

Colección de Conferencias Magistrales BEATRIZ BARBA DE PIÑA CHÁN

Facultad de
Música, UNAM,
Septiembre de 2015
Núm. 3



Reflexiones sobre la historia de la etnomusicología en México

Carlos Ruiz Rodriguez

Dirección de Etnología y Antropología Social
Instituto Nacional de Antropología e Historia

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA
ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO

Carlos Ruiz Rodríguez

DIRECCIÓN DE ETNOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA SOCIAL
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO

Carlos Ruiz Rodríguez

En general, pocos escritos han abordado el tema de la etnomusicología como saber disciplinar. El desarrollo institucional e intelectual del campo etnomusicológico en México, y su antecedente el folclor musical, se han investigado en escasa medida. Dos primeros diagnósticos se deben a Jesús C. Romero y Vicente T. Mendoza, figuras centrales del folclor en la primera mitad del siglo XX. Durante el decenio de 1960 y hasta el de 1980, otros dos renombrados investigadores, Gabriel Moedano e Irene Vázquez, se interesaron en ofrecer recapitulaciones críticas del desarrollo del folclor y la investigación folclórica-etnomusicológica institucional. Hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI, la situación no ha cambiado demasiado y aparece apenas un puñado de acercamientos historiográficos de pretensiones generales sobre la disciplina publicados por Steven Loza, Miguel Olmos y Arturo Chamorro. Los años recientes sólo han dejado entrever un trabajo de mayor extensión, a cargo de Marina Alonso, que aborda varios aspectos ligados al desarrollo histórico de la etnomusicología.

Si bien la temática no ha sido objeto de profusas publicaciones, el tema supone interés por varias razones. La etnomusicología se ha desarrollado en condiciones sociohistóricas específicas que han incidido de manera significativa en su devenir; el papel de su comunidad de estudiosos y su quehacer en un marco institucional han sido centrales para su desarrollo. Derivado de ello puede preguntarse: ¿cómo se construye históricamente su objeto de estudio y en qué circunstancias institucionales?, ¿cómo ha sido el proceso de consolidación académica de este saber y hasta qué punto se logra constituir como una disciplina

autónoma? Se trata de develar el difícil camino que ha recorrido esta área en su búsqueda por consolidarse. Desde luego, no se pretende esbozar aquí una historia de la etnomusicología, temática abordada previamente en mi tesis de maestría, sino destacar algunos puntos dentro de esa historia que puedan ayudar a comprender de manera parcial la circunstancia actual del campo y afrontar la responsabilidad de su continuidad en relación con las condiciones actuales.

El texto presente propone un par de ejes de reflexión sobre el desarrollo de la etnomusicología que toman como antecedente fundamental los dos primeros tercios del siglo XX (cuando se conocía con el nombre de folclor musical) y su imbricación con el desarrollo etnomusicológico del último tercio de ese siglo. Dichos ejes se superponen entre sí y son complementarios en su circunstancia histórica: se trata de ponderar la relación entre las concepciones en torno del objeto de estudio disciplinar, el proceso de consolidación de la etnomusicología en México y el vínculo institucional de este saber con otras áreas ya consolidadas.

Es necesario señalar que esta perspectiva se enfoca en el desarrollo histórico institucional de la etnomusicología como disciplina académica en tanto saber cercano a la labor de instituciones de cultura del Estado mexicano, dejando de lado otro sector vinculado no menos importante (institucional o no) más cercano a la divulgación (radio, TV, documental, cine, etc.) y promoción (programas de fomento, festivales, concursos, promotores culturales, etc.) de tradiciones musicales. Cabe subrayar que este último sector sostiene un diálogo más directo y ejerce un efecto más amplio en términos sociales que la propia actividad académica etnomusicológica conjunta, por lo que requiere un acercamiento específico y extenso.

Un primer rasgo que destaca al reflexionar sobre el desarrollo de la etnomusicología en México y su precedente, el folclor musical, son los fines y propósitos históricos que persigue. Al respecto, un punto central es la propia concepción del objeto de su estudio, esto es, la “música” o el tipo de “música”. Desde sus inicios, la folclorología musical, y lo que

más tarde sería la etnomusicología, no estudiaron todo el espectro de expresiones musicales presentes en la cultura mexicana. Un tipo de expresiones, pronto diferenciadas como populares y antagónicas de las cultas, fueron el principal foco de interés. La diferenciación entre músicas populares y cultas tiene largo antecedente, pero es quizá en el siglo XIX con la literatura costumbrista que comienza a perfilarse una división entre ambas: se trataba de satisfacer la necesidad “moderna” de llevar, como una curiosidad exótica y extraña, la vida musical del “otro” ante los ojos del ciudadano educado de la urbe.

