disparidad participativa entre hombres y mujeres dentro de la música de concierto, lo mismo que en la musicología, las estadísticas operan como detonador para el surgimiento de la musicología feminista regional. Para lograr ser una realidad en el Estado de Jalisco, este campo de estudio tendrá que intentar desenmarañar el aparato que hace funcionar al medio musical y apoyarse en otras ciencias, como la sociología, la antropología, los estudios de género, la historia y la filosofía. En este contexto, se podría decir que las estadísticas son un *síntoma de la enfermedad* y la musicología feminista busca comprender los motivos que generan la enfermedad misma, comprendida ésta como un padecimiento social. Y entonces, para esclarecerlo, primero hay que preguntarse: ¿cuál es la enfermedad de la que se habla y a quiénes afecta?

Según opina Susan McClary en *Feminine Endings: music, gender and sexuality* (1991), la musicología feminista o con perspectiva de género tardó casi veinte años en entrar en comparación con otras disciplinas como la literatura o el cine (*op. cit.*: ix). Una de sus apuestas es preguntarse si el género está presente en la música, e igualmente, si el género ha sido capaz de delinear su camino propio. Las problematizaciones que McClary abarca en su obra, las agrupa en cinco ejes que, relacionados entre sí, coadyuvan a clarificar los distintos roles que juegan conceptos como el cuerpo, el género o la sexualidad en la música. A continuación se explica brevemente la descripción que McClary hace de cada uno de estos grupos:

1. *Construcciones musicales de género y sexualidad*. Existe una *semiótica musical del género* que fue construida con la ópera a partir del siglo XVII. En la mayoría de las narrativas de la música dramática, la mayoría de los personajes —no todos— son “femeninos” o “masculinos” y se desenvuelven en función del género designado al que se le atribuyen comportamientos “propios” de la “feminidad” o de la “masculinidad”, respectivamente. Si bien, estos “códigos” son conformados por comportamientos “prevalentes de su tiempo”, la música no tiene un papel pasivo en la sociedad, pues sirve como un espacio colectivo donde estos constructos son “evaluados, adoptados, disputados y negociados”. Asimismo, sostiene que la música juega un papel importante al momento de experimentar y construir las nociones de *excitación* y *deseo sexual* que “circulan en la esfera pública” (*op. cit.:*7-8).
2. *Aspectos de género en la teoría musical tradicional*. La crítica feminista investiga cómo la música está atravesada por el género y la sexualidad, incluso en sus conceptos teóricos más fundamentales. Uno de los ejemplos más utilizados es la clasificación de tipos de cadencias musicales como “femeninas” y “masculinas”. Según la definición del *Diccionario Harvard de Música* (edición de 1970), se considera cadencia masculina cuando la frase melódica termina en un tiempo fuerte, y es femenina cuando termina en el tiempo débil del compás. La primera debe ser considerada de uso “normal” y común, mientras que la segunda es preferida en “estilos románticos”. Esta definición hace claras diferenciaciones basadas en una “fuerza relativa”, con una “oposición binaria” entre lo masculino y femenino, en términos de *fuerte* y *débil*, *normal* y *anormal*, lo *romántico* y lo *racional* u *objetivo*. Este tipo de diferenciaciones se pueden constatar en otros ejemplos, como las explicaciones de Georg Andreas Sorge sobre

- las diferencias jerárquicas entre las triadas “mayores” y “menores”, o bien, en el *Tratado de Armonía* de Schonenberg (vid. Schonenberg, 1974; mención en McClary, 1991: 9-12).
3. *Género y sexualidad en la narrativa musical*. De cómo la música en sí es configurada por las metáforas sociales que se construyen de la “actividad sexual, la excitación y el deseo”, y es reconstituida a través de paradigmas como el uso de la tonalidad o el desarrollo de ciertas formas musicales, como los movimientos *Allegro* de la forma sonata. O bien, la relación entre lo masculino y lo femenino en los argumentos de las óperas y otros géneros no dramáticos: generalmente hay un héroe masculino que es confrontado, atraído y/o puesto en crisis por un opuesto femenino, o, ejemplificando de otra manera, a lo largo de las conducciones tonales en un movimiento musical donde la obra se estructura “desde una base de origen (tónica), hasta la conquista de otras dos o tres tonalidades y un retorno a la tónica para el cierre” (1991: 14).
  4. *Música como discurso de género*. La música clásica europea ha sido una actividad muy discutida en términos de identidad de género, por las acusaciones de que quienes la disfrutan o la ejercen son “afeminados”. Este prejuicio tiene sus bases en la “asociación de la música con el cuerpo (en la danza o por placer sensual)” (*ibid.*: 17). De ahí, que los músicos masculinos han defendido su relación con la música “racionalizando” el proceso musical, mientras le adjudican “virtudes masculinas” como “la objetividad, la universalidad y la trascendencia”, además de relegar por completo la participación femenina en la esfera musical.
  5. *Estrategias discursivas de las mujeres músicas*. La mayoría de los obstáculos que no han permitido a las mujeres ser parte de la historia de la música, son principalmente institucionales, al no permitirles, históricamente, acceder a las mismas

