



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas
ISSN: 1405-2210
januar@uclm.mx
Universidad de Colima
México

Danzando con los Dioses *Hibridación y apropiación de música huichola*

Barrera Herrera, Eduardo

Danzando con los Dioses *Hibridación y apropiación de música huichola*

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXVI, núm. Esp.6, 2020

Universidad de Colima, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31662390014>

Derechos reservados Universidad de Colima

Derechos reservados Universidad de Colima



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Danzando con los Dioses *Hibridación y apropiación de música huichola*

Dancing with the Gods Hybridization and Appropriation of Huichola Music

Eduardo Barrera Herrera * eduardo@utep.edu
Universidad de Texas en El Paso, Estados Unidos

Resumen: Una serie de géneros musicales populares asociadas con lo que se popularizó en los principios del siglo XXI como el tribalismo posmoderno, apropia elementos de tradiciones antiguas y premodernas, descontextualizando y desvicierándolas. La música huichola se ha utilizado en piezas que se comercializan de forma flexible a través de diversos géneros, que van desde World Music hasta el PsyTrance. Este proceso tiene diferentes capas. Su economía política es un caso de transculturación, donde las características de las diferentes culturas se mezclan en el marco de los medios de comunicación transnacional. Estos géneros constituyen parte de la banda sonora de lo Mafessoli llamó tribus posmodernas, que se caracterizan por el comunitarismo, el hedonismo, el nomadismo y un cierto neo-arcaísmo.

Palabras clave: Música Popular, Huicholes, World Music, Géneros musicales, Industria Musical, Globalización.

Abstract: A series of popular musical genres associated with what became popular in the early 21st century as postmodern tribalism, appropriates elements of ancient and premodern traditions, decontextualizing and devicting them. Huichola music has been used in pieces that are marketed flexibly through various genres, ranging from World Music to PsyTrance. This process has different layers. Its political economy is a case of transculturation, where the characteristics of different cultures are mixed within the framework of transnational media. These genres constitute part of the soundtrack of what Mafessoli called postmodern tribes, which are characterized by communitarianism, hedonism, nomadism and a certain neo-archaism.

Keywords: Popular music, Huicholes, World Music, Musical genders, Musical industry, Globalization.

Una revisión en línea de “Spirit-chaser” (1996), el octavo y último álbum del quinteto de origen australiano / londinense Dead Can Dance, señala en la reseña “Nierika’, que abre el disco, es un término Inuit por los caminos entre el inframundo, el mundo medio y el mundo superior por el que chamán viaja, inspirado por el sonido de los ‘perros corriendo’ que a su juicio era inspirado en los samis” (Martin, 1996). Esta canción es seguida por otras siete grabaciones inspiradas en la música tradicional de Haití, Egipto, Perú y Chile, entre otros países. Esta imaginación auditiva perpetúa una narración del buen salvaje de los samis o lapones (término peyorativo), que viven alrededor del Polo Norte, principalmente en los países nórdicos:

Nómadas cazadores-recolectores o pastorales [...] subsisten en un espacio primordial que estaba más cerca de la naturaleza, y por lo tanto más auténtico que

las de las civilizaciones modernas; unido a las tradiciones inmutables, y por lo tanto fuera de marcos temporales modernos; y separado de la influencia contaminante de Occidente, y por lo tanto sigue siendo capaz de ser considerado como “prístina” porque están “en el pasado” (Thrift, 1997:172).

Thrift añade que la mayoría de la población Sami “abandonaron su estilo de vida tradicional y se movió hacia el sur para ocupar puestos de trabajo” y para los que se quedan en el Norte, “sus propias prácticas religiosas chamánicas tradicionales habían sido erradicado por misioneros cristianos” (174). Además de la representación problemática de samis, la reseña tiene otro error flagrante: la palabra *Nierika* no es una palabra sami, sino huichola (*wixárika*), un idioma de la familia uto-azteca, lingüísticamente muy diferente a las lenguas esquimo-aleutianas de los inuits. Por desgracia, estos errores en las descripciones encontradas en la industria de la música y sectores auxiliares en este género se produce no son sólo el resultado de la negligencia, irresponsabilidad o incompetencia del crítico, pero es parte de las narrativas y las prácticas culturales de los actores sociales involucrados con respecto a ese género particular conocido como *World Music*. Para entender este género y las prácticas culturales que constituyen y son constituidos por él, deben tomarse en cuenta tres factores: (a) la historia de *World Music*; (b) el desarrollo de las prácticas musicales de el “Otro”, que es la materia prima del género; y (c) las prácticas culturales en las que las audiencias inscriben estos textos.

La geopolítica de *World Music*

World Music, al igual que otros géneros de la industria musical, no es una categoría que describa algunas características musicológicas esencialistas inherentes al conjunto de grabaciones que se agrupan bajo esa etiqueta. La arbitrariedad del género, a pesar de tener efectos materiales, ha sido evidente incluso antes de que la partitura musical fuera desplazada por la grabación como la piedra angular de la industria de la música. Ya en 1907, el editor de música Jerome H. Remick vendía canciones en los siguientes géneros: balada, canción vaquera, canción novedad, irlandés cómica, canciones *coon* (diminutivo de *raccoon* o mapache, término despectivo para negros), de amor indio, canción de vals, canción tropical, baladas sentimentales, marchas militares, y baladas de marcha (Frith, 1996). En la década de los veinte, la OKeh Record Company había creado la 14000 Race Series y la 15000 Hillbilly Series. Como señala Garofalo (1997):

Como categorías de marketing, las designaciones de raza y hillbilly separaron intencionalmente artistas a lo largo de líneas raciales y daba la impresión de que su música provenía de fuentes que se excluyen mutuamente. Nada podría estar más alejado de la verdad. A lo largo de de la brecha social de la segregación, estos artistas estaban al tanto del trabajo del otro y eran influenciados por el mismo. En términos culturales, el Blues y el Country eran más iguales que su separación (44).

