Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx

Lara González, José Joel
Etnofonías: patrimonio biocultural de México
Encartes, vol. 9, núm. 17, marzo-agosto 2026, pp. 65-93
Enlace: https://encartes.mx/lara-etnofonias-patrimonio-biocultural-capital-sonoro
José Joel Lara González, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1682-6670
DOI: https://doi.org/10.29340/en.v9n17.436

Disponible en https://encartes.mx

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

DOSIER

ETNOFONÍAS: PATRIMONIO BIOCULTURAL DE MÉXICO

ETHNOPHONIES: MEXICO'S BIOCULTURAL HERITAGE

José Joel Lara González*

Resumen: Etnofonías es un concepto que dirige su atención hacia las múltiples relaciones que establecen los grupos étnicos con su entorno sonoro, particularmente cuando este se constituye como capital sonoro y se culturiza en diferentes soportes narrativos que resultan significativos para las comunidades.

Las etnofonías dependen del grupo humano que las produce, escucha y reproduce; por ello, no solo son constituyentes en los procesos de etnicidad, sino que al involucrar cultura, naturaleza, memoria y emociones, también deben considerarse como parte fundamental del patrimonio biocultural de los pueblos; en torno a ellas se funda un número considerable de tradiciones culturales. Este artículo reflexiona sobre la pertinencia del uso teórico-práctico del concepto etnofonías para el estudio de diversas sonoridades.

Palabras claves: etnofonías, patrimonio biocultural, capital sonoro, capital cultural, recursos polifónicos.

ETHNOPHONIES: MEXICO'S BIOCULTURAL HERITAGE

Abstract: The article proposes "ethnophonies" as a concept for examining the myriad relations that ethnic groups establish with their sonic environments, particularly when these are configured as forms of sonic capital and are culturally elaborated in different narrative forms that hold significance for the community. Ethnophonies depend on the human groups that produce, hear, and circulate them. They are constitutive of processes of ethnic identification, but, because they involve culture, nature, memory, and emotions, they should also be under-

* Posgrado en Ciencias Antropológicas, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 17 • marzo-agosto 2026, pp. 65-93
Recepción: 30 de octubre de 2024 • Aceptación: 12 de abril de 2025
https://encartes.mx

stood as a central dimension of the biocultural heritage of these communities, around which numerous cultural traditions are organized. The article reflects on the theoretical and practical relevance of the notion of ethnophonies for the study of diverse sonic practices.

Keywords: ethnophonies, biocultural heritage, sonic capital, cultural capital, polyphonic resources.

Introducción

Etnofonías es una propuesta conceptual que sugiere que las músicas tradicionales de los grupos étnicos son un cúmulo de saberes que van más allá de la propia sonoridad, es decir, que no solo remiten al sonido, sino que dialogan con otras esferas culturales para consolidarse como capitales sonoros y culturales de los grupos étnicos. Es una propuesta desarrollada desde la antropología en diálogo con recursos etnomusicales, por lo que el interés no está únicamente en el fenómeno sonoro, sino en la interrelación entre capital sonoro y cultural y cómo estos requieren de la naturaleza para su constitución.

El objetivo central de este artículo es demostrar que las etnofonías remiten tanto a los sonidos de un grupo étnico como a una serie compleja de procesos estéticos, reflexivos y epistemológicos en los que se funda parte importante de la etnicidad; por este motivo, es que propongo entenderlo como capital sonoro y cultural. Tomando como referencia el concepto de capital de Pierre Bourdieu (2000), el capital sonoro refiere a saberes y formas de conocimiento sobre los universos sonoros que incorporan, objetivan e institucionalizan los sonidos articulados en lenguajes específicos que relatan la experiencia humana de ser y estar en el mundo. Es capital cultural (Bourdieu, 1998) porque son formas que expresan valoraciones y sentimientos; comunican, transmiten conocimientos, requieren de habilidades técnicas especiales, son marcadores de distinción étnica y también de estrato social en un mismo grupo y son compartidos en la intersubjetividad.

Un aspecto que distingue a las etnofonías en su capacidad capital es considerar a la naturaleza como el elemento esencial para la producción de bienes materiales e inmateriales que, junto con el trabajo humano, el aprovechamiento de los recursos naturales y las tecnologías locales, permiten consolidar instrumentos musicales –bienes materiales– y crear composiciones sonoras –bienes inmateriales– que son parte del patrimonio biocultural de las comunidades.

Las etnofonías son formas estéticas del sonido que se distinguen por contener conocimientos particulares, es decir, son sistemas epistemológicos locales que, además, requieren de otros recursos polifónicos para su análisis, tal como detallo adelante.

Para poder argumentar sobre la pertinencia conceptual de etnofonías, he dividido en cuatro apartados esta reflexión. El primero presenta los conceptos desarrollados desde los estudios sonoros que me sirvieron como punto de partida y fundamentación en la propuesta conceptual de etnofonías; el segundo expone teóricamente su pertinencia y vigencia para el análisis de diferentes sonoridades en su relación con el patrimonio biocultural; en el tercero doy algunos ejemplos etnográficos para el uso del concepto en contextos específicos; en el cuarto apartado, presento un par de consideraciones finales sobre el concepto etnofonías.

Etnofonías: un concepto de análisis antropológico

Los últimos cincuenta años han sido particularmente fecundos para las investigaciones respecto a los fenómenos musicales. Para explicarlos, las ciencias sociales y la etnomusicología han establecido categorías y metodologías de análisis para franquear fronteras disciplinares y explicar los fenómenos sociomusicales de manera más detallada. Entre los ejemplos más notables, Alan Parkhurst Merriam (1964) estableció que la música es una creación humana, no puede existir por sí y, por ello, para comprenderla, debe estudiarse el comportamiento humano en donde es producida. Es interesante cómo Merriam desarrolló una propuesta de estudio que analiza las relaciones que establece la música y los saberes musicales con otros campos de la vida social.

Los aportes que desde la etnomusicología surgieron, principalmente después de *The Anthropology of Music* (1964), fueron sustanciales en la consolidación de la disciplina a nivel mundial; sin embargo, considero que muchos estudios adscritos profundizaron en las estructuras musicales sin dimensionar aquellos elementos estéticos, afectivos, sensoriales y sociales.

John Blacking (1973) hizo importantes reflexiones al estudio de la música en torno a los contextos sociales: primero al aseverar que la música es sonido humanamente organizado que en gran medida depende de la constitución del cuerpo y de la relación de cuerpos humanos en la sociedad. Segundo porque propuso explorar la experiencia sensible y los

estados anímicos por los que el sonido organizado conduce a las personas. Tercero porque, en sus palabras:

> Functional analysis of musical structure cannot be detached from structural analysis of its social function: the function of tones in relation to each other cannot be explained adequately as part of a closed system without reference to the structures of the sociocultural system of which the musical system is a part, and to the biological system to which all music makers belong (Blacking, 1973: 30-31).

Otro aporte medular fue el estudio de la relación entre los sonidos y la comprensión del entorno desde un nicho ecológico sonoro a partir de teorías del conocimiento que permiten la comprensión del mundo en una ecología acústica que privilegió los sentimientos y emociones que relacionan íntimamente al entorno con las personas (Feld, 1982).

