

Perspectivas procesuales de la música. Reflexiones semiológicas desde la etnomusicología

Gonzalo Camacho Díaz | Facultad de Música, UNAM

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5935>

RESUMEN

La idea de concebir a la música como un objeto, una cosa, ha sido el punto de partida dentro de las políticas culturales generadas por las instituciones de cultura. En consecuencia, el tema del patrimonio musical también adopta este enfoque. A partir de las experiencias de las declaratorias de ciertas prácticas musicales como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad generadas en México, varios académicos vamos analizando el impacto que han tenido en las comunidades correspondientes a dichas declaratorias y que, dicho sea de paso, han generado confrontaciones entre los músicos de esas poblaciones. Lo anterior ha llevado a repensar las políticas patrimoniales en nuestro país y realizar una crítica a este enfoque racionalista que ha dominado la concepción de la música como objeto. De estas primeras reflexiones surge el presente texto que tiene por objetivo florecer la idea de pensar las prácticas musicales como hechos sociales, como procesos inacabados y dispositivos de interacción humana. Y, bajo esta perspectiva, repensar las políticas patrimoniales aplicadas a las prácticas musicales.

Palabras clave

Etnomusicología | Hecho musical | Música | Patrimonio musical | *Performance* | Política patrimonial | Semiología |

Danza de Matachines. Aguascalientes, México



Processual perspectives on music. Semiological reflections from ethnomusicology

ABSTRACT

The idea of conceiving of music as an object has been the starting point of cultural policies generated by institutions. Consequently, the issue of musical heritage also adopts this approach. Based on the experience of declaring certain musical practices as intangible cultural heritage in Mexico, scholars are analyzing the impact of these declarations on the corresponding communities, which has generated confrontations among musicians in those populations. These developments have prompted us to reconsider heritage policies in our country and critique the rationalist approach that dominates the conception of music as an object. These initial reflections have led to the creation of the present text, which aims to promote the idea of considering musical practices as social facts, as ongoing processes, and as means of human interaction. From this perspective, we must rethink the policies applied to musical practices.

Key words

Ethnomusicology | Musical Fact | Music | Musical Heritage | Performance | Heritage Policy | Semiology |

Cómo citar: Díaz Camacho, G. (2025) Perspectivas procesuales de la música. Reflexiones semiológicas desde la etnomusicología. *revista PH*, n.º 116, pp. 140-157. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5935 DOI 10.33349/2025.116.5935

Enviado: 25/06/2025 | **Aceptado:** 21/07/2025 | **Publicado:** 10/10/2025

INTRODUCCIÓN

La música es un ente efímero, siempre rebelde, irreductible a materializarse más allá de su ocurrencia. Está muy lejos de ser inmaterial, solo que su materialidad dura el tiempo necesario en que sucede para luego desvanecerse en la línea de Cronos. Deja solo una estela de emociones, una añoranza inmediata, una huella insondable en nuestros cuerpos. En el tiempo en que transcurre, aquellos sonidos van fijando tatuajes invisibles en la piel, se van encarnando en lo profundo del ser. Y es en ese ser parte del cuerpo y ser parte de nosotros mismos, que la música nos habita.

Las prácticas musicales tienen el poder de provocar emociones de manera muy particular, de ligar momentos de nuestra vida altamente significativos con ciertas secuencias sonoras. Por ello, al escuchar ciertas piezas o determinados pasajes musicales, se genera una nueva experiencia emotiva, un lugar audiotópico donde convergen experiencias pasadas con las presentes, suprimiendo, por un intervalo de existencia, nuestra concepción lineal

El niño maíz, héroe mítico denominado veinte flores (*Chicomexóchitl*) es bailado por las abuelitas, Tecacahualco, Región Huasteca, Hidalgo, México
| foto Gonzalo Camacho, autor de todas las fotografías que ilustran este artículo si no se indica lo contrario



del tiempo. Hay una temporalidad diferente a la cotidiana, similar a la del ritual, o a la del tiempo mítico, donde el pasado y el presente se fusionan experimentando una suspensión del correr del reloj. El mito y la música son máquinas para suprimir el tiempo, escribió Claude Levi-Strauss (1989, 1996).

Escuchar las músicas que nos habitan lleva a un espacio y a una temporalidad alterna, a un vivir donde se experimenta intensamente el cuerpo mismo y el ser-en-el-mundo. Esas estructuras musicales nos devuelven aquello inscrito en ellas. La emocionalidad allí configurada retorna a nosotros detonando más emociones. Allí se abre un espacio renovado para seguir labrando historias y forjar otros sentires cuyos hilos se van entretejiendo con los ya existentes. Todo dependerá de los trayectos de vida, de los contextos particulares en que una experiencia musical se repite una y otra vez. Esta iterabilidad de ciertas secuencias sonoras, urdidas con las travesías biográficas, van cargando dichas sonoridades de significados diversos, incluso contradictorios. Quizás algunas relaciones significantes se fortalezcan en su iteración, no obstante, siempre existe la posibilidad de generar cambios de sentido, haciendo evidente la voluntad multívoca de las prácticas musicales. Aquí se florece la idea de pensar las prácticas musicales como hechos sociales, como procesos inacabados y dispositivos de interacción humana. Y, bajo esta perspectiva, repensar las políticas patrimoniales aplicadas a las prácticas musicales.