Frith (1996) afirma que las categorías de género son fundamentales para organizar el proceso de venta, y son “una manera de definir la música en su mercado o, en su defecto, el mercado en su música” (76). Como una práctica cultural:

Son las normas de género que determinan cómo las formas musicales se toman para transmitir el significado y el valor, que determinan la idoneidad de diferentes tipos de juicio, que determinan la competencia de diferentes personas para realizar las evaluaciones. Es a través de los géneros que experimentamos la música y las relaciones musicales, que reúnen a la estética y la ética (95).

El género con el que la industria discográfica dio un salto cuántico en términos de ventas, el Rock n' Roll, también es indicativo no sólo de la arbitrariedad, sino de la intención detrás de él. A pesar de la opinión generalizada de que el DJ Alan Freed inventó el término, los elementos musicológicos que caracterizaron este género en la década de los cincuenta, ya existían en el Shuffle Boogie Beat y el Rhythm and Blues (Garofalo, 1997). Además, el término se ha utilizado en varias canciones, incluyendo 1922 la grabación de Trixie Smith "My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll)". Anterior a su uso en la industria de la música, los orígenes sexuales de la frase se remonta a épocas medievales:

Rock and roll. Ambos verbos llegaron al idioma inglés durante la Edad Media, y pronto se utilizaron como metáforas del acto sexual. "Mi corazón palpitante deberá oscilarte (rock) día y noche", escribió Shakespeare en *Venus y Adonis*. Una saloma (cántico marinero) de principios del siglo XIX incluye la línea, "Oh do, me Johnny Bowker, come rock 'n' roll me over." La letra que se encuentra en la danza ceremonial del fuego de los fieles de obeah en la Florida decía: "Bimini gal is a rocker and a roller" (Tosches, 1985:28).

El éxito del Rock n' Roll se debió a:

El baby boom y el final de la crisis económica de la posguerra produjeron una enorme demanda por parte de la juventud blanca, coincidiendo con la introducción de un producto sincrético listo para responder a esa demanda mediante el uso de la desesperación negra –cuidadosamente filtrada– para expresar la esperanza de la juventud blanca: el Rock. Un filtrado muy preciso llevado a cabo simultáneamente por las estaciones de radio y ASCAP (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores), que monitorea los pagos de regalías (Attali, 1985:105).

En cuanto a la multiplicidad de géneros de música popular, Garofalo (1997) añade:

A comienzos de 1990, la cartografía de género se había convertido en una industria casera mientras la prensa convencional trató de trazar un camino para el próximo gran éxito comercial. Estos intentos otorgó a los consumidores novicios con algún tipo de herramienta, por muy absurda, para posicionar nuevos grupos productos de una escena local o regional y dieron las compañías discográficas un gancho de marketing sobre el cual colgar una campaña promocional (453- 454).

Entre los treinta géneros que figuran en la cadera populares panorama musical por el Boston Globe y reproducidas por Garofalo (1997), nos encontramos con *World Music*. El término original era *World Beat* y fue popularizado por Dan del Santo, un director de orquesta con sede en Austin y DJ en la estación afiliada a la National Public Radio en 1982 (Goodwin y Gore, 1990). *World Music* se convirtió en un género estándar en 1987 durante una reunión entre la revista popular británica *Folk Roots* con once compañías discográficas independientes con el objetivo de incrementar las ventas del género que inicialmente

se etiquetaba simplemente como “internacional” ahora integrando las hibridaciones del *World Beat* (Frith, 1996). El término *World Beat* fue acuñado originalmente por Jack Kerouac en *On the Road* en 1955 –“El año que el R&B conquistó el campo del Pop”, como lo resumió Billboard– mientras está describiendo la escena de un prostíbulo en Gregoria, México cuando dos turistas estadounidenses están bailando con sexoservidoras al compás de la música de Pérez Prado:

Que rico el Mambo”, “Mambo de Chattanooga”, “Mambo Número Ocho” – todos estos enormes números de resonaban y se encendieron en el misterioso tarde dorada, al igual que los sonidos que se pueden esperar para escuchar el último día del mundo y la segunda venida. Las trompetas parecían tan fuerte que pensé que podían oír las claramente en el desierto, de donde las trompetas eran originarias. Los tambores estaban locos. El ritmo (*beat*) de mambo es el ritmo de conga del Congo, el río de África y del mundo, que es realmente el ritmo del mundo (*world beat*) (235).

Hay tres tipos diferentes de música que pueden caer bajo esta etiqueta género: (a) los músicos occidentales utilizando formas musicales no occidentales o instrumentos, (b) los músicos del Tercer Mundo que interpretan o graban música popular occidental, y (c) el consumo occidental de la música popular no-occidental (Goodwin y Gore, 1990). Además de la problemática definición del género en términos musicológicos, está la aún mayor dificultad de su definición como fenómeno geopolítico: ¿es una ganancia para los músicos del Tercer Mundo como imperialismo cultural a la inversa o es un caso más de imperialismo cultural? Aplicando las cuatro categorías de interacción cultural de Wallis y Malm: (a) intercambio cultural (recíproco); (b) dominio cultural basado en los contenidos; (c) imperialismo cultural (contenido y económico); y (d) transculturación, que para Goodwin y Gore (1990) la *World Music* es un ejemplo de esta última. Transculturación como la usan estos autores no recoge la definición original del concepto del antropólogo cubano Fernando Ortiz, sino que la definen como “elementos de un número de culturas combinados en el marco de los medios de comunicación transnacionales”. Añaden que:

La disponibilidad de “*World Music*”, tanto en su forma original, como la filtrada a través de artistas pop occidentales representa una penetración genuina aunque limitada del paisaje sonoro musical anglo-americano. La forma “iluminada” de la práctica de apropiación por parte de algunas estrellas del pop anglo-estadounidenses es claramente una mejoría en relación a las formas anteriores de intercambio cultural. Sin embargo, el imperialismo de medios no se perpetúa por los músicos pop, sino por la hegemonía cultural occidental inherente a la estructura de los medios de comunicación globales (129).