Estos antecedentes me llevaron a interesarme en las relaciones que se establecen entre la comunidad interpretante, la naturaleza y la comunidad escucha, con la intención de hacer una reflexión que profundizara en la experiencia sonora y corporal de las personas en su relación con sus propios entornos para la formulación conceptual de etnofonías.

Cabe aclarar que etnofonías no es sinónimo de música tradicional (Stanford, 1979; Mendoza Gutiérrez, 1984), ni de música popular (Reuter, 1992); tampoco lo es de culturas musicales (Stanford, 1984; Luna Ruiz y Chacha Antele, 2018), ni de paisaje sonoro (Schafer, 2013; Truax, 2019; Olmos, 2024). Sin embargo, sí reúne en un solo concepto características de músicas, cantos, danzas y oralidades étnicas que, tal como permiten leer las diferentes crónicas del siglo XVI en Nueva España, están estrechamente vinculadas entre ellas. Además, están relacionadas de manera íntima con la naturaleza, pues de ella proviene su fuente de inspiración y, por lo general, hacia ella misma van dirigidas.

Como hizo notar Thomas Stanford (1984), "El concepto indígena de la música, el canto y la danza" no aísla las expresiones, sino que, a partir de la lectura de fuentes primarias de información, así como por ejemplos etnográficos propios y de investigadores contemporáneos, pudo sostener que son inherentes entre ellas y, por lo tanto, el diálogo existente es íntimo y en relación de correspondencia.

En su capacidad conceptual, las etnofonías no puede entenderse como los sonidos de los grupos étnicos, puesto que el interés no está precisamente en los sonidos como fenómenos físicos acústicos, sino en la sonoridad; es decir, en la cualidad de los sonidos articulados, en la experiencia humana que compromete la percepción auditiva, subjetiva y mediada por determinado tipo de interpretación individual y sobre todo colectiva. Es importante decir que la sonoridad implica un modo y que se caracteriza porque tiene una intención, va dirigida y tiene un sentido. Precisamente por esta característica es subjetiva, ya que tiene una implicación valorativa que es compartida en un margen cultural determinado. De manera cualitativa, la sonoridad es intensidad, ritmo y cultura (Olmos Aguilera, 2003, 2024; Cabrelles Sagredo, 2006).

Las etnofonías son expresión sonora y, al mismo tiempo, sistemas de saberes que se comunican, debido a que expresan la relación entre naturaleza y cultura y en ella se funda el acto comunicativo y su sentido. Roy Wagner invitó a reflexionar a este respecto a fin de evitar dualismos innecesarios: "La expresión y la comunicación son interdependientes: no es posible una sin la otra" (Wagner, 2019: 123).

Esquemáticamente, las etnofonías se presentan de la siguiente manera: las personas perciben los sonidos que provienen de la naturaleza o los entornos urbanos, los filtran sensorialmente y los interpretan culturalmente; después los organizan coherentemente con una diversidad de sonidos que satisfagan la percepción auditiva rítmica y melódica y los asocian a determinadas sonoridades que van a interpretar con diferentes instrumentos musicales; estas composiciones sonoras son percibidas por agentes humanos y no humanos que escuchan, sienten y comprenden el sentido de las formas. Por último, los reproducen, comparten y transmiten para consolidar finos y complejos lenguajes social y emocionalmente compartidos.

Como puede advertirse, la naturaleza y sus elementos tienen diversos estados que se traducen en múltiples posibilidades de sonido. Por ejemplo, el rugir de los vientos del norte no se escuchan igual que los vientos del sur que son más ligeros porque no están enojados, como se menciona entre los nahuas de la Huasteca veracruzana para explicar el porqué de las sonoridades más "violentas" relacionadas con estos vientos durante los contextos de Xantolo (Figura 1).

O entre nahuas de Zitlala que durante el contexto festivo de la Santa Cruz mencionan que los tigres convocan a los aires y las lluvias con un sonido gutural tipo bramido que, detrás de la máscara de cuero, hacen mientras anuncian su llegada y sus enfrentamientos (Figura 2).

Ya el entorno sonoro es fuente de información (Schafer, 2013) que consolida un ecosistema acústico, pero cabe aclarar que este no solo refiere a la influencia de la naturaleza y los espacios exteriores, sino que el entorno –desde sus espacios interiores– también es capaz de producir motivaciones sonoras en las personas. Por ejemplo, en algunas comunidades tének de la Huasteca potosina, se cree que al paso de los años algunos postes que sostienen los techos de las casas empiezan a crujir, en una suerte de expresión sonora de tener hambre y necesitar una ofrenda. Cuando las personas, con la sensibilidad auditiva para percibir el crujido, se dan cuenta, preparan la ceremonia que consiste en ofrecer un poco de yuco (destilado de agave), un corazón de gallo, oración y, en algunos casos, música de arpa y rabel o de violín y guitarra sexta.

Figura 1. Carnavalero
Fuente: Joel Lara González. Ixhuatlán de Madero, Veracruz, 14 de febrero de 2024.

Figura 2. Tigres
Fuente: Joel Lara González. Zitlala, Guerrero, 4 de mayo de 2009.

A partir de los planteamientos de Steven Feld (1982), Murray Schafer (2013) y Barry Truax (2006) sobre paisaje sonoro, surgió una interesante subdisciplina conocida como ecología acústica que estudia la relación entre las personas, su ambiente y los sonidos particulares de los ambientes (Ferreti, 2006; Grimshaw y Schott, 2006).

Entiendo y comparto la importancia de la categoría de paisaje sonoro en las investigaciones musicales y sociales, también coincido en estudiar las relaciones que se establecen entre las personas y su ambiente; pero considero que el foco de interés no está en los sonidos, sino en las diversas sonoridades creadas, interpretadas, reproducidas, compartidas y transmitidas entre los diferentes miembros de una comunidad.

Este aspecto es sustancial porque no sobreentiende una relación "natural" entre naturaleza y cultura mediada por los sonidos, puesto que plantea una relación que es intermediada por las sonoridades, en tanto que son formas narrativas y expresivas entre naturaleza y cultura. En esta relación, es importante considerar aquellos elementos de la naturaleza que proveen los motivos de inspiración, composición, producción, reproducción, transmisión y difusión de los capitales sonoros de los grupos étnicos.

Un rasgo distintivo es que los capitales sonoros se presentan como un amplio abanico de posibilidades para aprovechar los recursos naturales y transformarlos en etnofonías. Por ello, el capital sonoro no es sinónimo de repertorio sonoro, sino de cómo se establece una relación entre cultura y naturaleza, la que tiene como objetivo mantener un equilibrio entre ambas para tener prosperidad y bienestar al interior del grupo. Así pues, las personas ofrecen sonoridades y otras formas narrativas que las acompañan para poder mantener la relación equilibrada entre la naturaleza, la sociedad y la cultura.

Las etnofonías son toda expresión sonora de un repertorio cultural que sublima a una comunidad de escucha por el tipo de contenido epistemológico que contienen y transmiten. Las tradiciones orales, plegarias, discursos políticos, onomatopeyas, dramaturgias, diálogos, danzas y músicas que sintetizan las relaciones humanas con diferentes aspectos del ser y el estar en el mundo son ejemplos del saber etnofónico que se determina por el contenido y no solo por la expresión sonora. Por este motivo, las etnofonías no son expresiones aisladas, siempre están acompañadas con otras esferas de los saberes culturales: ceremonias religiosas, rituales y políticas, danzas, teatros, textiles, arte plástico, medicina tradicional, comida,

memoria y saberes orales que, en su conjunto, constituyen textos que documentan la existencia y resistencia de los grupos étnicos ante los embates de la modernidad. Como todas las expresiones musicales y culturales (Olmos, 2018), las etnofonías están constantemente expuestas a cambios y transformaciones, por lo que la emergencia de nuevas sonoridades son un recurso importante para narrar la experiencia de ser en el mundo.