LA MÚSICA Y LA PALABRA. ENTRE LA MULTIVOCIDAD Y LA UNIVOCIDAD

Una de las diferencias sustanciales entre la música y la palabra radica en la tendencia del hecho musical hacia los múltiples significados, es decir, de estar direccionado a lo multívoco, mientras que el hecho lingüístico va en pos de la univocidad: del significado único. Es pertinente subrayar que se trata de una tendencia y no de un absoluto, ya que la “multivocidad” puede dar lugar a coincidencias, a cierta unidad y encuentros inesperados, a cierta direccionalidad más o menos consensuada. Por su parte, la univocidad nunca llega a ser categórica, siempre serán posibles los equívocos, las variantes de los significados debido a los contextos de enunciación, al giro de sentido realizado con las palabras en una determinada ocasión lingüística. Incluso, cuando la palabra se despliega como metalenguaje en la ciencia, en esa búsqueda incansable por reducir la ambigüedad con conceptos, categorías discutidas y consensuadas, tampoco alcanza por completo ese ideal unívoco.

La semiología, en tanto ciencia de los signos (Saussure 2019; Peirce 1974), se ha dirigido de manera importante al estudio de la palabra y, desde esa

perspectiva, ha hecho posible dar cuenta de ciertas similitudes con otros sistemas de signos como son las expresiones artísticas. Su campo se ha centrado en la tendencia unívoca de la palabra y, con base en este conocimiento, ha generado prototipos aplicables al estudio de otros fenómenos culturales. Las prácticas musicales son muestra de ello. La lingüística ha generado modelos semióticos que, con ciertas adaptaciones, han sido empleados por la musicología y la etnomusicología en el estudio de las músicas del mundo (Nattiez 2003). Estos enfoques expanden el conocimiento de la diversidad de estrategias creativas utilizadas por el ser musical.

En cada una de las culturas musicales presentes en la historia de la humanidad existen conjuntos finitos de elementos acompañados de reglas combinatorias que hacen posible la producción de infinitos sintagmas sonoros. Es decir, de ciertos sonidos organizados en secuencias sonoras desplegadas en el tiempo, las cuales denominamos de manera general como música. El repertorio de elementos y las reglas combinatorias varían de acuerdo con cada cultura y grupo humano. Algo similar sucede con las diferentes lenguas existentes en el planeta cuyas gramáticas son estudiadas por los lingüistas al abordar esta diversidad. Ninguna de las lenguas existentes en el mundo tiene un carácter universal y ninguna de ellas es irreducible a alguna otra. Por ello se hace necesaria la traducción de un idioma a otro, haciendo inteligibles las diferentes gramáticas, enunciados y concepciones del mundo entre comunidades lingüísticas. La traducción lleva a la comparación diacrónica y sincrónica entre los distintos idiomas, develando similitudes y diferencias a lo largo del tiempo y del espacio. Este procedimiento comparativo lleva a pensar en troncos lingüísticos, diásporas e intercambios culturales. De esta manera los lingüistas estudian la unidad y diversidad de las lenguas.

El estudio de la música desde una perspectiva semiótica arriba a la conclusión de la inexistencia de una cultura musical a la cual sea posible reducir las otras. Está muy lejos de existir, permítaseme utilizar esta metáfora, una gramática de la música que sea universal. Por esta razón, se habla de músicas. El etnomusicólogo Mantle Hood (1960) propone el concepto de “bimusicalismo”, derivado del bilingüismo, cuando se aprende una cultura musical diferente a la occidental. De manera parecida a lo que acontece con las lenguas, en las culturas musicales también hay similitudes y diferencias en los códigos, lo que lleva a pensar en las redes dialógicas tejidas en situaciones de contacto entre culturas y sociedades. En varias ocasiones estudiamos la mixtura sonora de ahí resultante o el dialogismo propio dado al interior de cada cultura musical.

Lo anterior da lugar a una dinamicidad musical significativa que rebasa en gran medida a la observada en la lengua. No se trata de un cambio en una sola trayectoria sino de múltiples transformaciones corriendo en disímiles

direcciones y sentidos, con distintas velocidades, modificando las gramáticas de la creación musical. Estas últimas también se van diversificando, incluso tienen la posibilidad de convivir en tiempos y/o lugares. Las transformaciones configuran y reconfiguran las relaciones existentes entre las expresiones musicales de un lugar, de un tiempo. Lo que ha llevado a concebir este fenómeno sonoro complejo como un sistema de transformaciones de las prácticas musicales.

La etnomusicología, desde una perspectiva semiótica, va dando cuenta de estas heterogéneas gramáticas o códigos a partir de las secuencias de sonidos que, siguiendo el lenguaje de la semiología, se denominan sintagmas sonoros. Esta denominación tiene la finalidad de dar lugar a las diferentes conceptualizaciones que cada cultura dará a esas secuencias, una de las cuales podría ser música. Ya volveré a este punto más adelante. Así, a partir del estudio de los diferentes sintagmas sonoros generados por estas reglas combinatorias se hacen evidentes los códigos correspondientes. Y, para alcanzar tal fin, es empleado en este campo de conocimiento un enfoque diacrónico y sincrónico.

Cuando la semiología aborda el estudio de la música de manera específica e intenta adentrarse en sus entresijos, irremediablemente nos lleva a esa vocación multívoca propia de las prácticas musicales. Y en este punto radica su relevancia en el estudio de la música y su aporte a la misma semiología. Aquí se muestra otro flanco de los procesos de significación, es decir, abre las puertas hacia el territorio de la multivocidad. La música recorre estos senderos abiertos, alejándose de ese ideal unívoco propio de la palabra y del metalenguaje de la ciencia. Este carácter multívoco de las prácticas musicales facilita el anclaje con la subjetividad, el mundo onírico, la imaginación y las emociones. En este sentido, el antropólogo Abilio Vergara (2019, 12) propone el concepto de emoseñificaciones para referirse a la incrustación de la emoción entre el significante y el significado del signo.

