



Encartes

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

encartesanropologicos@ciesas.edu.mx



Navarrete Pellicer, Sergio

Una visita audiovisual a la etnografía de las culturas musicales
en Oaxaca (ECMO)

Encartes, vol. 8, núm. 16, septiembre 2025-febrero 2026, pp. 295-318

Enlace WordPress: <https://encartes.mx/navarrete-musica-archivos-audiovisuales-oaxaca>

Sergio Navarrete Pellicer, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7547-1734>

DOI: <https://doi.org/10.29340/en.v8n16.427>

Disponible en <https://encartes.mx>



Este artículo contiene información multimedia, te invitamos a consultarlo en la versión digital.



REALIDADES SOCIOCULTURALES

UNA VISITA AUDIOVISUAL A LA ETNOGRAFÍA DE LAS CULTURAS MUSICALES EN OAXACA (ECMO)

AN AUDIOVISUAL JOURNEY THROUGH THE ETHNOGRAPHY OF
MUSICAL CULTURES IN OAXACA (ECMO)

Sergio Navarrete Pellicer*

Resumen: El artículo ofrece una descripción del proyecto ECMO y un viaje audiovisual por su archivo, al poner énfasis en la diversidad musical del estado de Oaxaca, sus géneros, repertorios y dotaciones instrumentales, así como sus usos, contextos, ocasiones musicales, condiciones de la práctica musical y agentes que participan en su producción y consumo. La finalidad de esta muestra es invitar al público a la consulta en línea de este acervo en la mediateca de la fonoteca nacional.

Palabras claves: música, archivos audiovisuales, etnomusicología, Oaxaca.

AN AUDIOVISUAL JOURNEY THROUGH THE ETHNOGRAPHY OF
MUSICAL CULTURES IN OAXACA (ECMO)

Abstract: This article provides a description of the ECMO project and an audiovisual journey through its archive. It emphasizes the musical diversity of the state of Oaxaca, including its genres, repertoires, instrumental ensembles, as well as the uses, contexts, occasions for music performance, conditions of musical practice, and the agents involved in the production and consumption of music. The purpose is to encourage the public to access the online media library of Mexico's Fonoteca Nacional (National Sound Archive).

Keywords: music, audiovisual archives, ethnomusicology, Oaxaca.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 295-318

Recepción: 29 de octubre de 2024 • Aceptación: 1 de mayo de 2025

<https://encartes.mx>





La Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca (ECMO)¹ es un proyecto colaborativo de etnografía musical, es decir, una descripción de las músicas y sobre las músicas basada en trabajo de campo en el que se realizaron entrevistas a profundidad con agentes musicales (todo actor involucrado de una u otra forma en la comunicación musical y en su producción y consumo), se registraron productos musicales, entre estos bienes se grabó una gran diversidad de músicas en sus contextos locales y se analizaron procesos por los que atraviesan las músicas que actualmente se escuchan y aquellas que han dejado una huella en el imaginario musical de los pueblos en el estado de Oaxaca. A la vez se trata de un proyecto de antropología aplicada porque este esfuerzo científico tuvo la finalidad de influir sobre los planes del sector cultural de Oaxaca en materia musical. A pesar del reconocimiento popular y en la legislación de la diversidad cultural en el estado,² el problema que identificamos fue la ausencia de un corpus de conocimiento sistemático sobre las músicas existentes que orientase las estrategias y acciones de la política pública.

El diálogo entre el texto y el testimonio audiovisual en este artículo tiene el objetivo de reflexionar sobre algunos retos de la investigación musicológica en los que nos enfrascamos 27 investigadores³ ante la ambiciosa

¹ El proyecto se realizó entre 2011 y 2013 gracias al apoyo de los fondos mixtos del entonces Conacyt y del gobierno del estado de Oaxaca (FOMIX: M0036-C02-2010-148276), así como del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

² Ley de desarrollo cultural para el estado de Oaxaca firmada el 12 de agosto de 2010 y publicada en el *Periódico Oficial*, núm. 35 del 28 de agosto de 2010. Véase artículo 20. Esta ley se deriva de la modificación al artículo 12 de la Constitución local y de la Ley reglamentaria de derechos de los pueblos y comunidades indígenas, que es también derivación del artículo 16 de la misma Constitución.

³ Los integrantes del equipo multidisciplinario de trabajo fueron los siguientes: Sergio Navarrete Pellicer (responsable técnico y coordinador general del proyecto), Rubén Luengas Pérez (coordinador investigación), Israel Rojas Campos (coordinador operativo). Etnógrafos: David Morales, Patricia García López, Pablo Pérez Márquez, Édgar Serralde Mayer, Jazmín Santos Estrada, Daniel Gutiérrez, Camilo Camacho, Carlos Ruiz Rodríguez, Rodrigo de la Mora Pérez Arce, Jessica Gottfried Hesketh, Marina Alonso Bolaños, Blanca Núñez Ramos, Verónica Pacheco, Hermenegildo Rojas Ramírez, Orlando Benítez, Ezequiel Vázquez, José Manuel Hernández, Soledad Hernández, Emi-

dimensión de un proyecto que se propuso retratar en un momento de su historia la diversidad musical en el estado de Oaxaca.

Los talleres iniciales para la creación de una guía temática y metodológica se beneficiaron de la experiencia de campo de los investigadores al permitir profundizar en varios debates teóricos clásicos de la etnomusicología para abordar la influencia de la sociedad en la música y de la música en la sociedad, entender la música como un sistema simbólico de comunicación poderosamente afectivo (Attali, 2011; Bauman, 1992; Blacking, 1974; Feld, 1990; Lutz y Abu-Lughod, 1990; Meyer, 1956; Middleton, 1990; Schafer, 1994), así como diseñar una metodología cualitativa que destacara temáticas y criterios para la posible identificación y descripción de la diversidad musical.

Elaboramos una guía temática para el trabajo de campo que pusiera énfasis en los procesos de producción-consumo musical con atención particular en las ocasiones musicales y dancísticas, la performatividad, sus cualidades comunicativas como sistemas simbólicos, su eficacia emocional y afectiva, en las relaciones de actores e instituciones involucradas en estos procesos y en torno a los recursos, medios y productos musicales. Las temáticas abarcaron un amplio abanico desde repertorios, géneros, estilos, formas musicales, dotaciones instrumentales, conceptos musicales en lenguas originarias hasta las relaciones sociales, políticas, económicas, religiosas, cosmovisiones y conceptos en torno a la música y la danza.

TEORÍA Y MÉTODO

Metodológicamente decidimos partir de un criterio etnolingüístico (Barabas y Bartolomé, 1999) para determinar las áreas geográficas de trabajo y trascender la idea convencional de las ocho regiones geográfico culturales usadas por los gobiernos del estado para referirse a las diferentes culturas originarias de Oaxaca. De este modo cada investigador cubrió un área correspondiente a los siguientes grupos etnolingüísticos: afromexicanos, amuzgos, chatinos, chinantecos, chontales, cuicatecos, ikoots (huaves), ixcatecos, mazatecos, mixtecos, ayuuk (mixes), nahuas, triquis, tzotziles, zapotecos, zoques e incluimos la ciudad de Oaxaca como ejemplo de la dinámica

liana Cruz, Gibrán Morales, Citlalli Cruz López, Víctor Robles, Cecilia Reynoso Riqué, Antonio Turok, Ricardo Iván García.

urbana y a las comunidades oaxaqueñas en Los Ángeles, Fresno y Madera en California, Estados Unidos, que fueron apareciendo como comunidades migrantes importantes.

Se produjeron 22 informes etnográficos y un diagnóstico general sobre las culturas musicales en Oaxaca (Navarrete, 2013 A) entregado a la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca para atender a las problemáticas de las músicas con base en cinco ejes de salvaguarda del patrimonio cultural material e inmaterial (Ley de desarrollo cultural para el estado de Oaxaca, 2010). Para los fines de este artículo, destaca entre los resultados del proyecto la producción de un acervo de 10 556 fichas técnicas y registros de audio, música, entrevista, paisaje sonoro, fotografía y video,⁴ que constituyen una base de datos fundamental para conocer de manera sistemática la diversidad de prácticas sociales en torno a la música y de la cual se ofrecen ejemplos en este artículo en diálogo con las descripciones y reflexiones del texto. La muestra incluye fuentes identificadas de clips de video, de paisaje sonoro y en algunos casos se presenta una edición de fotos con audios de música y secuencias de clips de video.