La apropiación de los elementos musicales de diferentes tradiciones por parte de músicos occidentales constituye una práctica del bricolaje. En el caso de “Nierika” grabado por Dead Can Dance, se inspiró en dos producciones del músico mexicano ya desaparecido Jorge Reyes. El primero fue su propio álbum “Nierika” (1989), y el segundo, la posterior producción del álbum de música tradicional huichola por el finado Sauleme Higinio de la Cruz titulado “Mother Eagle Kaili Sacred Music”

en 1995. El álbum de Reyes fue grabado en Alemania, y co-producido por Mundo Music. Todos los instrumentos son interpretados por el propio Reyes: ocarinas, flautas prehispánicas, silbatos de ruido blanco, cascabeles, palo de lluvia, zumbador, piedra fosilizada, vainas, rascador de hueso, rascador de madera, campanas de arcilla, cántaros de barro, macetas de barro, tambor rarámuri, tambor chontal, collar de conchas, didgeridoo, teponaztli, tunkul maya, guitarras, ritmo corporal y sintetizador. De los instrumentos mencionados, ninguno es utilizado en la música tradicional huichola, de hecho, Yurchenko (1993) señala cómo la música huichol es una anomalía en México debido a la ausencia de flautas. En el caso de la carrera musical de Dead Can Dance:

Dead Can Dance tiene un patrón de los 15 años de trabajar dentro de una diáspora musical expansiva, quijotesca que ya no puede ser dividida en “cuándo” y “dónde”. Desde 1981, cuando el dúo australiano Brendan Perry y Lisa Gerrard se mudaron a Londres para comenzar su vocación musical, la pareja ha evocado tradiciones como música neo-clásica, coral, barroca y de trovador, tanto de orígenes litúrgicos como profanos, bajo un planetario Nuevo Mundo que abarca Europa occidental y Oriental, Oriente Medio, Asia, África del Norte, el Mediterráneo y más allá. En todas partes ha sido o bien una colonia, o ahora se siente los efectos residuales de las culturas coloniales en movimiento de nuevo a la “madre patria”. En la música de Dead Can Dance, lo “étnico” se ha convertido en una categoría musical casi sin sentido. (Martin, 1996).

Los huicholes, México o incluso América Latina no son mencionados por el autor de la reseña citada, que cae bajo ese término vago “más allá”. Una vez más, esto no puede ser calificado como un defecto por parte del periodista, porque como Gerrard misma afirma:

Se ha ido más allá del punto de ser “esto” y “aquello”. La música ha llegado a una nueva era, en la que estamos expuestos a la música de todo el mundo, desde una paleta de colores mucho más amplia, en lugar de sólo lo que estaba disponible en los años 50 y 60. Nuestra música ha adquirido una identidad por sí misma. Una pista como “Nierika” suena como “Frontier”, la primera pieza que Brendan y yo escribimos juntos, a la edad de 16 o 17 años, antes de que hubiéramos oído alguna música africana (Martin, 1996).

Gerrard descontextualiza a propósito los elementos musicales de la cultura de la que provienen, haciendo una referencia laxa a África. Este proceso de desarraigo ha producido cambios en la estructura del mercado del género. De la lista de Top 40 del World Music en www.mp3charts.com, sólo un álbum es de un país del Tercer Mundo, un término que se originó en la analogía del tercer estado (Barratt Brown, 1993). El gráfico, que muestra sólo 27 canciones, está encabezada por Khaled Habib de Suecia y está compuesto por 13 de los Estados Unidos, 9 de Europa Occidental, 4 de Australasia, e incluye diáspora de Singapur. Junto con la desautorización geográfica por parte de Gerrard, hay una negación genérica más explícita por parte de la etiqueta de grabación como se indica en su página web: “su sonido ha sido erróneamente etiquetado, *World Music* “gótica” y cualquier cosa entre ambos” (https://www.4ad.com/artistas/catalogo/dead_can_dance). Esta negación funciona para el grupo y la disquera a pesar del hecho de que los géneros se construyen sobre la base

de la exclusividad y “solamente está claramente definido (su secreto revelado) en el momento en que deja de existir, cuando ya no puede ser exclusiva” (Frith, 1996:88). Funciona porque pueden ser comercializados a más de un tipo de público. El mecanismo por el que los límites del género se disuelven puede ser, como se propone en la teoría de género de la película, el producto de una estrategia deliberada de hibridación (Rowley, 1998), o la tendencia de géneros para ir a través de ciertas etapas, como lo señala la teoría de género cinematográfica. Estas etapas serían: la definición semántica de un género a través de la elaboración de un inventario de los signos; seguido de su evolución sintáctica basada en ciertas tramas (Altman, 1989), o tener una etapa final de auto-reflexividad cuando los ejemplares desonstruyen las convenciones establecidas durante la etapa clásica. En el caso de Dead Can Dance, la negación de la categorización genérica opera planteando un orden sintáctico en contra de la rigidez de las convenciones semánticas. Esto se ilustra por Brandon Perry, que dice que detrás de Spiritchaser:

[...] hay una búsqueda de sonidos que transmiten una sensación de animismo, para tratar de traer elementos de la naturaleza mediante, al igual que los cantos de los pájaros y cosas que evocan maderas, serpientes, agua, ambientes [...] buscar alternativas en lugar de usos convencionales de instrumentación, a expresar una naturaleza animal en lugar de música que venía de un entorno tecnológico (Martin, 1996).

El etiquetado flexible, es decir, la combinación estratégica de comercialización rompiendo géneros; el desplazamiento gradual de los músicos del Tercer Mundo; y la negación de las tradiciones culturales específicas que contribuyen al proceso de transculturación, es lo que permite una discográfica como 4AD un control más firme del mercado. Este sello musical es una de las muchas divisiones de Warner Music Group, que incluye: Warner Brothers, Atlántico, Atco, Elektra/Asylum, y Reprise. Este grupo en sí es propiedad de Time Warner-AOL y controlaba la mayor parte del oligopolio del mercado de la música mundial en los noventas, cayendo al tercer lugar (15 por ciento), entre las Tres Grandes, con Universal Music Group como nuevo mandón en el presente siglo con 29 por ciento y Sony Music Entertainment en segundo lugar con 22 por ciento, tras haber absorbido al Bertelsmann Music Group en el 2008 (Resnikoff, 2018).