La música da cabida a diferentes significados, hilos de una trama densa sobre la cual sentimos el mundo. Así, cuando escuchamos un mismo pasaje musical en repetidas ocasiones, varios signos se ponen en acción dando por resultado un desfile de sentires, recuerdos, imágenes, incluso conceptos. Las nuevas experiencias se van anexando a las ya existentes dando lugar a una reconfiguración signífica más o menos constante. De este modo, en lugar de direccionarse hacia un solo significado, la música da lugar a un gran abanico de signos, cuya articulación se denomina semiosis (Pierce 1977, 5). Estos procesos semióticos son interminables y solo están acotados por los consensos y censuras sociales correspondientes a ciertos lapsos históricos. Asimismo, es posible hablar de “un proceso de traducción que ocurre en las fronteras entre la música y los significados que se encuentran más allá de ella” (Bohlman 2022, 116).



Músico de la danza de Tecuanes. Región mixteca, Puebla, México



Timbalero de una orquesta jaranera. Mérida, Yucatán, México

En contraste con lo anterior, la univocidad de la palabra es fundamental para reducir la ambigüedad y tener la posibilidad de llevar a cabo acciones sociales entre las personas que integran un grupo humano. Al decir nos vemos a las diez de la mañana para llevar a cabo el ensayo del repertorio nuevo, se intenta disminuir la posibilidad de un equívoco. La univocidad es cardinal en la coordinación de acciones entre individuos y ello hace posible la vida en sociedad. La ciencia va más allá. Con la intención de disminuir aún más la ambigüedad de la palabra, las disciplinas científicas han generado los metalenguajes correspondientes a cada campo de conocimiento que denominados lenguajes técnicos o especializados. Los científicos definen conceptos y categorías, más allá del lenguaje cotidiano, con la finalidad de alcanzar un mayor entendimiento y colaboración entre investigadores. No obstante, la ambigüedad siempre conseguirá filtrarse entre los metalenguajes, aunque en mucho menor grado con relación al lenguaje cotidiano.

El ideal de la univocidad adquiere prominencia a partir del desarrollo del positivismo y su prototipo científicista. En el enfoque positivista, la palabra deviene en conceptos, categorías, taxonomías, con las cuales se construyen los metalenguajes, considerados únicos sustentos de la objetividad y la verdad. Es el objeto visto y palpable, cuya materialidad puede contarse y medirse, lo que tiene validez como existente en el mundo de la ciencia bajo este enfoque. Y todo aquello que se aleja de esta objetivación del mundo y de la racionalidad positivista, como por ejemplo la imaginación, es sospechoso por inverosímil. Su existencia es puesta en duda en el mejor de los casos o, de plano, se le descalifica, estigmatiza y relega al universo de la fantasía y la locura.



Danzante de Tecuanes. Región Mixteca, Puebla, México

El fenómeno antes descrito sucede en un sistema económico social donde la razón misma y su verdad son construidas y legitimadas por la ciencia instrumentalizada (Horkheimer 1973). Es decir, estas se disponen al servicio de las clases hegemónicas, constituyendo un dispositivo discursivo en el sentido planteado por Foucault (2006). La razón instrumentalizada justifica la desigualdad social, el colonialismo y la explotación del hombre y la destrucción de la naturaleza. Sin embargo, esta concepción, necesaria en los sistemas coloniales, totalitarios y sobre todo en la justificación de las guerras, es cuestionada y confrontada por las perspectivas críticas de la ciencia y la filosofía (Rorty y Habermas 2007).

La investigación musical atravesada por una perspectiva positivista ha tenido al menos dos propensiones primordiales en el estudio de los fenómenos musicales. La primera fue la obsesión por demostrar que la música occidental era superior a otras culturas musicales debido a la racionalidad que sustentaba sus procesos creativos. La segunda fue cosificarla, es decir, pensar la música como una cosa y considerarla un objeto cuantificable, como ya se ha mencionado. Los aportes brindados por esta perspectiva epistémica para el conocimiento de las prácticas musicales han sido significativos. Sin embargo, este enfoque teórico contribuyó a invisibilizar otros fenómenos situados más allá de la razón positiva y a forjar el discurso político de la existencia de músicas superiores e inferiores.

La racionalidad de corte positivista ha buscado demostrar a través de la investigación musical la superioridad de la llamada música culta sobre otras prácticas musicales presentes en el planeta. Una de sus estrategias fue descalificar a otras culturas musicales por alejarse de este tipo de racionalidad, por ser diferentes a un código musical concebido como universal. Entre otros criterios, las prácticas musicales de los llamados pueblos primitivos o de las comunidades campesinas fueron considerados inferiores por carecer de formas de escritura occidental y por dejarse llevar por las emociones más que por la razón. La emoción desbordada se asociaba a sociedades en “vías de civilización” y a ciertos estados de salvajismo. En las prácticas musicales, la dicotomía razón/emoción se asociaba a complejo/simple y a superior/inferior. Dicotomías propias del enfoque evolucionista y de un discurso de poder legitimado por la academia.