Las etnofonías son saberes de larga duración que no se sedimentan y se actualizan según la época histórica y las condiciones sociopolíticas en las que se generan. Son formas narrativas que expresan determinados fenómenos humanos que resultan significativos y, en este tránsito, se proyectan como saberes, ya que plantean, describen, denuncian y enseñan a vivir en diferentes entornos sociales derivados de fenómenos tales como la movilidad humana, el abandono, el desplazamiento y la ocupación de territorios, la recreación de identidades culturales, el riesgo y la exposición a la contaminación de suelos, aires y aguas que obliga a que las personas compongan, recompongan o, incluso, olviden los saberes etnofónicos, musicales y culturales en general.

Ante estas circunstancias, los grupos étnicos crean, recrean, recuperan o pierden los universos sonoros y, muchas de las veces, no se cuenta con estrategias adecuadas de salvaguarda de los recursos etnofónicos ni de los recursos culturales, y terminan desapareciendo de la memoria de las comunidades.

Las etnofonías se componen a partir de procesos de significación que comienzan con la percepción de sonidos que provienen del entorno; después, las personas interpretan culturalmente esos sonidos que constituyen motivos y los asocian a las sonoridades que van a reproducir con diferentes tipos de instrumentos para consolidar composiciones que se materializan en discursos.

Este aspecto es sustancial en el análisis antropológico. Hay que comprender que los discursos son expresiones materializadas en un acto comunicativo; son prácticas sociales entre dos o más personas y/o entidades en contextos específicos (Calsamiglia y Tusón, 2012). Los discursos son composiciones articuladas coherentemente que sintetizan visiones particulares del mundo, ordenadas en forma sistemática para expresar pensamientos y emociones.

Los discursos sonoros son entramados simbólicos intencionados que encierran elementos cognitivos, sociales, religiosos, políticos y ecológi-

cos, que buscan generar situaciones, relaciones interpersonales, objetos de conocimiento, relaciones sagradas, así como diversos regímenes de alteración de la persona, el tiempo y el espacio. También son una fuente sustancial para el análisis de las etnofonías. Por un lado, representan los componentes contextuales del acto comunicativo (Hymes, 1974): situación, participantes, finalidades, secuencias de actos, clave, instrumentos, normas y géneros; por el otro, permiten analizar y comprender el carácter performativo del discurso sonoro.

En este sentido, el análisis de las etnofonías se sostiene en el estudio de los discursos sonoros, desde sus aspectos contextuales, hasta los aspectos que dramatizan y hacen presentes (Díaz Cruz, 2008) realidades y regímenes de tiempo, espacio y alteridad que pueden ser tan lejanos, como la misma creación del mundo.

Las etnofonías son fuerza creadora, es decir, hacen ser y existir por medio de sus discursos puestos en acto, ya sea con músicas, oraciones, tradiciones orales, discursos políticos o diversas sonorizaciones de naturalezas divergentes; se posicionan como sistemas de conocimiento que permiten explorar, comprender y transmitir los saberes sobre el mundo.

Quiero cerrar este apartado presentando la siguiente pregunta de investigación: ¿cuál es la relación entre los sonidos y los grupos étnicos? Esta reflexión me ha acompañado en diferentes estancias de trabajo de campo, registrando y documentando saberes orales, musicales, corporales y textiles entre grupos yoremes de Sinaloa, nayeri de Nayarit; nahuas, tének y otomíes de la Huasteca; nahuas de la Sierra Norte de Puebla, nahuas de la Montaña Baja de Guerrero y zapotecas de Valles Centrales de Oaxaca. Con el material etnográfico documentado, he podido reflexionar sobre la relación entre experiencia sonora y grupo étnico para poder proponer a la etnofonía como un recurso conceptual en la investigación antropológica.

Para ensayar una posible respuesta, y con base en los aportes de Fredrick Barth (1976), primero debo decir que las etnofonías son un importante elemento de identificación y adscripción entre individuos, por lo regular, de un mismo grupo social. Sin embargo, las fronteras sonoras entre los grupos pueden ser difusas y compartir elementos sonoros, motivos e interpretaciones similares en una misma área cultural.

Así, la etnicidad es una categoría que permite experimentar y organizar las relaciones sociales con los individuos del mismo grupo, pero también con grupos vecinos y así adscribir o negar las interacciones posibles.

Incluso las relaciones se extienden con elementos de la naturaleza, santos, espíritus, deidades, seres fastos y nefastos con los que se comparte el mundo. Para establecer o rechazar estas relaciones, los discursos sonoros constituyen un principio sustancial y, gracias a la experiencia sonora, sustentan una categoría de identificación sonora, de organización y jerarquía social, de organización sonora, de principios de distinción en los que no se puede prescindir de la interpretación local de las personas desde su perspectiva étnica. Esto caracteriza al concepto etnofonía, pues ni la música, ni los sonidos, ni las sonoridades, ni los discursos sonoros, ni el fenómeno musical lo hacen ser, sino el conjunto de todos ellos con lo que los miembros de los grupos étnicos reflexionan y afirman sus recursos etnofónicos.

La relación entre experiencia sonora y grupos étnicos, la etnofonía, se fundamenta en aquellas imágenes sensoriales que son invocadas mediante las imágenes acústicas desarrolladas en los discursos sonoros; mientras que las sensoriales se relacionan con objetos, seres, espacios y acontecimientos que se hacen presentes en cada puesta en acción de las etnofonías. Por lo tanto, las etnofonías son sistemas de conocimientos que son resultado histórico de experiencia sensible, memoria y agencia que promueven y procuran una íntima relación entre los grupos étnicos y sus entornos habitados. Como concepto de análisis, es fundamental comprender las etnofonías desde las siguientes características:

- Son saberes especializados que van más allá de la interpretación de los instrumentos musicales, pues se asocian a procesos de salud y enfermedad, ceremonias agrícolas, festividades diversas, peticiones y agradecimientos, entre otros.
- Comprometen a la memoria, son saberes que provienen de los ancestros y, muchas veces, no reconocen autorías personales. Dependen de la memoria y la oralidad para su transmisión intergeneracional. Se entretejen en una experiencia sensible que integra los sentidos del oído, la vista y el tacto. Remiten a otros regímenes temporales y espaciales que hacen transitar a intérpretes y escuchas por dimensiones alternativas de la existencia. Están basadas en el conocimiento profundo de la naturaleza y cimentados en los sonidos que llegan del cielo, las estrellas, el sol, la tierra, el fuego, el agua, materializándose en secuencias sonoras del universo. Conforman una experiencia multisensorial: subliman a humanos y no humanos, entes sagrados y ne-

fastos, así como a aquellos elementos de la naturaleza e instrumentos sonoros que tienen agencia propia. Constituyen sistemas cognitivos y, al mismo tiempo, son parte fundamental de los procesos históricos y las identidades sonoras de las comunidades. Producen géneros y subgéneros musicales, sonoros y culturales que son íntimos a la cultura. La fuente de inspiración está en la naturaleza, se crean lenguajes sonoros específicos para expresar tal relación. También el desarrollo tecnológico se manifiesta, ya que gran parte de los instrumentos sonoros provienen de un conocimiento sensible de la naturaleza para su elaboración e interpretación. Las etnofonías son un aspecto fundamental del patrimonio biocultural de los grupos étnicos, ya que remiten al conocimiento de la naturaleza y, gracias a la diversidad de sonoridades, fomenta repertorios culturales que satisfacen a la naturaleza y subliman a quienes escuchan. En su profundidad analítica, las etnofonías deben ser elementos de identificación cultural tanto de grupos étnicos, como de áreas culturales afines; es decir, son elementos de distinción y reconocimiento étnico.