En la academia, Nicolás León esbozaba ya desde 1906 qué tipo de músicas sería objeto de interés folclórico y antropológico: arrullos, baladas y cantos populares. En pleno despliegue posrevolucionario, las instituciones en ciernes también diferenciaban su objeto de estudio con claridad: Manuel M. Ponce era enviado por la recién instaurada SEP a recoger música popular al medio rural en la década de 1920; por el lado antropológico, el macroproyecto sobre Teotihuacán de Manuel Gamio hacía lo propio en la etnografía regional. En suma, no se trataba de describir o recoger toda la música, sino tan sólo aquella representativa del “alma nacional”, las expresiones musicales vernáculas, las del pueblo. Pero, ¿por qué el interés en esa esencia musical identitaria?

Aunque no identificadas de forma absoluta, las expresiones musicales populares fueron para su fundador, Manuel M. Ponce, el objetivo central del folclor musical. Desde 1919, Ponce señala el prevaeciente afán europeizante del ámbito artístico mexicano y el olvido de la “música vernácula”, que es necesario recopilar, seleccionar y clasificar para, por último, “estudiar la manera de *dar forma* a la melodía del pueblo”. Las ideas de Ponce lo muestran como un compositor preocupado por la investigación del folclor musical, pero siempre en función de los objetivos de una agenda creativa nacionalista, es decir, de “constituir una música verdaderamente nacional”: el folclor musical es estudiable en tanto fuente útil para el propósito de diferenciarse, musical, particularizada e identitariamente, como una nación. Con ello, el

folclor musical adquiere importancia no como valor sociocultural por sí mismo o como muestra de la diversidad cultural de los pueblos, sino como materia legítima de la labor “ennoblecadora” del compositor académico nacionalista; hay que destacar que en ningún momento se habla de la importancia de la cultura de los pueblos *per se* o de las “naciones” que conformaban la gran nación (como lo haría unos años después Miguel Othón de Mendizábal).

De igual manera, en Ponce puede advertirse la importancia de utilizar el folclor musical con propósitos educativos. Una de sus obras más conocidas fue precisamente *Veinte piezas fáciles para los pequeños pianistas mexicanos* (1935) en la que utilizó temas folclóricos para componer piezas destinadas al aprendizaje infantil. Esa orientación se transmite con posterioridad en figuras como Luis Sandi, que ejercieron influencia notable en la política cultural educativa en el terreno musical. La influencia de Ponce es decisiva durante el primer lustro del decenio de 1920, si bien el mayor efecto en la etnomusicología derivó de los Congresos Nacionales de Música, en los cuales el tema fue objeto de una pugna conservatoriana entre la facción de conservadores porfirianos y los músicos más jóvenes de vena nacionalista. Al final, ese pugilato terminó por consolidar la importancia del estudio de las expresiones musicales populares como motivo rector y motor de la creación musical académica nacionalista. Esa misma posición se ratificó también en publicaciones de gran tiraje y significativo alcance social, como las obras de Rubén M. Campos, que subrayan la labor de retomar material folclórico en la composición musical académica, la labor de los orfeones de la Dirección de Cultura Estética y el papel social de las Orquestas Típicas de Miguel Lerdo de Tejada y Juan N. Torreblanca.

A mediados del siglo XX, luego de la fundación del Departamento de Música de Bellas Artes, cuando termina por consolidarse de modo institucional la división entre músicas cultas y populares, el estudio de las segundas se acredita como actividad necesaria en la agenda institucional. Varios investigadores participan en la recolección folclórica-

musical, pese a lo cual ésta siempre es insuficiente y en condiciones precarias, evidente también en la carencia de publicaciones de corte folclórico o su tardía publicación en el INBA. En la década de 1950 es perceptible la forma en que se atenúa el impulso nacionalista, y con ello la utilidad práctica del folclor, así como el quehacer folclórico-musical. Sin duda alguna, son años en que el discurso político se construye al destacar el progreso industrial, los cambios económicos y la modernidad.

En el decenio de 1960, aunado a la desaparición de las principales figuras folcloristas, comienza a vigorizarse una crítica al folclor como disciplina en las ciencias sociales; es un lapso de clara transición en el que una nueva generación de estudiosos perfila a esta disciplina hacia la “novedosa” etnomusicología. Como había sucedido con la generación de folcloristas musicales de la década de 1930 (quienes criticaron duramente a sus homólogos precedentes), la generación del decenio de 1960 se caracterizó por diferentes anhelos académicos y por su crítica a las posturas generales del folclor y el folclor musical. Evidentemente, dado su vínculo intrínseco, el ocaso del folclor discurre paralelo al franco declive del nacionalismo posrevolucionario en el país. Los escritos de varios estudiosos poco después desplazarán la discusión del “folclor” hacia el estudio de la “cultura popular”, término que gana terreno en la academia de manera gradual.