Bajo los argumentos arriba señalados, más algunos otros que se fueron sumando a lo largo del tiempo, se construyó una pretendida superioridad y universalidad de la música que correspondía a la “gramática” de la cultura musical de las clases hegemónicas de Occidente. De esta manera, la investigación musical decimonónica, bajo la denominación de musicología, adquirió el perfil de una ciencia instrumental al servicio de las clases en el poder. No sorprende que, en la sociedad actual, altamente jerarquizada, este pensamiento evolucionista todavía circule en conservatorios, escuelas

y facultades de música, legitimando ciertas culturas musicales y deslegitimando aquellas vinculadas a las clases subalternas. El evolucionismo, en tanto paradigma teórico aplicado a la música, ya no tiene sustento científico, pero sigue funcionando como discurso hegemónico.

El estudio de la música, desde esta perspectiva positivista, colocó a la escritura musical en el centro de reflexión dado su devenir en objeto palpable. Asimismo, el análisis de las estructuras allí develadas, al ser cuantificables, fue considerado objetivo. Con este enfoque se intentó alejarse de la cualidad subjetiva de la música, estigmatizando su dimensión emotiva, terminando por encubrir la experiencia misma (Camacho 2017, 241). Las secuencias sonoras dadas en un tiempo y espacio concreto se materializaron en partituras, grabaciones y transcripciones musicales. Estas fueron las huellas dejadas por los sintagmas sonoros desvanecidos, signos materiales sustitutos del acontecer fugaz de la música. En consecuencia, se invisibilizó el carácter procesual de las prácticas musicales. El carácter efímero de la música dio paso a la relevancia de la materialidad de su huella y con ello a su fetichización.

La huella de la música hecha partitura o fonograma va a separarse de sus productores, invisibilizando los hechos y condiciones que la hicieron posible, aparentando tener vida propia e importancia en sí misma. Carlos Marx (2008) denomina fetichización de la mercancía a este proceso. A partir de esta cosificación, la música puede ser vendida y comprada. Un ejemplo son las primeras grabaciones en cilindros de cera de la música del mariachi mexicano comercializadas a principios del siglo pasado por una industria fonográfica en ascenso (Camacho 2023). Este proceso ha requerido de una autoría, de alguien poseedor de los derechos de venta y capaz de transferir esos derechos a cualquier persona a cambio de dinero. En tanto mercancía, la música con un valor de uso y un valor de cambio va adentrándose en la lógica comercial. Al final, la música volátil y fugitiva ya puede ser comercializada y venderse al mejor postor. Ya está en posibilidades de ser poseída y, como cualquier otra mercancía, fetichizada. Se encuentra lista a satisfacer los deseos reales o imaginarios de los consumidores y, sobre todo, a forjar la industria cultural.

EL ABORDAJE MULTÍVOCO Y PROCESUAL DE LA MÚSICA

La investigación musical de las diversas culturas del mundo fue incurriendo en otros paradigmas de la ciencia y, desde enfoques alternativos al positivismo, ha brindado nuevas preguntas y conocimientos. El estudio de la música recorrió otras sendas más allá de la partitura o el fonograma, inaugurando un campo de conocimiento transdisciplinario para el abordaje de este fenómeno cultural. Concebir a la música como cultura fue un paso decisivo para retornar a una perspectiva procesual. Varios conceptos comenzaron a ser utilizados en la investigación de las culturas musicales enfatizando la

actividad y el dinamismo de este fenómeno sonoro. Por ejemplo, hablar de prácticas musicales tiene la finalidad de poner énfasis en la acción más que en el objeto dado. El concepto de “musicar”, propuesto por Christopher Small (1999), se refiere a un verbo y no a un sustantivo. Jean Molino (2011) plantea el estudio de la música como hecho social total, retomando el concepto propuesto por el antropólogo Marcel Mauss. Desde su enfoque semiológico, este autor propone hablar de un hecho musical para referir a un acontecer atravesado por diferentes dimensiones sociales. Incursionemos en este campo semiológico.

Uno de los enfoques de la semiología musical es la teoría de la tripartición, propuesta por Jean Molino (2011) y retomada por Jean Jacques Nattiez (2011) para el estudio de la música como proceso de significación. Esta teoría parte de considerar la música como un hecho social constituido por la articulación de tres polos: el poietico, el inmanente y el estésico. Cada uno de ellos posee cierta independencia y da lugar a tres niveles de análisis, los cuales tienen que relacionarse para dar cuenta del hecho musical en tanto fenómeno social. El punto crucial es el estudio de estas relaciones dialógicas establecidas entre estos niveles, lo cual permite la comprensión de los procesos de significación generados a partir de los hechos musicales.

El análisis del hecho musical, como hecho social, parte de una organización secuencial del sonido, denominado sintagma sonoro, imbricado en la articulación de estos niveles. Dicha secuencia sónica adquiere significados en esta trama relacional constituyéndose en forma simbólica. Se utiliza el concepto de sintagma sonoro con la finalidad de enfatizar su emergencia en un hecho musical y la eventualidad de ser interpretado como música por algún grupo social. Pero existe la posibilidad de que no lo sea para otro grupo, para otra cultura o en algún otro tiempo. Esto puede ilustrarse de la siguiente manera. Para algunos académicos, la música contemporánea es reducida a simples “ruiditos”. Esta categoría peyorativa exhibe el alejamiento de este tipo de música del ideal sonoro de un grupo de músicos anclados en la tonalidad. Otros compositores e intérpretes prefieren utilizar el concepto de arte sonoro en lugar de música que, a su parecer, es muy cerrada y deja de ser operativa para las vanguardias musicales. Otro caso es el siguiente. Muchas personas consideran que el reguetón no es música, en contraste, en los Estados Unidos de América se ha impulsado un museo de este género musical exaltando su calidad. Así, para este tipo de análisis, la categoría sintagma sonoro es neutra y puede aplicarse a cualquier cultura musical.