Etnofonías: patrimonio biocultural

El análisis etnofónico estudia cómo en contextos y situaciones particulares los discursos sonoros revelan características culturales que están estrechamente vinculadas a la naturaleza en una relación dialéctica. Siguiendo a Guillermo Sequera (1987), el interés central está en cómo las diversas sonoridades generan conocimientos que son transmitidos en distintos soportes materiales y, además, narran la experiencia sonora de ser y estar en el mundo.

Sequera, para distanciarse de la cultura musical occidental, propone el término cosmofonía (1987, 2019) para hablar de la relación sonora entre naturaleza y cultura. En este sentido es sustancial comprender que las etnofonías generan conocimientos ecológicos, tecnológicos, sociales, emotivos, religiosos y culturales que se transmiten desde diferentes tipos de materializaciones culturales; por ello, etnofonía y patrimonio biocultural están inexorablemente unidos.

El patrimonio cultural de un país se constituye por diferentes elementos que permiten hacer sentir a las personas identificadas con un territorio y con emblemas culturales significativos. Se divide en patrimonio cultural tangible y patrimonio cultural intangible: el primero agrupa elementos

correspondientes a bienes materiales, mientras que el patrimonio intangible –también denominado vivo– se constituye por bienes intelectuales, saberes y conocimientos como la tradición oral, cocina, religión, medicina tradicional, tecnología, textiles, fiestas, músicas y danzas, por mencionar algunos ejemplos.

Un aspecto que es sustancial y que la Unesco (2003) no considera como sustento del patrimonio inmaterial es la naturaleza, pues de ella provienen la inspiración, composición y producción de las etnofonías, así como recursos materiales que sirven para la elaboración de instrumentos de interpretación de las sonoridades.

Por este motivo, me interesa hacer dialogar el patrimonio cultural tangible e intangible con las etnofonías en su constitución como patrimonio biocultural desde cuatro órdenes. Primero porque son herencia de generaciones anteriores, lo cual proporciona profundidad histórica y pertenencia cultural; segundo porque es transmitido y compartido, haciendo sentir a las personas parte de ese patrimonio, no solo como herederos, sino como poseedores y corresponsables del cuidado y transmisión del patrimonio; tercero porque las personas generan dinámicas que evitan que el patrimonio se haga obsoleto y lo resignifican para mantenerlo vigente; y cuarto porque las etnofonías son un patrimonio intangible que requiere de bienes materiales específicos para su creación e interpretación; al ser punto de articulación entre el patrimonio tangible e intangible y estar estrechamente ligadas a la naturaleza, es posible posicionarlas como patrimonio biocultural de los grupos étnicos.

Las etnofonías representan un arsenal de conocimiento que vincula naturaleza y cultura y se caracterizan porque el capital sonoro se relaciona con diversas ceremonias o ritos determinantes en una sociedad. La interpretación, composición, destino y transmisión de las etnofonías dependen de diferentes soportes narrativos. Por esta razón, se propone que se investiguen desde una perspectiva semiótica multimodal que atienda los textos orales, musicales, sonoros, visuales y corporales que se configuran de manera cohesionada.

La multimodalidad (Kress y Van Leeuwen, 2001) recurre al análisis de diferentes modos de dar sentido en los actos de comunicación que constituyen redes de potenciales significados y, al mismo tiempo, atienden los diferentes modos humanos que intervienen en los actos comunicativos. Por ejemplo, la voz humana, la música, los gestos corporales, los aromas,

la comida, los recursos tecnológicos y, con la misma importancia –desde el interior de las cosmovisiones mesoamericanas–, los elementos de la naturaleza a los que también se les atribuye determinada sonoridad.

Al ser percibidos por los sentidos humanos se expresan en textos culturales (Geertz, 2005). En ellos se refleja la experiencia humana de habitar el mundo, es decir, se representa la dación de sentido de la vida humana misma. El análisis etnofónico propone una investigación que no solo se centra en la experiencia sonora, sino en la experiencia visual y corporal que permite vincular a las personas con su entorno (Rappaport, 1987); esto es, con aquellos organismos vivos con los que generan determinados intercambios que satisfacen las necesidades fisiológicas, biológicas, espirituales en una misma perspectiva habitacional (Ingold, 2000).

El estudio de las etnofonías no puede prescindir de su relación con otros saberes especializados, ya que el universo sonoro acontece en momentos específicos en los que las personas y el entorno forman parte de un mismo sistema en el que sentimientos, formas de aprender y recibir conocimientos y emociones son similares (Lammel y Katz, 2008). La relación entre entorno y universo sonoro conduce a ampliar la mirada hacia otros textos culturales, como danzas, teatros de evangelización, ofrendas, ceremonias e, incluso, sonoridades asociadas a actividades específicas como sembrar o bordar. Asociar las etnofonías a estas actividades o a etapas constitutivas del ser humano, significa profundizar en los saberes etnofónicos en los que se fundamentan la memoria y el patrimonio biocultural de los pueblos que, en su propia historicidad, resultan ser un clamor que reclama el respeto a la vida, las tradiciones, las formas de historizar y al medio ambiente del que son parte.

A este universo de sonidos se suman sonoridades que son inherentes al sentido que conllevan las músicas tradicionales: oraciones, onomatopeyas o gritos de emoción en el campo de lo verbal; maracas, sonajas y zapateados, en el campo de lo corporal; estímulos y respuesta de la naturaleza y de los seres fastos y nefastos de cada grupo cultural. Estos son algunos de los ejemplos que constituyen el campo etnofónico que aquí se plantea (Video 1).

Estas etnofonías tienen una íntima relación con el entorno y la naturaleza y, en términos generales, de ella proviene la fuente de inspiración. Su perduración y transmisión dependen en gran medida de la oralidad y la memoria; sin embargo, también hay cabida para la innovación o para

el préstamo cultural de otras regiones, otras estructuras e, incluso, otras maneras de instrumentar que permiten que los universos sonoros se mantengan vigentes.

La importancia y pertinencia del uso teórico-práctico del concepto etnofonías refiere a los fenómenos sonoros en diálogo con otros capitales culturales con relación a la cosmovisión, composición, producción, administración y transmisión del conocimiento sonoro de las comunidades en su estrecha relación con la naturaleza; por ello, las etnofonías son uno de los principales patrimonios bioculturales de los grupos étnicos.

El concepto de patrimonio biocultural refiere al conocimiento generado en la conexión entre la diversidad biológica y cultural de los grupos étnicos. Remite a prácticas ecológicas en las que los ecosistemas y la diversidad biológica son fundamentales en la permanencia y supervivencia de los grupos humanos y, al mismo tiempo, son elementos significativos de identificación cultural.