competencias, entrenamientos y conexiones profesionales, que disfrutaban los hombres. Por su parte, la música compuesta por mujeres, es recibida con una serie de prejuicios inconscientes del *deber ser* de una mujer (*ibid.*: 18-19).

Por su parte, la pedagoga Lucy Green, en *Música, educación y género* (2001), sostiene que hay una predominancia masculina que opera como “política de género” en las escuelas de música y que ello deviene históricamente por los estereotipos de género asimilados, en los cuales las mujeres salen perdiendo, dado que sigue inyectada la idea de que al carecer de independencia económica y/o intelectual, no poseen un capital solvente creativo o artístico construido por sí mismas, disminuyendo significativamente su capacidad de agencia.

Para Green, existe una correspondencia de instrumentos musicales entre “femeninos” y “masculinos”. Además, presenta el concepto de la *exhibición* como un elemento clave para entender la interpretación musical en la esfera pública. Hay instrumentos que históricamente han reafirmado, desde el cuerpo, la feminidad estereotipada de las mujeres y por lo tanto, ha sido bien recibido que los dominen, por ejemplo, el violín, el arpa o el piano. En ambos instrumentos, las mujeres sostienen posturas consideradas “delicadas” —ya sea sentadas o de pie—, con las piernas juntas y la espalda erguida; no hay “modificaciones drásticas” en el gesto facial, ni disposición corporal por el uso técnico del instrumento, salvo la expresión interpretativa que la instrumentista puede tener (Green, 1997: 58-69).

Por su parte, el canto, todavía más aceptado, se coloca como una expresión que afirma aún más la “feminidad” de las mujeres, puesto que se deposita de manera directa en el cuerpo asumido como mujer y por lo general, tiene una disposición seductora o cómica, como en los arquetipos de los personajes de las óperas. En este caso, la mujer, desde una construcción conservadora y

patriarcal, es *autorreferente de sí misma, no se vulnera ni se modifica* (*op. cit.*: 31-39).

Sin embargo, Green contrasta afirmando que hay otros instrumentos donde pareciera que se implica un manejo más “complejo y racional”, o de ser “fuerte o ruidoso”, donde la presencia de mujeres disminuye drásticamente. Para el estatuto patriarcal, estos roles parecen ser menos “femeninos” porque están menos limitados por las “vicisitudes de sus cuerpos”, menos “alienados” por la tecnología, menos disponibles para el terreno sexual y personifican menos la imagen dual de virgen-prostituta: personaje de ópera cómica o seductora, por ejemplo, con pocas capas en su personalidad. Según los estatutos patriarcales donde se asimila la dualidad fuerte-débil, *ella* es dominante y está bajo control, “y eso, finalmente, incomoda” (*ibid.*). Es por ello que en muchos países, incluido México, aún es poco común encontrar mujeres percusionistas, tubistas o contrabajistas, como los hay regularmente en el caso de los hombres.

Esta idea de una mujer “exhibida” en un gran grupo de músicos, como una orquesta, la mayoría de ellos hombres, significa un tipo de exposición “indeseable” para ellas, y en ocasiones resulta ser un argumento suficiente para que muchas mujeres trunquen sus carreras musicales, por prejuicios inconscientes que van en detrimento de la potencia de sus intereses.