Si bien el criterio etnolingüístico fue útil de manera operativa en un principio, se evidenciaba en la experiencia de campo que las músicas trascendían ese criterio. Los géneros musicales y sus repertorios cruzaban fronteras étnicas y regiones geográficas y sugerían la existencia de prácticas musicales compartidas en áreas con poblaciones étnicas diferenciadas y con dinámicas interétnicas históricas complejas. Éramos conscientes de que la difusión y transformación de la música obedece a la influencia de diversos factores históricos, económicos, ideológicos y políticos sobre una matriz cultural que tiene una de sus anclas en la lengua, pero no es exclusiva.

En las discusiones de los talleres antes de salir a campo y al compartir las experiencias profesionales de los participantes abrevamos de la teoría etnomusicológica y reflexionamos sobre la música como sonido humanamente organizado (Blacking, 1974); retomamos el modelo de Alan Merriam (1964) sobre tres niveles de análisis de la música, la conceptualización acerca de la música, el comportamiento en relación a la música y el

⁴ Una selección significativa de este acervo se ha donado a la Fonoteca Nacional y ha pasado a formar parte de su mediateca.

sonido musical en sí como producto del comportamiento que lo produce. Anthony Seeger se pregunta: ¿qué es música para una determinada cultura?, y afirma

[...] es la habilidad para formular cadenas de sonidos aceptados por los miembros de un grupo dado[...] Música es la construcción y el uso de instrumentos que producen sonidos. Es el uso del cuerpo para producir y acompañar los sonidos [...] es la emoción que acompaña la producción, apreciación y participación en la performance. Música es sonido pero es también la intención y la realización; es tanto emoción y valor como estructura y forma. La música es compuesta, estudiada, ejecutada y recibida por los miembros de las sociedades [...] Por lo tanto la música es un sistema de comunicación que abarca sonidos estructurados y producidos por miembros de una comunidad cuando se comunican (Reynoso, 2012: 8; Seeger, 1991: 343-6).

El énfasis en la *performance* musical como un evento comunicativo en el que juegan instrumentos, forma y estructura musical, expresión corporal, emociones entre ejecutantes y audiencia, entendido como un “lenguaje afectivo”, nos llevó al reto de considerar las formas en que cada cultura se manifiesta musicalmente. Al mismo tiempo nos interesaba registrar recursos, productos, identificar actores y procesos de las músicas y conocer la diversidad musical y las dinámicas de producción y circulación material y simbólica de y acerca de las músicas. Esta dimensión antropológica de las músicas nos llevó a concebir la práctica musical como un “hecho social total” (Mauss, 1971), como una “*performance* cultural” en el que una ocasión musical (Herndon y McLeod, 1990) encapsula la totalidad de una cultura en el acto de interpretación y reinterpretación constante (Singer, 1958: 347-388; Bauman, 1992: 41-49 ; Basso Ellen, 1981: 271-291). En este sentido, Gonzalo Camacho define una cultura musical como

[...] el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. Los hechos musicales son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación y organización de sentido de una determinada comunidad. Las diferentes culturas musicales son expresiones de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. En este sentido no hay

culturas musicales superiores ni inferiores, solo diversas (Gonzalo Camacho, 2009: 26).

La riqueza de nuestras reflexiones nos acercaba de manera sistémica al objeto de estudio, pero a la vez nuestros objetivos y tareas se hacían más complejos e inasibles. La diversidad temática que apareció en las mesas de trabajo durante los talleres resultaba muy amplia y compleja para los fines prácticos de una investigación que sirviera de guía en las políticas públicas para el fomento de las músicas y el reconocimiento sistemático de su diversidad.

Con estas consideraciones y una vez concluida la fase etnográfica de campo nos pusimos el reto de averiguar si las músicas que se registraron en las etnografías de los grupos etnolingüísticos tenían elementos en común que permitieran hacer una reagrupación de estas expresiones en áreas culturales musicalmente identificables. Imaginamos una cartografía de áreas culturales bajo criterios etnomusicales (musicales y extramusicales,) con la finalidad de generar un mapa de culturas musicales.

Al reconocer la naturaleza política de la interacción social pensamos en las dinámicas de poder alrededor de la producción musical; aplicamos la concepción gramsciana de hegemonía y subalternidad (Roux, 2020); así, optamos por emplear como criterio principal de una cultura musical el género o los géneros musicales dominantes en articulación con otros géneros musicales que juegan un papel subordinado, y en cuya dinámica se ejerce la hegemonía de un género sobre otros géneros en los repertorios de los grupos musicales, en las prácticas sociales de la música, en la demanda del público, así como en su valor afectivo e identitario.

En aquellas áreas en las que a partir de nuestras fuentes esta dinámica entre géneros no era evidente se optó por definir la cultura musical por sus dotaciones instrumentales dominantes, dejando abierta la posibilidad de profundizar en estas más adelante.

Definimos la existencia de cinco culturas musicales dentro del estado de Oaxaca y partes de estados vecinos: la cultura musical de la chilena, la cultura musical del son istmeño, la cultura musical de sones y jarabes, la cultura musical de arpa, jarana y marimba, y la cultura musical de orquesta. Esta última tiene más bien un carácter histórico, pues sugiere la presencia importante de la orquesta típica en el norte del estado hasta un periodo reciente.

La cultura musical de la chilena⁵ comprende los territorios de la mixteca, alta, baja y costa, los territorios triqui, amuzgo, chatino, zapoteco de la sierra sur, así como la costa afromexicana, que incluye buena parte de la costa guerrerense hasta el territorio chontal al sur, cerca de Salina Cruz (video 1: <https://youtu.be/0eje5cNIG-w> ; video 2: https://youtu.be/W79_dooSVYU ; video 3: <https://youtu.be/MeU0cgT-RRc>).

Desde la perspectiva estrictamente musical, el género de la chilena se caracteriza por sus ritmos dácilos con acento de énfasis dinámico, ejemplificado en términos estrictamente musicales como un compás de 6/8 o de 12/8. Existen también ritmos sesquiálteros que combinan los pies rítmicos en una relación 2:3, esta presencia se acentúa hacia la zona costera. Esta característica rítmica es común en el son mexicano tanto en la melodía como en la armonía. La chilena puede ser o no cantada. En la costa las composiciones se cantan en coplas de cuatro versos octosilábicos consonantes en los versos pares y los temas van dirigidos a la mujer o al paisaje del terruño.

Entre los compositores emblemáticos se puede mencionar a Leonides Rojas (Metlatónoc Guerrero), Mateo Reyes (San Martín Peras), Álvaro Carrillo (Cacahuatpec, Oaxaca), Higinio Peláez Ramos (Cacahuatpec, Oaxaca); sin embargo, el repertorio de la tradición oral es mucho más amplio y presente que el de autores identificados. Las principales agrupaciones y dotaciones son la orquesta concebida como una combinación de familias instrumentales de idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos; conjuntos de cuerdas, en los que intervienen violín, jarana mixteca, bajo quinto, banjo, guitarras sextas, requinto, contrabajo, mandolina y salterio, así como bandas de viento de formato pequeño.

En la sierra sur los grupos de cuerda, constituidos por violines, guitarras, cántaro, cajón, son una agrupación que se encuentra presente desde Sola de Vega con grupos como “Alma Solteca”, Miahuatlán con el grupo

⁵ Todos los clips de los 23 videos en este artículo presentan al inicio una ficha técnica con la información de contenido y características de la grabación. La última liga es una referencia al documental *Haciendo comunidad en California*. Este es un producto también del proyecto ECMO realizado a partir de la necesidad de dar seguimiento al fenómeno de la migración de la población a los Estados Unidos y sus culturas musicales. El documental no forma parte del acervo del archivo audiovisual que fue donado a la Fonoteca Nacional.



de cuerdas “El Maizal” de la familia López Vera, y hasta la zona costera de Juquila con los chatinos en Panixtlahuaca, como el grupo de cuerdas “Serpiente de Siete Cabezas”. Muy presentes están los grupos de bandas chileneras con énfasis en la sección de saxofones como es la banda “Villa de Sola”.