El patrimonio biocultural parte de poder "reforzar la singularidad que emerge de la confluencia de la biodiversidad y la diversidad cultural en contextos locales y condiciones históricas específicas […] que emerge con la defensa del territorio […] desde el patrimonio biocultural ante las amenazas, los riesgos y las vulnerabilidades interiores y exteriores" (Boege, 2021: 40).

Etnofonías y patrimonio biocultural sintetizan las relaciones dialécticas entre naturaleza y cultura en paisajes bioculturales determinados (Boege, 2021) y que, desde mi argumentación, podrían caracterizarse por tres aspectos: por un lado, el uso y aprovechamiento de los recursos naturales y tecnológicos locales para la elaboración de instrumentos sonoros; por el otro, el reconocimiento de lo que Víctor M. Toledo y Narciso Barrera Bassols han definido como memoria biocultural (2014), que se expresa con la producción, reproducción, transmisión y percepción del capital sonoro en los grupos étnicos de saberes y conocimientos ambientales en diversas sonoridades; finalmente, comprender cómo se estructura la experiencia sonora en diferentes campos semánticos (Nava, 1991) para, así, establecer un modelo que detalle la clasificación y conceptualización del capital sonoro y las etnofonías, según los lugares y acontecimientos en los que cobran significación.

Lo anterior plantea la distinción de campos semánticos de la siguiente manera:

- La relación entre los sonidos y el entorno: medios de inspiración, composición y producción sonora. Esta relación incorpora saberes propios de la oralidad y la musicalidad; también analiza los procesos de producción de instrumentos sonoros y el aprovechamiento de recursos naturales y tecnológicos.
- La segunda relación es entre las etnofonías y los contextos de enunciación, es decir, contextos específicos en los que se interpretan los capitales sonoros de los grupos étnicos y se consolidan en tanto discursos. Esta relación contextualiza los géneros y subgéneros sonoros con otros textos culturales dentro de la generación de conocimiento tradicional.

Cabe mencionar que estas relaciones no apuntan a convertirse en una miscelánea de información o un registro folclorista de lenguajes, sino que se plantea un análisis que conjugue los factores culturales, sonoros, económicos y políticos en el establecimiento de las etnicidades, pues en estas relaciones se fundan los saberes, la memoria y la resistencia cultural.

Antes de presentar algunos ejemplos etnográficos etnofónicos, quiero precisar que el concepto de etnofonías está inspirado en diversos trabajos de etnomusicólogos y antropólogos con la distinción de que el conocimiento etnofónico se produce en la intersección dialógica entre las sonoridades y otras formas narrativas de la cultura. A partir de la acustemología propuesta por Steven Feld (1982), que propone al sonido como una forma de conocer y ser en el mundo y posicionar la experiencia sensible y emocional en la percepción del sonido, así como del concepto cosmofonía (Sequera, 2019), que plantea la relación sonora entre naturaleza y cultura, etnofonía se suma como concepto con dos diferencias básicas que, desde mi perspectiva, constituye su aportación.

Por una parte, comprender que las etnofonías son discursos sonoros puestos en acción (en su condición performática) desde la musicalidad, la oralidad y la corporalidad en contextos espaciotemporales determinados. Por la otra, la comprensión etnofónica no se dirige únicamente a la expresión sonora, sino a la explicación que desde los márgenes culturales se hace de la experiencia etnofónica. Por esta razón, se parte de un principio dialogante entre los discursos etnofónicos y los saberes que constituyen conocimientos y formas de ser en el mundo.

Etnofonías: modos de ser en el mundo

En tanto concepto teórico-práctico, etnofonías atiende los universos sonoros estrechamente vinculados con la naturaleza que se constituyen en discursos. En este apartado presento ejemplos etnográficos asociados a cada proceso etnofónico a fin de mostrar la pertinencia del concepto.

Entre los yoremes de Sinaloa, el tambor es uno de los instrumentos musicales que tienen presencia importante y con sus respectivas diferencias de forma, se interpreta en las danzas de pascola, del coyote, entre los judíos y también se interpreta para contextos políticos con autoridades tradicionales. Entre estos tambores, el que se emplea durante la Semana Santa entre los *juruezim* o judíos es muy característico (Figura 3).

Figura 3. Judíos en corrida de Viernes Santo

Fuente: Joel Lara González. San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa, 15 de abril de 2022.

Los cuerpos de los tambores suelen ser más anchos dado que se aprovechaban pedazos de troncos con más altura y de mayor circunferencia; se recubren por ambos lados con doble parche de cuero de venado o chivo que se sujeta y tensa con tiras del mismo cuero que une los dos parches. Los sonidos de los tambores son graves y se afinan para que no se vuelvan agudos, ya que, dentro de las normas éticas, este tipo de tambores no pueden ser agudos porque se molestan.

A algunos tambores para resonar –emparentados con los tambores rarámuris– se les coloca un hilo de extremo a extremo, con una pequeña esfera de plástico que retumba cuando el tambor es percutido con una baqueta con cabeza recubierta con algún tipo hule, tela o cinta de aislar. Un aspecto que debo destacar es que este tipo de tambores, al igual que los de usos políticos, no tienen cualidades musicales, como sí las tienen

los interpretados en las danzas. Los usos sonoros tienen tres funciones: 1) anunciar, como una especie de campanadas, que los judíos están por salir o van en camino, aproximándose a un lugar de convocatoria y reunión. Su cualidad rítmica, su velocidad de pulsación, acompaña la marcha del caminar en un modo moderado; 2) en las corridas o procesiones que se hacen los viernes de cuaresma y durante el Jueves y el Viernes santos, así como en reuniones en el templo durante el tiempo que Jesús está tendido, la sonoridad de los tambores es en modo lento, con una cualidad lúgubre y de lamentación por la búsqueda y muerte de Jesucristo; y 3) sonoridades de excitación con cualidad rítmica más acelerada, que puedo decir que rayan en la estridencia auditiva. Esta cualidad se presenta en momentos de excitación corporal, cuando los judíos, liderados por Poncio Pilatos, buscan las cruces de álamo donde está escondido Jesús en cada solar; al encontrarlo, tumban las cruces y, al hacerlo, el pitero hace un toque de duelo con su flauta de carrizo y álgidamente percuten los tambores y tocan otros instrumentos sonoros como ayales (maracas) y jirurquias (raspadores de madera) que acompañan este tipo de momentos (Figura 4).

Figura 4. Flautero

Fuente: Joel Lara González.
San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa, 14 de abril de 2022.

También el Miércoles de Ceniza o el miércoles previo al Jueves Santo a la medianoche buscan la huella de Jesús al interior del templo; al hallarlo, de nuevo interpretan estos instrumentos sonoros con la misma cualidad. Son momentos de fogosidad que acompañan las excitaciones sonoras y corporales que constituyen los textos.