En la siguiente década, las políticas de los presidentes Luis Echeverría y José López Portillo promueven programas sociales y de fomento a la cultura popular. Dichas administraciones, faltas de credibilidad social y responsables de una aguda crisis económica, ven en la reivindicación y rescate de tradiciones “agonizantes” un elemento más que puede contribuir a su política populista. Tal postura favorece la grabación de campo y la conformación de acervos, causa y efecto que se vuelven canon de la práctica de la disciplina. Es un momento coyuntural ya que el nuevo apelativo de “etnomusicología” se institucionaliza de la mano del registro fonográfico de campo y la creación de acervos fonográficos. Hay que recordar que entre 1974 y 1986 se funda casi

la totalidad de los acervos de música tradicional todavía existentes hasta hoy. Asimismo, entre 1967 y 1978 se publica una veintena de títulos fonográficos de la Serie *Testimonio Musical de México* del INAH y cerca de una decena de fonogramas a cargo del *Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana* (FONADAN). Otras instancias como el Fondo Nacional para Actividades Sociales, el Fondo Nacional de Fomento para las Artesanías y el Instituto Nacional Indigenista también publican varios fonogramas en este periodo.

Desde luego, si bien la recolección obedecía a procesos reales, dado que los entornos económicos y socioculturales de la música cambiaban de forma radical, y la manera más asequible de capturarla para la posteridad era el registro fonográfico, la grabación de campo se volvió una especie de fetiche que al final se convirtió en un fin y no en un medio de conocimiento de las tradiciones musicales. Se fragua entonces una disciplina en la praxis institucional sustentada en la grabación de campo y los acervos fonográficos, y no en un diálogo académico o la sistematicidad de una formación escolarizada. Hay que destacar que un par de apelativos relativamente nuevos definen desde entonces el objeto de estudio, esto es, “música tradicional”, término que se usaba desde la década de 1950 de manera muy genérica, y “etnomúsica”, vocablo empleado desde fines del decenio de 1960 que otorgaba aires de cientificidad y nuevos bríos a la etnomusicología.

A mediados de la década de 1980 es perceptible cierta emancipación del fetiche fonográfico en varias publicaciones etnomusicológicas. Tal orientación repunta en el decenio siguiente con acercamientos más profundos que no necesariamente sitúan al registro fonográfico como fin último de investigación. La aparición de tales trabajos es proporcional al incremento de heterogeneidad del campo, es decir, la preparación profesional de nuevos investigadores posibilita su integración en las estructuras del marco académico universitario, lo que favorece una concepción más amplia del objeto de estudio y cierta diversificación de la producción etnomusicológica.

Sin embargo, en esta historia parece haber coyunturas que se repiten

de modo cíclico. Una de ellas se relaciona con el fin de cada periodo de la disciplina; así, cuando la conceptualización del objeto de estudio comienza a emanciparse de las políticas institucionales aparecen cambios estructurales graduales que desembocan en nuevas concepciones de él. De ese modo sucedió hacia fines de la etapa del folclor, cuando el folclor musical, luego de haber dejado de funcionar como motivo artístico de la composición de música académica nacionalista, comenzó a ser valorado por sí mismo, como producto cultural de determinadas sociedades; no obstante, muy pronto la política cultural de dos sexenios populistas de la década de 1970 recuperaron el valor político del folclor musical como reivindicador cultural de lo “verdaderamente nuestro” y destacaron su necesario “rescate”. Ello implicó en buena medida su cosificación, mediante la excesiva valoración del registro fonográfico y el producto sonoro-musical, lo cual dejó a las sociedades y matrices socioculturales que le daban vida en segundo plano, hasta cierto grado.

De manera similar, al entrar al siglo XXI, cuando la etnomusicología en México ofrece mayores aportes desvinculados de esa perspectiva “rescatista”, la *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial* emitida por la UNESCO (2003) y la adscripción de México a la misma como Estado-Nación, cambia el escenario político-cultural del país. Desde entonces, buena parte de las publicaciones etnomusicológicas gira en torno de dicha cuestión: el tema patrimonial de la UNESCO llega para quedarse y no sólo se vuelve importante por su injerencia en las políticas culturales institucionales, sino por sus repercusiones directas en términos sociales. Las declaratorias de prácticas culturales como patrimonio inmaterial de la UNESCO, vinculadas con una particular visión de desarrollo sustentable de la cultura, se han relacionado de manera prioritaria con circuitos económico-turísticos de gran envergadura que la mayor parte de las veces han alterado en grado sustancial los contextos tradicionales de desarrollo de varias expresiones.

En este sentido, el quehacer de esta área sigue al parecer el desti-

no del salmón, a contracorriente, apenas consiguiendo su visibilidad social y luchando por su legitimidad académica; en consecuencia, ahora debe volver a definir su objeto de estudio en condiciones institucionales peculiares. De acuerdo con estas reflexiones, en el uso histórico de esta zona de estudio, el objeto de la etnomusicología se ha diferenciado con claridad y ha tenido utilidad política. En realidad, la existencia institucional de la disciplina se debe en buena parte a este segundo aspecto. Puede afirmarse que la concepción del objeto de estudio ha determinado en proporción considerable el rumbo institucional del campo.