La cultura musical de la chilena también posee varios pisos históricos, como el del comercio de los instrumentos de Coicoyán de las Flores, Oaxaca. Se trató de un modelo comercial de construcción de instrumentos, distribución y comercialización a través de los circuitos de celebración de Cuaresma entre los distritos mencionados, donde participan los grupos étnicos que conforman esta cultura musical (Stanford, 1984: 40). Una dinámica similar existió en Miahuatlán con sus lauderías. Actualmente algunos de estos circuitos de comercio histórico siguen siendo utilizados para la música; hoy en día son los canales de venta de la música grabada por los “tecladistas” mixtecos, triquis, amuzgos, mestizos y afromestizos quienes hacen chilena con teclados electrónicos, además del comercio de la música grabada y con la facilidad de la transportación por nuevas carreteras y servicios de pasajeros. El consumo de la música es un movimiento dinámico en esta zona, y llega a traspasar las zonas naturales, Montaña, Costa y Tierras bajas, esto demuestra la inteligibilidad de la música en diferentes pisos ecológicos y entre distintos grupos étnicos, quienes consumen las músicas de otros pueblos originarios.

En la costa la chilena alterna con el son, se baila en pareja y el hombre zapatea con fuerza. Las peteneras y malagueñas, la cumbia, el merequetenge y el corrido son géneros subalternos presentes y las orquestas o grupos musicales deben incluirlos en sus repertorios.

La cultura musical del son istmeño abarca todo el Istmo de Tehuantepec desde la costa chontal y el puerto de Salina Cruz, el territorio zapoteco, huave, mixe bajo y zoque hasta el puerto de Coatzacoalcos en Veracruz (video 4: <https://youtu.be/GSsoSvWoqVw> ; video 5: <https://youtu.be/6SJIfjO6n28> ; video 6: <https://youtu.be/leKjSh9Mk5E>).

El género dominante compartido entre las localidades así como entre los grupos étnicos que conforman dicha cultura musical es la categoría nativa musical denominada son istmeño. Este género es ampliamente cultivado por los agentes musicales que cohabitan el Istmo de Tehuantepec; el son istmeño es un rasgo importante de identidad, de procesos de resistencia e incluso de “colonizaciones musicales” que se han detectado entre

las poblaciones mixes de la Baja, en donde se habla de la “zapotequización” de la música. El son istmeño es la música con mayor presencia en la zona, se comparte y es inteligible a través de su consumo, economía y movimiento interno.

Las agrupaciones musicales dominantes que ejecutan el son istmeño son la banda de viento, el *Pitu nisiaaba* (música de flauta, carapacho de tortuga y tambor), la marimba y la marimba orquesta y, en formatos de cuerdas, los tríos y trovadores, quienes reproducen la identidad del son mediante su canto en zapoteco.

Entre las bandas más representativas en la zona se encuentran: “Regional” de Carlos Robles, “Princesa Donaxhii”, “Bele Xhiaa”, de don Pepe Morales, “Cheguigo” de Vicente Guerra, “Ada”. Las marimbas orquestas: “Hermanos Angulo”, “Orquesta Lira San Vicente”, “El Güero Meño”, “Roy Luis”, “Perla Istmeña” de Cirilo Martínez en Reforma de Pineda, “Los Hermanos Ríos” en Zanatepec y, entre los trovadores, el trío “Xiavizende” o el mismo trío “Monte Albán”, originarios de Ixtaltepec.

El son istmeño se complementa con el baile. Se baila en pareja y se marcan evoluciones de ocho tiempos. Es un baile para “cortejar” en el que la pareja no debe dejar de verse a los ojos y tampoco se debe dar la espalda a la pareja de baile mientras se baila. Cuando una agrupación musical ejecuta el planteamiento de son (A) a manera de vals, la pareja baila solo con una cadencia ligera de desplazamiento y poco movimiento corporal. Al llegar al zapateado (B, C, D), es el varón quien acentúa más, brincando y combinando un cruce de piernas hacia el frente. En el zapateado la mujer no brinca, se desplaza con un movimiento de cadera levantando la enagua con las manos. Es importante señalar que hay por lo menos cinco formas diferentes de zapateado.

La forma musical del son istmeño está constituida por una introducción, el son o estribillo-preparación al zapateado (x3-zapateado x3) y el final del son. La introducción comúnmente la hace una trompeta, la flauta de carrizo –en el caso de la agrupación *Pitu nisiaaba*– e incluso el teclado, cuando se trata de una agrupación con instrumentos eléctricos. En el planteamiento de son entran en *tutti* todos los instrumentos (A), al igual que la preparación al zapateado; en el zapateado (B), el zapateado (C) y el zapateado (D) hay instrumental o una voz que canta la letra. Al final del son algunos músicos tradicionales registran en sus partituras “va mu-

riendo”; (F): Tutti *ad libitum*, que en el caso de los zapotecos del istmo se denomina *regulidxi*.

El compás es un juego entre 3/4 y 6/8 para separar secciones. En el planteamiento del son (A) se escucha un “acompañamiento” de base rítmica hecha por las percusiones (tarola, bombo y platillos) y una respuesta a las frases del tema mediante una heterofonía de voces hechas por los alientos (trompetas, clarinetes, saxofones barítono, tenor y alto) en una combinación de respuestas a frases de los temas melódicos principales. En los zapateados ya sea B, C o D, la armonía es soportada a contra tiempo por el saxofón barítono, quien hace la función de bajo y complementan al unísono los saxofones tenor y alto haciendo los “pepes”, llamados así en alusión onomatopéyica por los músicos. Es importante señalar que las bandas de la cultura musical del son istmeño han utilizado el saxofón barítono como el soporte del bajo.

Entre las variadas ocasiones musicales destacan las bodas, velas, xv años y labradas de cera; hay centros preservadores de las formas tradicionales que vigilan la ejecución y conservación del son de manera ortodoxa, como los llamados *xhuanas* en Tehuantepec.

Otro género dominante que se cultiva es el bolero, pues ha servido, como el son, para la creación poética en lengua zapoteca. Con esta misma función lingüística identitaria aparece el rap con grupos de hip hop como “Juchirap”. Las marchas fúnebres siguen teniendo presencia importante para acompañar a los difuntos y en este género recordamos la importante obra del maestro Atilano Morales de San Blas Atempa. En las velas, el repertorio musical se extiende a diversos géneros, particularmente la cumbia que llegó después del chachachá y el mambo a formar parte de la llamada música tropical procedente del Caribe.

La cultura musical de sones y jarabes se extiende por los valles centrales del estado de Oaxaca y la sierra norte, e incluye a comunidades de zapotecos, mixes de las zonas alta, media y baja, así como chinantecos (video 7: <https://youtu.be/3bZ25CpA-fg>).

El son es una forma musical construida de la siguiente manera: intro-tutti (A), (B solos), (A tutti) (B clarinete), (A), (C trompeta), (A), (D saxofón), (A), (E trombón), (A tutti, final), ritmo: 6/8 y/ o 3/4 hemiola o sesquialtera. Por otra parte, el jarabe contiene componentes musicales específicos. La forma jarabe: intro-tutti (A), (B solos), (A tutti) (B clarinete), (A), (C trompeta), (A), (D saxofón), (A), (E trombón), (A tutti, final) registro,

ritmo: 3/4 . Es fundamental apuntar que los géneros dominantes de la cultura musical de los sones y jarabes son ejecutados principalmente a partir de la práctica de la tradición oral de la música.

Entre los bailes de salón heredados del siglo XIX destaca la polca como un género dominante que se ha vuelto favorito con la influencia sinaloense y el uso de la tuba para adornos melódicos. Otros géneros musicales subalternos que tienen presencia en las ocasiones especiales de esta cultura musical son las marchas, danzas, fandangos, música religiosa y marchas fúnebres entre otras.