Una característica sustancial es la perspectiva emocional que se le adjudica a los instrumentos musicales y sonoros. Los tambores, dependiendo de cada uso, tienen afinaciones diferenciadas que van de agudo a grave. El tambor empleado durante la Semana Santa lleva una afinación grave, y se habla con él para pedirle que el sonido emitido sea siempre el adecuado y requerido. En caso de no respetar la afinación y estirar de más el parche, el sonido se vuelve agudo y esto puede molestar al tambor y, en consecuencia, tener un sonido "ahogado" o, incluso, perder la capacidad de emitir sonidos. Esta cuestión se interpreta como una molestia o enfado del instrumento hacia la persona que lo hizo o lo interpreta. Es muy importante, además de ser un recurso ampliamente difundido entre los grupos étnicos mesoamericanos, la extensión de las facultades sensoriales, emotivas, sociales y corporales hacia elementos de la cultura que se humanizan para poder comprenderlos y compartir el mundo que se vive y se convive (Figura 5).

Los procesos de humanización prolongan las características anatómicas, fisiológicas y sensoemocionales propias de los seres humanos hacia aquellos elementos culturales que no son humanos: plantas, animales, instrumentos musicales y sonoros, artefactos y herramientas tecnológicas,

Figura 5. *Juruezim* o judíos

Fuente: Joel Lara González.
San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa, 16 de abril de 2022.

seres y representaciones de dioses, santos y vírgenes de panteones nativos y cristianos.

Fisiológicamente, los instrumentos músico-sonoros sienten hambre y sed e incluso comparten lenguajes velados con sus intérpretes. En el caso de grupos tének de San Luis Potosí, hay un género dancístico musical llamado *ts'akam son*, una danza bailada por hombres y mujeres que es musicalizada por un conjunto compuesto por un rabel y un arpa pequeña de 29 cuerdas, a los que, en cada interpretación y ensayo, se les ofrece comida y bebida para que estén satisfechos. En contextos festivos, antes de ser consumidos por las personas, se les da de comer *bolim* (tamal grande), se les ofrece yuco (bebida alcohólica), refresco y/o atole y suele dárseles y verter en el cabezal de cada instrumento.

Al terminar la elaboración de los instrumentos, algunos carpinteros (genérico para nombrar a los lauderos) le ofrecen un corazón de gallo para que tengan la fuerza necesaria para el tiempo que estarán acompañando a los músicos y, de manera ocasional, los músicos, en momentos específicos, repiten la fórmula para que sus instrumentos estén bien (Figura 6).

"A veces sienten miedo porque hay mucha gente que también les echa ojo y los asusta y le damos su corazón para que tengan la fuerza, también

Figura 6. Don Andrés ofrendando

Fuente: Joel Lara González.
Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí, 22 de diciembre de 2012.

le ponemos un listón rojo y le echamos un poco de ajo para que los malos aires no se acerquen y le afecten" (Eduardo, arpero, Eureka, Aquismón, San Luis Potosí, octubre de 2014); este cuidado indica que los instrumentos, dada su humanidad, también son susceptibles de ser afectados por un padecimiento que los hace peligrar.

En las relaciones dialógicas entre seres humanos e instrumentos músico-sonoros se encuentran determinados lenguajes que generan intersubjetividad entre ellos, se comunican para que, básicamente, los músicos puedan recibir el mensaje que el universo, mediante los instrumentos musicales y sonoros, quiere transmitir. Este es un aspecto nodal en la constitución de las etnofonías en su carácter procesual.

Previo a consolidarse como músicos, los hombres son llamados en los sueños, después pueden caer en enfermedad y hasta que consultan a un especialista ritual para interpretar los signos particulares, es que se les hace notar que están siendo llamados para los saberes musicales. En la socialización del mensaje, algún miembro de la familia o la comunidad regala el instrumento al próximo músico para que ensaye y logre dominar el instrumento; sin embargo, los saberes estructurales –melodías, tonalidades y ritmos– le son transmitidos, principalmente, en sueños o, bien, la naturaleza le provee, como fuente de inspiración, estos saberes constitutivos. Sin duda, los procesos de conocimiento también pueden provenir de la imitación de otros músicos, pero hay testimonios histórico-orales que indican que en ciertas comunidades no existían ciertos géneros dancísticos o musicales que imitar.

"A mí mi madre naturaleza me fue enseñando los toques, aquí no había maestro o alguien que tocara los toques de la danza, a mí me fueron llegando en sueños y cuando toco, los toques me van cayendo como el sereno cae en la tierra" (José Andrés†, arpero, Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí, noviembre de 2014). La referencia al sereno es una reflexión interesante que está íntimamente relacionada con el cultivo del maíz. El sereno es un fenómeno meteorológico que, durante la madrugada, produce un discreto rocío de gotas que mantienen hidratadas a las plantas y que sirve para que se alimente la tierra, los tallos y las hojas (Figura 7).

El pensamiento metafórico asociado a la naturaleza es una constante. Entre los nahuas de la Huasteca, existen dos instrumentos músico-sonoros muy presentes en costumbres y ofrendas que son metáforas de la natura-

Figura 7. Músicos de *ts'akam son*

Fuente: Joel Lara González. Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí, 22 de noviembre de 2014.

leza y buenos ejemplos de cómo los sonidos se convierten en sonoridad al contar no solo con una interpretación cultural en la que se sostienen, sino porque, a su vez, constituyen formas de conocimiento local. El primero, la sonaja de tecomate normalmente rellena de piedras de río y que acompaña el tempo musical y la ofrenda corporal del danzar de hombres y mujeres. Su importancia es sonora, pero más allá es porque "la sonaja representa las gotas de lluvia que caen en la tierra" (Fabián, danzante, Sayoltepec, Chicontepec, Veracruz, abril de 2023). El segundo, la campana metálica de bronce que tiene doble asociación con la naturaleza; por un lado, representa y motiva los truenos para pedir la lluvia; por el otro, representa el sonido de las estrellas para seguir moviendo la noche y el día (Video 2).

Respecto a la administración y transmisión de los recursos etnofónicos, las oralidades representan una de las fuentes más importantes: mitos, cuentos, cantos, poemas, oraciones y plegarias permiten acceder a otros regímenes de tiempo, espacio y humanidad. Con la voz se convoca y se evocan ancestros, personajes, lugares y momentos desde los pasados más remotos, hasta el presente más inmediato. Las voces también alejan, protegen y mantienen de boca en boca, muchos de los saberes orales más significativos. La voz se produce cuando el aire contenido en los pulmones pasa por las cuerdas vocales y las hace vibrar. Al vibrar y emitir sonidos, genera ondas sonoras que viajan por el aire para llegar a su destinatario. El tipo de onda sonora depende del timbre, volumen, edad del hablante, de cómo se hacen intervenir los diferentes órganos de la fonación, tales como la lengua, los labios y los dientes o, bien, de cuál es la intención e intensidad de lo que se dice y hacia quién se dice.

A continuación, presento una narrativa sobre la importancia de Apantonana, la deidad tutelar del agua entre nahuas de la Huasteca veracruzana; cabe hacer notar que esta narrativa parte de un principio polifónico, es decir, son varias las voces que forman una unidad de sentido en torno a un tema central de la cosmovisión de los pueblos huastecos. Para efectos de una lectura ágil, en cada final de idea, coloco una nota al pie de página para dar el crédito correspondiente, así como alguna anotación que sea importante para la comprensión etnofónica de la narrativa.