### **La herencia del patriarcado colonial en el ámbito de la música en Jalisco**

Las aportaciones de Gabriel Pareyón sobre el estado del arte en el contexto jalisciense en relación a la *problemática del colonialismo no deconstruido*, son cruciales para comprender el ámbito local. Este autor sostiene que la *modernidad jalisciense* arrasó la “existencia de culturas distintas al canon europeo, español, católico y romano” (*cf.* “Invocación a la fertilidad...”, en este mismo volumen). Con el paso de los siglos entre la instauración colonialista y el proyecto de *modernización* de José Vasconcelos (1882-1959), se inoculan

ideales que configuran la *praxis* y el pensamiento del ámbito musical jalisciense. Como confirmación de esto, vemos que la Minerva —como imagen femenina representativa de Jalisco—, es una creación del patriarcado vasconcelista, como puede leerse en *El proconsulado* (1939/1998: 109), en que Vasconcelos se encomienda a ella en los “difíciles momentos” de su llegada a Guadalajara, durante su campaña presidencial de 1929; lo cual tuvo gran impacto en el literato y gobernador jalisciense Agustín Yañez (1904-1980), ejecutor político del proyecto monumental de la Minerva, y discípulo del *Ulises criollo* (o sea, del mismo Vasconcelos).

Esta aspiración colonialista se encuentra inyectada de manera inconsciente entre los jaliscienses y explica las problemáticas actuales que sufren ciertos sectores de la música de concierto —la música contemporánea, por ejemplo—, y constriñen toda iniciativa por diversificar los discursos musicales en las instituciones del Estado. Así, por ejemplo, como lo dice el musicólogo Douglas Shadle, “la falta de diversidad en los programas de concierto lleva a una discriminación sistémica contra las mujeres, pero también contra las personas de color y otros músicos históricamente poco representados”. Y cada año, las orquestas venden temporadas “plagadas de música de hombres blancos muertos” (Shadle, 2018). Y al mencionar “músicos históricamente poco representados”, también se abre la incógnita sobre la completa invisibilización que las instituciones musicales de Jalisco hacen de las personas que son parte la comunidad LGTBTTTI, tanto en el contenido musical, como de las personas que son parte del medio cultural. La sentencia de Shadle aplica no sólo a las agrupaciones musicales institucionales, sino también a las instituciones educativas anteriormente mencionadas, que operan bajo esta idea conservadora.



## **Del patriarcado colonial a los feminismos occidentales y la lucha de las mujeres indígenas**

En una retrospectiva histórica, Aura Cumes (*apud* Rodríguez, 2018) afirma que el patriarcado establecido en Europa es el mismo que se instala en América durante la colonización. El patriarcado europeo es resultado de “300 siglos de persecución a las mujeres, con la caza de brujas, la Inquisición, la persecución de los acusados de herejes; al mismo tiempo que se da la expulsión de moros y judíos, los campesinos son expulsados de sus tierras y los negros son esclavizados”, formando una “organización política” que se “concentra en la categoría de hombre blanco = ser humano”, y que al arribar a Latinoamérica modifica las “relaciones sociales” como consecuencia de esa imposición colonialista.

El colonialismo, como *relación de dominio o señorío* entre un colectivo y otro (*cf.* Osterhammel y Jansen, 2019), implica el sometimiento y explotación de la parte colonizada. Para el caso de México, el proceso de colonización europea sometió y explotó a quienes no fueran *hombres blancos*. Tras el paso de los siglos, muchas de las configuraciones colonialistas, a pesar del proyecto *modernista* mexicano, continúan vigentes.

Las mujeres son uno de los grupos subordinados por el colonialismo, desplazadas a los espacios privados y fuera de la esfera pública, lo cual explica que su presencia en la historia esté tan desdibujada y poco representada. A pesar de que las mujeres han sido —son— concebidas como “bienes de propiedad”, muchas han logrado brincar a la historia en distintos rubros y desde una actitud disruptiva y de resistencia. Por su parte, las comunidades indígenas en su organización que no necesita del Estado, también son un ejemplo de ello.

Dando un salto en la línea temporal, la consigna “lo personal es político”, que cobró fuerza en las décadas de 1960 y 1970 con la segunda ola feminista en países como Estados Unidos, sigue vigente y se ha propagado a otras latitudes desde los feminismos

organizados, incluido México, para dimensionar y reivindicar la importancia que juega la vida privada dentro de la estructura social y política.

Como lo propone la escritora Gabriela Jáuregui, hoy en día ya no se puede homologar la demanda feminista como se hacía antes en las llamadas “olas”. Ahora son voces múltiples y heterogéneas, a veces en contraposición, pero dicha autora sostiene que esa suma de voces transcurren una tras otra como olas que provocan “un verdadero tsunami” (2018: 9).