Los sones y jarabes son las formas dominantes, omnipresentes en las ocasiones musicales más formales de la fiesta, entre las cuales se pueden mencionar convites, calendas, audición, el jaripeo, baile, la quema de castillos, en los sepelios y otras celebraciones del calendario cívico, así como en encuentros de autoridades políticas y festivales musicales.

La gozona es un modelo de intercambio de música que se da sobre todo entre los pueblos zapoteco, mixe y chinanteco. Se trata de una especie de trueque musical o reciprocidad entre comunidades.

La agrupación musical dominante es, sin duda alguna, la banda de viento. Se trata de una dotación conformada por instrumentos de tres familias: aerófonos, membranófonos e idiófonos. Dentro de esta dotación se encuentran representados los instrumentos de aliento, madera y metales, con un amplia gama de timbres, flautas, clarinetes requinto, clarinetes en sib, saxofones, trompetas, saxhones, trombones, barítonos bombardinos y tuba. En el contexto del estado de Oaxaca, las bandas filarmónicas de la cultura musical de los sones y jarabes son las bandas más completas y solventes musicalmente hablando. La agrupación de chirimía formada por la chirimía (aerófono de doble lengüeta), que alterna con la flauta de carrizo (aerófono de pico), con el clarín (aerófono de boquilla circular) y un tambor (bimembranófono de vaso) es también importante y complementaria en las fiestas principales, pues sirve para marcar los diferentes momentos ceremoniales desde el convite hasta la misa. En los pueblos mixes de la zona alta sobreviven agrupaciones de conjunto típico de cuerdas que aparecen en festejos familiares, como es el conjunto típico de Yacochi. El escenario de los grupos de música electrónica grupera de *rock* y *ska* entre los jóvenes de Tamazulapam y pueblos de la mixe alta, así como en el área de Ocotlán en valles centrales se ha extendido visiblemente entre los jóvenes que heredan la tradición de las bandas comunitarias.



La cultura musical son y jarabe cuenta con dos de los centros de formación musical más emblemáticos e importantes del estado de Oaxaca, el CECAM en Santa María Tlahuitoltepec y el CIS núm. 8 (Centro de Integración Social), en San Bartolomé Zoogocho. Estos centros de formación musical han basado sus formas de transmisión del conocimiento musical a través de la tradición de la música escrita proveniente de la escuela europea. Tanto el CECAM como el CIS encontraron un terreno fértil en esta zona a partir de estructuras comunitarias antiguas enfocadas a la música, primeramente las capillas de viento y posteriormente las escoletas. Sin embargo, encontramos en esta cultura musical la adhesión también de la transferencia del conocimiento musical a partir de la tradición oral, *la comunidad como escuela*, las ocasiones musicales como el baile, el sepelio, la gozona, la audición, etcétera, son los escenarios donde la práctica musical de los géneros musicales dominantes, el son y el jarabe, se realiza a partir de la práctica musical por tradición oral.

Este es un hecho sin precedentes que ha generado un círculo virtuoso donde la combinación de la práctica musical de la tradición escrita provista por las instituciones comunitarias como las escoletas, el CIS y el CECAM, junto con la práctica musical sustentada en la tradición oral en escenarios como la fiesta, el jaripeo, el baile, etcétera, han conformado músicos solventes y cabales, afamados en el contexto regional, estatal y nacional. Encontramos que la combinación de las formas de transferencia y decodificación de la tradición oral, junto con la tradición escrita, detonan procesos y productos virtuosos. La escolarización de estos proyectos ha fomentado la participación de las mujeres en las bandas misma que se ha hecho eco en las bandas municipales de muchos pueblos.

Lo prolífico de esta cultura musical se refleja también en la gran producción y generación de compositores. A continuación se enlistan algunos de los compositores más reconocidos en esta cultura musical: Rito Marcelino Rovirosa, Otilio Contreras, Antonio Romero Jacob (Zacatepec), Ezequiel Guzmán Alcántara (Totontepec), Joel Wilfrido Flores (Totontepec), José Ventura Gil (Betaza), José Quijano Hernández (Betaza), Alberto Montellano (Yalalag), Atilano Montellano (Yalalag), José Heredia (Taléa de Castro) Narciso Lico Carrillo (Betaza), Gilberto Baltazar Aguilar (Betaza), Honorio Cano Totontepec (Totontepec), Isaías Vargas (Tlahuitoltepec), Florentino Martínez (Macuilxóchitl), Romualdo Blas (Tlaco-

chahuaya), Cripiano Pérez Serna (Zaachila), Amador Pérez Torres Dimas (Zaachila), Jesús Chú Rasgado (Ixtaltepec).

La cultura musical de arpa, jarana y marimba en la vertiente del golfo abarca territorio mazateco alto, bajo, chinanteco mixe bajo y zapotecos del istmo (video 8: <https://youtu.be/ZaEl7IyVXEg> ;Video 9: https://youtu.be/_7AusTdoogI).

El arpa y la jarana en su conjunto forman parte de una dotación ampliamente popular en el estado de Veracruz, conocida como “jarocho”. Se trata de una agrupación genérica variable, en la que intervienen jaranas (guitarrillos de cinco órdenes de cuerdas) y otros instrumentos como el arpa, marimbol, requinto y/o violín.

Los mazatecos de la baja ejecutan géneros como el jarabe, sones jarochos, canciones rancheras y de moda, su dotación base es jarana, violín y arpa.

Por otro lado, el sector mestizo de Tuxtepec también comparte esta dotación instrumental dirigida al “son jarocho” como tal y a la práctica de la décima como versada. Entre chinantecos de la baja, esta dotación es de uso común, así como entre los mixes de la baja en el municipio de San Juan Guichicovi. En todos estos lugares y culturas la jarana es un común denominador y, al menos entre mazatecos, chinantecos, mestizos y afro mestizos de Tuxtepec, se comparte el género del “son” (estilo jarocho). Entre los mixes o ayuuk de las tierras bajas de Guichicovi se emplea específicamente para fines rituales, durante la muerte de infantes, conocidos como “angelitos”, e incorporan también otros géneros musicales como el son istmeño y las canciones rancheras.

Es posible observar la presencia de estas dotaciones desde la zona del Papaloapan, bajando por la Chinantla y hasta la zona del Istmo con los ayuuk de la baja.

Asimismo, existe la tradición de la marimba en esta misma cultura musical. Las marimbas orquestas o marimbas solas se encuentran diseminadas y comparten el área cultural del son istmeño que se extiende desde Huamelula, pasa por Salina Cruz, Tehuantepec, Juchitán, Matías Romero, Guichicovi, y sube por la Chinantla, hasta llegar a Tuxtepec y la zona de la mazateca baja en San Pedro Ixcatlán y Ojitlán. Algunos pueblos del área cultural de sones y jarabes también han cultivado esta tradición musical. Capulalpam de Méndez es un punto trino que compartió tres

culturas musicales, la cultura de son y jarabe, la de orquesta y la cultura de marimba. Históricamente la cultura musical de orquesta típica hacía su presencia aquí también, como ya hemos mencionado, y se fusionó con la marimba. Un ejemplo ha sido la orquesta “La Esmeralda” que hoy es revitalizada en el proyecto “El rincón de la marimba”, bajo el nombre de “La Nueva Esmeralda”.

La presencia de la marimba en esta amplia franja responde a los flujos comerciales provocados por las vías de comunicación costera desde Chiapas hacia Tabasco y Veracruz, de sur a norte, y por el Istmo de Tehuantepec a la ciudad de Oaxaca. Existen casos aislados de la marimba orquesta dentro de la cultura musical de la orquesta al norte del estado.

La música tropical y la migración de músicas a través del conjunto de la marimba dio lugar a una agrupación muy solvente constituida por la marimba como instrumento principal, ejecutada por una a tres personas, contrabajo y después bajo eléctrico, percusiones como congas y batería. Los repertorios de las marimbas orquesta son variados y nutridos de músicaailable y, depende de la zona en que se encuentre, se tienen ejemplos de las culturas musicales en las que se cruza.