El sintagma sonoro es una organización de sonidos que da lugar a distintas asociaciones sónicas denominadas procesos semióticos. Se trata de un signo sonoro que remite a otros signos de diferentes cualidades en determinados contextos sociohistóricos. Digámoslo de esta manera, una determinada pieza musical, en tanto sintagma sonoro, evoca un paisaje rural



Tecuan. Danza de Tecuanes. Región Mixteca, Puebla, México

para un campesino europeo del siglo XIX, pero para un mexicano del siglo XX evocará una fiesta de quince años, o una película famosa para un niño del siglo XXI. Todas estas asociaciones son legítimas, generan emociones, evocan recuerdos, imágenes, aunque no sean las mismas para todas las audiencias. Este es el carácter multívoco del que hemos venido hablando.

En el nivel inmanente se estudia la inscripción del acontecer de un sintagma sonoro en su ocurrir en el tiempo, sea en una partitura, grabación o transcripción musical. Mientras una escultura es una obra que está ahí y la estudiamos directamente, la música, en su carácter efímero, solo es posible abordarla de manera indirecta a través de estas inscripciones denominadas huellas. La producción de estos sintagmas sonoros son resultado de la concreción de un conjunto de reglas y elementos que conforman un código histórica y socialmente determinado. Este código es empleado por un creador a partir de sus propias estrategias poiéticas y de su particular biografía. De esta manera, el nivel poiético se ciñe al estudio de las estrategias creativas de los compositores, sean individuos o colectivos, incluso de los intérpretes, a partir del estudio de los distintos sintagmas sonoros generados por ellos. Es decir, a partir del nivel inmanente se realiza el análisis del nivel poiético.

Los sintagmas sonoros, al momento de ser escuchados, van a detonar una serie de significados gatillando emociones y acciones en las audiencias. Se disponen redes entre estructuras musicales y emociones en determinadas ocasiones musicales. En este punto es posible adentrarnos en el complejo campo de la escucha y de su importancia en la construcción social y conocimiento de la realidad. La escucha es más que un fenómeno



Músico de Banda de Viento. Región Huasteca, Hidalgo

acústico, es la interpretación que hacemos desde una construcción social del sonido. Este fenómeno de recepción es abordado en el nivel estésico. La gente cierra los ojos para dar rienda suelta a su sentir, aplaude al terminar la obra o se pone a cantar y bailar. Cada persona experimenta de manera particular ese acontecer dentro de una construcción social del sentir. Allí, en ese mundo interior, se toma conciencia del cuerpo mismo y que la música nos habita al tiempo que nosotros habitamos en ella. También nos percatamos de un habitar colectivo en los territorios musicales, develándose una geografía sonora compartida.

Jean Molino (2011) denomina “polo poiético” y “estésico” a estos actos de creación y recepción a que remite un sintagma sonoro. Propone este modelo distinto del esquema de la comunicación constituido por un emisor, un mensaje y un receptor. El esquema de la comunicación tiende a seguir la lógica de la univocidad. Parte de la emisión de un mensaje (un acto creativo sin duda), el cual debe ser recibido con la menor distorsión posible por un receptor pasivo. En el caso de las prácticas musicales, se trata de un acto creativo distinto, pues está inscrito en la lógica de la multivocidad. Es decir, la intención comunicativa se desdibuja y sucumbe ante una intención expresiva, inclusive cuando hay una lírica allí presente, pues esta adquiere un perfil poético.

La recepción del sintagma sonoro, por parte de las audiencias, deja de ser un acto pasivo. Por lo contrario, este es, a su modo, un acto creativo, una forma específica de creación. La escucha dotará de nuevos significados a las estructuras sonoras originales, habrá coincidencias, pero la tendencia será hacia una persistente diversificación. Es un proceso de significación donde la tendencia es generar un calidoscopio de significados. En cada cultura musical, la articulación de los tres niveles es variada, desde la separación y clara delimitación entre el músico y el público, hasta casos donde todos los niveles se sobreponen al mismo tiempo. Esto sucede cuando todos cantamos nuestro himno nacional.

EL PERFORMANCE MUSICAL

Los estudios del *performance* en el campo de la etnomusicología señalan la importancia de comprender las prácticas musicales a partir del momento en que suceden. Así, un determinado tiempo y espacio donde tiene lugar una ejecución musical es el centro de análisis y se denomina ocasión musical. Más allá de tomar en consideración los contextos económicos, sociales e históricos en que tienen lugar las prácticas musicales, es fundamental no dejar pasar desapercibida la importancia del contexto específico en que un evento musical tiene lugar. Desde este contexto específico de ejecución, es posible visibilizar a los participantes de la producción sonora y su recepción correspondiente. Además de los intérpretes y las secuencias sonoras produ-



Músico de Banda. Región Huasteca, Hidalgo, México

cidas, las audiencias y sus variadas formas de participación son tomadas en cuenta en el estudio de las prácticas musicales. Una ocasión musical también implica tomar en consideración a los organizadores y otras personas responsables de todas aquellas acciones que harán posible la interpretación y recepción de la música. Estos actores influyen en la producción, circulación y consumo de la música.