En esa heterogeneidad, cada vez son más visibles las voces que desde los movimientos indígenas hacen un contrapunto del feminismo *blanco* u *occidental*. Cumes, investigadora de origen guatemalteco, no se identifica como “feminista” por sus “epistemologías indígenas”, y considera erróneo que en ocasiones se atribuya al feminismo como la “única y posible existencia política” para las mujeres indígenas de la actualidad. El pensamiento y las luchas feministas occidentales se han propagado en los últimos años, porque las mujeres han tomado mayor conciencia sobre la necesidad de “constituirse” como “sujetas políticas”. Pero para Cumes, el *ismo* resulta insuficiente, y sin embargo acepta ser aludida con ese término, de alguna u otra manera, y no busca demeritar las luchas de otras mujeres.

El feminismo occidental en Latinoamérica es uno que alude a la lucha por la “condición de inclusión” de las mujeres que no son indígenas, negras o pobres. Sin embargo, para las mujeres indígenas es necesario esclarecer los matices de sus propósitos y formas de proceder. En la misma entrevista, Cumes enuncia que “la lucha por el territorio y el sometimiento por causas raciales o étnicas” es un asunto que una mujer mestiza no atraviesa. Por lo tanto, carecería de sentido pedirle al feminismo que incluya todas las luchas desde lo semántico. Cumes sostiene que hay algunos feminismos que al intentar homologar todas las luchas, terminan siendo un “feminismo colonial” reproduciendo la misma tendencia a subordinar la

*otredad*. Si las mujeres blancas, occidentales, mestizas o “privilegiadas” luchan por las condiciones de igualdad, las mujeres indígenas luchan primero por los derechos colectivos, luego por la defensa del territorio y posteriormente por los derechos individuales.

La activista quechua Tarcila Rivera (*apud* Vila y Mangas Urkizu, 2018) reafirma que es complejo posicionarse como mujeres indígenas ante el mundo: “Yo como mujer siempre estaba en un espacio. Como indígena, en otro”, manifestando que ella y otras mujeres con quienes comparte las mismas problemáticas por ser consideradas indígenas, necesitan construir su propio “concepto de feminismo,” aun cuando ello implique posicionarse fuera del término.

El motor que a las clases medias o de la urbanidad debería importarles en esta lucha, es que éstas se sostienen a partir de la explotación de las clases obreras y campesinas, sobre las comunidades indígenas. Según Cumes, la idea de democracia por la que ha luchado la clase media no contempla a esas otras comunidades y por tanto los esfuerzos resultan insuficientes, porque esas comunidades son la “base de su propia existencia” y si a éstas las aniquilan, la clase media urbanizada también será aniquilada. Por su parte, la lingüista mexicana Yásnaya Aguilar Gil interpreta las contribuciones de Cumes:

El establecimiento del orden colonial racializó el género desde entonces, de manera que, si ya existía una relación de opresión contra las mujeres blancas, el colonialismo les genera un pacto racial con hombres blancos; este pacto que enuncia Cumes no debe obviarse nunca. Todas las mujeres, también las mujeres blancas/occidentales, hemos quedado racializadas. Si una mujer se piensa como no racializada es porque quedó racializada en la categoría privilegiada. Una lectura densa de la realidad nos indica que no podemos enmarcar la lucha de las mujeres sin considerar el ambiente imbricado en donde se mezclan el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo creando un mundo en el que, a estas alturas, son inseparables.

La lucha de las comunidades indígenas es una que ha estado viva desde tiempos del principio de la colonización. En las últimas décadas, algunas de ellas han replanteado sus ideas y prácticas colectivas —tales como su percepción del género—, que resultan fundamentales en sus relaciones internas y en su relación con *los otros*. Este proceso reflexivo y autocrítico que implica un conocimiento del contexto histórico al que una persona se adscribe, aporta genuinidad y congruencia en la construcción individual y colectiva. Para el caso de las mujeres, aceptar ese espacio complejo y radical deja un antecedente para otras mujeres que se encuentran en condiciones adversas —muy distintas, pero igual de complejas— para ejercer sus distintas posibilidades del *ser*.

### Conclusiones

*Inspirarse en Tarcila: como mujeres estamos en un lugar, como músicas, en otro*

Repetimos que Jalisco es el cuarto estado más poblado de México, con casi ocho millones de habitantes (según el INEGI, 2015) y aún con esa dimensión, no parece tener mucha relevancia en el ámbito de la *música de concierto* respecto a otros estados del país con menor población. A su vez, resulta preocupante la poca presencia —consecuencia de la exclusión histórica— que las mujeres tienen en la mayor parte de las áreas del medio musical, a pesar de que el porcentaje por sexo en la entidad es de 51.1% de mujeres y 48.9% de hombres.