Las fronteras entre culturas musicales se observaron claramente al identificar una sobreposición entre géneros o dotaciones instrumentales dominantes de pueblo a pueblo; por ejemplo, los pueblos chontales de Huamelula y Astata son una zona de frontera cultural entre la chilena costeña y el son istmeño o la de los mixe de la zona baja, en San Juan Guichicovi, que es frontera entre las culturas musicales de arpa, jarana y marimba, de son istmeño, de sones y jarabes, e históricamente de orquesta.

La cultura musical de orquesta y conjunto típico se encuentra ubicada en los distritos de Coixtlahuaca, Teotitlán del Camino, Cuicatlán y porciones de la parte norte de Huajuapán, Teposcolula, Nochixtlán, Etlá, Ixtlán y Mixe. Los grupos étnicos que conforman esta cultura musical son nahuas, mixtecos de la Alta y Baja, cuicatecos, chocholtecos, ixcatecos, mazatecos de la Alta y Baja, zapotecos y mixes. La orquesta y el conjunto típico se encuentran en grave riesgo de desaparecer y en algunas localidades ya han desaparecido; no obstante, sobreviven algunas orquestas cada vez más desarticuladas. Al paso del tiempo han permanecido, de alguna manera, instrumentos, repertorios, partituras y, sobre todo, la compartición en la memoria colectiva de un tipo y estilo de música que la gente identifica como suya.

Algunas orquestas sobrevivientes que solo tocan en ocasiones musicales muy especiales son la “Orquesta Santa Cecilia”, de San Pedro y San Pablo Tequistepec, la “Orquesta de Suchistepec”; la “Orquesta del Barrio Escopeta”, de Antonio Eloxochitlán de Flores Magón, la orquesta de Huautla de Jiménez y la de Chilchotla, entre mazatecos. Entre chocholtecos se han detectado las orquestas: “Capricho”, originaria de Coixtlahuaca y la “Orquesta San Cristóbal”, de Suchixtlahuaca. Los nahuas cuentan con la “Orquesta Típica de don Efrén Montalvo”, en Ignacio Zaragoza, San Martín Toxpalan.

La cultura musical de la orquesta y el conjunto típico encaja con el corredor histórico del ferrocarril, flujo de la modernidad en el estado de Oaxaca. La cultura de la orquesta incluso llegó a los lugares más apartados de esta zona, con influencia en Huajuapam, en la mixteca baja y en valles centrales hasta Ejutla, donde termina la vía del tren.

Los repertorios de estas orquestas son variados y se relacionan con las músicas de salón de origen europeo, tales como pasodoble, mazurka, chotis y polca. Los mazatecos incluyeron la música de los huehuentones (música de Todos Santos), los chocholtecos integran la chilena. Adyacente a las orquestas como remanentes de las “típicas” en esta zona, se encuentran pequeñas agrupaciones de cuerda constituidas por instrumentos emblemáticos de las orquestas típicas: salterio, bajo quinto, violines, guitarras y contrabajos. Entre los cuicatecos existen aún duetos de salterio y guitarra, de igual manera se conoce al último salterista de la Mixteca, justamente en el norte del distrito de Nochixtlán en la población de Santiago Apoala, que se encuentra en la territorialidad de la cultura musical de la orquesta.

La dotación de banda es un modelo dominante muy arraigado en los pueblos oaxaqueños, principalmente por su potencia sonora que le permite incluso competir con la tecnología eléctrica de amplificación de sonido, y que la distingue de otras dotaciones instrumentales que han dejado de usarse por esta razón. Además, las bandas tienen la historia centenaria de haber sido acogidas por los municipios para los servicios del pueblo desde mediados del siglo XIX, dando continuidad al papel que había jugado la Iglesia con sus capillas musicales (Navarrete, 2013 B). Sin embargo, el proyecto ECMO ha revelado la sobrevivencia y presencia significativa de la tradición de cuerdas en diferentes versiones de dotación instrumental



La tradición de las danzas ha permitido la sobrevivencia del conjunto de pito y percusiones (membranófonos e idiófonos) en todo el estado de Oaxaca, aun cuando la banda avanza terreno en el escenario dancístico. El conjunto de chirimía (flauta de carrizo y tambor, chirimía y tambor, trompeta y tambor) se mantiene gracias al papel de encabezar todas las procesiones y de anunciar y marcar momentos de los eventos del pueblo (video 10: <https://youtu.be/NAvaU-oDpOE>).

A continuación trataré algunos temas comunes a las cinco culturas musicales y que destacan en el panorama general que se obtuvo sobre un momento en la historia de las músicas en Oaxaca.

DANZAS Y MÚSICA

En sociedades en las que la transmisión del conocimiento se da por tradición oral, como son los pueblos de Oaxaca, las danzas son el vehículo performativo de la historia. Son ocasiones propiciatorias de la sociabilidad y la participación de los jóvenes en eventos comunitarios, pues representan, a través de la actuación y la coreografía, historias míticas y de la antigüedad, así como noticias políticas y sociales jocosas o trágicas de la vida diaria. Su actuación cumple con alguna promesa o devoción además de incorporarse de manera lúdica al servicio del pueblo en la economía de la fiesta.

La música y la danza son la *performance* de la cultura, encarnan en el sonido, la vestimenta y el movimiento corporal la memoria y la experiencia de la sociedad, y actualizan el sentido de identidad y pertenencia. Son sistemas comunicativos poderosamente afectivos.

La danza de Malinches, que es una variante de las danzas de Conquista, se practica en varias de las culturas musicales del estado acompañadas de violín y percusiones entre los huaves, chatinos y mixes (video 11: <https://youtu.be/EEqsUQdZkrw>) y con banda como es el caso de la danza de la Pluma entre los zapotecos de los Valles Centrales (video 12: <https://youtu.be/Ct03pzK4w1U>).

Entre los huaves la danza de los Maliens es parte de un ritual complejo en Corpus Christi que incluye otras músicas tocadas por el grupo de los *montsiind naab* (músicos de percusión), con las que se manifiesta la dualidad de la vida, del tiempo de secas y del tiempo de lluvias, y la lucha entre las fuerzas de la naturaleza convertidas en personajes míticos (Millán y García Sosa, 2002) (video 13: <https://youtu.be/rGNOlgwGch0>).

Entre los chontales de San Pedro Huamelula también las danzas de conquista se desdoblan en parodias y escenas de conflicto entre los grupos de turcos, cristianos, negritos, mareños y mulatas (video 14: <https://youtu.be/B464ajifIB8>).

Otras danzas representan la presencia anual de los difuntos en los pueblos, que llegan a visitar y compartir con los vivos, como son la danza de Huehuentones en la Mazateca Alta y Baja o la danza de Diablos en la costa Afromexicana (video 15: <https://youtu.be/IdyKoUTWIPQ> ; video 16: <https://youtu.be/pR8L-gndW64>).

Históricamente la música y las danzas han sido parte central de las fiestas del calendario religioso católico en honor a los santos y vírgenes de los pueblos. La musicalización de la liturgia en la misa y el oficio de las horas y de la paraliturgia en procesiones, funerales y cabos de año son parte de los ritos de los ciclos anual y de vida en todos los pueblos, como se puede apreciar al escuchar misas de los maestros locales o los alabados de los grupos de alabanceros de Xoxocotlán en Todos Santos (video 17: <https://youtu.be/9HNpe31t0Q8>). Algunos géneros como los vinuetes (*sic*), minuets de angelitos dedicados a los y las niñas difuntas, han perdido importancia al disminuir la mortalidad infantil gracias a los avances de la medicina (video:18 <https://youtu.be/asQEgUII5PA>).

ARCHIVOS MUSICALES EN MUNICIPIOS Y PARROQUIAS (LA HISTORIA ESCRITA)

El tema de los archivos musicales es muy relevante porque contiene la historia escrita de las influencias musicales en los repertorios que actualmente son de tradición oral. La tradición de la escritura musical en partituras para voces, cuerdas y alientos ha estado presente por siglos, así lo muestran los archivos musicales parroquiales y municipales que tuvimos la oportunidad de identificar en la investigación de campo para su catalogación y preservación futura (video 19: <https://youtu.be/AljFHW8wCQw>). Primero la Iglesia, desde el siglo XVI, formó músicos y cantores en las capillas de coro de las iglesias y más tarde, a partir del proceso de secularización durante el siglo XIX, los municipios se encargaron de la creación de escoletas y formación de bandas que se mantienen gracias a los principios de comunalidad y sus músicos cumplen con el trabajo equivalente al tequio para encabezar los eventos sociales y políticos del pueblo (video 20: <https://youtu.be/J4cf6i1Klo4>).