El estudio etnográfico del *performance* musical (Béhague 1997) permite dar cuenta de las diferentes construcciones de sentido a que da lugar una misma pieza musical. Cada vez que se interpreta la misma obra, incluso con el mismo intérprete, pero en ocasiones musicales distintas, como puede ser una escuela, una plaza pública o una sala de conciertos, se detonará un abanico de significados en cada ejecución musical. Lo anterior ocurre a pesar de que haya una dirección sónica apoyada por los paratextos que acompañan a la obra, como son las notas del programa y los nombres de las obras. Las evocaciones, los imaginarios, las emociones generadas en cada momento tenderán a rebasar los significados puestos en juego por el compositor y el intérprete. El público tejerá otros significados asociados a su particular biografía y a sus códigos estéticos. El tiempo y espacio concreto, donde tiene lugar una ocasión musical, puede ser iterable pero la experiencia de ese instante será única. Así, en cada ocasión musical, se construirán nuevos significados. Parafraseando al semiólogo Umberto Eco (1992), se podría decir que una obra musical, escrita o no, siempre será una obra abierta. La completitud se adquiere con la presencia sonora de la música y la interpretación del público desde sus particulares horizontes de expectativas. Al final, la obra se desvanece una vez más en el tiempo y espera con paciencia una nueva vuelta a la vida con otra ejecución y con otras interpretaciones posibles.

El estudio de la iterabilidad de la ocasión musical revelará ciertas estructuras performativas a partir de las repeticiones de las secuencias de las diferentes prácticas musicales. Estructuras que, abstrayendo a los intérpretes y las obras, se van reiterando. Schechner (2013) propone el concepto de conducta restaurada para señalar que dicha reiteración se realiza desde espacios y tiempos diferentes pero que van delineando una estructura reiterativa. Un ritual establece una conducta, la cual es restaurada cada vez que se realiza siguiendo ciertos protocolos. Es decir, el ritual vuelve a ser una puesta en escena, pero esta nunca será igual a la anterior. ¡He aquí la unidad y la diversidad! Veamos algunos casos para ayudarnos a comprender este planteamiento. En los conciertos de rock, el grupo que está iniciando su carrera en esta escena musical tendrá posibilidades de abrir el concierto a un grupo ya famoso. Este lugar de apertura es ya un reconocimiento a la calidad musical de los grupos, los legitima y les ayuda a subir peldaños en su carrera artística. Por su parte, el grupo famoso y protagonista concluye el concierto, cierra con broche de oro reforzando su legitimidad. Esta estructura performativa

es restaurada en cada concierto de rock, ya sea con los mismos artistas o con diferentes grupos musicales.

Los programas de los conciertos de las orquestas sinfónicas también dan cuenta de ciertas conductas restauradas adquiriendo ciertas estructuras performativas. La cantata escénica *Carmina Burana* de Carl Orff o la *Novena Sinfonía* de Beethoven ocuparán el lugar de cierre en programa de las orquestas sinfónicas. Es muy poco probable que dichas obras inicien un evento sinfónico en una sala de conciertos. Los lugares que tienen las obras musicales, dentro una estructura performativa, dan cuenta del significado social atribuido a ellas. Por otra parte, la secuencia del programa revela una estrategia en la conducción de las emociones en un concierto determinado. Estos ejemplos muestran un proceso de producción de emociones, ligados a las secuencias de las obras presentadas, que va en aumento hasta llegar al clímax final, que será una especie de apoteosis emocional colectiva.

El estudio de las ocasiones musicales en otras culturas musicales brinda información acerca de los procesos rituales. En algunos casos, las estruc-

Músicos de la Danza de Montezumas. Región Huasteca, Hidalgo





Danza de Aztecas. Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta, Ciudad de México

turas del performance ritual muestran un inicio, un clímax y después un retorno a la emocionalidad inicial. Otros casos permiten observar el proceso de la eficacia simbólica de la música a partir de las ocasiones de ejecución, pues son tiempos y espacios donde se dan cita los diferentes símbolos y estímulos que impactarán todos los sentidos facilitando el efecto deseado. En el ritual se construye un *sensorium* particular, a partir de la urdimbre generada por todos los sentidos, con la finalidad de configurar una realidad sagrada vivida intensamente. Aquí, el proceso musical va a ser parte de un proceso ritual.

Todo evento musical es organizado por alguien, sea un grupo o un individuo. Los organizadores decidirán quién, cuándo, dónde y de qué manera se llevará a cabo el evento, sea una tocada de rock, un concierto, un fandango o una presentación en un bar. Aquí se devela una estructura de poder. ¿Quién decide cómo será el evento? ¿El evento se realiza a partir de los usos y costumbres de la comunidad? ¿Es una institución de cultura la que decide, desde los escritorios de los promotores, cómo se llevará a cabo el evento? ¿Es el dueño del bar o de la sala de conciertos con su equipo de asesores los que tienen el poder de tomar esas decisiones? Las preguntas anteriores son necesarias para dar cuenta de que, siendo la misma práctica musical y los mismos intérpretes, las estructuras de poder pueden ser distintas y buscar diferentes objetivos. El análisis de todas las dimensiones puestas en juego en una determinada ocasión musical ayuda a conocer las fuerzas que van a intervenir en las transformaciones de las prácticas musicales.