De chamanes a mariachis: *el caso de la música huichola*

La cultura huichola ha proporcionado la materia prima o ha sido la fuente de inspiración para los actos y los consumidores de *World Music*, así como para distintas mercancías para el mercado de la Nueva Era (Barrera, 2002). Barrera los llama “Migrantes iluminados” y señala que los huicholes son considerados por muchos antropólogos como los “pavorreales del etnografía” por su tradicionalismo en el vestido, artesanías vistosas, las espectaculares prácticas de curanderismo y el uso del peyote (*Lophophora williamsi*) como sacramento. La población huichola en las cinco comunidades tradicionales en Jalisco y Nayarit

consiste en aproximadamente nueve mil habitantes y alrededor de seis mil que han emigrado a diferentes poblaciones en esos estados además de Zacatecas, Durango, San Luis Potosí y hasta los Estados Unidos. La música huichola es variada genéricamente como geográficamente. Luna (1993) clasifica la música huichol en tres categorías en función del contexto social que se lleva a cabo: secreto, sagrado y profano.

1. Música secreta. Es cantada por los Mara'akate, los chamanes llamados "cantadores" que forman parte en el sistema de cargos del grupo de hikuritame (peregrinos) en un centro ceremonial o Tukipa. El Mara'akame se acompaña de dos "segundeadores" que lo flanquean y hacen coro durante el canto ritual. Estos cantos están narrando lo que se muestra en el nierika (Palafox Vargas, 1993) por Tamatz Kayaumari (Bisabuelo Cola de Venado) mientras están sentados justo frente a Tatewarí (Abuelo Fuego), y captado y comprendido sólo por aquellos que han sido iniciados (Luna, 1993). El Mara'akame canta toda la noche y la antífona de estas salmodias permite a los segundeadores a cantar en coro al tiempo que se le da unos instantes de receso al cantador (Stevenson, 1993). Hay cuatro tipos de rituales llevados a cabo por el Mara'akame, que pueden ser patrocinado por la comunidad, una familia o un individuo: (a) propiciatoria (facilitando la lluvia), (b) agrícola, (c) de paso, y (d) petición (Luna, 1993). El Mara'akame también tocará el Tepo, tambor de tres patas al principio y al final de la temporada de lluvia: Namahuita Neixa (ceremonia para plantar) y Tatéi Neixa (ceremonia de la cosecha). Este Tepo mide un poco más de dos pies, también se le llama tatozí, y está tallado, de la madera de un árbol en particular que debe ser revelado al Mara'akame en un sueño, y puede ser un roble, olmo, cedro, pacana o pochote (Benzi, 1993). Una piel de venado se estira y se mantiene con dieciocho tachuelas de madera (Yurchenco, 1993). Simoni Abbat (1993) señala que en ocasiones se coloca sobre una plataforma de roca volcánica. El álbum de Sauleme producido por Reyes en 1995, combina música secreta y música sacra, incluyendo una pista compuesta por el propio Sauleme titulado "Nierika Kuikariyari". Sauleme alteró algunas de las canciones, como la primera pista "Tatéi Kuikariyari", un canto para la ceremonia de la cosecha, en la que combina algunos fragmentos del canto con instrumentos musicales que se deben utilizar en otros momentos del ritual (Galindo García Robles, 2000). El propio Sauleme (1995) aseveró que no era Mara'akame y se consideraba un artista. Estas grabaciones de Sauleme se utilizaron ampliamente en varios episodios de la telenovela de Televisa "María Isabel" de 1997. Las herederas de Sauleme, fallecido en 1996, se quejaron de que ni Reyes ni Televisa les dieron un solo centavo de las regalías. Por otra parte, su hija Leticia lamentó cómo la música secreta fue utilizado como fondo "todo el tiempo [...] como si los huicholes tenían fiestas todos los días" (de la Cruz, 1997).

2. Música sagrada. Se interpreta en ocasiones religiosas. Músicos tradicionales integran duetos con un kanari (pequeña guitarra) y un raweri (pequeño violín) y pese a que Luna (1993) alega que existe homogeneidad musical en las cinco comunidades tradicionales huicholas, son diferentes. El raweri tiene cuatro cuerdas, hechas originalmente de

tripas, y su arco se hace con la crin de caballo. Es en la ceremonia de la cosecha cuando los niños tocan kaitzá (sonajas) (Benzi, 1993).

3. Música profana. Grupos contemporáneos constan de tres a cinco músicos que tocan instrumentos de cuerda y cantando en español y/o huichol. Desempeñan una variedad de géneros que incluyen mariachi, norteña y ranchera (Luna, 1993). La presencia de músicos huicholes tocando música mexicana fue asentada desde 1934 por Zingg, y fue adquirida por los trabajadores migrantes estacionales en la costa del Pacífico, así como por aquellos que asisten a fiestas en las que tocaban músicos mestizos (Jáuregui, 1993).

Estos tres tipos de música que co-existen en la actualidad y se reproducen en los diferentes contextos tienen un paralelo con las tres primeras etapas de la música delineadas por Attali (1985) de acuerdo con su función social: (1) Sacrificar; (2) representar, (3) repetir, y (4) componer. La incorporación de la música huichol en el esquema del Attali produciría los siguientes acoplamientos:

Sacrificar	Representar	Repetir	Compone
Era			
Antigüedad	Feudalismo	Capitalismo	Acumulación Flexible
Código			
Sacrificio	Legitimar poder	Producción masiva	Sin código
Papel del músico			
Sacerdote	Músico-valet	Comercial	Autocomplaciente
Papel de la música			
Totalidad de vida	Especialización Armonía	Diferenciación	Incomunicación
Función de comunicación			
Fática	Referencial	Poética	Metalingüística
Música huichola			
Secreta	Sacra	Profana	Transcultural
Músico huichol			
Mara'akame	Tradicional	Profesional	Occidentalizado
Instrumentos			
Voz y Tepo	Raweri, kanari y kaitzá	Cuerdas	<i>ad libitum</i> y MIDI

La aplicación del marco clasificatorio de Attali (1985) es controversial debido a la función cultural prefigurativa que atribuye a la música:

La música es profecía. Sus estilos y organización económica están por delante del resto de la sociedad, ya que explora, mucho más rápido que la realidad material puede, todo el abanico de posibilidades en un código dado. Se hace audible el nuevo mundo que se convertirá poco a poco visible (11).