Los archivos musicales revelan la presencia de repertorio sacro y secular, tanto de misas, salmos, vísperas, maitines, himnos y otros géneros sacros, como de géneros seculares entre los que están oberturas operísticas, fantasías y, sobre todo, géneros de baile de salón como vals, mazurca, marcha, contradanza, chotis, polca y otras músicas populares del momento como swing, charleston, foxtrot, blues, pasodoble, jota, fandango, chachachá, mambo, danzón, bolero, jarabe, corrido, ranchera, chilena, son, cumbia, charanga y otros géneros más que han alimentado la creatividad de los músicos en Oaxaca.

En particular nos ha llamado la atención la influencia que tuvo la música americana de la jazz band desde principios del siglo xx, a pesar de su sanción y rechazo por los gobiernos nacionalistas que, si bien aceptaban la modernidad musical en las ciudades, se oponían a la modernidad musical popular en el medio rural, al considerarlo el ámbito de la cultura auténtica de la nación; he aquí un buen ejemplo de un músico de banjo tocando un charlestón y un swing (video 21: <https://youtu.be/IIItDVq8QI>).

ORALIDAD Y ESCRITURA MUSICAL

En torno a la transferencia del conocimiento musical, la oralidad es el medio privilegiado en las culturas musicales de la chilena, del son istmeño y de arpa jarana y marimba; en este sentido, la escuela como institución es inexistente, la forma de transferencia del conocimiento musical es una “escuela” distinta constituida por la comunidad, la danza, las ocasiones musicales, el Todosantos, los fandangos, bailes, mayordomías, etcétera. En la cultura musical de sones y jarabes la relación oralidad-escritura en la música se da, como se ha explicado, de manera complementaria. Las músicas en la radio son también una fuente muy útil para el aprendizaje de “oído” de las músicas populares. Los maestros de bandas comunitarias municipales o privadas dentro de la cultura de sones y jarabes son muy exigentes para que los y las niñas jóvenes aprendan a solfear y leer la música para poder tocar obras de la tradición escrita, y hacen crítica del aprendizaje de la música popular de “oído”, aunque reconocen que los sones tradicionales se aprenden de “oído” al asistir a las ocasiones musicales del pueblo desde que son pequeños. La memoria auditiva les permite sacar las piezas una vez que aprenden la digitación de sus instrumentos.

PROYECTOS INSTITUCIONALES, LA INFLUENCIA DE LOS MEDIOS Y EL MERCADO

La permanencia de la música ranchera, de la canción, del corrido y más recientemente de la cumbia se debe a la influencia determinante de la radio AM con cobertura en todo el país por más de 50 años y desde donde se impulsó la industria discográfica y, en general, la música como objeto de consumo en todo contexto social. Ejemplos muy influyentes han sido los duetos rancheros de voces femeninas aún muy populares en la actualidad, y los corridos siguen siendo la noticia de la violencia, la tragedia y las hazañas. Las cuatro radios del INPI en Oaxaca y una en Guerrero han logrado preservar y fomentar la producción musical local y tradicional tanto en sus transmisiones como en sus festivales de aniversario y otras celebraciones, así como en el apoyo de iniciativas locales para la grabación de sus músicas. Dentro de la cultura musical de la chilena existen en su amplia área geográfica la XETLA (la voz de la Mixteca, ubicada en Tlaxiaco, Oaxaca), XEJAM (La voz de la Costa Chica, ubicada en Jamiltepec, Oaxaca) y la XEZV (La voz de la Montaña, ubicada en Tlapa de Comonfort, Guerrero), estas tres radiodifusoras tienen alcance y presencia en todos los pueblos de los diferentes grupos étnicos que constituyen esta cultura musical. La XEJAM, la voz de la Costa Chica en Jamiltepec, tiene cobertura en parte del área cultural del son istmeño. En la cultura musical de sones y jarabes la XEGLO (La voz de la Sierra), situada en Guelatao, es un referente para el estreno y difusión de obras nuevas así como de la programación de la música que se genera de cualquier tipo y género. En la cultura musical de arpa jarana y marimba destaca la labor de la voz de la Chinantla XEOJN, en Ojitlán, que, según los testimonios de los músicos de la región, fortaleció la tradición de la marimba, y tiene como una de sus sedes la ciudad de Tuxtepec.

La existencia de fondos, programas, proyectos y festivales de apoyo a las músicas es significativo pero desarticulado entre los tres niveles de gobierno, sin relación entre sí y carentes de una estrategia y política cultural dirigida a las músicas. Las casas de la cultura y casas del pueblo (96) constituyen una red muy valiosa para los programas de extensión educativa y difusión musical, pero están desaprovechadas y frecuentemente los municipios ignoran la existencia de fondos para el fomento de la música.

Observamos que es común que las iniciativas de radios comunitarias que comienzan con agendas muy comprometidas de apoyo a las músicas locales, con el tiempo terminan por transmitir en su programación las

músicas populares de las grandes radiodifusoras del país, debido a la falta de materiales para la transmisión continua y a la escasa preparación de sus equipos de apoyo.

Entre los proyectos estatales más relevantes y exitosos durante el periodo de la investigación se encontró “El rincón de la marimba”, dirigido a jóvenes músicos por el maestro de origen tuxtepecano Sotero Ruiz Cid, quien dio impulso a la tradición marimbística de manera ejemplar tanto en pueblos de esta cultura musical como en otros pueblos donde había existido el conjunto de marimba o estaba en proceso de desaparición, como es el caso de la marimba Nueva Esmeralda del pueblo zapoteco serrano de Capulálpam de Méndez, al que tuvimos la oportunidad de grabar para la producción de un disco (video 22: <https://youtu.be/8YtaM08Xq7k>).

Hasta 2011, se había instruido a 120 niños y formado 12 marimbas tanto en la cultura del son istmeño como en la del arpa, jarana y marimba. Otro acierto ha sido el programa de apoyo a las culturas municipales y comunitarias (PACMYC) que ha impulsado la producción discográfica entre músicos locales.

El avance de las músicas populares o comerciales difundidas por los medios a nivel nacional tiene un efecto directo en la presencia y sustentabilidad de las músicas locales. Los jóvenes músicos se interesan en la producción musical en forma privada como negocio y forma de vida. Desde el punto de vista estrictamente sonoro, los instrumentos electrónicos tienen mayor popularidad y aprovechamiento al reducir el número de miembros en la agrupación y bajar sus costos, los músicos DJ son cada vez más populares y, sobre todo, los lugares y ocasiones donde se escucha la música, ya que esta avanza en las celebraciones y eventos más importantes de los pueblos. Si se pusiera en práctica una política de fomento a las músicas tradicionales dentro de la producción local, la recomendación más efectiva sería el apoyo a eventos de música tradicional dentro de las fiestas más importantes de los pueblos. Asimismo, las diferencias en géneros y repertorios entre las culturas musicales permiten guiar las políticas de apoyo en programas educativos y la dotación de instrumentos acordes a las necesidades de estas.

MIGRACIÓN

La migración de jóvenes oaxaqueños a las ciudades y a los Estados Unidos ha obstaculizado la formación y permanencia de músicos en sus pueblos en las bandas apoyadas por los municipios y ha acelerado procesos de

cambio en los gustos musicales. En la ciudad de Oaxaca encontramos grupos de ska, reggae, rock alternativo y cantantes de rap, frecuentemente con temas políticos y contraculturales (video 23: <https://youtu.be/3R-m2DMWA3AQ>). Entre la población oaxaqueña migrante que vive en California, Estados Unidos, la formación de bandas, grupos de teclado electrónico y conjuntos de cuerda es también una práctica cultural poderosa para hacer comunidad y ganarse la vida más allá del trabajo en la agricultura y los servicios (véase el documental “Haciendo comunidad en California” <https://youtu.be/UtqmpcMmUc8?si=dQMs30TD-NpU-G9q2>). Encontramos la cultura de la chilena en el valle de San Joaquín, con músicos de cuerdas, principalmente con población mixteca y la cultura del son y el jarabe con numerosas bandas en la zona metropolitana de Los Ángeles, en donde se asienta principalmente la población zapoteca.