> Dicen los de antes que en esta tierra existió una mujer de la cual brotaban peces de su cuerpo. Iba al río a lavar y se bañaba y el agua era salada.[1] Y cuando iba a lavar, se paraba en una bateya [batea] y cuando llegaba a su casa, llevaba pescado y su suegra le decía: "¿Y tú por qué siempre traes pescado?, y yo voy al arroyo y nunca hay pescado". Y dicen que la vio, puso su ropa en una piedra limpia y su suegra nomás la estaba espiando y cuando llegó a su casa la regañó bien feo: eres una cochina y la regaña y la regaña y se puso triste. Cuando vino su viejo, le dijo: "Yo no soy cochina, yo vengo del agua y me voy, mi casa es aquí".[2] Apanxinola, ella es nuestra madre, nos alimenta, sin ella las plantas no crecen, no hay vida, no crece el alimento, no hay maicito, por eso le ofrendamos, la vestimos, le bailamos, le pedimos perdón y le damos gracias.[3] El agua está viva, está en el pozo, está en el río, está en el mar; el agua también tiene su sombra, tiene su cuerpo, tiene sangre, su boca, tiene cabello y que nos dé su sangre, que nos dé su leche y está en el corte sagrado de nuestra santa sirena. Y lo primero es darle su ofrenda para que ella la reciba y se alegre dándonos su leche y en unos cuantos días, va a llegar el agua y se va a quedar.[4] Y cuando viene la sirena a su ofrenda, se escucha y a veces se tira [el agua de la olla], eso quiere decir que va a llover, así se escucha ese ch-ch cuando están bailando y a veces hasta brincaba, a veces se moja y se siente y se presiente en nuestro cuerpo cuando llega la sirena y nosotros presentimos cuando viene su presencia y de repente vas a sentir como algo que se va a salir de tu boca que le tienes que hablar a la sirena y el trío también, lo que dices le va a tocar a la sirena los sones.

[1] Daniel, Ojital Cuayo, Ixhuatlán de Madero, Veracruz, marzo de 2023.

[2] Jovita, Atlalco, Benito Juárez, Veracruz, marzo de 2023.

[3] Natalia, Colatlán, Ixhuatlán de Madero, Veracruz, marzo de 2023.

[4] Fabián, Sayoltepec, Chicontepec, Veracruz, abril de 2023.

> A veces lloramos porque la sirena esté con nosotros, que no nos deje, que no nos abandone y a veces le cantamos, no me sé las canciones, así llegan, solo van llegando a mi cabeza y las canto, como: "*Amo choka, amo choka, tonana Xinola timosewi, tlamamala xochisones, akan xohitl timosewi*".[5] La sirena tiene sus sones, todos son *xochisones*, pero los de ella son *asones*, del agua; está el son del aguacero, el son del pozo, el de la llovizna o también el son de la sirena. Cuando es el son del aguacero, los bailadores bailan más rápido, hasta le pegan, porque es más rápido.[6]

Como puede advertirse, los testimonios y narrativas compartidas en entrevistas son también uno de los principales recursos etnofónicos de las comunidades. Muchas de las narrativas míticas y cantos se transmiten al interior de las comunidades, otras se están perdiendo con la muerte de las personas de mayor edad y el poco interés de las nuevas generaciones. Por esto considero que la documentación antropológica de este tipo de narrativas representa un ejercicio adecuado de los materiales culturales de la comunidad para abonar a tener un resguardo de los saberes etnofónicos, orales y culturales de las comunidades a fin de mantenerlos vigentes en la memoria de los pueblos o, al menos, registrados y documentados para que tampoco se extingan por completo. Lo anterior no implica desarrollar misceláneas de narrativas mitológicas o recopilaciones musicales-etnofónicas sin sustento ni contexto, sino más bien invita a desarrollar estrategias de salvaguarda del patrimonio cultural cuidando todas las dimensiones que lo rodean.

---

[5] Jovita, Atlalco, Benito Juárez, Veracruz, marzo de 2023. En este caso hay una referencia importante al sonido del agua que está dentro de la olla con la que bailan al recorte de papel de la sirena. La canción que dice que le llega por inspiración con la naturaleza, por traducción de sentido, expresa lo siguiente: "Ya no llores, ya no llores, madre sirena, nos vemos pronto. Ofrecemos sones musicales sagrados y aquí con flores te vemos".

[6] Enrique, músico, Xochiatipan, Hidalgo, marzo de 2023. Es de notar cómo a partir del genérico *xochisones,* sones de flor o sones sagrados de costumbre, el músico hace un subgénero con aquellos sones que son de agua, lo cual amplía la categorización sonora de los géneros rituales que se interpretan en la Huasteca.

Consideraciones finales

¿Qué es lo etno de las etnofonías? Ya he caracterizado la propuesta conceptual en su conformación teórico-práctica, quiero cerrar este artículo con una reflexión sobre el posicionamiento sociopolítico del concepto etnofonías, es decir, la pertinencia de hacer un análisis cercano a lo que piensan, sienten e interpretan las personas de las comunidades respecto a sus saberes etnofónicos que constituyen formas de ser y estar en sus propios mundos.

Precisamente lo etno de este concepto radica en que, a partir de ella, se refiere a "un tipo de historia que se interesa por los grupos cuyos saberes, historicidades o maneras de ser en el mundo fueron sometidos a una doble colonización, tanto material como epistémica" (Boccara, 2012: 41); por esta razón, considero oportuno reconstruir procesos de historicidad local, a partir de las diversas formas narrativas, como las etnofonías, para poder "derribar la dicotomía discutible y rígida entre historia y memoria" (Boccara, 2012: 46) y coadyuvar en los procesos de construcción y/o reconstrucción histórica desde el interior de las comunidades.

Esta reconstrucción permite buscar ejes de estudio sobre la historia de los grupos humanos en archivos vivos, en cuerpos, músicas, danzas, bordados u otras formas narrativas en las que los grupos étnicos históricamente han narrado y transmitido sus historicidades alternativas (Boccara, 2012); es decir, aquellas formas no hegemónicas, construidas desde los propios márgenes culturales. Estudiar las etnofonías, en tanto formas emergentes de construir los procesos históricos, las comprende como memorias y formas de construir conocimiento a partir de un diálogo colaborativo (Rappaport y Ramos Pacho, 2012) para evitar seguir imponiendo interpretaciones lejanas a la generación de conocimiento desde abajo (Thompson, 1964) y, también, dejar de pensarlas bajo el categórico cuento, mito o leyenda, sino que son los procesos orales de la constitución histórica de las génesis de los grupos étnicos (Audio 1).

Las etnofonías, entendidas como patrimonio biocultural, nos acercan a la comprensión de las realidades étnicas y otros regímenes culturales que muestran cómo las dicotomías occidentales no son parte de sus repertorios culturales, pues naturaleza-cultura, mito-historia, mundo-cuerpo están inexorablemente unidas y son parte fundamental de la constitución de las etnicidades, privilegiando historicidades, saberes y epistemologías nativas, en tanto formas cotidianas de resistencia (Scott, 2000).

Lo anterior no implica entender a las etnofonías como un recurso de los grupos marginales, sino solo comprender que, desde el interior de los grupos étnicos, las etnofonías son recursos sonoros de posicionamiento en el que narran su experiencia de ser y estar en el mundo. Algunas desde el ámbito religioso y ritual, otras desde el posicionamiento étnico, también como sistemas epistemológicos e, incluso, es pertinente pensar que algunos discursos sonoros expresan determinadas formas de violencia que han sido impuestas históricamente sobre los grupos étnicos.