Este rechazo de la visión tradicional de la música como reflejo de la sociedad de Marx y Nietzsche en el siglo 19, Freud y Weber a principios del siglo 20, hasta los teóricos subculturales y musicólogos contemporáneos. Dejando a un lado la naturaleza profética por un momento, el acoplamiento de la música huichol con esquema diacrónico de Attali se puede discutir más a fondo:

1. Sacrificar. Attali (1985) sostiene que los músicos en la antigüedad fueron:

[...] al mismo tiempo *musicus y cantor*, reproductor y profeta ... Chamán, médico, músico... una parte integral del proceso de sacrificio, un canalizador de la violencia, y que la identidad primigenia música-magia-sacrificio-ritual expresa la posición del músico en la mayoría de las civilizaciones [...] sobrehumana (12).

Attali afirma que este músico ritualiza asesinato con el fin de sublimar lo que podría ser violencia generalizada, creando así un orden social. El sacrificio ritual de un chivo expiatorio discutido por Attali se materializa en el caso de los huicholes con un venado, que en los últimos años puede ser sustituido por un toro ante la escasez del animal sagrado. Como señala Yurchenko (1993), el objetivo del canto del Mara'akame es pedir a los dioses si quieren una fiesta (ceremonia), y será después de la salida del sol al final del canto cuándo van a sacrificar al animal. La sangre del animal se le ofrece a Tao (sol) y se utiliza para consagrar artefactos rituales, después de lo cual la carne se prepara para una fiesta comunal, guardando el corazón, la lengua y las patas delanteras para el Mara'akame. Además de los cuatro objetivos del canto citados por Luna (1993): (a) propiciatorios, (b) agrícola, (c) de paso y (d) de petición, hay otros cantos especializados, tales como ceremonias funerarias. Por otra parte, ha habido casos en los que la carne no se consume, a petición de la deidad, como fue el caso de un canto para eliminar un hechizo colectiva puesto sobre los niños de Nueva Colonia a finales de los años noventa.

2. Representación. En el esquema en cuestión, fue en el siglo 18, cuando sacrificando dio paso a la representación. Este músico-valet era un trabajador improductivo, cuya función era la de legitimar el poder de los nobles. La música huichola sacra empezó a ser interpretada por los trabajadores improductivos a quienes se les pagaba en efectivo. Incluso en la década de 1930, los músicos mestizos serían contratados como una forma de consumo conspicuo (Jáuregui, 1993). La población huichola antes de que se construyeran los caminos de terracería desde la Sierra Huichola a Huejuquilla el Alto, Jalisco se refería a esos músicos huicholes y mestizos como mariachis.

3. Repetir. La comercialización y la producción en masa de la música que venía con el fonógrafo y el nacimiento de la industria musical que emplea músicos como el trabajo productivo se produjo entre los huicholes en 1992, con la creación de la estación de radio XEJMN “La Voz de los Cuatro Pueblos”. Esta estación está financiada y administrada por el Instituto Nacional Indigenista, y difunde la música y la programación educativa en los cuatro idiomas indígenas de la zona: huicholes, coras, tepehuanos y mexicaneros (Luna, 1993). Aunque los músicos huicholes que tocan música profana con instrumentos occidentales existían alrededor de la década de los treinta, pasaron un par de años antes de que firmaran con compañías discográficas que ahora se distribuyen CD y casetes en varios mercados de todo México y en la actualidad están disponibles como MP3 para varios mercados internacionales en Amazon. Fonorama fue por mucho tiempo la disquera principal con sede en Guadalajara, contando con grupos muy populares entre la población huichola y posteriormente penetrar en otras audiencias, a pesar de la mezcla de lengua huichola y letras en español. Las bandas más importantes fueron Venado Azul, Enero 97 y Teupa, todos ellos con instrumentos acústicos. Venado Azul empezó a incursionar en mercados internacionales En la actualidad los grupos que graban y distribuyen su música comercialmente incluyen a Cielo Azul, Amanecer Huichol, Consentido Huichol, Conjunto Huichol Hnos. Ríos de El Nayar, Nayarit, Lobo Negro, Viejo Huichol, Viento Huichol, Xurawe de la Sierra, Grupo Musical Tai Tei Kie, Encinos, Los Regionales, Zanurawy, Conjunto Robles, Conjunto El Paraíso Jalisciense, Renovado Wixárika y, el mas popular del momento, Huichol Musical.

El primer grupo en romper la barrera del mercado hacia audiencias mestizas, fue Venado Azul, el cual grabó su primer album para Fonorama en 1998 como trío compuesto por José López en el violín, su entonces esposa Angelita como cantante y Marciano de la Cruz en la guitarra. Ha habido una gran rotación de integrantes a lo largo de los años pero el parteaguas fue cuando introdujo el tololoche en el 2006 y grabó “El Conejito”. Venado Azul continuaba tocando en las calles de Huejuquilla y Mezquitic durante las ferias, cobrando veinticinco pesos por canción. Al poco tiempo los empezaron a contratar para tocar en los teatros y “estands” de ferias en pueblos y ciudades de Jalisco, Nayarit, Durango y Zacatecas, siendo anunciados como los creadores del Pasito Huichol en el momento de apogeo del Pasito Duranguense. En el 2007 grabaron “Cumbia Cusinela”, lo que les abrió las puertas a los Estados Unidos con giras a California y Florida inicialmente y a numerosos estados posteriormente. Esas giras incluyeron numerosas visitas a programas de television en español en cadena nacional como “El Gordo y la Flaca”, “Sábado Gigante” y “Sabadazo”. La alta rotación de integrantes se aceleraba durante esas giras porque algunos integrantes no tenían pasaporte o visa para viajar a EEUU y encontraba reemplazantes temporales que tocaban la vihuela o la guitarra. Musicológicamente, el gran éxito de Venado Azul llegó cuando introdujo el tololoche, lo que le permitió tocar canciones con un ritmo mas bailable para