La estadística cuantitativa sobre la población funciona solo como parámetro inicial, para posteriormente poder analizar las múltiples causas que explican esta situación, que, como ya se argumentó, responden a factores sociohistóricos múltiples y complejos. Sin embargo, el análisis detallado mediante instrumentos y métodos actualizados de medición, son una herramienta urgente y necesaria para poder conformar un diagnóstico preciso sobre la

situación de las mujeres músicas en Jalisco y así, propiciar espacios de diálogo y acción que incentiven su participación en todos los ámbitos de la música, sin sujeciones por estereotipos de género.

Aludiendo a Tarcila Rivera, si bien en la actualidad los feminismos empapan las mentes de muchas mujeres provocando una revolución de lo cotidiano en sus contextos inmediatos, como músicas es complejo posicionarse desde los feminismos ante un aparato musical de por sí colonizado, como si hubiera una disociación entre ser mujer y ser música, producto de una falta de reflexión sobre las experiencias propias en el entorno y la ausencia de conciencia histórica del ámbito musical, no solo jalisciense, sino global.

Pensando desde un feminismo occidental, la demanda por exigir derechos de inclusión son insuficientes, pues a las mujeres, al estar en un espacio subordinado, la inercia no les permite poner la mirada en propiciar una equidad que venga de fondo, y solo perpetúa la lógica patriarcal —de pelea por el territorio, del más fuerte y el más débil, del colonizador y el colonizado—, orillando a las mujeres a competir y esforzarse el doble, sin partir de las mismas condiciones para conseguir un lugar en la historia, atribuyendo sus logros al mero esfuerzo individual y sin conseguir librarse de la aprobación masculina.

Así, las mujeres músicas en el Jalisco de la actualidad, se encuentran en un lugar complicado para plantearse la posibilidad de romper con los prejuicios inconscientes que se cargan históricamente respecto al género. El interés de hablar sobre el espacio radical en el que se han colocado muchas mujeres indígenas de México y otros países de Centroamérica, respecto a los feminismos en relación con sus propios procesos colectivos e individuales, se debe al deseo de hacer una invitación a construir una noción propia de agencia para fracturar el pacto racial y la cultura aspiracional hacia el *hombre blanco* en el ámbito de la música.

## Bibliografía

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena (2018). “La sangre, la lengua y el apellido”, en *Tsunami*. Ciudad de México: Sexto Piso; pp. 25-39.
- Aguilar Gil, Yásnaya Elena (2019). “Mujeres indígenas, fiesta y participación política”, *Feminismos. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 854: 33-39.
- Avilés, Karina (2009). “Gabriela Díaz Alatríste, primera titular de una orquesta sinfónica en el país”, diario *La Jornada*, 9 de marzo, recuperado: 2 de enero de 2020, <https://www.jornada.com.mx/2009/03/09/cultura/a14n2cul>
- Barrera, Bárbara (2018). “Aura Cumes, escritora: un patriarcado colonial somete no sólo a las mujeres”, recuperado: 8 de enero 2020 de <https://palabrapublica.uchile.cl/2018/07/23/aura-cumes-escritora-un-patriarcado-colonial-somete-no-solo-a-las-mujeres/>
- Bitrán Goren, Yael (2017) “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX”, en (J.P. González, ed.) *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago de Chile: Ibermúsicas.
- Coelho, Teixeira (2009). *Diccionario crítico de política cultural, cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.
- CONAVIM (2018). “¿Qué es la perspectiva de género y por qué es necesario implementarla?”, recuperado: 2 de enero 2020, de <https://www.gob.mx/conavim/articulos/que-es-la-perspectiva-de-genero-y-por-que-es-necesario-implementarla>
- Cumes Simón, Áura Estela (2012) “Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio”, *Seminario: Conversatorios sobre Mujeres y Género*. Murcia: Universidad de Murcia.