HACIA UN PATRIMONIO GERMINAL

Hasta aquí se podría resumir que estos dos enfoques teóricos antes presentados llevan a considerar a la música como un proceso creativo y como un proceso de producción de significados con un carácter multívoco. La parvedad de una intensión comunicativa, como fin último de la música, hace que el mensaje, en el sentido estricto de la palabra, pierda aquí operatividad. Los sintagmas sonoros dan cabida a los significados emergentes en cada ocasión musical, allí se entrecruzan reconfigurando nuestros sentires, proveyendo puertos de embarque a las emociones que nos habitan con la finalidad de compartirlas y ser compartidos en la convivencia.

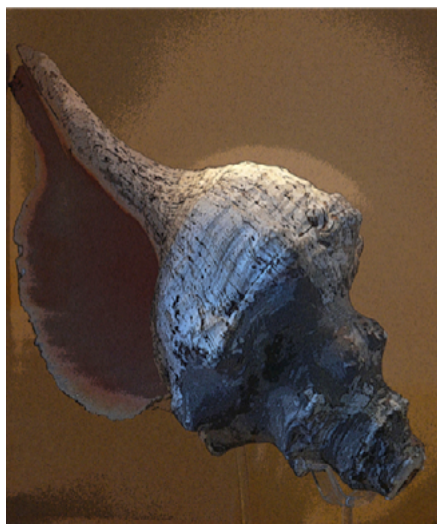
Las prácticas musicales permiten una construcción de sentido de manera personal dentro de un marco social de las estructuras de sentimiento (Williams 2009). Un grupo social convive en una práctica musical y cada uno de los participantes tiene una experiencia subjetiva que retroalimenta la emocionalidad de todo el grupo. De esta manera, el musicar es una manera de dar vuelta juntos al emocionar y forjar una emocionalidad colectiva que da lugar a fuertes lazos comunitarios. Aquí arribamos a un punto cardinal. La inte-

racción humana llevada a cabo a partir de las prácticas musicales favorece la emergencia de una fuerza emocional anclada en el cuerpo que juega un papel importante en la configuración de un cuerpo colectivo. Cuerpo social necesario en el trabajo colaborativo, en la ayuda mutua y en la siembra de las semillas para germinar una cultura de la paz.

A partir de los planteamientos arriba esbozados es posible abrir un diálogo en torno a las políticas patrimoniales ceñidas sobre las culturas musicales y allí hacer brotar nuevos enfoques teóricos y prácticos. Las perspectivas sobre el patrimonio cultural se enriquecerán al pasar, de la mesa de discusión de las políticas públicas y la gestión cultural, a una polémica teórica y viceversa. En todo caso, este deslizamiento tendría la finalidad de guiar, de una manera más asertiva, las acciones implementadas por las estrategias de salvaguardia del patrimonio cultural. Los planteamientos aquí expuestos tienen ese objetivo y se basan en las experiencias concretas observadas en los casos mexicanos.

Las políticas patrimonialistas por lo regular operan desde la lógica del patrimonio material, es decir, parten de una obra ahí presente con una existencia objetiva y duradera, como son los monumentos arqueológicos, las esculturas, las pinturas. Esta misma lógica del patrimonio palpable se aplica a la música, incluso en su denominación como bienes culturales inmateriales. Cuando se trata de partituras o de archivos sonoros esta perspectiva tiene operatividad, pero es problemática si se piensa la música como proceso (Camacho 2009). La socióloga Georgina Flores (2020, 111) señala que el patrimonio cultural es “un proceso en el cual se afirman y se resignifican identidades y memorias” y no es una cosa que espera ser salvaguardada.

Bajo la perspectiva institucional del patrimonio, la música es concebida como una cosa, un objeto ya dado, y no como un proceso. En esa dirección, las prácticas musicales tienden a cosificarse. Dichas prácticas son extirpadas de sus contextos de ejecución comunitarios, donde refuerzan, con las emociones producidas, el trabajo colectivo y la reciprocidad. Ya descontextualizadas tienden a convertirse en espectáculos que beneficia a las empresas vinculadas al turismo y legitiman a los gobernantes en turno, como sucede con la celebración de día de muertos en México y en la región Huasteca (Camacho 2024). Se fetichizan al considerar un género o práctica musical, un ritual, importantes por sí mismos, invisibilizando a las comunidades que le dan vida y sus proyectos alternativos de sociedad. Con el tiempo, este proceso de cosificación y fetichización encubre y sepulta a las comunidades y poblaciones responsables de ese saber-hacer. Son olvidadas como protagonistas, como actores sociales con el derecho a construir sus propias formas de organización social y de vida. Se omite el carácter colectivo, orgánico y sistémico de estas formas de saber-hacer.



Trompeta de caracol. Museo de la Canción
Yucateca, Mérida, México

La lógica patrimonialista basada en los bienes culturales objetivados se ve confrontada cuando se intenta aplicar a otras culturas musicales que operan bajo la lógica de la corpo-oralidad. Es decir, cuando los saberes sonoros y kinésicos están inscritos en los cuerpos de las personas pertenecientes a una determinada cultura o comunidad, constituyendo, a su vez, un cuerpo social. Son saberes articulados a las tramas expresivas de sistemas culturales específicos, inscritos en las formas de organización comunitaria.

Los grupos humanos que hacen germinar estas prácticas culturales se ven reducidos a unos cuantos cultores, cuando ellos son solo la concreción de un saber comunitario. Las audiencias comunitarias que son parte del hecho musical, como se anotó arriba, son excluidas de estos procesos y son remplazadas por turistas con avidez por consumir exotismo y tradición. Aquí, desde una perspectiva procesual, los saberes musicales son producto de la interacción humana de una determinada cultura, comunidad o grupo social. Es el *ollin yoliztli* (vida y movimiento) que genera la unidad y diversidad de la cultura.