audiencias mestizas. Históricamente, ha habido numerosos casos de géneros que se crean debido a la innovación tecnológica. Un caso es el de la música seria romántica que es producto de la introducción del piano en substitución del clavecín, lo que permitía mayor expresividad afectiva. El caso del Mariachi es tal vez el mas conocido, cuando los mariachis que originalmente solo incluían instrumentos de cuerdas como las orquestas de teatro españolas del siglo dieciseis y agregaron las trompetas por las transmisiones rediofónicas por la XEW. Un tercer caso es el de la creación de los *crooners* tras las mejoras tecnológicas a los micrófonos que permitían cantar a bajo volumen como si cantaran al oído del escucha sin tener que proyectar la voz con intensidad. Su última grabación que tuvo éxito fue la de “Rock Unetsi”, el cual utiliza el dispositivo del architexto que señala el género al que pertenece la canción, como lo había hecho con la “Cumbia Cusinela”. Musicológicamente, no tiene muchos elementos de Rock sino de Country y es reminiscente del “Payaso de Rodeo”. Los géneros musicales no tienen una esencia, sino que son construcciones que se convierten en significantes flotantes que pueden ser llenados con diferentes significados con un alto grado de arbitrariedad. La carrera de Venado Azul ha tenido altibajos debido a un par de temporadas en las que el líder fue a prisión debido a que atropelló accidentalmente a su hijo pequeño y otra acusado de posesión y transportación de sustancias ilegales. Un momento de fama relativamente reciente fue su participación en el Wirikuta Fest en el Foro Sol en el 2012 en el que alternó con Caifanes, Café Tacuba, Calle 13, Bunbury, Ely Guerra, Amanditita y otros, además de grabar un par de videos con los integrantes mas famosos como parte de Aho Colectivo.

Cuando estaba en su apogeo, Venado azul tuvo como mayor rival al grupo de la misma comunidad Amanecer Huichol. Este grupo también hizo giras por EEUU y apareció en la televisión en español pero generalmente interpretaban y les solicitaban canciones del Venado Azul.

Antes de la segunda detención, José López cobró nueva fama por la participación de su hijo Yahui López en el programa “La Academia Kids” de TV Azteca y luego de la participación del menor en la campaña de televisión del Movimiento Naranja rumbo a las elecciones presidenciales del 2018.

En los últimos años, Huichol Musical ha desplazado al Venado Azul como el grupo huichol mas popular. Su líder inicialmente era apodado “El Brujito” y aunque nadie sabe a ciencia cierta a que comunidad indígena no huichola pertenece, vestía el traje tradicional bordado de Taupurie (Santa Catarina Cuexcomatitlán). Con “El Brujito” como vocalista tuvieron éxitos como “Bailen huichol”, “Que feo se siente” y “El punto com” acerca del internet. Su popularidad aumentó a la salida del “Brujito” y en su mas reciente “Que viva el huichol”, la mayoría de las canciones son en lengua huichola e incluye el “Rock Unetsi” del Venado Azul.

4. Composición. Tal vez la etapa según Attali más controvertida y discutible:

Los códigos han sido destruidos [...] La invención de nuevos códigos, inventando el mensaje al mismo tiempo que el lenguaje [...] la desaparición de los códigos, y la destrucción de la comunicación que tuvo lugar en el sacrificio o el simulacro comercial... La composición no prohíbe la comunicación. Cambia las reglas. Se convierte en una creación colectiva, en lugar de un intercambio de mensajes codificados [...] una labor de sonidos sin gramática [...] ritmos y sonidos son el modo supremo de la relación entre los cuerpos una vez que las pantallas de lo simbólico, el uso y el intercambio se hacen añicos (134-143).

Aunque no hay músicos huicholes que participan en este tipo de prácticas culturales, hay elementos de códigos e instrumentos huicholes que se apropian, descontextualizadas y recombinan la creación de un híbrido que rechaza cualquier función, significado y el contexto del código original. Attali sí apuntó el uso de instrumentos tradicionales como característico de esta etapa. Este es el caso de Dead Can Dance, y, en menor medida, Jorge Reyes. El título huichol que utilizan ambos actos es Nierika (espejo o mandala), lo usan en el sentido de una puerta a una dimensión sobrenatural, transformándolo en un significante flotante que deja de lado ninguna relación con el espejo indispensable para el Mara'akame al cantar lo que Tamatz Kayaumari está comunicando. El Nierika de Dead Can Dance y Reyes es un significante flotante que crea una identidad a través de un reconocimiento erróneo, ya que es un simulacro. Otro caso de composición son los remixes con música electrónica o *mash-ups* que las casas discográficas o DJ hacen de los grandes éxitos de Venado Azul y Huichol Musical. Otro caso reciente es el del grupo de jazz Mara'akame en la canción "Wirikuta" (2013) después de un "sample" de un canto ritual, hace un arreglo sobre la línea melódica original para luego ir improvisando.

La articulación de "el costumbre" huichol con un sincretismo neoindigenista de la Nueva Era del Aho Colectivo produce dislocaciones como al inicio de "¡Wirikuta se defiende!", José López lista los cinco puntos cardinales para los huicholes y en otra canción, Aho Colectivo habla de cuatro puntos. José también menciona varias de las deidades huicholas y Rubén Albarrán y otros miembros de Aho Colectivo cantan el coro de la canción: "Wirikuta no se vende/ Wirikuta se defiende/ Pachamama Warriors/ amor para mi gente/ Mi gente, mi gente". Pachamama es una deidad quechúa que significa Madre Tierra, nombre que curiosamente escogen cuando la deidad huichola que es la Madre Tierra es Tatei Urianaka.

La banda Sonora de Tribus Posmodernas

La creación colectiva de las prácticas culturales efímeras que Attali menciona es precisamente una característica que Maffesoli (2002) atribuye a las tribus posmodernas: "Lo cotidiano y sus rituales; las emociones y las pasiones colectivas, simbolizados por el hedonismo de Dionisio; la importancia del cuerpo que aparece en el

espectáculo y el disfrute contemplativo; la reactivación del nomadismo contemporáneo” (225). Añade que contiene dos ejes: (a) el énfasis en los aspectos arcaicos y de la juventud, y (b) la naturaleza comunitaria de tribalismo. También lo llama una “auténtica revolución espiritual: una revolución de sentimientos que hacen hincapié en la alegría de la vida primitiva, de la vida nativa” (227). Maffesoli presenta la música Techno y los *Raves* como ejemplos de tribalismo posmoderno, una idea que se ve reforzada por Fritz (1999):

[...] forma moderna de alta tecnología de un antiguo ritual tribal donde los chamanes se reúnen para bailar en un profundo trance o auto-hipnosis. Participar en raves es una experiencia espiritual muy profunda como los estados de iluminación en muchas religiones (NA).