Ahora es necesario agregar, a partir de algunas nociones de Pierre Bourdieu, que además de la intervención institucional, un papel central en la definición del objeto de estudio lo juega la lucha propia del campo, es decir, aquélla entre sus agentes en busca de legitimidad, autoridad y poder académico, tema que supone un acercamiento más extenso. Asimismo, es importante acotar que lo planteado hasta aquí no impide que hubiera cierto grado de autonomía en la investigación durante la historia de la etnomusicología. No todo el quehacer académico siguió lineamientos institucionales sobre una manera particular de comprender el objeto de estudio. Si bien se ajustó en lo general a una agenda institucional, puede advertirse que siempre hubo un margen de maniobra que varios investigadores aprovecharon. Por ello, en un recuento histórico centrado en su producción intelectual, es prudente tener siempre en cuenta la pregunta: ¿En qué grado los temas abordados y los enfoques metodológicos reflejan históricamente las políticas institucionales? La investigación que se desarrolla al margen de las instituciones de cultura (o bien la que opera dentro de las instituciones cuando una política cultural en boga entra en declive) es la que confiere autonomía y diversidad de conocimiento a la disciplina.

Una vez revisada de manera sinóptica la definición del objeto de estudio en relación con su dependencia institucional y su contexto histórico, es posible acercarse entonces al proceso de consolidación de la etnomusicología. Es preciso reflexionar por qué ciertos aspectos

constituyentes del campo se han consolidado a diferencia de otros que no han logrado hacerlo. Según Immanuel Wallerstein, de acuerdo con la práctica general acostumbrada hasta ahora en las ciencias sociales, un área de estudio consigue institucionalizarse cuando la enseñanza e investigación en torno de un “tema” de interés científico logra establecer cinco categorías que lo constituyen: la formación profesional de estudiosos, la creación de centros de investigación y acervos especializados, así como la conformación de sociedades de estudiosos y la emisión de publicaciones específicas. Esos cinco parámetros pueden ser útiles para analizar en qué medida la etnomusicología en México ha podido consolidarse desde el punto de vista histórico y apuntalarse en busca de su autonomía, o bien adherirse (como se verá), de manera casi accesoria, a dos ámbitos de conocimiento bien definidos: el antropológico y el musical.

En términos generales, se aducirá aquí que la propia definición histórica del objeto de estudio puede explicar por qué se consolidan algunos elementos, en especial los que han estado cercanos a los propósitos institucionales, así como destacar que el folclor musical y la etnomusicología han tenido un desarrollo histórico marginal en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, situación que ha contribuido a dificultar su consolidación como disciplina.

Aunque Jesús C. Romero (1947) considera que el folclor consigue “madurar” como una disciplina durante la tercera década del siglo XX, en realidad nunca deja de ser un campo de estudio marginal. El folclor y el folclor musical no llegan en verdad a consolidarse en el conjunto de sus partes constitutivas. En un primer renglón se encuentran las publicaciones periódicas, que por lo regular son sostenidas por el esfuerzo de voluntades personales y el apoyo económico de benefactores. Las más importantes para el folclor musical (*Anuario de la Sociedad Folklórica de México y Orientación Musical*), logran cierta longevidad, pero al final se diluyen al no lograr conseguir apoyo institucional. Cabe señalar que ninguna publicación se dedicó de manera específica a la difusión de trabajos de corte folclórico-musical; estos

estudios tuvieron que encontrar cabida en una diversidad de revistas, sobre todo de corte musical, por lo que la producción de estudios se encuentra sumamente dispersa. Es pues previsible que esto no ayudara al diálogo científico y le restó presencia en el ámbito académico como área de investigación.

Los colectivos de estudiosos tampoco gozaron de condiciones muy favorables para desarrollar sus actividades. Las sociedades folcloristas que consiguieron apoyo por instituciones de cultura gubernamentales fueron abandonadas a su suerte al poco tiempo de ser integradas. Las iniciativas particulares tampoco tuvieron demasiado éxito. El Instituto Mexicano de Musicología y Folklore, por ejemplo, apenas llegó a los nueve meses de existencia. La Sociedad Mexicana de Musicología, fundada por Jesús C. Romero, casi desaparece durante la década de 1970. La agrupación de mayor presencia fue la Sociedad Folklórica de México, aunque un rasgo característico de ella fue su sempiterna marginalidad al depender también de mecenazgos y benefactores que consideraban de importancia la labor folclorológica.

Aun cuando hubo esfuerzos por fundar centros de investigación folclorológica, tales proyectos nunca se concretaron. Durante el auge del folclor, el apoyo institucional se dirigió a personas específicas (ya incorporadas a alguna institución) más que a la consolidación de centros de investigación especializada. Vicente T. Mendoza fue de los pocos que gozó de apoyo económico (de parte de la Secretaría de Educación y la Universidad Nacional) para dedicarse de tiempo completo a su actividad como folclorólogo; la gran mayoría se dedicó al estudio del folclor como complemento de la actividad principal que les daba sustento.

Sobre el tema de los acervos, los primeros archivos folclóricos remiten a la fundación de la Secretaría de Educación Pública, instancia que integró archivos que al final pasaron a formar parte del INBA. Esa institución mantuvo una preocupación continua por ellos, lo que hizo posible su relativa conservación hasta la fundación de instancias de cultura más recientes. Por su lado, el INAH conformó y acrecentó

de manera paulatina su archivo folclórico-musical, pero éste se vio menguado por falta de lineamientos claros de documentación y conservación de acervos fonográficos y musicales, la cual no surgió en esa institución sino hasta el último tercio del siglo XX.