Un ejemplo son las letras desoladoras, descriptivas y de denuncia de algunas formas musicales contemporáneas que –más allá de la forma estética– encuentran canales de transmisión para que la historia de despojo siga presente en la memoria e invite a los pueblos a mantenerse en la resistencia y en la lucha constante por la dignidad:

Un río de lágrimas florecen
allá en el paraje de Acteal
y todos los niños que ahí mueren,
jamás han tenido Navidad.
El hambre clava y clava sus colmillos
en Chiapas, Guatemala y Salvador
y claman los hermanos masacrados
en medio de la guerra y el dolor.
No, no puedo callar, no puedo pasar indiferente
ante el dolor de tanta gente, yo no puedo callar.
No, no puedo callar, me van a perdonar, amigos míos,
Pero yo tengo un compromiso y tengo que cantar la realidad.[7]

[7] Fragmento de la canción *Un río de lágrimas*. Letra: Rosa López. Artista: Coro de Acteal, sin año.

Referencias

Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales.* México: FCE.

Blacking, John (2006) [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.

Boege, Eckart (2021). *Acerca del concepto de diversidad y patrimonio biocultural de los pueblos originarios y comunidad equiparable. Construyendo territorios de vida con autonomía y libre determinación.* Puebla: BUAP/INAH.

Boccara, Guillaume (2012). "¿Qué es lo 'etno' en etnohistoria? La vocación crítica de los estudios etnohistóricos y los nuevos objetivos de lucha", *Memoria Americana,* vol. 20, núm. 1, pp. 37-52.

Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus.

— (2000). "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social", en Pierre Bourdieu. *Poder derecho y clases sociales.* Bilbao: Desclée de Brower, pp. 131-164.

Cabrelles Sagredo, María Soledad (2006). "El paisaje sonoro: una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano", *Revista de Folklore,* t. 26, núm. 306, pp. 49-56.

Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón (2012). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso.* Barcelona: Ariel.

Díaz Cruz, Rodrigo (2008). "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*", *Nueva Antropología,* vol. 21, núm. 29, pp. 33-59.

Feld, Steven (2012) [1982]. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* Durham: Duke University Press.

Ferreti, Ulises (2006). "Sonido ambiental, entorno sonoro y música", en XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasilia, pp. 781-784. Disponible en: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao03/07COM_TeoComp_0302-234.pdf

Geertz, Clifford (2005). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Grimshaw-Aagaard, Mark Nicholas y Gareth Schott (2006). "Situation Gaming as a Sonic Experience: The Acoustic Ecology of First-Person Shooters". Conferencia. Disponible en: https://core.ac.uk/download/pdf/301020282.pdf

Hymes, Dell (1974). *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Ingold, Tim (2000). *The Perception of Environment: Essays of Livelihood, Dwelling and Skill.* Londres: Routledge.

Kress, Gunther y Theo van Leeuwen (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication.* Londres: Arnold.

Lammel, Annamária y Esther Katz (2008). "Introducción. Elementos para una antropología del clima", en Annamária Lammel, Marina Goloubinoff y Esther Katz (eds.). *Aires y lluvias. Antropología del clima en México.* México: CIESAS/CEMCA/IRD, pp. 27-52.

Luna Ruiz, Xilonen y Jacinto Armando Chacha Antele (2018). *Culturas musicales de México,* 2 vols. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.

Mendoza Gutiérrez, Vicente Teódulo (1984). *Panorama de la música tradicional de México.* México: UNAM.

Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music.* Chicago: Northwestern University Press.

Nava López, Fernando (1991). "La clasificación de un campo semántico de creación humana: la música", *Anales de Antropología,* vol. 28, núm. 1, pp. 409-436.

Olmos Aguilera, Miguel (2003). "La etnomusicología y el noroeste de México", *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales,* núm. 12, pp. 45-61.

— (2018). "Las transformaciones musicales del México indígena", en Xilonen Luna Ruiz y Jacinto Armando Chacha Antele (coords.). *Culturas musicales de México.* Ciudad de México: Secretaría de Cultura, vol. 1, pp. 30-43.

— (2024). "El paisaje sonoro en la cultura", *Encartes,* vol. 7, núm. 13, pp. 5-15. Disponible en: https://encartes.mx/olmos-paisaje-sonoro-cultura/

Rappaport, Joanne y Abelardo Ramos Pacho (2012). "Collaboration and Historical Writing: Challenges for the Indigenous-Academic Dialogue", en Florencia Mallon (ed.). *Decolonizing Native Histories*. Durham: Duke University Press, pp. 122-143.

Rappaport, Ray (1987) [1968]. *Cerdos para los antepasados. El ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea.* Madrid: Siglo XXI.

Reuter, Jas (1992). *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano.* México: Panorama.

Schafer, R. Murray (2013) [1977]. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo.* Barcelona: Intermedio Editores.

Scott, James C. (2000) [1990] . *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos.* México: Era.

Sequera, Guillermo (1987). "Cosmofonía de los indígenas Mbya del Paraguay", *Caravelle,* Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, núm. 49, pp. 65-75. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_49_1_2340

— (2019). "Aproximación conceptual del universo sonoro de los pueblos originarios". *La música en el Paraguay. Situación actual y perspectivas de futuro,* pp. 65-70. Disponible en: https://portalguarani.com/935_guillermo_sequera/41615_cosmofonia_aproximacion_conceptual_del_universo_sonoro_de_los_pueblos_originarios__por_guillermo_sequera__ano_2019.html

Stanford, Thomas (1979). "El concepto indígena de la música, el canto y la danza", en Julio Estrada (coord.). *La música de México.* México: UNAM, pp. 25-33.

— (1984). *El son mexicano.* México: FCE/SEP.

Thompson, Edward P. (1964). *The Making of the English Working Class.* Nueva York: Pantheon Books.

Toledo, Víctor y Narciso Barrera Bassols (2014). *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales.* Popayán: Universidad del Cauca.

Truax, Barry (2006). "La composición de paisajes sonoros como música global", ponencia presentada en Soundscape Conference. Ontario: Trent University Peterborough. Disponible en: https://www.icesi.edu.co/blogs/labsonoropcc/files/2013/10/La-composici%C3%B3n-de-paisajes-sonoros-como-m%C3%BAsica-global-B.-Truax.pdf

— (2019). "Acoustic Ecology and the World Soundscape Project", en Droumeva Milena y Randolph Jordan (eds.). *Sound, Media, Ecology.* Cham: Palgrave Macmillan, pp. 21-44. Disponible en: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-16569-7_2

Unesco (2003). *El texto de la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.* Disponible en: https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n

Wagner, Roy (2019). *La invención de la cultura.* Madrid: Nola Editores.

José Joel Lara González es doctor y maestro en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS); etnohistoriador por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Sus líneas de investigación son la etnohistoria y los procesos de etnicidad, la antropología semiótica, lenguajes corporales, procesos rituales en grupos étnicos particularmente en la Huasteca. Guionista y director de *Etnofonías: agua y ritualidad entre nahuas de la Huasteca* y entre sus publicaciones destacan los fonogramas 76, 72 y 60 de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) sobre la documentación de saberes musicales y dancísticos en la Huasteca. Ahora desarrolla un proyecto de investigación posdoctoral en la ENAH sobre los sueños como sistemas epistemológicos y ontológicos en la Huasteca.