El mismo autor describe otro género en el que podemos incluir la canción “Nierika” de Dead Can Dance:

El Trance es una evolución de House Progresivo y Techno. Trance está diseñado para llevar al oyente en un viaje interior y así ofrece signos de viaje extensos con repeticiones y elementos hipnóticos cíclicos. Trance también tiende a ser más densamente estructurado en capas superpuestas e intenso que el techno (NA).

Un ventilador en un grupo de noticias de Internet va más allá, que lo identifica como una categoría muy específica de Trance, llamándolo PsyTrance:

El enlace de Trance/*World Music* con lo posmoderno pareciera ser un caso que validaría la noción de homología que era central en la teoría subcultural de Birmingham. Este planteamiento ha sido criticado por Frith (1996) y Vila (2002). El primero invierte el argumento:

La cuestión no es cómo una determinada pieza de música o una actuación refleja a las personas, sino la forma en que los produce, cómo se crea y construye una experiencia que sólo podemos darle sentido al asumir una subjetividad y una identidad colectiva (109).

Tanto Attali y Frith están en los límites de lo que podríamos llamar un determinismo musical, este último se escapa por el rechazo de cualquier significado fijo para el significante musical. Afirmar que “la experiencia de la música pop es una experiencia de la identidad” (121) es diferente a plantear una relación causal. Esta experiencia se basa en gran medida en las “alianzas con los actores y con otros fans de los intérpretes” (121). Vila (2002) se distancia de la posición posestructuralista radical de la música como un significante absolutamente flotante, argumentando que “la música no llega ‘vacía’ de connotaciones previas al encuentro con los actores sociales que doten de sentido, pero con un sedimento de múltiples (y, a menudo contradictorias) connotaciones” (ND). Si la sedimentación de connotaciones es tanto un fenómeno individual y colectivo, se hace más fuerte en un grupo con una estructura tribal, especialmente cuando se trata de un objetivo articulado explícitamente por los miembros de una comunidad auto-reflexiva que busca la “conciencia colectiva”. El excedente connotativo valor que se ha sedimentado en los códigos arcaicos de las tribus huicholes se apropia y degradado por la tribu posmoderna en su construcción del “arraigo dinámico” de sus prácticas “espirituales”.

Su aspiración de una “participación mágica” no pudo encontrar un mejor un paradigma que el canto del Mara’akame, especialmente a través de una estrategia de “mimetismo tribal, su deslizamiento de la fuerte identidad hacia identidades débiles, una manera diferente de vivir la relación con la alteridad ”(Maffesoli, 2002:242).

Conclusiones

La apropiación y mercantilización de la religión, se teorizó como una característica de la sociedad del espectáculo por Debord (1969):

Los restos de la religión y de la familia (el principal vestigio de la herencia del poder de clase) y la represión moral que aseguran, se funden cada vez que se ha confirmado el disfrute de este mundo - siendo nada más que represivo de pseudo-goce de este mundo. La aceptación de suficiencia de lo que existe también puede fusionarse con la rebelión puramente espectacular; esto refleja el simple hecho de que la insatisfacción misma se convirtió en una mercancía tan pronto como la abundancia económica podría extender la producción a la transformación de dichas materias primas.

Maffesoli (2002) une estructuralmente tribalismo y el hedonismo al nomadismo, debido a su rechazo del aburrimiento de la ciudad. Grossberg (1992) explica la estrategia deleuziana para hacer frente a “otro día aburrido en el paraíso”: “Cada línea de fuga que señala la posibilidad de un exterior se detiene en la frontera, doblado sobre sí mismo” (297). Estas líneas nómadas y neotribales de fuga parecen ser un último recurso para producir un vector de la magia como la única “posibilidad de escapar de la frontera posmoderna y la vida cotidiana se invierte en el espacio del ‘otro mundo’ ” (306). Grossberg remata aseverando que la política del rock siempre ha sido la diversión. Un paradigma de las líneas de fuga mencionadas sería el *Nierika*. Sin embargo, el *Nierika* de Dead Can Dance y Reyes es diferente al *Nierika* de los huicholes de la misma forma que Aho Colectivo canta a cuatro puntos cardinales mexicas o lakotas en lugar de los cinco puntos huicholes e invoca a Pachamama en lugar de Tatei Urianaka. Dead Can Dance conceptualiza el *Nierika* como una puerta con la respuesta radical al aburrimiento de una sociedad del espectáculo y simulacro, pero sigue siendo la superficie en la cual rebota esa imagen de coherencia que produce una ausencia de plenitud:

[...] atrapados en la atracción de identificación espacial, la sucesión de fantasías que se extiende desde un cuerpo-imagen fragmentada a una forma de su totalidad que llamaré ortopédica y, por último, a la asunción de la armadura de una identidad alienante” (Lacan, 1989:4).

Por otro lado, el *Nierika* de la tribu pre-moderna funciona porque lejos de ser nómada, que está anclado en cinco direcciones sagradas y es parte de un compromiso de por vida de reciprocidad entre el Mara’akame y sus benefactores, un compromiso sellado con el consagración de la *Nierika* con sangre. Como dice mi compadre Xikakame Robles: “es muy sa(n)grado”.