CONCLUSIÓN

El diagnóstico de la Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca (ECMO), entregado a la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca en 2013, ofrece la identificación de culturas musicales como una propuesta sistemática de reconocimiento y fomento de la diversidad musical en Oaxaca. Hemos tenido el propósito interdisciplinario de documentar tradiciones musicales no solo desde una perspectiva formal sino también de conocer condiciones de su producción y circulación. Este proyecto tuvo la finalidad aplicada de identificar los problemas principales y más urgentes de estas culturas musicales y de hacer recomendaciones y propuestas a corto, mediano y largo plazo. En la presente exposición y muestra audiovisual de la diversidad musical, el interés principal ha sido la caracterización de estas culturas musicales sin entrar en detalle en el conjunto de problemáticas y soluciones que plantea el diagnóstico.

El proyecto nos permitió conocer las formas de transmisión del conocimiento y de las prácticas musicales basadas principalmente en la oralidad y los retos intergeneracionales para dar continuidad a las músicas locales. Sin duda, la queja común entre músicos tradicionales fue no tener quien diera continuidad a su música y entre las recomendaciones que se hicieron en el diagnóstico fue la creación de un sistema educativo integral para las músicas en Oaxaca, que fortalezca la institución de la escuela, amplíe su acción educativa a la red de casas del pueblo y casas de la cultura; crear una escuela de educación musical media superior y profesional



que ofrezca una perspectiva a los músicos como investigadores de sus propias tradiciones y como agentes promotores de sus músicas. Constatamos que la música es un recurso político para el intercambio y la reciprocidad entre los pueblos a través del servicio mutuo de las bandas para el sostenimiento económico de las fiestas, que el peso de esta reciprocidad recae en los músicos como agentes importantes de la comunalidad en los pueblos y en esa medida es importante fortalecer la formación y profesionalización de los músicos.

El efecto general de la influencia inevitable de la difusión masiva de la música comercial y la falta de directrices generales, de coordinación interinstitucional y entre programas, favorecen la pérdida y transformación de identidades musicales; los procesos de transformación de la música tienden a la desvalorización y desaparición de la gama musical, con la consecuente pérdida de repertorios, la estandarización de estilos y la reducción en la diversidad de tipos de agrupaciones musicales.

El proyecto ECMO inicia una nueva etapa con la donación de su rico acervo audiovisual a la Fonoteca Nacional y la perspectiva de ofrecer al público en general su consulta en línea a través de la mediateca de esta institución. El recorrido audiovisual sugerido en este texto es una muestra sistemática de la diversidad musical y dancística del estado, de las personas involucradas en la *performance* musical y dancística, de sus contextos y ocasiones, así como de las condiciones en las que se practica. Es también una ventana y una invitación para ahondar en su acervo que contiene audios de las entrevistas realizadas a los agentes musicales durante el trabajo de campo, así como fotografías, audios de música y de paisaje sonoro.



BIBLIOGRAFÍA

- Attali, Jacques (2011). *Ruido. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Barabás, Alicia y Miguel Bartolomé (coords.) (1999). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*. 3 vols. México: INAH/INI.
- Basso, Ellen (1981). "A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual as Religious Performance", *Journal of American Folklore Society*, 94, pp. 273-291.

- Bauman, Richard (1992). "Performance", en *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainment. A Communications Centered Handbook*. Oxford: Oxford University Press, pp. 41-49.
- Blacking, John (1974). *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press.
- Camacho, Gonzalo (2009). "Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal", en Fernando Híjar Sánchez (ed.). *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. México: CONACULTA, pp.25-38.
- Feld, Steven (1990). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 2ª edición. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Herndon, Marcia y Norma McLeod (1990). *Music as Culture*. Darby: Norwood Editions.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (1996). *Las danzas de Conquista I. México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ley de desarrollo cultural para el estado de Oaxaca* (2010). Periódico oficial del estado de Oaxaca, 3 de abril.
- Lutz, Catherine A. y Lila Abu-lughod (1990). *Language and the Politics of Emotion. Studies in Emotion and Social Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mauss, Marcel (1971). "Ensayo sobre los dones, razón y forma del cambio en las sociedades primitivas", en *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, pp. 153-263.
- Merriam, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer B. Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Millan, Saúl y Paula García (2002). "Música de los huaves o mareños", en *Testimonio Musical de México 14*, 4ª ed.. México: Fonoteca del INAH.
- Navarrete Pellicer, Sergio (responsable técnico) (2013 A). "Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca: diversidad y educación musical sustentables". Diagnóstico, Conacyt-Gobierno del Estado de Oaxaca. FOMIX M0036-C02-2010-148276.

- (2013 B). “Comunidad y ciudadanía: la transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca”, en Sergio Navarrete Pellicer (coord.). *Ritual sonoro en catedral y parroquias. Colección ritual sonoro catedralicio*. México: CIESAS, pp. 301-333.
- Reynoso Riqué, Cecilia (2012). “¿Qué es una cultura musical?”, *El Comenjén*, segunda época, núm. 6, julio-septiembre, pp. 5-9.
- Roux, Rhina (2020). “Subalternidad y hegemonía. Gramsci y el proceso estatal”, *Veredas*, 38-39, pp. 147-159. <https://veredasoj.s.xoc.uam.mx/index.php/veredas/article/view/601/564>
- Schafer, Murray R. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Seeger, Anthony (1991). “Styles of Musical Ethnography”, en Bruno Nettl y Philip Bohlman (eds.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, pp. 342-355.
- Singer, Milton (1958). “The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras”, *The Journal of American Folklore*, vol. 71, núm. 281, pp. 347-388.

Sergio Navarrete Pellicer es profesor investigador titular C del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, (CIESAS) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Tiene un doctorado en Antropología Social de la Universidad de Londres y una maestría en Música con énfasis en etnomusicología de la Universidad de Maryland. Dirigió el proyecto “Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca” (ECMO, Conacyt-Fomix M0036-2010-02-148276), y el proyecto “Ritual sonoro catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas” (Conacyt-CB-2008-01/103377). Fue acreedor a la beca Newton Fund de la Academia Británica para desarrollar el proyecto “Somos negros de la Costa/AfroMexican Musical Youth: Roots, Creativity, Community”. En el campo de docencia ha impartido cursos y seminarios en la especialización en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en su sede de Oaxaca, así como en la licenciatura en Historia del Arte de la UABJO. Ha formado un equipo de músicos historiadores con quienes ha elaborado catálogos de música de los archivos históricos parroquiales y municipales de Oaxaca.