Por su parte, la formación de folclorólogos profesionales nunca llegó a consolidarse. Manuel M. Ponce instauró las cátedras de folclor musical a mediados de la década de 1930 en la Universidad Nacional, pero careció de programas y metodología. José E. Guerrero continúa la labor docente de Ponce, aunque no mereció de un decidido apoyo institucional. Durante el siguiente decenio, Vicente T. Mendoza intentó afianzar estas cátedras en el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Música de la Universidad Nacional, pero no consiguió consolidar la formación de folclorólogos musicales dentro del ámbito universitario. Las cátedras, de las que surgió un par de egresados, no lograron al final dar el paso a convertirse en carreras profesionales.

Cabe destacar aquí un punto fundamental del desarrollo disciplinar. Durante los años del folclor musical, Vicente T. Mendoza, máximo exponente del folclor por entonces, intentó de modo infructuoso integrar el estudio del folclor a la UNAM, proponiendo incluso la creación de un Instituto de Investigaciones Folclóricas. Mendoza advirtió consecuencias negativas al supeditar el folclor al ámbito antropológico. Al laborar como investigador en el ámbito universitario quizá advirtió que la autonomía sería la única manera de no centrar el quehacer en políticas científicas de carácter aplicado. En 1940, Vicente T. Mendoza comenzó a trabajar en favor de una autonomía del campo para consolidarla en el ámbito universitario; no obstante, al intentarlo se apartó del auge antropológico de la década de 1940, relegando así la presencia folclorológica en ese medio. Fuera del ámbito antropológico, Mendoza consiguió una autonomía parcial y temporal del folclor que terminó por fracasar.

Para recapitular acerca del periodo del folclor y en el marco de los cinco parámetros para perfilar la consolidación de esta disciplina, puede aseverarse que el folclor musical consigue definirse frágil-

mente sólo en tres de ellos: una sociedad de estudiosos, una revista periódica y un puñado de espacios de investigación. Pese a ello, sólo la investigación logra una relativa institucionalización con plazas fijas de tiempo completo, dado que la revista y la sociedad se mantienen de manera independiente, sobre todo a partir de mecenazgos y los mecanismos de subsistencia autónoma propios de la sociedad. Ni la revista ni la sociedad logran tener continuidad luego del surgimiento de la etnomusicología en México y sólo algunas plazas de investigación logran subsistir para dar seguimiento al quehacer disciplinar. La falta de consolidación institucional del folclor dejó en condiciones muy precarias el posterior surgimiento de la etnomusicología en el país, la cual prácticamente nace en el seno de una discontinuidad de investigación.

Como se observó más atrás, durante el decenio de 1970 dos sexenios de orientación política populista favorecen el surgimiento de nuevas instancias dentro de las instituciones del medio antropológico y musical, donde la recién adoptada etnomusicología encuentra un lugar, aunque siempre de forma adyacente. Los investigadores interesados en el estudio de tradiciones musicales fueron incluidos en el seno de saberes académicos ya institucionalizados; la etnomusicología se asume como rama de la antropología o bien como apéndice en la investigación musical.

En el medio antropológico se crean algunos acervos fonográficos que en la práctica funcionan también como centros de investigación, pero que nunca adquieren suficiente solidez académica, quizá por su tendencia a restringir su actividad al registro fonográfico de campo y la publicación de fonogramas. En términos generales, las “fonotecas” fueron destinadas principalmente para “editar” y “guardar” acervos fonográficos. Pese a que la labor en estos lugares estuvo desde un comienzo vinculada a la investigación y difusión, estos recintos tomaron forma en la práctica de manera más circunstancial que planeada. El vínculo de la disciplina con la labor efectuada en las fonotecas promovió cierto estereotipo en torno de la figura del etnomusicólogo

en las instituciones y del que pueden todavía encontrarse residuos institucionales.

En el plano de la formación profesional de estudiosos, gracias a coyunturas institucionales específicas y a la labor comprometida de un par de investigadores, la carrera de etnomusicología logra consolidarse como licenciatura a mediados del decenio de 1980. A inicios del siglo XXI, dos posgrados en el área harán lo propio y contribuyen a mejorar y diversificar la especialización profesional en el área. Debe señalarse que, en el plano institucional, la formación profesional etnomusicológica se consolidó en el ámbito musical, mientras que la investigación y los acervos han tenido cabida prioritariamente en el ámbito antropológico, lo que genera cierta desarticulación en el área.