Las expresiones musicales y dancísticas que operan bajo la lógica de la corpo-oralidad son producidas colectivamente, en el performance que se rige por usos y costumbres, por protocolos rituales y lógicas comunitarias. Si hay un organizador y autor de estas expresiones sono-kinéticas es, sin duda, Fuente Ovejuna señor. Esto lleva a reflexionar que, para el caso de estas prácticas musicales consideradas a formar parte de un patrimonio, se debe asegurar en primer lugar la supervivencia de los infantes, mujeres, hombres y sus entornos de vida correspondientes. Patrimonializar sus territorios, sus mantos acuíferos, sus sitios sagrados es una prioridad. Se debe considerar prioritariamente “el cuidado de la tierra como el patrimonio natural más grande” y el diálogo entre la ciencia y los saberes comunitarios (Rodríguez 2020, 84).

Deberíamos pensar el patrimonio musical desde la perspectiva procesual de la música. Al menos comencemos a lanzar preguntas provocadoras para ayudar a la reflexión: ¿cómo podríamos proponer políticas patrimoniales considerando que las expresiones musicales y dancísticas son hechos sociales y resultado de una red de interacciones entre humanos y sus entornos de ecológicos?, ¿de qué manera alcanzar el reconocimiento de la diversidad musical sin ponderar una sola expresión musical?, ¿quién tiene el poder de inscribir las prácticas musicales en las listas patrimoniales? Tendríamos que partir de concebir a las expresiones sono-kinéticas como redes de vida y la diversidad como fuente de diálogo y enriquecimiento mutuo. Entonces devendría la utopía de forjar un patrimonio germinal que haga florecer la vida con dignidad y justicia para todas, todos, todes. Hay que patrimonializar una música donde quepan todas las músicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Béhague, G. (1997) Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical. En: Chamorro Escalante, A. (ed.) *Sabiduría popular*. México: El Colegio de Michoacán, pp. 93-100
- Bohlman, P. (2022) Análisis de la aporía. En: Rekendal, J. (ed.) *Etnomusicología redefinida. Traducciones para el siglo XXI*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Camacho, C. (2023) El cuarteto coculense. Tradición mariachera en cilindros de cera y discos de 78 rpm. En: Eslava, F. (coord.) *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*. México: Secretaría de Cultura/ Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México
- Camacho, G. (2009) Las culturas musicales de México. Un patrimonio germinal. En: Híjar, F.(coord.) *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Camacho, G. (2017) Los juegos de la música. En: Guzmán, A., Díaz Cruz, R. y Johnson, A.W. (coord.) *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*. México: UAM/INAH/Juan Pablos Editor, pp. 233-254
- Camacho, G. (2024) Las mu-danzas de los ancestros: día de muertos en la Huasteca. *Boletín Música. Casa de las Américas*, n.º 61-62, pp. 47-69
- Eco, U. (1992) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta De Agostini
- Flores, R. (2019) De la comunicación a la experiencia del sentido. En: Julio Horta, J., Paulín, G. y Flores, G. (ed.) *Sociosemiótica y cultura. Principios de semiótica y modelos de análisis*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 149-170
- Foucault, M (2006) *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- Hood, M. (1960) The challenge of 'Bi-musicality'. *Ethnomusicology*, vol. 4, n.º 2, pp. 55-59
- Horkheimer, M. (1973) *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur
- Levi-Strauss, C. (1989) *Mito y significado*. México: Alianza Editorial
- Levi-Strauss, C. (1996) *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido I*. México: Fondo de Cultura Económica
- Marx, C. (2008) *El capital. Crítica de la economía política*. Libro primero, Tomo I, Vol. 1, México: Siglo XXI
- Molino, J. (2011) El hecho musical y la semiología de la música. En: González, S. y Camacho, G. (coord.) *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Escuela Nacional de Música/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 111- 172
- Nattiez, J.J. (2003) Modèles linguistiques et analyse des structures musicales. *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, vol. 23, n.º 1-2, pp. 10-61. Doi: <https://doi.org/10.7202/1014517ar>
- Nattiez, J.J. (2011) De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en la Cathédrale engloutie de Debussy. En: González, S. y Camacho, G. (coord.) *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Escuela Nacional de Música/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 14-51
- Peirce, C.S. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Peirce, C.S. (1977) *Semiotic and Significs: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington, London: Indiana University Press
- Rodríguez, M.E. (2020) Epistemes transcomplejos de los saberes patrimoniales en la transmodernidad: miradas rizomáticas. *Turismo y Patrimonio*, n.º 15, pp. 81-91. Disponible en: <https://doi.org/10.24265/turpatrim.2020.n15.06> [Consulta: 04/05/2025]
- Rorty, R. y Habermas, J. (2007) *Sobre la verdad: ¿validez universal o justificación?* Madrid: Amorrotu
- Saussure, F. (2019) *Curso de lingüística general*. México: Akal
- Schechner, R. (2013) *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge
- Small, C. (1999) El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans-Revista transcultural de música*, n.º 4. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social> [Consulta: 20/06/2025]
- Vergara, A. (2019) *Emosignificaciones. Antropología de los sentidos y de las emociones*. Ayacucho: Producciones Estratégicas-pres
- Williams, R. (2009) *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta