

**Hacer etnomusicología en Michoacán.  
Experiencias desde una perspectiva  
de etnomusicología aplicada**

*José Rafael Rodríguez López*  
El Colegio de Michoacán  
*Rafa711@gmail.com*

**A manera de preámbulo**

**E**n este breve texto compartiré algunas de mis experiencias adquiridas a través del trabajo en el campo de la *etnomusicología*, entendiendo esta como un estudio de las músicas de los pueblos, un enfoque o disciplina por la cual se intenta comprender y explicar los paradigmas sociales del fenómeno sonoro y kinestésico de las culturas, que en esencia son musicales.<sup>1</sup>

Así mismo expondré una parte de los procedimientos y estrategias que he utilizado para la producción de materiales fonográficos con fines de divulgación

---

<sup>1</sup> El nombre de etnomusicología se le debe al holandés Jaap Kunst, quien en 1950 decidió llamarla así para diferenciarla de la musicología comparada, porque consideraba que la comparación no era la característica fundamental que definía a la naciente disciplina (Myers, 2001: 19); “‘La etnomusicología es un *enfoque* para el estudio de *cualquier* música, no sólo en términos de sí misma sino también en relación con su contexto cultural’ (el primer subrayado es nuestro), y consignaba dos aplicaciones del término en ese entonces: 1) el estudio de toda música ajena a la tradición artística europea, incluyendo supervivencias de formas anteriores de esa tradición en Europa y en otras partes; 2) el estudio de todas las variedades de música halladas en un área o región, por ejemplo, la ‘etnomusicología’ de Tokio o Los Ángeles o Santiago comprendería el estudio en esa localidad de todos los tipos de música académica europea, la música de los enclaves étnicos, la música folklórica, popular y comercial, los híbridos musicales, etc.; en otras palabras, toda la música que es utilizada por la población de un área dada” (Ruiz, 1989: 10).

de algunos aspectos de las tradiciones musicales y dancísticas del Distrito Federal, el Estado de México y Michoacán.

De igual manera, abordaré algunas de las problemáticas a las que tuve que hacer frente para concretar proyectos encaminados a la creación y aplicación de estrategias de mediación y gestión cultural, dirigidas estas al fortalecimiento de la enseñanza y el aprendizaje tradicional oral de la música y la danza en los municipios de Arteaga y Tumbiscatío, Michoacán.

Y por último expondré algunos comentarios sobre los métodos, técnicas y tecnologías que he empleado para el acopio de datos etnográficos referentes al funcionamiento social de la *uirhinkua* (instrumento musical de probable origen pre colonial de la comunidad indígena purépecha de Ahuiran, tenencia de Paracho); el cual es mi tema de tesis doctoral en el Centro de Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán A. C.

Pero antes de llegar a ello, a manera de preámbulo, hablaré de mi paso por el Departamento de Etnomusicología del Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Tránsito que considero trascendental para mi formación, porque la CDI fue la instancia que me abrió las puertas al mundo empírico, rudo y real del quehacer etnomusicológico dentro de la vertiente indígena de la república mexicana. Así mismo, hablaré de mi formación académica en la licenciatura de etnomusicología de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, fase que considero como la versión teórica de la disciplina que en mi desarrollo profesional he tratado de ejercitar a lo largo de estos años.

Mi paso por el INI, entre 1998 y 2000, fue decisivo porque marcó y definió mi convicción de dedicar mi vida profesional al quehacer etnomusicológico. Esos primeros años en el Departamento de Etnomusicología del Archivo Etnográfico Audiovisual –del que también dependían el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas, el Departamento de Cine y Video Indígena, la Fonoteca Henrietta Yurchenco y la Fototeca Nacho López– constituyeron la experiencia más real que pudo haberme acercado a la etnomusicología, no solo del país sino también de otras partes del mundo como Estados Unidos y Centroamérica.

Así, la práctica etnomusicológica que se desarrollaba desde los conceptos del indigenismo más institucionalizado de México, sin ser consciente de ello, me

dotó de habilidades prácticas, técnicas y metodológicas suficientes que, una vez fuera de la institución, me permitieron desenvolverme como agente libre por un largo periodo de tiempo. Condición que llegó a su fin tras mi ingreso al programa doctoral del Centro de Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán. Pero lo mejor de todo fue que el INI me dotó de confianza a tal grado que, tras un año de haberlo abandonado, presenté en el Museo de Culturas Populares, en Coyoacán, de manera independiente, mi primer producto de investigación y divulgación fonográfica sobre el tema del fenómeno de las danzas de arrieros del Distrito Federal.

Dicha experiencia adquirida a lo largo de mi estancia en el Instituto resultó bastante valiosa, porque fue ahí donde conocí el aspecto pragmático<sup>2</sup> de la etnomusicología sobre todo, cuando la formación profesional en los espacios universitarios no nos la podía proporcionar. Es decir que a diferencia de la enseñanza universitaria, la cual hacía énfasis en los principios teóricos y epistemológicos musicales y antropológicos, el sello característico del Instituto consistía en el hecho de sustentarse en procedimientos más prácticos, como: 1) En un sentido técnico, el profesional involucrado en el oficio debía adquirir habilidades prácticas tan básicas como las de saber halar y enredar, hasta soldar conectores mono aurales y estereofónicos a un cable para audio; así como mantenerse al tanto del conocimiento de equipamiento audiovisual de vanguardia. 2) En referencia a la producción fonográfica, radiofónica y audiovisual etnográfica, el profesional debía saber realizar grabaciones en estudio y en campo. 3) En materia de elaboración de textos de divulgación, debía manejar fuentes para la investigación de datos específicos en los diferentes fondos documentales dentro y fuera de la institución.

Hoy en día, desde la distancia y con una postura crítica, personalmente consideraría más del tipo pragmática que aplicada la labor etnomusicológica que

---

<sup>2</sup> *Pragmática*: Palabra de origen griego *pragma* que significa: obra, negocio, cosa práctica o hacedora. [...] Categorías de lo útil y de lo práctico (Enciclopedia, 1922: 1244-1248); La palabra *pragmático* ha tenido varias modificaciones, bajo las que se esconden diversas significaciones. [...] Desde el significado que la palabra muestra en su origen griego hasta el valor que se le dio en la teoría americana, todavía conserva el viejo sentido de *pragma*, práctica, pero añadiéndole un predicamento de gran trascendencia, a saber, que toda teoría ha de estar al servicio de la práctica y que ésta última da la medida de la verdad de aquella (Marcuse, 1969: 72-73).

se produjo en el INI en la década de 1990 al 2000,<sup>3</sup> a diferencia de lo que la etnomusicóloga Marina Alonso Bolaños llama *etnomusicología aplicada* o *etnomusicología institucional*. Esto en el sentido de que era más resolutiva en lo mediato que efectivamente crítica, analítica y teórica a largo plazo, como ella lo deja ver en su ensayo: “La *etnomusicología aplicada*: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México” (2008a). Me refiero, por ejemplo, a que la etnomusicología ejercida por la institución, además de moverse a merced de los designios de las políticas indigenistas del momento, también debía auxiliar en las necesidades de registro de eventos realizados por la Dirección General, Subdirecciones, Departamentos y Acervos; y atender sus asuntos propios como el estudio, análisis y reflexión de los corpus sonoros recopilados durante décadas.<sup>4</sup>

Creo que si el Instituto permitió que se desarrollara una etnomusicología de tipo pragmática y hasta utilitaria, en detrimento de una reflexión teórica, fue debido a que la Dirección General de ese entonces nunca llegó a comprender completamente lo valioso de tener una unidad especializada en el estudio de las músicas indígenas de México.

En parte coincido con Marina Alonso cuando dice que la etnomusicología es *aplicada* en cuanto el concepto lo refiere: a aplicar las técnicas de grabación fonográfica en campo y la elaboración de fonogramas producidos por las diferentes “instituciones gubernamentales encargadas de la documentación, preservación y difusión del patrimonio cultural” (Alonso, 2008a: s/p). Hechos que sin lugar a dudas así sucedieron. Pues se ponderaron los preceptos etnomusicológicos referentes a la recolección y divulgación, y no los correspondientes al estudio, análisis y reflexión de la fenomenología sonora

---

<sup>3</sup> Para un detallado acercamiento a la postura crítica sobre los conceptos de etnomusicología ‘aplicada’ o ‘etnomusicología institucional’ realizada por las diferentes instancias gubernamentales como el INI y el INAH, véase: Marina Alonso Bolaños 2008a y 2008b.

<sup>4</sup> Una de las áreas que más tiempo, recursos y energía demandaba del personal de Etnomusicología, era la del Sistema Nacional de Radiodifusoras Culturales Indigenistas distribuidas por casi todo el país, porque se tenía que atender el total de solicitudes de apoyo técnico, auxilio en el registro de festivales y aniversarios de las radios. Además se debían organizar y coordinar los Encuentros Interétnicos, de los que resultaron colecciones de importante valor testimonial y descriptivo de las músicas y las danzas indígenas de México.

indígena acumulada en las bóvedas de resguardo de la institución.<sup>5</sup> Pero me distancio de ella cuando dice que el concepto de aplicación se establece en analogía a la antropología aplicada mexicana.<sup>6</sup> Sobre todo, porque la etnomusicología aplicada que a finales de los 90 y principios del 2000 definió el INI, a diferencia de la antropología aplicada mexicana del primer tercio del siglo XX, nunca se caracterizó por el diseño de alguna acción política o social que pudiera haber impactado en el desarrollo cultural indígena.

En consecuencia, el concepto de aplicación que utilizaré a lo largo de mi exposición tendrá un sentido más pragmático y holista. Porque para llegar a la solución de diferentes retos planteados a lo largo del sendero andado, además de la aplicación de una buena dosis de creatividad, fue necesaria la implementación y aplicación de algunos conceptos tomados de *Pedagogía del oprimido* (Freire, 1983) y *La educación como práctica de libertad* (Freire, 1982).

Así, los conceptos pedagógicos vistos en ambos textos Freiranos, los antropológicos y los metodológico-etnomusicológicos fueron de mucha utilidad para comprender que si un proyecto sociocultural pretende obtener cierto impacto social, ese debe plantearse y planearse a partir de la escucha de las necesidades del grupo social al que irá dirigido. Igualmente me resultó necesario adoptar una postura abierta a adaptar y aplicar sistemas metodológicos que no había previsto en la planeación, pues ello derivó en la capacidad de resolver las problemáticas inherentes a la gestión e investigación en proceso.

Así, la suma de un pragmatismo aprendido a mi paso por el INI, los conceptos teóricos y humanistas obtenidos en la universidad, y los conceptos filosóficos básicos de la pedagogía freirana que descubrí en el camino fue crucial para definir la práctica de una etnomusicología a la que también yo llamo *participativa*. Es decir, el conocimiento de los principios del enfoque pedagógico freirano de la educación no formal, el pragmatismo institucional, y los enfoques

---

<sup>5</sup> La etnomusicología se ejercita bajo los lineamientos de los preceptos epistemológicos de: localización y focalización de los sujetos y objetos de estudio, recopilación en campo, clasificación, análisis y reflexión de los datos y divulgación de los resultados.

<sup>6</sup> “A partir de entonces la producción fonográfica cobró importancia y se integraron varios archivos y fronteras; en esos momentos nació la ‘Etnomusicología aplicada’, término que uso por analogía a la antropología aplicada, aquella área de la antropología mexicana concebida por el indigenismo de la segunda década del siglo XX para resolver asuntos indígenas, que si bien estaba ligada a la academia, trabajaba directamente con el Estado a través de la cual se planeaban y ejecutaban las políticas públicas” (Alonso, 2008a: s/p).

teórico-metodológicos de la etnomusicología universitaria me permitieron diseñar y poner en práctica un plan de trabajo más de tipo participativo con la gente y su cultura, que contemplativo de las mismas. Pues por aquellos días de la construcción y planeación de dichos proyectos, en las “Primeras palabras” de Ernani María Fiori, contenidas en el prólogo del libro de Paolo Freire, *Pedagogía del oprimido*,<sup>7</sup> encontré una orientación social del tipo de etnomusicología que me parecía pertinente desarrollar en Michoacán. Así fue como comprendí que mi papel como etnomusicólogo dentro de las culturas musicales de Michoacán debía adoptar una posición de mediador, facilitador y coordinador de la comunicación entre las instancias gubernamentales, los poseedores y guardianes (a quienes llamé profesores) de música y danzas tradicionales, y los participantes en los talleres que planteaba desarrollar.

Consideré que empleando el modelo de la educación no formal como parte de mi estrategia, sería posible concurrir en los procesos de fortalecimiento de la enseñanza y del aprendizaje de la música y la danza. Porque también pensé que dicho modelo me permitiría realizar investigación desde y con las personas de las comunidades en las que pretendía trabajar.

En consecuencia, ambos enfoques, el etnomusicológico y el pedagógico, me permitieron desarrollar una serie de talleres y estrategias encaminadas a solucionar dificultades del debilitamiento cultural que las comunidades consideraron prioritarias. Bajo las directrices dictadas por los participantes, los talleres se orientaron hacia cuatro objetivos, que a su vez fueron los ejes rectores del trabajo: 1) Fortalecer los procesos de comunicación entre la enseñanza, el aprendizaje y la práctica de la música y las danzas tradicionales. 2) Que los profesores, hombres y mujeres, en su mayoría sexagenarios, participaran obteniendo una retribución económica por su labor,<sup>8</sup> por modesta o simbólica que esta fuera. 3) Que la población participante visibilizara a sus músicos y

---

<sup>7</sup> “No hay un profesor, sino un coordinador, que tiene por función dar las informaciones solicitadas por los respectivos participantes y propiciar condiciones favorables a la dinámica del grupo, reduciendo al mínimo su intervención directa en el curso del diálogo” (Freire, 1983: 7).

<sup>8</sup> Existe entre las instancias gubernamentales que se encargan de la política social y cultural la idea y la práctica de que los saberes tradicionales no son sujetos de remuneración económica por la prestación de sus servicios. Por lo que la implementación de los talleres de educación no formal de música implementados en los municipios de Arteaga y Tumbiscatío, Michoacán, también tuvieron un tinte contestatario al gestionar pagos de honorarios a cada uno de los profesores de los saberes tradicionales participantes.

bailadores ancianos, y les otorgara un lugar preeminente dentro de la comunidad.<sup>9</sup> 4) Acercar la experiencia de la lectoescritura musical y la historia universal y regional de la música a la población infantil y juvenil de las comunidades y rancherías alejadas de la cabecera municipal y de los centros de educación formal de música, concentrados en la ciudad de Morelia.

### **Breve mención sobre la etnomusicología en México**

Hacia 1985, la licenciatura en Etnomusicología, antes nivel Técnico en Estudios de Folklore, de la otrora Escuela Nacional de Música, actualmente Facultad de Música, se consolidó y formalizó, en parte, con las intenciones de dotar y cubrir las necesidades de especialistas en el estudio de la música y de la danza indígena que requería el Departamento de Etnomusicología del INI.<sup>10</sup> Pues se requería paliar la carencia de personal especializado que existía al interior del Instituto. Por otra parte, se pretendía alcanzar el objetivo de construir una etnomusicología mexicana que al cabo del tiempo se distanciara de la norteamericana, prevaleciente en esos años, tal y como esta lo hizo en oposición a la musicología comparada alemana, que desde principios del siglo XX privaba en Europa (Alonso, 2008b: 20).

Sin embargo, tal intención nunca se materializó, pues aunque desde 1985 la Facultad de Música forma y egresa etnomusicólogos licenciados, a la fecha la CDI no ha logrado crear una sola plaza de contratación para que dichos profesionales intervengan en la consolidación de una etnomusicología mexicana. Por lo tanto, tampoco hubo, ni hay actualmente, una colaboración académica, expresa y formal, entre la secretaría encargada de atender los asuntos de la población indígena y la UNAM o la Escuela Nacional de Antropología e Historia

---

<sup>9</sup> Creo que si la transmisión de los saberes tradicionales de adultos y jóvenes se ha fracturado, es debido a que la comunicación entre ambos grupos generacionales se ha trastocado y uno de los factores de ruptura tiene su origen en la invisibilidad en la que a los viejos se les ha colocado. Por ello, tocar ese tema también fue una prioridad.

<sup>10</sup> Información personal de Julio Armando Herrera López, quien fungía como Jefe del Departamento de Etnomusicología. Los antecedentes de la creación de la licenciatura se encuentran en el año 1975, cuando el Dr. Felipe Ramírez Gil encabezó, en la Escuela Nacional de Música, los incipientes primeros acercamientos a la disciplina con la creación del primer Taller de Etnomusicología (Cantú y Chamorro, 1978: s/p).

(ENAH), a pesar de que esta última institución comenzó a publicar trabajos sobre etnomusicología desde 1963 (Cantú, 1978: s/p).

En las primeras líneas de éste breve texto apunté que la etnomusicología puede entenderse como el estudio de las músicas de los pueblos porque:

La etnomusicología comprende el estudio de la música folklórica, de la música culta oriental y de la música en la tradición oral contemporánea, así como diversos parámetros conceptuales tales como su origen, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, la función de ésta en la sociedad, la relación entre los diferentes sistemas musicales o sustratos biológicos de la música y la danza. Las tradiciones artísticas occidentales también están en su punto de mira, pero han sido pocos los trabajos realizados en esta área hasta la fecha (Myers, 2001: 19).

En este caso el prefijo *etno-*, nada tiene que ver con el concepto de *raza*, sino con el de *pueblo*, tal y como lo emplean la etnografía y la etnología, disciplinas básicas de la antropología cultural: La primera hace una descripción de la cultura, mientras que la segunda teoriza sobre la cultura (Grebe, 1976: 5). En este sentido, la etnomusicología intenta describir y teorizar sobre las realidades socioculturales de las músicas de los pueblos.

### **Algunos criterios empleados para la producción de documentos fonográficos**

Con la aparición del fonógrafo en 1877 – invención que hizo posible la retención del sonido y la introducción del concepto de *cent* (1885), y por cuyo sistema resultaba factible la división de la octava en 1,200 partes iguales (Myers, 2001: 20-21) – la etnomusicología se definiría como la disciplina que investigaría y analizaría las músicas de tradiciones orales del mundo. De hecho, la etnomusicología comenzaría a perfilarse como tal a partir de que fue posible la grabación del sonido (Nettl, 2001: 127).

Pero es a partir de la década de los ochenta del siglo XX que con las modernas tecnologías de grabación sonora, grabación en video y las aplicaciones



informáticas, ha sido posible desarrollar nuevos métodos de análisis (Nettl, 2001: 118) de la etnomusicología contemporánea. Tanto es así que, por ejemplo, las técnicas de grabación estereofónica y *play-back*, utilizadas por Simha Arom para el análisis de las músicas de la República Centroafricana, le hicieron más accesible la audio transcripción de sus complejas polirritmias y polifonías (Myers, 2001: 31).

Para obtener una grabación con efecto estereofónico, solo bastan tres micrófonos dirigidos a una misma fuente emisora de sonido, uno a la izquierda, uno al centro y otro a la derecha (Sendra, s/f: 3). Pero no importa si son dos, tres, cuatro, seis, diez o más los micrófonos utilizados, lo que no puede variar es que, en la masterización final, todos los canales deben converger en dos únicas vías, izquierda y derecha, lo que se conoce como sonido estéreo.<sup>11</sup> Pues la intención del efecto estereofónico que se logra de manera artificiosa es el de “reproducir el espacio sonoro que existe en la escucha real” y el objetivo estriba en brindar al oyente la posibilidad de “discernir la posición de cada una de las fuentes sonoras” (Sendra, s/f: 5).

### Algunos ejemplos de producción fonográfica

En mi caso, para elaborar un fonograma que contenga alguna expresión cultural sonora que pretenda reproducir con fidelidad la profundidad del campo acústico, no solo hago uso de la grabación y reproducción estereofónica, técnica que proporciona la sensación de relieve acústico (RAE, 2016), ya probada por el etnomusicólogo Simha Arom. También la realizo con el objetivo de fortalecer la captación de los armónicos de cada uno de los instrumentos musicales,<sup>12</sup> y para ello suelo hacer uso de los hoy existentes micrófonos de contacto y los sistemas digitales denominados multipista, como *protools*. Pues la ventaja que encuentro en la utilización de dicho sistema y micrófonos, es que me proporciona una gran

---

<sup>11</sup> “Del griego *stereos* (sólido) y *phone* (sonido). Se trata de la reproducción de audio en dos canales y por definición debe entenderse como el uso de más de un canal de audio para conseguir una sensación lo más cercana posible a la escucha natural” (Sendra, s/f: 1).

<sup>12</sup> “Serie armónica. Cuando una cuerda, o una columna de aire dentro de un tubo, vibra en toda su extensión, lo hace no sólo en la totalidad de su longitud, sino también en sus dos mitades, sus tres tercios, sus cuatro cuartos [de tono], etc., simultáneamente [...] Las vibraciones de las mitades, los tercios y los cuartos, etc., producen al mismo tiempo sonidos más agudos y débiles que «colorean» el sonido principal. Estos sonidos se llaman armónicos o parciales” (Bennett, 2003: 273-274).

plasticidad a la hora de grabar en campo o en estudio, y una favorable manejabilidad al instante de llevar a cabo los procesos de masterización y edición de la música que en su momento esté mezclando.

Dicho así, el sistema digital multipista me proporciona la factibilidad de abrir un canal, que es lo normal, o dos o tres canales de micrófonos por cada fuente emisora de sonido; es decir, me permite potenciar la claridad con que se graban los armónicos propios de cada instrumento musical. De igual manera también me proporciona la posibilidad de abrir igual número o más de canales virtuales al momento de realizar la postproducción. En todo caso, la ventaja del uso del sistema radica en que: 1) Para un solo artefacto emisor de sonido tengo la opción de crear uno o más canales que me posibilitan lograr una captación clara y fiable de los armónicos o timbres<sup>13</sup> del cuerpo emisor al momento de la grabación. 2) En la edición, la apertura de N número de pistas virtuales resulta de gran ayuda, porque con el auxilio de estas, en caso de así requerirlo, se podría robustecer la presencia de los armónicos.<sup>14</sup>

Finalmente, al mezclar todos los canales en solo dos, la estereofonía que se obtiene suele proporcionar una sensación de sonidos más robustos, definidos y envolventes, sin que ello signifique la pérdida y/o maquillado de la originalidad tímbrica de los instrumentos musicales grabados.

Pero tal decisión no se puede tomar a la ligera porque también depende del criterio que proporciona la experiencia personal como practicante de la música, de las circunstancias y de los objetivos específicos que se deseen obtener con tal operación. Es decir, no se pueden abrir canales sin planeación y sin un cálculo previo de los resultados que se pretenden obtener. Sobre todo si lo que se pretende obtener del fonograma es un documento que reproduzca con la mayor fidelidad posible la calidad, la cualidad y la coloratura tímbrica propia de cada uno de los instrumentos o voz humana que conforman la orquestación.

---

<sup>13</sup> “Timbre. La cualidad característica del sonido de un instrumento o una voz. El timbre es lo que diferencia, por ejemplo, al clarinete de una trompeta o de un violín, aunque los tres toquen exactamente la misma nota [...] Sin embargo, el factor más importante está relacionado con los *armónicos*. [...] Las fuerzas relativas de los armónicos y la forma en que se mezclan es lo que determina principalmente el timbre característico de un instrumento, así como también el brillo (o falta de brillo) de su sonido” (Benett, 2003: 304).

<sup>14</sup> Dicho procedimiento que empleo es importante porque en la futura edición evitará trucar o maquillar errores de pérdida de ganancia del sonido, que con frecuencia se suelen cometer durante la grabación.

Dicho en términos prácticos, por ejemplo, decidí que la calidad y cualidad tímbrica del saxofón tenor en “Bb”, si bemol, contenido en el producto terminado del CD –*Canten, canten arrieritos... Rescate de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del género de ‘Hacienda’ del pueblo de San Bartolo Ameyalco*. Vol. 1 (Rodríguez, 2001) – se reprodujeran idénticas, con todo y defectos mecánicos, técnicos y de ejecución, al saxofón tenor en “Bb”, si bemol, que se capturó el día de la sesión de la grabación.<sup>15</sup>

Por lo tanto fue así como finalmente concluí necesario abrir un total general de sesenta y dos canales virtuales del sistema multipista *protools pro*, mismos que utilicé para efectuar operaciones de balanceo y compensación de las salidas de captación del foco acústico de los micrófonos que producían los continuos movimientos de los músicos.

En lo personal, uno de los criterios que en el pasado he privilegiado, y que en la actualidad sigo reproduciendo al momento de realizar una producción fonográfica, cualquiera que esta sea, es justamente el de la obtención de la fiel calidad, cualidad y coloratura tímbrica de cada uno de los instrumentos, de cada una de las diferentes músicas. Y esa meta la alcancé a partir de tener presentes tres factores básicos pero fundamentales, como son: la teoría musical, la organología<sup>16</sup> y la física de la acústica. Por ejemplo, respecto a la teoría de la música y la acústica, recomiendo que se deben conocer los timbres y la tesitura<sup>17</sup> de cada uno de los instrumentos que componen las familias de instrumentos musicales de origen occidental. Lo que directamente nos lleva a los terrenos de la organología, es decir, al conocimiento de los instrumentos musicales generalmente clasificados dentro de la familia de los aerófonos, los cuales funcionan por la inducción de una columna de aire; de los cordófonos, que vibran por el frotado, rasgueado o pulsado de las cuerdas; de los membranófonos, que suenan por la percusión o frotación de una membrana asegurada a un bastidor

---

<sup>15</sup> En caso de dicho CD, el criterio que empleé para la apertura de canales que habilité en la grabación, como en la producción y postproducción, dependió del número de elementos que integraron la orquestación del conjunto, pero además, aquí considero lo esencial, de la experiencia personal que como músico y antropólogo he adquirido a lo largo de mi práctica profesional.

<sup>16</sup> “Organología. Del gr. *Órganon*, instrumento, y logos, tratado. Estudio sistemático de los instrumentos musicales, abordando su clasificación, constitución, enumeración y descripción” (Sobrino, 2000: 345).

<sup>17</sup> “Tesitura. Término que puede referirse a (1) el registro natural de una voz, o (2) el registro general de una voz o un instrumento en una composición, sin incluir necesariamente las notas excepcionalmente a agudas o graves” (Benett, 2003: 303).

de alguna forma geométrica; de los idiófonos, que emiten sonido a partir de la acción de percutir, agitar, frotar o rasgurar el artefacto de textura blanda o sólida; los electrófonos, que funcionan por la inducción de una corriente eléctrica que acciona una serie de circuitos programados para tal efecto; y los mixtos como el piano, que funciona a partir de la percusión de una tecla, misma que a la vez impulsa un martinete que percute un par de cuerdas tensadas sobre una placa de hierro colado.

Así, el conocimiento y dominio de estos y muchos otros conceptos de la teoría, de la práctica como músico y del contexto sociocultural que de manera obligada debo tener presente, son de gran utilidad al momento de resolver, elegir rutas y criterios de acción al producir un fonograma que contenga características diferentes a las músicas pop, rock o folklóricas. Sobre todo porque como ningún género es igual a otro, ningún proceso de trabajo es igual a otro; cada uno de ellos plantea la resolución de problemáticas, técnicas, tecnologías y metodologías distintas a emplear, incluso a veces radicalmente opuestas unas de otras.

De esta manera, el otro CD, *Canten, bailen arrieritos... Valoración y divulgación de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del 'género de Xalatlaco'*. Vol. 2 (Rodríguez, 2003), lo realicé bajo criterios y parámetros bastante diferentes a los empleados en el CD de la danza de los arrieros del volumen 1, *Canten, canten arrieritos...* Pues aunque ambos poseen la generalidad de ser danzas de arrieros, se encuentran constituidos por dotaciones orquestales, y sonoridades regionales sustancialmente diferentes entre sí.

Otra ventaja importante que obtengo al emplear un sistema multipista en la producción de un fonograma de música tradicional, radica en la oportunidad de usar herramientas de compresión del sonido. Porque estas posibilitan comprimir el N número de canales que se tengan abiertos, haciéndolos parecer uno solo. Pero debo aclarar que para el proceso de grabación, edición, mezcla y masterización de un documento que contenga sonidos especiales –como el de la guitarra de golpe de la región Sierra Costa de Michoacán– sí puede existir la libertad de usar una amplia gama de efectos de audio, a reserva de usar algunos de estos con suma moderación. Pues como investigadores debemos tener presente que el concepto de sonoridades que generalmente registramos, las

cuales no precisan ser consideradas como tradicionales, requieren de criterios y procesamientos particulares. Por lo tanto, no se justifica el uso excesivo de efectos especiales. En realidad suele ser todo lo contrario. A veces, incluso, ni se precisa del uso de ningún tipo de efecto, incluyendo los de reverberación.

Y ya para concluir este breve apartado, en el que he tratado de exponer algunos de mis procedimientos técnicos y tecnológicos que utilizo en cada uno de los fonogramas producidos, ahora agregaré el no menos importante concepto modélico de la distribución instrumental de la orquestación sinfónica de gran concierto. Dicho concepto es el responsable de constituir la imagen sonora que, a manera de método, auditivamente tengo presente al momento de integrar las sonoridades de una producción fonográfica.

### **La imagen auditiva de la orquesta sinfónica de gran concierto como modelo integrador en la orquestación de la producción fonográfica de la música tradicional**

Si poseemos la experiencia visual y auditiva del formato de la distribución instrumental de la gran orquesta sinfónica, filarmónica o de la orquesta de cámara<sup>18</sup> en una sala de conciertos, y si además hemos experimentado la ejecución musical dentro de una de estas o, en su defecto, nos hemos situado frente a ellas; entonces podremos apreciar que en la media luna que conforma la distribución orquestal, recorre un matiz acústico que va de izquierda a derecha. Es decir, con respecto al espectador, al extremo izquierdo se encuentran ubicados todos los instrumentos melódicos de rango y tesitura aguda, al centro los medios, y a la derecha los de tesitura grave. Y por detrás de todos ellos,

---

<sup>18</sup> “Orquesta. Del lat. *orchestra*, y éste del gr. *orjestra*, espacio circular, frente al proscenio, reservado al coro en el teatro helénico clásico. [...] En sentido moderno, orquesta es, en términos generales, un conjunto instrumental superior a diez ejecutantes que, a partir de ese límite, puede reunir un número reducido o numeroso de instrumentos homogéneos o heterogéneos” (Sobrino, 2000: 346); “Orquesta sinfónica. Término con el que se designa una orquesta de grandes proporciones, adecuada para la interpretación de grandes partituras como, por ejemplo, las sinfonías del siglo XIX. [...] Orquesta de cámara. Término del siglo XX que designa una orquesta pequeña que consiste, por ejemplo, en una sección de cuerdas y una selección de instrumentos de viento (individuales o en parejas), aunque se excluyen normalmente los trombones y tubas. La orquesta de cámara resulta ideal para interpretar obras del siglo XVIII, como las sinfonías de Haydn y Mozart” (Bennett, 2003: 220).

formando una hilera, todos aquellos instrumentos considerados como no melódicos, generalmente conocidos como percusiones.

Si así ha sucedido, entonces tendremos la capacidad sensitiva de apreciar que de manera similar al formato de distribución sonora de la gran orquesta europea, desde su forma más elemental o compleja, lo podremos encontrar reproducido en casi todas las agrupaciones musicales de los grupos socioculturales de México. Pues no podemos soslayar que tanto la cultura musical indígena como la mestiza mexicana son la herencia, el resultado de una prolongada y lenta aculturación musical europea que da inicio a partir de la conquista española del siglo XVI (Turrent, 1997). Por lo tanto, el acercamiento a las diferentes músicas de ambos grupos sociales del país me ha mostrado que las dotaciones instrumentales de cualquier agrupación musical invariablemente reproducen el formato de la gran orquesta de origen occidental, porque a lo largo de la historia nacional así se ha adoptado.

Basta mencionar que, si ponemos atención, desde una agrupación de trío huasteco, por ejemplo, hasta las diferentes bandas musicales guerrerenses, oaxaqueñas o michoacanas que hoy en día existen en el país, de alguna manera siguen reproduciendo el mismo patrón de distribución orquestal de la sinfónica y la *función armónica* occidental.<sup>19</sup> Es decir, si nos situamos de frente a cualquiera de este tipo de agrupaciones elementales, al igual que en una formación sinfónica, veremos que a la izquierda se ubican los instrumentos agudos; al centro, los de sonidos medios; a la derecha, los de sonidos graves; y detrás de la agrupación, las percusiones o ruidos. Por lo tanto, el tener presente dicha información al momento de proyectar y desarrollar cualquier proyecto fonográfico me ha sido y es de suma relevancia, porque es a través del conocimiento orquestal que logro establecer el diseño de los relieves del plano acústico que al final quiero plasmar.

Así la utilización de las diversas herramientas del sistema multipista, más el concepto de la distribución sinfónica, en lo posible, me auxiliaron a clarificar y cualificar cada una de los instrumentos musicales de la orquestación al momento

---

<sup>19</sup> “El estudio de estas influencias requiere, incluso, el reconocimiento de ciertos rasgos y conceptos cruciales de la música occidental, por ejemplo el sistema de la armonía funcional, la importancia de los grandes conjuntos, la importancia de la notación, el predominio de ciertos instrumentos como el piano, el violín y la guitarra” (Nettl, 2001: 126).

de la mezcla final del audio. En consecuencia, al mezclar los diferentes canales y texturas sonoras procuro no alejarme de dos principios que considero fundamentales en la producción fonográfica: 1) Respetar siempre el orden de la jerarquía acústica de la lógica sinfónica de sonidos ordenados de izquierda a derecha. 2) Por medio de las herramientas electrónicas de los sistemas multipista, busco el equilibrio de la grabación entre la claridad del sonido y el control de anomalías acústicas del medio ambiente.

Todos estos aspectos tuve que tomarlos en cuenta, pues los productos, además de estar pensados para un público en general, también están planeados para el escucha especializado que requiere de mayor calidad en la claridad de cada una de las cuerdas; sobre todo para el momento en que el especialista requiera extraer del producto un análisis estructural armónico y polifónico, o bien, le sea necesario realizar una audio transcripción de la música.

Así, al ejercitar la aplicación de mi visión para concebir la elaboración de un fonograma de la música tradicional regional michoacana, obtuve como resultado el CD *El son de tabla o sones para baile de golpe, del municipio de Arteaga, Michoacán* (Rodríguez, 2008), mismo que figura como una concreción de mi experiencia etnomusicológica y que de alguna manera sintetiza parte de los procedimientos que hasta aquí he expuesto. Pero además, como consecuencia de ello, se le agregó un plus que no había esperado, porque algunos jóvenes músicos me han expresado que por la limpieza y claridad de la grabación, les ha resultado fácil *orejear*<sup>20</sup> los sones para aprender a tocarlos y reproducirlos dentro del contexto festivo del fandango.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> “Oreja. Parte exterior del órgano del oído. (Col). Sentido del oído. Tengo buena oreja y lo oigo todo [...] Orejear. Mover las orejas”. (Seco, 1999: 3307-3308). En la jerga del oficio de la música el término orejear, también es sinónimo de *lirico*, o aprendizaje por oído y ambos aluden a la distinción de aprender a dominar un instrumento musical sin la mediación de una educación formal de la música. “Lirico –ca. [Género de poesía] en el que el autor expresa sus propios sentimientos”. (Seco, 1999: 2853).

<sup>21</sup> “Fandango. 1. Antiguo baile español, de movimiento rápido y en compás de tres tiempos, que acompaña con guitarra y cuyo ritmo, análogo al de la malagueña y la rondeña es tocado por dos tocadores de castañuelas, que repiten tres veces cuatro compases entre dos coplas cantadas [...] Esta danza se baila todavía hoy en Andalucía. En México dio origen al jarabe” (Sobrino, 2000: 192). Además el fandango es sinónimo de fiesta o convivencia de carácter secular en el que tiene cabida la ingesta de alcohol y la ejecución espontánea individual o grupal de una amplia diversidad de géneros musicales y bailables, no sólo mexicanos sino también extranjeros.

## **Desarrollo de proyectos autogestivos en el ámbito de la educación no formal de la música tradicional michoacana**

Ahora de manera breve expondré algunas de las estrategias que fueron creadas e implementadas para desarrollar talleres que en su momento intentaron resolver problemáticas en el rubro del deterioro de la enseñanza-aprendizaje de la música, del baile y de la danza tradicional,<sup>22</sup> en éste caso, de Michoacán. Ya que en esos momentos se detectaba una aparente apatía y desinterés, por una parte, de los jóvenes por aprender, y por otra, de las autoridades municipales por fortalecer la permanencia de las tradiciones sonoras y kinestésicas (dancísticas) de sus viejos guardianes de sus tradiciones.

### **Diagnóstico**

A mediados del 2006, en el marco del actualmente desaparecido programa estatal de Desarrollo Musical Municipal en Tierra Caliente, fui invitado por la Secretaría de Cultura del estado de Michoacán a participar en una solicitud de atención, en el ámbito del desarrollo musical tradicional, que le giró el municipio de Arteaga. Tal petición expresaba la necesidad del envío de profesores que impulsaran la formación de bandas de música de estilo sinaloense, y talleristas en la enseñanza de la actuación teatral.

Sin embargo, en el documento de solicitud no existía ni una sola palabra o petición alterna que aludiera al apoyo, fortalecimiento o investigación de las músicas, las danzas y los bailes tradicionales existentes en dicha región. Situación que generó preocupación entre los funcionarios responsables de dicho programa. Porque a través del documento era posible percibir que las autoridades encargadas del desarrollo cultural del municipio de Arteaga estaban soslayando las músicas de los sones y jarabes de arpa, los bailes de tabla, las

---

<sup>22</sup> “El baile y la danza tradicional se manifiestan por medio de un patrón o modelo de movimientos corporales expresivos, que son transmitidos anónima y espontáneamente por la transmisión oral y la imitación” (Sevilla, 1983: 8-9). Parfraseando lo dicho por Amparo Sevilla, de manera similar, la música tradicional también se manifiesta a través de modelos expresivos corporales como las gestualidades faciales, y es transmitida a través de la vía oral e imitativa.



canciones rancheras y las danzas de las *funciones* religiosas nativas del municipio. Por ello consideraron pertinente la decisión de reorientar la solicitud de apoyo en una dirección en la que, en primera instancia, se privilegiaran y beneficiaran las músicas nativas de la región, antes de llevar la enseñanza de bandas de música ajenas a su tradición.

Así, bajo tales antecedentes empleados como argumento, dicho Programa de Desarrollo Musical de Tierra Caliente expresaba la solicitud de mis servicios y la opinión que, como especialista en etnomusicología, pudiera verter sobre la pertinencia de priorizar la investigación y el fortalecimiento de la música tradicional de Arteaga. Fue así que se tuvo que dejar pendiente para otro momento futuro la planeación de la integración de bandas de viento, ya que, en palabras de los funcionarios, “la música casi endémica de Arteaga” requería de atención prioritaria.

Obviando mencionar que aceptaba el reto que representaba la propuesta del empleo, lo primero que comenté fue el hecho de que la situación de deterioro musical en la que se encontraba de Arteaga no era diferente a las que de manera generalizada vivían la mayoría de las culturas musicales a lo largo y ancho del país. Por lo tanto, lo que se planteaba como imperante era detectar cuáles podrían ser las causas, factores y procesos de cambio de las tradiciones musicales y dancísticas que pudieran estar presentes en Arteaga.<sup>23</sup> En consecuencia de esto, resultaba necesario poner en marcha lo que en esos momentos llamé como una somera introspección etnográfica, que me permitiera realizar un diagnóstico de la situación musical del municipio.<sup>24</sup> Pues expuse que solo a través de la investigación en campo se podría obtener la información mínima necesaria que me permitiría desarrollar una propuesta de metodología

---

<sup>23</sup> El concepto de proceso o procesual resulta del enfoque etnomusicológico en el que los procesos se priorizan sobre las formas; esto quiere decir que los tipos de músicas que se estudian dejan de ser el punto central, para que en su lugar, se sobrepongan las maneras en que se estudian dichas músicas (Merriam, 2001: 69). “Los etnomusicólogos en realidad están más interesados por ver cómo cambia la música en general: por medio de qué mecanismos y con qué regularidad [...] Podemos distinguir entre los cambios estimulados desde dentro de la propia cultura, y quizá inherente a los propios sistemas culturales y musicales, y los cambios que son resultado del contacto con otras músicas y otras culturas” (Nettl, 2001: 124).

<sup>24</sup> Por supuesto que antes de partir hacia la primer introspección etnográfica, como parte del método de la investigación social, también realicé una búsqueda y consulta de todas las fuentes históricas, estadísticas y antropológicas a mi alcance que me informaran sobre el municipio de Arteaga, Michoacán. Posteriormente, cuando un proyecto semejante se hizo extensivo al municipio de Tumbiscatío, procedí de manera similar.

de trabajo a la medida que demandaba la problemática del lugar. Porque hasta esos momentos, agregué, tampoco conocía a nadie de allá y nunca antes había estado en alguna parte de dicha entidad federativa.

Así fue que, bajo lo argumentado y con el objeto de desarrollar una propuesta y plan de trabajo, aprobaron el financiamiento de una estancia para el penúltimo mes de 2006. Estancia que me permitió recoger información de primera mano sobre la situación musical y dancística existente en la comunidad. Y aunque el periodo de permanencia en el municipio fue extremadamente corto, pude notar, entre otros factores, cuatro aspectos importantes que posteriormente se convirtieron en los ejes conductores del desarrollo y planificación de este y otros proyectos que le siguieron en la región Sierra Costa como Tumbiscatío y, aunque en menor medida, también Tepalcatepec.

Así, la observación y la evaluación etnográfica arrojaron que: 1) Tanto los músicos como los bailarines experimentados, en su mayoría de edad avanzada entre los sesenta y los noventa años, no tenían acceso a ningún tipo de empleo remunerado. 2) Que al no existir una sintaxis de lenguaje comprensible entre las generaciones seniles y las juveniles, la comunicación se encontraba prácticamente fracturada; situación que los convertía en dos grupos incapaces de establecer un diálogo que propiciara la transmisión oral de conocimientos, por una parte. 3) Por otro extremo, como consecuencia dicho defecto de comunicación, también se propiciaba la desvalorización de los saberes tradicionales y la pérdida o relajación del respeto hacia sus adultos mayores. 4) Además, a dichas problemáticas se sumaban cuestiones relacionadas con la discriminación de género hacia las niñas interesadas y deseosas de participar en los talleres que dirigían algunos de los maestros tradicionales más longevos.

### **La praxis**

Así, con la información recabada, el primer taller, llamado “Planteamiento y plan de trabajo metodológico para la enseñanza musical dentro de un ámbito no formal”, mismo que se echó a andar en la Casa de la Cultura del municipio de Arteaga, fue diseñado para que:

1) En la medida de lo posible, y durante todo el tiempo que durara el taller, los ancianos, músicos y bailadoras, que participaran como profesores percibieran una gratificación económica por la prestación de sus servicios. Pues los objetivos particulares del taller consistían en: a) Valorizar la labor de los profesores tradicionales como una actividad profesional. b) Registrar los procesos y mecanismos de enseñanza oral con el fin de estructurar, en un futuro, un sistema de enseñanza de la música tradicional de la comunidad.

2) Mi labor específica, además de la coordinación general, consistía en desempeñar un papel de mediador que facilitara el entendimiento entre ambas generaciones que, a veces, hasta antagónicas se mostraban. Pues los jóvenes, al tener acceso a otras fuentes más dinámicas y digeridas de información como el internet y la televisión, presentaban una actitud impaciente e intolerante frente a las formas tradicionales de transmitir la información de los adultos mayores.

Formas *anticuadas* de transmisión tradicional de la música y la danza que generalmente suelen ser más lentas, tortuosas y complicadas. Ya que una de las características particulares de dicho tipo de transmisión de conocimientos consiste en que los abuelos no tienen por costumbre detenerse a proporcionar detalle y explicación sobre sus acciones. Es decir, los chicos impacientes, visiblemente irritados, generalmente se alejaban de las lecciones de sus profesores tradicionales bajo los argumentos de “que no los entendían” y “que tampoco no les enseñaban nada”, de ahí sus consideraciones como anticuadas las formas de enseñanza de los abuelos.

Sin embargo, pude observar que no era del todo cierto el argumento de que en las sesiones, que no sobrepasaban los 40 minutos de duración, los profesores no les enseñaban nada. Sucedió todo lo contrario, cada clase estaba cargada de valiosa pero excesiva información, acompañada, eso sí, de poca o nula explicación. Información que, por las maneras en que se transmitía, a los jóvenes, en especial a los adolescentes, les resultaba complicada de digerir e imitar. Situación nada cómoda que los llevaba a un cierto límite de frustración que a veces canalizaban con actitudes groseras hacia su profesor.

Fue entonces cuando, como mediador, en algunos casos apliqué la estrategia de que el profesor primero me transmitiera la lección de manera privada. Pues pensaba que si yo la comprendía antes que los jóvenes, entonces

podría auxiliarlo con la intervención de algunas explicaciones pertinentes, ejemplos musicales, dibujos y anotaciones en el pintarrón. A fin de cuentas, la implementación de dicha estrategia no resultó ser tan equivocada, ya que a la larga mejoró sus procesos de comprensión y, en consecuencia, el respeto de los jóvenes hacia sus ancianos maestros, así como el aprovechamiento de las clases dancísticas y musicales.

En este último punto que voy a tratar, la problemática de la discriminación femenina fue la más agotadora y desgastante a la que diariamente tenía que hacerle frente. Y esto fue así porque la solución requería de una fina labor de convencimiento de que las niñas, al igual que los niños, tenían idénticos derechos de acceder y participar activamente en cualquiera de los talleres de su elección. Sobre todo porque entre algunos de los venerables ancianos persistía la sólida creencia de que “las niñas no sirven para la música”. Postura que los llevaba a rechazarlas y privarlas de su derecho a participar en el taller.

Posteriormente, unos años después, 2010-2011, se me volvió a presentar la oportunidad de diseñar y coordinar otro proyecto en el campo de la educación no formal, pero esta vez ampliado porque no solamente se atendió al municipio de Arteaga, sino también abarcaba al de Tumbiscatío.

Este nuevo proyecto, que tuvo como antecedente la experiencia adquirida con el trabajo anterior, fue llamado “Taller de capacitación para multiplicadores en los procesos de enseñanza-aprendizaje del arte tradicional: música y danza de Tumbiscatío y Arteaga, Michoacán. Planteamiento y plan de trabajo metodológico para la enseñanza musical y dancística dentro de un ámbito no formal”.<sup>25</sup> Solo que ahora con la nueva modalidad de tratar de formar multiplicadores, profesionistas nativos u oriundos de las comunidades, académicamente formados en el área cultural; pero en este aspecto los resultados fueron desastrosos. Sin embargo, la experiencia obtenida a partir de la puesta en marcha del ejercicio en ambos municipios me permitió esbozar líneas metodológicas que se podrían implementar para otra ocasión. Solo que

---

<sup>25</sup> Este proyecto fue subvencionado por el Programa para el Desarrollo de la Sierra-Costa y el Bajo Balsas de Michoacán, dependiente de la Coordinación de Planeación para el Desarrollo del Gobierno del Estado de Michoacán y el Programa Estatal de Desarrollo Cultural Infantil “Alas y Raíces”, dependiente de la Secretaría de Cultura de Michoacán.

por el momento y por razones de espacio, esas consideraciones quedarán excluidas de la presente exposición.

### **El trabajo de recolección de fuentes orales en campo, fase central de investigación de las significaciones de la *uirhinkua* de Ahuiran, Michoacán**

En las líneas siguientes, para finalizar la exposición sobre mis experiencias en campo, realizaré algunos comentarios sobre la manera en que he trabajado para lograr el acopio de datos etnográficos útiles y afines a mi tema de investigación doctoral. Tema para el que el método de investigación, las técnicas y las tecnologías empleadas para registrar los testimonios y las acciones de cambio de tradiciones sonoras vivas, como la *uirhinkua* de la comunidad de Ahuiran, han resultado de gran utilidad. En este sentido, la puesta en práctica del método de observación participativa, auxiliada de las tecnologías de las cámaras compactas de grabación en video y el empleo de algunas técnicas de videograbación, son el punto focal de lo que voy a comentar.

#### *PERO PRIMERO, ¿QUÉ ES LA UIRHINKUA?*

Es un instrumento musical de percusión parcialmente ahuecado o vaciado por una ranura que el constructor le hace en el extremo superior del cuerpo semicilíndrico. Puede estar hecha de madera de capulín, tepamo, cirimo o jaboncillo, a la que le dan forma animal, generalmente de un pequeño bóvido al que llaman de tres maneras: *torito*, *becerrito* o *vaquita*. Se construye a partir de un tronco cilíndrico de aproximadamente veinte centímetros de diámetro por unos setenta u ochenta centímetros de largo. Y es precisamente de la vista frontal del cilindro de donde obtiene su nombre, *uirhinkua*, que en la variante lingüística purépecha de Ahuiran significa “redondo que suena”.

La particularidad sonora de la *uirhinkua* radica en que es de naturaleza mono tonal,<sup>26</sup> es decir, que debido a la hendidura que se le realiza en el lomito y a que no posee lengüetas, solamente es apta para producir un tono o un único sonido indeterminado que se genera con unas baquetas al ser estrelladas muy cerca o sobre los bordes de la ranura.

La característica principal de dicho artefacto radica en que es un instrumento musical que se reserva para usos exclusivamente rituales del primero de febrero, víspera de la fiesta de la Candelaria del día 2, y en los días de las fiestas del Carnaval, del lunes al Miércoles de Ceniza.

La particularidad principal de Ahuiran es que se trata de una comunidad que, en la práctica de sus tradiciones festivas y musicales, aún conserva una significativa cantidad de prácticas rituales de probable origen prehispánico. Por ello, para abordar tal problemática, resulta esencial la recolección y comprensión de los procesos sociales, estructurales, funcionales y simbólicos que, presupongo, hacen posible la persistencia del fenómeno sonoro que involucra a la sociedad y a la *uirhinkua*. Y para ello el trabajo de campo se perfila como el proceso esencial que me puede proporcionar los datos necesarios para un acercamiento a su comprensión.

*COMENTARIO BREVE SOBRE EL USO DE TÉCNICA Y TECNOLOGÍA EN EL TRABAJO DE CAMPO  
PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA UIRHINKUA*

Como hasta aquí se puede apreciar, esta es una propuesta de investigación que se enmarca dentro del enfoque explícitamente sincrónico de los estudios de la música de tradición oral; por lo tanto se basa en la etnografía del presente de los discursos narrativos, nativos de la comunidad.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> “Tono. 1 Un intervalo de dos semitonos (una 2ª mayor). Por ejemplo: de Do a Re; de Re a Mi; o de Mi a Fa sostenido. 2 Un sonido de altura definida” (Bennett, 2003: 307).

<sup>27</sup> “En lo sincrónico encuentran aquí su lugar los estudios actuales de la música en un lugar y en un tiempo concretos, los estudios sobre formas construidas históricamente como una herencia del pasado. [...] La construcción histórica puede también como lo diacrónico, el estudio fuera-del-tiempo del cambio musical o historia de la música” (Rice, 2001: 163-164). “Los enfoques sincrónicos y diacrónicos no son más que dos maneras de ver y considerar una misma realidad [...] La distinción entre el enfoque diacrónico (histórico y evolucionista) y el sincrónico (estructural y funcionalista) se ha manifestado de manera constante en la etnología moderna y no es posible ignorarla” (Palerm, 1997: 7).

Dado que el trabajo de campo y la etnografía conforman la metodología que nos puede proporcionar la materia prima necesaria para el análisis que nos proponemos realizar, es necesario revisar primero lo que la antropología nos dice al respecto. Julio Teddy García nos comenta que:

A esta forma de investigación también se denomina método cualitativo. [...] Algunos antropólogos consideran el trabajo de campo como una técnica de investigación, ya que es un medio que el antropólogo utiliza para establecer un vínculo entre el investigador y el dato. No obstante, el trabajo de campo es más que una técnica de investigación. En su realización se utilizan técnicas como la observación directa, la observación directa participante, las entrevistas y la genealogía, el censo; y otras más recientes, como el uso de ciertas tecnologías para registrar el material o el dato, las fonograbaciones, las fotografías, los audiovisuales, etcétera (García, 2006: 60-63).

Al igual que la antropología utiliza el método y las técnicas del trabajo de campo para realizar las etnografías de sus investigaciones, la etnomusicología, con adecuaciones, también hace uso de estos mismos recursos metodológicos, solo que los utiliza para registrar el sonido del tejido social de la localidad que investiga. En este caso, de Ahuiran.

Durante la puesta en práctica de la observación directa participativa, además del uso del cuaderno de campo y la batería de preguntas, para la labor etnomusicológica, los modernos equipos electrónicos de grabación adquieren mayor relevancia de lo que en otras disciplinas pudieran tener.<sup>28</sup> De hecho, la etnomusicología surgió a partir de que la tecnología posibilitó la grabación del sonido en cualquier soporte de registro, circunstancia social y situación geográfica.<sup>29</sup> Pues al tener la oportunidad de volver a escuchar repetidas veces la

---

<sup>28</sup> “Las técnicas, métodos y tecnologías –grabación sonora, grabación de video, aplicaciones informáticas– han desempeñado un papel principal” (Nettl, 2001: 118).

<sup>29</sup> “Virtualmente, la etnomusicología nació a partir de la invención del sonido grabado” (Nettl, 2001: 127). “Las nuevas tecnologías permitieron nuevos análisis como por ejemplo el video o la técnica del *play-back* en los trabajos de Ruth Stone sobre los *kpelle* de Liberia (1982). Para facilitar la transcripción de complejas polifonías de la República Centroafricana, Simha Arom utilizó técnicas de grabación en estéreo y *play-back*, prácticas a las que los músicos se prestaban como auténticos colaboradores científicos, decidiendo las sucesivas etapas de la investigación” (Myers, 2001: 31).

música grabada, al etnomusicólogo le permitió analizar y realizar las transcripciones necesarias para el análisis de la cultura musical en cuestión.

Así, Alan Merriam apunta que: “el trabajo de campo constituye una parte fundamental de la investigación etnomusicológica, proponiendo un modelo de trabajo que tuviera en cuenta las ideas que tienen las culturas sobre la música, su comportamiento ante ella y el sonido musical en sí mismo” (Myers, 2001: 25).

En mi caso, la experiencia en el trabajo de campo me ha mostrado que el empleo de la videocámara digital modelo *handycam* (pequeño formato semiprofesional) resulta ser excepcionalmente práctico y funcional.<sup>30</sup> Ya que debido a su compacto volumen y maniobrabilidad no parece ser tan invasiva e intimidatoria en el momento crucial de videograbar una entrevista individual o grupal, o bien, un evento musical en un espacio cerrado. A diferencia de las videograbadoras profesionales de gran tamaño, las cuales resultan ser estorbosas e intimidatorias, con las de pequeño formato generalmente se pueden evitar dichas problemáticas e incomodidades.

Creo que si la *handycam* no intimida a las personas de Ahuiran, por lo menos no demasiado, es porque existe una familiaridad ante la presencia de ella. La simpatía que los habitantes experimentan ante la pequeña videocámara que empleo para trabajar se debe a que están habituados a usarla como un medio de comunicación entre los que se quedan y los que se encuentran en otros estados del país o en el extranjero, creando así un circuito de vínculos e intercambio de datos e información.

---

<sup>30</sup> “La etnomusicología se ocupa de la música que se transmite a través de la tradición no escrita. Por lo tanto, su estudio depende del sonido grabado, el que se transforma en el material de investigación” (Holzmann, 1987: 37). Y yo agregaría ‘del sonido y acción videograbada’. La *handycam* que por el momento me resulta ideal en el área de trabajo de campo es una Canon FS200 HQ (*High Quality*), la cual utiliza una diminuta *memory card* de 16 o 32 GB (*Giga Bytes*) de capacidad de memoria, dispositivo auxiliar de entrada y salida de audio, un puerto USB (*Universal Serial Bus*) para transferencia de datos y una batería ion-litio de hasta cuatro horas de autonomía. Por ahora las pequeñas tarjetas de memoria son bastante prácticas porque además de ser económicas, su diminuto tamaño elimina el uso de consumibles como casetes de cintas, discos compactos o minidiscos DVD, los cuales resultan ser sensiblemente costosos e imprácticos porque se tiene que cargar con un buen número de ellos y su capacidad de almacenamiento es bastante limitada.

En cambio, una sola de estas pequeñas tarjetas proporciona hasta tres o seis horas, según sea el caso, de grabación continua en modo XP (*High Quality*), que es la máxima calidad de grabación que en la investigación se debe utilizar. Otra prestación, que para la investigación etnomusicológica es profesional y fundamental en el uso de una videocámara, es el módulo auxiliar de entrada y salida de audio. A través de la conexión de entrada se tiene la posibilidad de conectar un micrófono externo, y por la de salida, unos audífonos que permiten monitorear los niveles de señal de audio al momento de grabar.



Por el momento no es necesario abundar en detalles sobre los métodos de registro de los datos que he encontrado en el trabajo de campo, pero sí quise hacer patente un aspecto de la metodología que empleo para realizar mi etnografía. Sobre todo porque, aún para la misma etnomusicología, el uso de la videocámara como técnica de recopilación de registro *in situ* sigue siendo poco valorada, foco de estas líneas.<sup>31</sup> Sin embargo, para mis propósitos, hasta ahora ha sido una herramienta suplementaria de registro insustituible para el análisis sociomusical que me he propuesto emprender, con el fin de desentrañar los motivos de pervivencia de la *uirhinkua* de la comunidad de Ahuiran.

### **A manera de conclusión**

Desde mi experiencia en el campo del estudio de la fenomenología del sonido de las culturas musicales y basado en los procedimientos metodológicos de la etnomusicología contemporánea y un poco de la metodología pedagógica freirana, fue que obtuve la posibilidad de realizar los proyectos de apoyo y fortalecimiento de la música y la danza de la región Sierra Costa. Situación pragmática de donde surgieron los productos logrados, tales como: 1) El acercamiento a la sensibilización y valorización de la población por sus viejos guardianes de sus tradiciones y 2) Un CD del son de golpe y un libro llamado *Contando al tiempo* (Rodríguez, 2008b), publicación que recogió una pequeña porción de la oralidad viva de Arteaga. Fonograma y libro que desde sus inicios los contemplé como materiales didácticos de apoyo, encaminados a reforzar las labores de la enseñanza-aprendizaje del paréntesis número uno.

Y respecto a la investigación sobre las posibles significaciones de la *uirhinkua*, misma que plantea una problemática de orden hermenéutico, lo que pretendo es aplicar mi experiencia adquirida con anterioridad, más los nuevos conocimientos multidisciplinarios obtenidos a lo largo del programa doctoral del Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán A. C.

---

<sup>31</sup> “Las grabaciones de video han desempeñado un papel muy importante en la investigación, pero estamos tan sólo comenzando a usar estas grabaciones para el análisis, como suplemento del análisis del sonido, y hasta aquí, el video ha sido en gran parte una herramienta educativa” (Nettl, 2001: 141).

Finalmente mi planteamiento de que para el ejercicio de mi etnomusicología en Michoacán, esta ha tenido que hacerse desde las tres perspectivas expuestas: la aplicada, la pragmática y la participativa; se debe a que, desde una perspectiva holista, he comprendido que la etnomusicología por sí misma no contribuye a la comprensión de las culturas musicales del país.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALONSO BOLAÑOS, Marina, 2008a. "La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México".  
[[anic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/mab.pdf](http://anic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/mab.pdf)].
- \_\_\_\_\_, 2008b. *La "invención" de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: SB.
- BENNETT, Roy, 2003. *Léxico de Música*. España: AKAL.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, 1922. *Etimologías. Tomo XLVI*. España: Espasa-Calpe.
- FREIRE, Paolo, 1982. *La educación como práctica de libertad*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, 1983. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA, Julio, 2006. "El trabajo de campo y la investigación antropológica". En *El trabajo de campo. Antropología en acción*, coord. Antonio Higuera. México: Universidad Autónoma de Quintana Roo / Plaza y Valdés.
- GREBE, Ester, 1976. "Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos". *Revista musical chilena*, XXX-133, 5-27.  
[[www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13119/13397](http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13119/13397)].
- HOLZMANN, Rodolfo, 1987. *Introducción a la etnomusicología. Teoría y práctica. Con un capítulo especial: Rectificación de transcripciones realizadas en Argentina, Perú y Bolivia*. Perú: CONCYTEC.  
[[www.mediafire.com/view/abnxb45yaci0qy2/UNFV\\_ANTROPOLOGIA\\_Holzmann,\\_Rodolfo\\_-\\_Introducci%C3%ADa.pdf](http://www.mediafire.com/view/abnxb45yaci0qy2/UNFV_ANTROPOLOGIA_Holzmann,_Rodolfo_-_Introducci%C3%ADa.pdf)].

- MARCUSE, Ludwig, 1969. *Filosofía americana. Pragmatistas, politeístas, trágicos*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- MERRIAM, Alan, 2001. "Definiciones de «musicología comparada» y «etnomusicología»: una perspectiva histórico-teórica". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces et al. España: Trotta.
- MYERS, Helen P., 2001. "Etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces. España: Editorial Trotta.
- NETTL, Bruno, 2001. "Últimas tendencias en etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces. España: Trotta.
- PALERM, Ángel, 1997. *Introducción a la teoría etnológica*. México: Universidad Iberoamericana.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2016. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. [dle.rae.es/?w=diccionario].
- RICE, Timothy, 2001. "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces. España: Trotta.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rafael, 2001. *Canten, canten arrieritos... Rescate de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del género de 'Hacienda' del pueblo de San Bartolo Ameyalco*. CD. Varios intérpretes. Vol. 1. México: PACMYC / Angelito Editores.
- \_\_\_\_\_, 2003. *Canten, bailen arrieritos... Valoración y divulgación de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del 'género de Xalatlaco'*. CD. Varios intérpretes. Vol. 2. México: PACMYC / Angelito Editores.
- \_\_\_\_\_, 2008a. *Son de tabla o sones para baile de golpe, del municipio de Arteaga, Michoacán*. CD. Varios intérpretes. México: PDCM / H. Ayuntamiento de Arteaga / Angelito Editores.
- \_\_\_\_\_, 2008b. *Contando al tiempo*. México: PDCM / H. Ayuntamiento de Arteaga / Angelito Editores.
- RUIZ, Irma, 1989. "Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología". *Revista musical chilena*, XLIII-172, Vol. 43, 7-14.

[[www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13731/14008](http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13731/14008)].

SECO, Manuel, Andrés Olimpia y Gabino Ramos, 1999. *Diccionario del español actual*. Vol. II. España: Aguilar Lexicografía.

SENDRA, Ramón (s/f). “¿Qué es el estéreo? Un poco de historia”.

[[www.revistacec.com/didactica/3057-que-es-el-estereo-un-poco-de-historia-3057.html](http://www.revistacec.com/didactica/3057-que-es-el-estereo-un-poco-de-historia-3057.html)].

SEVILLA, Amparo, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, 1983. *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. México: Premia Editorial.

SOBRINO, José, 2000. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

TURRENT, Lourdes, 1997. *La conquista musical de México*. México: FCE.