- Drama-Musica (blog). “Women composers by numbers: the orchestral seasons” en *Donne. Women in Music*, recuperado: 2 de enero 2020 de <http://www.drama-musica.com/NewsandPress.html>
- Grau Vila, Carmen y Maialen Mangas Urkizu (2018), “Tarcila Rivera: las mujeres indígenas tenemos que construir nuestro propio concepto de feminismo”, recuperado: 20 de diciembre 2019 de <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/tarcila-rivera-zea-mujeres-indigenas-construir-nuestro-propio-concepto-feminismo>
- Green, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Guadarrama Olivera, Rocío (2019). *Vivir del arte: la condición social de los músicos profesionales en México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Hargreaves, D.J. y A.C. North, eds. (1997). *The Social Psychology of Music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Harrison, Daniel (2016). *Pieces of Tradition: An Analysis of Contemporary Tonal Music*. Nueva York: Oxford University Press.
- INEGI (2015). “Información de México para niños”, recuperado: 30 diciembre 2019, de <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/jal/poblacion/>
- INEGI (2019) “México en cifras / Jalisco”, recuperado: 30 de diciembre 2019, de <https://www.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=14>
- Jáuregui, Gabriela (2019). “Prólogo: desde Nepantla hablamos”, en *Tsunami*. Ciudad de México: Sexto Piso; pp. 9-11.

- McClary, Susan (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meierovich, Clara (2001). *Mujeres en la creación musical de México*, Ciudad de México: CONACULTA.
- Musexplat (2019). “Entrevista con Susan Campos: Siento que hay que desbordar las categorías”, recuperado 20 de diciembre 2019 de <https://musexplat.com/2019/11/19/entrevista-con-susan-campos-siento-que-hay-que-desbordar-las-categorias/?fbclid=IwAR0rALQRZ0YDWl1chSo-Pi-CrN5D8SX8ilnFApnACmfz55MwMS9XsN-FO5Jg>
- ONU Mujeres (blog). “Incorporación de la perspectiva de género”, recuperado: 2 de enero 2020 de <https://www.unwomen.org/es/how-we-work/un-system-coordination/gender-mainstreaming>
- Ortíz, Gabriela (2015). “Tengo la foto de Pérez Prado junto a la de Stravinsky”, en *Itinerarios de la cultura contemporánea en México*, vol. 7, pp. 23-35.
- Osterhammel, Jürgen y Jan C. Jansen (2019). *Colonialismo. Historia, formas, efectos*. Madrid: Siglo XXI.
- Pareyón, Gabriel (2010). “Conservadurismo, negación y diáspora”, en (K. Planter y H.R. Solís, eds.) *Jalisco en el mundo contemporáneo: aportaciones para una enciclopedia de la época*, t. I: Arte, población, cultura, salud. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; pp. 77-92.
- Pareyón, Gabriel (2000). *Diccionario de música en Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Piston, Walter (1998). *Armonía*. Madrid: Spain Press-Universitaria.



- Rodríguez, Ana (2018). “Aura Cumes, escritora: un patriarcado colonial somete no sólo a las mujeres” (entrevista), *Palabra pública*, Universidad de Chile, recuperado el 3 de enero de 2020, en <https://palabrapublica.uchile.cl/2018/07/23/aura-cumes-escritora-un-patriarcado-colonial-somete-no-solo-a-las-mujeres/>
- Saavedra, Leonora (2000). “Mujeres musicólogas de México”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, no. 123. Ciudad de México: CENIDIM - INBA; pp. 9-40.
- Schoenberg, Arnold (1948/1974). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Serret Bravo, Estela (2008). *Qué es y para qué sirve la perspectiva de género*. Oaxaca: Lluvia oblicua.
- Shadle, Douglas (2018). “Systemic Discrimination: the Burden of Sameness in American Orchestras”, recuperado: 28 diciembre 2019, en <https://www.icareifyoulisten.com/2018/02/systemic-discrimination-burden-sameness-american-orchestras/>
- Vasconcelos, José (1998). *El proconsulado*, Ciudad de México: Editorial Trillas.



Dos sentimientos encontrados me provoca la lectura de estos interesantes ensayos sobre la investigación musical en Jalisco: por un lado el recuerdo más bien doloroso de haberme encontrado con una lucha desigual contra la incompetencia de las instituciones en materia de investigación y rescate del patrimonio musical olvidado de antiguas generaciones —en mi caso concreto, respecto de la obra inédita de José Rolón—, y por otro, el gozo de saber que una nueva generación ha tomado la bandera de seguir insistiendo en que la restitución de la memoria histórica de nuestra música continúe como asignatura pendiente de las instancias de cultura.

José Gorostiza Ortega



Cultura



A0132456782