Para el periodo etnomusicológico, las sociedades de estudiosos jugaron cierto papel en el ámbito institucional, aunque sin dejar de ser marginales. Una iniciativa que puede destacarse es la del “Consejo de la Música Popular Mexicana”, un proyecto que intentó establecer un vínculo entre distintas instancias culturales del Estado para coordinar por vez primera los escasos recursos destinados al estudio de la música tradicional en un esfuerzo común. El consejo, conformado en 1984 por representantes del CENIDIM, la DGCP, el FONADAN, el INAH, el INI y el Museo Nacional de Culturas Populares, se proponía hacer énfasis en la recopilación e investigación de la “música popular”, la capacitación de sus investigadores, la elaboración de materiales didácticos, el fomento del cultivo de la música y su difusión. No obstante, las profundas limitaciones que tenía el consejo, dado el irregular compromiso de parte de los directivos de las instituciones, aunado al fallecimiento de su principal promotor Jas Reuter en 1986, restaron ímpetu gradual a las acciones del consejo que terminó por desaparecer al año siguiente.

Por esos mismos años, otra agrupación de investigadores de carácter independiente resurge de un intervalo de inactividad y da paso a una nueva etapa de ese colectivo reestructurado a partir de un grupo de jóvenes investigadores. Liderada por el miembro más veterano de la

Sociedad, Francisco Alvarado Pier, reaparece la Sociedad Mexicana de Musicología mediante la organización de tres congresos. La sociedad publica algunos números de su boletín llamado *Cuicani*; infortunadamente, su carácter independiente y autogestivo no le permitió continuar ni al boletín ni a la sociedad después de ese resurgimiento.

En 1989, una nueva iniciativa pretende encauzar al puñado de fonotecas y centros de investigación de orientación etnomusicológica en un diálogo permanente pretendidamente institucional. El Seminario de Fonotecas, promovido sobre todo por Irene Vázquez Valle, logró reunir durante cerca de 10 años a diversos investigadores, funcionarios, promotores y técnicos interesados en problemáticas comunes a los participantes, vinculadas con las expresiones musicales tradicionales. Si bien este colectivo nunca se asumió como una sociedad de estudiosos, su labor fue similar a la de una sociedad académica, y aunque adoleció casi siempre de apoyo institucional trascendió en uno de sus temas constantes, el de la clasificación, catalogación y documentación de acervos. Por último, el Seminario de Fonotecas se convirtió en el actual Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación (COTENNDOC).

Por su parte, en el tema de las revistas y publicaciones periódicas, tanto en el ámbito musical como en el antropológico, no existieron publicaciones etnomusicológicas: el surgimiento de la etnomusicología en la década de 1970 no va acompañado de la aparición de alguna revista especializada en la disciplina. Los acercamientos etnomusicológicos tuvieron que ajustarse a su inclusión esporádica en revistas de orientación general caracterizadas por su énfasis en otras temáticas consideradas de mayor relevancia académica. En el ámbito antropológico, una de las pocas publicaciones que alojó estudios etnomusicológicos fue el *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, aunque sólo se publicaron cuatro números entre 1975 y 1977. De manera ocasional, *México Indígena* incluye también algunas colaboraciones. En el ámbito musical, dos revistas se convierten en el principal foro de publicación para los estudios etnomusico-

lógicos: *Heterofonía* y *Pauta*. Desde 1968, *Heterofonía* incluye artículos de orientación etnomusicológica entre sus páginas, pero no rebasan una veintena en toda su existencia. La revista *Pauta*, surgida en 1982, es otra periódica que dio cabida a acercamientos etnomusicológicos, aunque su número deja ver que no han sido prioridad en el grueso de su producción: entre 1982 y 2001 se publicaron en la revista sólo seis artículos relacionados con el tema de “etnomusicología y música tradicional” de México y diez sobre “Jazz, rock, etnomúsica y música tradicional”.

En suma, un rasgo que caracteriza históricamente al área es la falta de un medio de difusión escrita permanente enfocado de forma específica en el estudio folclórico-musical y etnomusicológico. Parte de esta marginalidad quizá se explique por la gran dispersión del conocimiento generado, publicado aquí y allá, pero que no permite visibilizar las discusiones, los aportes y la permanencia del conocimiento etnomusicológico. En ese sentido, la falta de un órgano de diálogo permanente ha favorecido una gran personalización en cuanto a la manera de entender el estudio. En general, tanto sociedades como publicaciones tienen en común la falta de apoyo institucional, corta vida y acusada dependencia del esfuerzo personal de un reducido número de investigadores.

En consecuencia, puede afirmarse que, luego de su surgimiento, la etnomusicología consigue delinear cuatro de los cinco parámetros de consolidación: sociedades de estudiosos, formación profesionalizada, centros de investigación y acervos especializados (algunos mezclados desde sus orígenes). No obstante, sólo los tres últimos logran institucionalizarse en instancias oficiales en muy reducido número: dos programas escolarizados de formación profesional de investigadores, dos centros de investigación y cuatro acervos especializados. La conformación de sociedades de estudiosos es intermitente y prácticamente dependiente de las iniciativas personales. Ninguna revista etnomusicológica se ha consolidado.

En la actualidad, si bien puede señalarse que la marginalidad del

desarrollo de la etnomusicología se debe en buena medida a que la legitimación y fines del campo se construyen de acuerdo con su relación con los fines “aplicados” del ámbito musical y antropológico, también se vincula con aspectos metodológicos y aun determinismos culturales propios de las comunidades sociales que constituyen los campos a los que históricamente se ha ceñido. Aunque esto puede ser tema de un mayor acercamiento, pueden delinarse aquí algunos apuntes interesantes. Es muy posible que la especificidad de lo musical, como expresión “inmaterial” que supone para su análisis estricto un entrenamiento especializado en teoría musical y lectoescritura musical, haya contribuido a dejar “lo musical” fuera de los intereses de la antropología dominante y relegar su estudio principalmente a folclorólogos o músicos.

Asimismo, en apariencia, el papel secundario y accesorio que ha jugado lo musical en las perspectivas antropológicas se relaciona en especial con una arraigado tipo de valoración de lo musical en nuestra cultura que, en última instancia, es una condicionante cultural. La escasa valoración del estudio de las expresiones musicales en la praxis del medio antropológico se relaciona con el propio valor que se concede a la música en nuestra cultura. En términos históricos, la música en el medio antropológico mexicano no se ha valorado de manera muy distinta respecto de la forma en que lo ha hecho comúnmente nuestra propia cultura, esto es, como una actividad artística, de entretenimiento y casi siempre accesorio en el tejido de relaciones sociales. Percibir lo musical como secundario en la cultura soslaya la amplia gama de funciones que puede cumplir la música en la sociedad y restringe la supuesta mirada integral antropológica de las sociedades humanas. Por supuesto, el magro apoyo conferido a la investigación musical en el ámbito antropológico ha sido análogo a su valoración.

Por otro lado, es posible que la falta de valoración del quehacer etnomusicológico obedezca en el medio musical no a una cuestión cultural, sino sobre todo a factores de clase. Desde los Congresos Nacionales de Música de la década de 1920 se estableció una división

tajante entre “lo culto” (tradiciones escritas) y “lo popular” (tradiciones orales), la cual se acentuó más tarde en la Sección de Investigaciones Musicales del INBA. Desde entonces, el desarrollo que han seguido ambas esferas de investigación ha contrastado. Si bien es cierto que en el contexto musical siempre han suscitado interés las temáticas folclórico-musicales, con el paso de los años su importancia ha adquirido un relieve menor e imprimido mayor énfasis al estudio de la llamada “música culta”. La diferencia entre lo culto y lo popular se basa en apariencia en la diferente lógica de desarrollo en que se fundamentan ambas esferas, la primera dependiente en particular de fuentes de transmisión escrita y la segunda de fuentes orales; no obstante, en realidad la diferencia se establece a partir de un criterio de clase, en el cual la primera es una música legitimada, de las clases dominantes, y la otra es una música no legitimada, relacionada con las clases dominadas. La distancia entre la llamada musicología histórica y la etnomusicología es en el fondo una separación disciplinar fundada, más que en la lógica de desarrollo de distintas tradiciones (oralidad contra escritura) en la postura “clasista” que diferencia una “alta cultura” y una “baja cultura”; es decir, una sociedad diferenciada por prácticas musicales distintas o, en otras palabras, prácticas legítimas frente a prácticas ilegítimas.

En tiempos actuales, la marginalidad de la etnomusicología parece patente en el plano real del quehacer institucional, tanto del ámbito antropológico como del musical. Una rápida revisión, que no deja de ser esquemática, a la investigación institucional, puede perfilar una idea de la relevancia concedida al estudio de las expresiones musicales en nuestras instituciones. Los datos no sólo son representativos, sino reveladores y sintomáticos. En el ámbito relacionado con aspectos musicales, el máximo centro de investigación musical del país, el CENIDIM del INBA, cuenta con 19 investigadores de tiempo completo dedicados de forma específica a la investigación musical. De todos ellos, sólo dos se dedican al estudio de temáticas tradicionalmente consideradas como de interés etnomusicológico. El Instituto de In-

vestigaciones Estéticas de la UNAM cuenta con 52 investigadores, y si bien tres de ellos se enfocan en asuntos relacionados con la música, ninguno se aboca a temas etnomusicológicos. Hay que recordar que allí se registró una larga tradición de investigación folclorológica musical con el trabajo de Vicente T. Mendoza como investigador de tiempo completo por casi 30 años. En el Colegio de México un etnomusicólogo colabora de tiempo completo en un proyecto de orientación literaria en el marco de un Seminario de Tradiciones Populares.

En el ámbito antropológico, la situación no es tan distinta. El INAH cuenta con más de 890 investigadores de tiempo completo dedicados a las distintas ramas del saber antropológico e histórico. De esa totalidad, sólo seis plazas están asignadas a investigadores encargados de tiempo completo al estudio de aspectos etnomusicológicos. En el Instituto de Investigaciones Antropológicas, instancia universitaria de la investigación antropológica en México, no existen plazas de tiempo completo asignadas a proyectos de investigación musical, aunque dos investigadores dedican parcialmente su labor al estudio de temas musicales. En el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y sus instancias descentralizadas sólo dos investigadores de tiempo completo desarrollan proyectos centrados en la música, mientras que otro suele incluir esa temática en el amplio espectro temático de sus indagaciones. En la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), un órgano que durante los años en que fue Instituto Nacional Indigenista tuvo un papel central en la investigación etnomusicológica, apenas un investigador ha tenido continuidad desde entonces hasta ahora. En la Dirección General de Culturas Populares, prácticamente ha desaparecido la investigación etnomusicológica desde el decenio de 1990.

Por fortuna, en años recientes, el campo etnomusicológico ha ido ganando espacios académicos y el panorama general promete cambios paulatinos, sobre todo por el papel de instituciones educativas y culturales del interior del país. De ellas destaca el trabajo etnomusicológico llevado a cabo en la Universidad Veracruzana, la Universidad de Gua-

dalajara, el Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de Michoacán, el Colegio de la Frontera Sur y la Universidad Autónoma de Yucatán. Con el cambio de siglo, comienza a surgir una nueva generación de investigadores, numéricamente mayor, informada y plural, que comparte sin embargo con las generaciones antecedentes un contexto de adversidad. En la medida en que tal comunidad sea capaz de valorar el pasado y construir una identidad del área en el presente, podrá encontrar paso firme para consolidar este saber académico en el futuro próximo.

Para finalizar, las presentes reflexiones dejan entrever que la definición del objeto de estudio se vincula sólidamente con su capacidad de generar conocimiento aplicado útil a las políticas de las instituciones con las que se ha relacionado. En tres momentos históricos distintos la materia de trabajo ha transitado a ser entendida como “folclore musical”, “música tradicional” (cultura popular) y al final “patrimonio musical”, cada uno de ellos vinculado con intereses institucionales específicos. Estos términos revelan los objetivos institucionales perseguidos por la etnomusicología y su función social en diferentes escenarios históricos: primero, el conocimiento del folclor musical como fuente de creación y educación musical nacionalista en favor de una construcción ideológica posrevolucionaria; a continuación, el registro de la llamada “música tradicional” o “etnomúsica” en el contexto de una revaloración neopopulista de las cultura popular que perseguía fines de rescate y difusión; y, por último, la percepción de la música vista como patrimonio en el escenario de convenciones internacionales y redes globales de comercio en las que la cultura se reconfigura, esta vez como bien cultural. En gran medida, la existencia de la disciplina y el grado de consolidación institucional de áreas específicas de su quehacer han dependido de dicha utilidad.

Por otro lado, el grado de institucionalización guarda relación también con el hecho de que el folclor musical y la etnomusicología se han aunado de modo accesorio al campo musical y antropológico. Esta relación ha promovido la definición de los objetos de estudio y su

grado de institucionalización. En el ámbito musical, el folclor musical tuvo que desarrollarse en función de la creación “cultura” y la educación musical en el contexto ideológico posrevolucionario. El ámbito de la música de arte académica consideró de manera utilitaria al folclor musical como expresión genuina, aunque sin dejar de estigmatizarlo como “popular”, apartado de las aspiraciones de la música de “arte”. La etnomusicología, por su parte, originada en un contexto de crítica al folclor y bajo la mirada clasista de una fracción académica dominante (marginadora del estudio de lo popular), heredó ese mismo estigma al conformarse como una investigación periférica, no legitimada, que se ocupó a su vez de una música no legitimada.

En el plano antropológico, el folclor y el folclor musical participaron de la conformación de estereotipos que colaboraron a representar una deseada homogeneidad cultural sustentada en expresiones “mestizas” que manifestaran una supuesta unicidad de la nación en el contexto posrevolucionario. Desde entonces, el folclor musical, y más tarde la etnomusicología, tuvieron que cargar con el peso de una mirada antropológica “exotizante” de su objeto de estudio, concebido como manifestación de “entretenimiento” en la cultura. La representación de tradiciones musicales en el marco institucional antropológico siguió una tendencia a su cosificación y fetichización. La etnomusicología, a fines del decenio de 1990, una vez que logra tomar distancia del impulso de registro fonográfico y “rescate” de tradiciones, se enfrenta entonces al paradigma patrimonializador de cultura inmaterial en el marco de políticas globales postuladas por la UNESCO. En esa lógica, los objetos de estudio de la etnomusicología son resignificados, esta vez para ser parte de un deseado desarrollo sustentable que permita insertarlos en circuitos de oferta y consumo comercial como bienes culturales: nuevos contextos institucionales reconfiguran de forma continua los objetivos de la etnomusicología.

Los "Magistrales" de la DEAS retoman una iniciativa editorial consolidada por Beatriz Barba de Piña Chan. Constituyen una muestra de la incesante necesidad que tienen los investigadores por dar a conocer resultados emblemáticos y maduros de su trabajo antropológico. Convocan a miembros de nuestro Centro o sus invitados y tienen por objetivo no solo llegar a un público especializado sino también difundir mediante un lenguaje accesible, las maravillas del conocimiento de nuestra especie.