Bibliografía

- 4AD. Los muertos pueden bailar. www.4ad.com / artistas / Catálogo / dead_can_dance /
- Altman, R. (1989). La película musical americano. Londres: BFI, 90-102;110-119.
- Attali, J. (1985). Ruido: La economía política de la música (Minneapolis: U. of Minnesota Press.
- Barratt Brown, M. (1993). Comercio justo. Londres: Nueva Jersey.
- Barrera, E. (2002). “Más allá del espectáculo de los ‘Otros’: La mercantilización y la apropiación de la cultura huichol”, en: Biberman, J. y Abbas A., (eds) Business Research Yearbook: Perspectives Vol Global de Negocios IX,544-548.
- Benzi, M. (1993). “Instrumentos musicales huicholes”, en: Jáuregui, J. (ed.) (1993 [1972]), Músicas y Danzas del Gran Nayar. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista, 201-203.
- Chihu Amparán, A. (ed.). (2002). Sociología de la identidad. Ciudad de México: UAM.
- Chihu Amparán, A. (2002). “Identidades liminales: Los Grupos de la mexicanidad en Amatlán, Morelos”, en: Chihu Amparán, A. (ed.). Sociología de la identidad. Ciudad de México: UAM, 85-110.
- Debord, G. (1967). La sociedad en su espectáculo. Disponible en: www.nothingness.org/SI/debord/index.html
- De la Cruz, L. (1997). Entrevista personal. Ciudad de México.
- Frith, S. (1996). Realización de Ritos: sobre el valor de la música popular. Cambridge, MS: Harvard University Press.
- Frith, S. (1996). “La música y la Identidad”, en: Hall, S. y du Cay, P. (eds). Las cuestiones de identidad cultural. Londres: Sage, 108-127.
- Fritz, J. (1999). Cultura Rave: una visión desde dentro. Victoria: BC: Smallfry Enterprises.
- García Robles, G. (2000). Entrevista personal. Ciudad Juárez, México.
- Garofalo, R. (1997). Rockin hacia fuera. La música popular en los EE.UU. Boston: Allyn y Bacon.
- Goodwin, A. y Joe G. (1990). “World Beat y el imperialismo cultural”, en: Socialist Review, n. 3, 63-79.
- Grossberg L. (1992). Tenemos que salir de este lugar: popular conservadurismo y el posmoderno Cultural. Nueva York, Routledge.
- Casco, Geoffrey P. (1998). La industria de la grabación. Boston: Allyn & Bacon.
- Jáuregui, J. (ed.). (1993). Músicas y Danzas del Gran Nayar. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista.
- Jáuregui, J. (1993). “El mariachi de ‘Los Guadalupe’ de Tuxpan de Bolaños, según la Investigación de Robert Mowry Zingg en 1934”, en: Jáuregui, J. (ed.) (1993). Músicas y Danzas del Gran Nayar. Ciudad de México: INI, 39-47.
- Jáuregui, J. (1993). “Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: Lafamilia Ríos”, en: Jáuregui, J. (ed.) (1993). Músicas y Danzas del Gran Nayar. Ciudad de México: INI, 311-335.
- Kerouac, J. (1955). En el camino. Nueva York: Signet.

- Lacan, J. (1989). *Escritos: una selección*. Londres: Routledge.
- Luna, X. (1993). "Nuevos Símbolos Culturales Entre los coras y Los huicholes: Radiodifusión, música tradicional y Participación comunitaria", en: Jáuregui, J. (ed.) (1993). *Músicas y Danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: INI, 299-309.
- Mackay, H. (ed) (1997). *El consumo y vida cotidiana*. Londres: Sage.
- Maffesoli, M. (2002). "Posmoderno Tribalismo. De la identidad A Las identificaciones", en: Chihu Amparán, A. (ed.). *Sociología de la identidad*. Ciudad de México: UAM, 223-242.
- Martin, A. (1996) "Spiritchaser Review." *Dead can Dance*, <http://imusic.artistdirect.com/showcase/modern/deadcandance.html>
- Palafox Vargas, M. (1993). "Danzas de los huicholes", en: Jáuregui, J. (ed.) (1993 [1974]). *Músicas y Danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: INI, 205-247.
- Middleton, R. (1990). *El estudio de la música popular* Buckingham: Open University Press,
- Pacheco S. e Iriteimai, G. (1995). "Encuentros", en: Iturrioz Leza, J. L. (1995). *Reflexiones sobre la identidad étnica*, 205-224.
- Resnikoff, P. (2018). "Collectively, Indie Labels are Now Bigger Than Any Major Label", en: *Digital Music News*. Disponible en: <https://www.digitalmusicnews.com/2018/05/20/indie-labels-major-label/>
- Rowley, S. (1998). "Convenciones genéricas y evolución genérico" (manuscrito). Disponible en: <http://home.mira.net/~satadaca/genre1.htm>
- Simoni-Abbat, M. (1993). "Un huichol tambor", en: Jáuregui, J. (ed.) (1993 [1962]). *Músicas y Danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: INI, 181-185.
- Stevenson, R. (1993). "El Sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y La Sinfonía India de Carlos Chávez", en: Jáuregui, J. (ed.) (1993 [1968]). *Músicas y Danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: INI, 187-199.
- Thrifft, N. (1997). " 'Nosotros' y 'ellos': Re-imaginando Lugares, re-imaginación Identidades", en: Mackay, H. (ed) (1997). *El consumo y vida cotidiana*. Londres: Sage, 158-206.
- Tosches, N. (1985). *País: Living and Dying Leyendas Metáforas en la Mayor de música de Estados Unidos*. Nueva York: Charles Scribner Sons
- Vila, P. (2002). "Interpelaciones, las identidades narrativas, y la música popular" (manuscrito). San Antonio, TX.
- Yurchenco, H. (1993). "Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes", en: Jáuregui, J. (ed.) (1993 [1964]). *Músicas y Danzas del Gran Nayar*. Ciudad de México: INI, 141-157.

Notas de autor

- * Estadounidense. Profesor Asociado en la Universidad de Texas en El Paso. Doctor en Comunicación Internacional por la Universidad de Texas en Austin. Sus investigaciones sobre políticas de comunicación, economía política de

las telecomunicaciones, migrantes huicholes e identidades virtuales han sido publicadas en *Journal of Communication*, *International Journal of Intercultural Communication*, *Diálogos de Comunicación*, *Ciudades y Noesis*, entre otras. Dirección postal: The University of Texas at El Paso. Cotton Memorial Hall 202 El Paso, TX 79968; eduardo@utep.edu