**EDITORIAL**

Renée de la Torre	1
-------------------	---

DOSIER**IMAGEN, AUDIOVISUAL E INVESTIGACIÓN SOCIAL**

Nahayeilli B. Juárez Huet	
Claudia Lora Krstulovic	
Laura Machuca Gallegos	3

**ENTRE LO VISUAL Y LO NARRADO: ACERCAMIENTOS
A LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE MÉXICO EN LA
EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA DE 1892**

Marisol Domínguez González	13
----------------------------	----

**USOS Y SIGNIFICADOS DEL RETRATO FEMENINO EN LA
PRENSA GUATEMALTECA, 1890-1924. HACER HISTORIA
SOCIAL CON IMÁGENES: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA**

Paulina Pezzat Sánchez	41
------------------------	----

**EL CARNAVAL DE MÉRIDA EN 1913, CONTRASTES SOCIALES
DE UNA CIUDAD A TRAVÉS DE LA LENTE DE
UN FOTÓGRAFO ALEMÁN**

Laura Machuca Gallegos	69
------------------------	----

**COMPAÑÍAS DE NEGRITOS. REPRESENTACIONES DE
“LO NEGRO” EN LA ESCENA TEATRAL DE MÉRIDA
DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX**

Luisangel García Yeladaqui	97
----------------------------	----

**EL DOCUMENTAL COMO TESTIGO: MEMORIAS DANZARIAS EN
LA COSTA CHICA (PARTE 1)**

Rosa Claudia Lora Krstulovic	121
------------------------------	-----

**DESDE EL FONDO DE UNA CAJA DE ZAPATOS
ASOMA UN HILITO DE MEMORIA: ALGUNAS FOTOGRAFÍAS
SOBRE COMUNICACIÓN RURAL**

Daniel Murillo Licea	149
----------------------	-----



**LO PRIETO: ANTIRRACISMO, DISIDENCIA SEXOGENÉRICA Y
AUTORREPRESENTACIÓN EN EL TRABAJO DE DOS ARTISTAS
VISUALES MEXICANOS**

Itza Amanda Varela Huerta 183

REALIDADES SOCIOCULTURALES

**PROYECTAR LA PROMESA: CINE Y FERROCARRILES
EN EL ISTMO DE TEHUANTEPEC**

Gabriela Zamorano Villarreal 215

**ENTRE LA SINOFOBIA Y LA MITOLOGÍA, UN ENSAYO DE
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y REDES SOCIALES**

Arturo Humberto Gutiérrez del Ángel 245

**CAPITALISMO FLEXIBLE: DIAGRAMAS BIOGRÁFICOS Y
SUICIDIO EN QUINTANA ROO**

Eliana Cárdenas Méndez 273

**UNA VISITA AUDIOVISUAL A LA ETNOGRAFÍA DE LAS
CULTURAS MUSICALES EN OAXACA (ECMO)**

Sergio Navarrete Pellicer 295

ENCARTES MULTIMEDIA

CURADURÍAS DEL YO. LA AFRODESCENDENCIA EN CUESTIÓN

Nahayeilli B. Juárez Huet 319

LA DINÁMICA DE LOS BIENES DE SALVACIÓN

**EN EL CULTO A JESÚS MALVERDE: UN ENSAYO FOTOGRÁFICO
SOBRE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN MÉXICO**

Arturo Fabián Jiménez 337

ENTREVISTAS

**YASUAKI YAMASHITA Y LA BÚSQUEDA DE UNA CULTURA DE PAZ:
LECCIONES DESDE NAGASAKI**

Por Greta Alvarado Lugo y

José Luis Pérez Flores 373

UNA NUEVA RAZA ABIERTA AL PORVENIR:

EL MURAL DE MELCHOR PEREDO EN LA ANTIGUA

Por Charles Da Silva Rodrigues y

Paula Alexandra Carvalho De Figueiredo 383



DISCREPANCIAS

**¿BIENESTAR HOLÍSTICO O EXTRACTIVISMO CULTURAL?
¿QUIÉN DECIDE? CUESTIONAMIENTOS SOBRE EL CONSUMO
DE SUSTANCIAS PSICODÉLICAS Y SUS IMPACTOS TERRITORIALES
EN LATINOAMÉRICA**

Debatén: Sarai Piña Alcántara, Juan Scuro,
Ezequiel Alí Cortina Bello
Modera: Paola Garnica 397

RESEÑAS CRÍTICAS

**AMARE: UNA MIRADA A LA MIGRACIÓN EN LA COSTA CHICA
DE OAXACA DESDE UNA ETNOFICCIÓN**
Ana Isabel León Fernández 411

**SUBJETIVIDADES FEMENINAS TRANSGÉNERAS CONTRASTADAS
(URBANA Y RURAL) EN DOS RELATOS CINEMATOGRAFICOS
BRASILEÑOS: *LAERTE-SE* Y *PALOMA***
Mauricio Sánchez Álvarez 425

**LO BISAGRA EN EL FENÓMENO RELIGIOSO: LA DIVERSIDAD
DE LO SAGRADO EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO**
María Fernanda Apipilhuasco Miranda 437



Ángela Renée de la Torre Castellanos

Directora de *Encartes*

Emilia Díaz Corona Centeno

Edición

Verónica Segovia González

Diseño y formación

Cecilia Palomar Vereá

Isabel Orendáin

Corrección

Karla Figueroa Velasco

Difusión

Arthur Temporal Ventura

Formación en Wordpress

DIRECTORIO



CENTRO DE INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS SUPERIORES
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL



El Colegio
de la Frontera
Norte



ITESO Universidad
Jesuita de Guadalajara



EL
COLEGIO
DE
SAN LUIS

Equipo de coordinación editorial

Renée de la Torre Castellanos *Directora de Encartes* ■ Gabriela Zamorano Villareal *CIESAS-CDMX* ■ Olivia Teresa Ruiz Marrujo *El COLEF* ■ Frances Paola Garnica Quiñones *COLSAN* ■ Arturo Gutiérrez del Ángel *COLSAN* ■ Alina Peña Iguarán *ITESO*

Comité editorial

Carlos Macías Richard *Director general de CIESAS* ■ Víctor Alejandro Espinoza Valle *Presidente de El COLEF* ■ Juan Sebastián Larrosa Fuentes *Director del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO* ■ David Eduardo Vázquez Salguero *Presidente del COLSAN* ■ Jorge Eduardo Aceves Lozano *CIESAS-Occidente* ■ María Guadalupe Alicia Escamilla Hurtado *Subdirección de Difusión y Publicaciones de CIESAS* ■ Érika Moreno Páez *Coordinadora del Departamento de Publicaciones de El COLEF* ■ Manuel Verduzco Espinoza *Director de la Oficina de Publicaciones del ITESO* ■ Estrella Ortega Enríquez *Jefa de la Unidad de Publicaciones del COLSAN* ■ José Manuel Valenzuela Arce *El COLEF* ■ Luz María Mohar Betancourt *CIESAS-Ciudad de México* ■ Ricardo Pérez Monfort *CIESAS-Ciudad de México* ■ Séverine Durin Popy *CIESAS-Noreste* ■ Carlos Yuri Flores Arenales *Universidad Autónoma del Estado de Morelos* ■ Sarah Corona Berkin *DECS/Universidad de Guadalajara* ■ Norma Iglesias Prieto *San Diego State University* ■ Camilo Contreras Delgado *El COLEF*

Cuerpo académico asesor

Alejandro Frigerio
Universidad Católica

Argentina-Buenos Aires

Alejandro Grimson

USAM-Buenos Aires

Alexandrine Boudreault-Fournier

University of Victoria-Victoria

Carlo A. Cubero

Tallinn University-Tallinn

Carlo Fausto

UFRJ-Río de Janeiro

Carmen Guarini

UBA-Buenos Aires

Caroline Perré

Centro de Estudios Mexicanos y

Centroamericanos-Ciudad de

México

Clarice Ehlers Peixoto

UERJ-Río de Janeiro

Claudio Lomnitz

Columbia-Nueva York

Cornelia Eckert

UFRGS-Porto Alegre

Cristina Puga

UNAM-Ciudad de México

Elisenda Ardèvol

Universidad Abierta de

Cataluña-Barcelona

Gastón Carreño

Universidad de

Chile-Santiago

Gisela Canepá

Pontificia Universidad

Católica del Perú- Lima

Hugo José Suárez

UNAM-Ciudad de México

Julia Tuñón

INAH-Ciudad de México

María de Lourdes Beldi
de Alcantara

USP-Sao Paulo

Mary Louise Pratt

NYU-Nueva York

Pablo Federico Semán

CONICET/UNSAM-Buenos Aires

Renato Rosaldo

NYU-Nueva York

Rose Satiko Gitirana Hikji

USP-Sao Paulo

Rossana Reguillo Cruz

ITESO-Guadalajara

Sarah Pink

RMIT-Melbourne

Encartes, año 8, núm. 16, septiembre 2025-febrero 2026, es una revista académica de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, Ciudad de México, Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@cieras.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosí, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica <https://encartes.mx>. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de los materiales publicados siempre y cuando se haga con fines estrictamente no comerciales y se cite la fuente. Salvo excepciones explicitadas, todo el contenido de la publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.