

Alfonso Muñoz Güemes\*  
Gabriel de Dios Figueroa\*\*

A N T R O P O L O G Í A

# La música de tunditos entre los hñahñú del noreste de Guanajuato

*Este trabajo está dedicado a Maya Muñoz Vargas, quien es la luz y la alegría de mi vida. Ella tendrá en sus manos dentro de algunos años esta obra, y podrá conocer y admirar la grandeza de la cultura de los pueblos de México. Con la esperanza de que las niñas y niños de hoy, al igual que Maya, puedan llegar a disfrutar y admirar aunque sea sólo un fragmento de las tradiciones que documentamos en esta investigación, les invitamos a adentrarse en el maravilloso mundo de las expresiones culturales de los otomíes del noreste de Guanajuato.*

ALFONSO MUÑOZ GÜEMES

**E**ste ensayo es producto de un proyecto de investigación solicitado por el Instituto de Cultura de Guanajuato, con el fin de realizar un estudio monográfico de la música de tunditos, concretamente en los municipios con mayor población hñahñú u otomí en el noreste de la entidad: Dr. Mora, Tierra Blanca y Victoria. El estudio tuvo lugar durante 2009, y los materiales que se presentan son aportaciones preliminares al estudio de ese género musical. Todas las transcripciones fueron elaboradas por los autores

## Antecedentes

Como muchos otros géneros, la música de los “tunditos” ha sido escasamente estudiada por etnomusicólogos y etnólogos. Esto se debe probable-

\* Estudió etnología en la ENAH-INAH, donde presentó una tesis que aborda el estudio de la música como factor de integración social entre zapotecos inmigrantes en Ciudad Nezahualcóyotl. Doctor en Antropología Social por la Universidad Complutense de Madrid. [amguemes@hotmail.com]

\*\* Estudia la licenciatura en composición en la Escuela Superior de Música del INBA. Cuenta con estudios diversos en música tradicional como el son jarocho, sones de arpa grande, sones de mariachi, sones y gustos de Guerrero. Estudió guitarra clásica, violín y armonía. Ha compuesto música para teatro y cortometrajes. Es intérprete y docente.

mente a que estos duetos de ejecutantes de flauta de carrizo y tambor no se encuentran ubicados en las zonas de confluencia étnica que, como la Huasteca, el Sotavento o la Costa Chica de Guerrero han llamado la atención de investigadores e instituciones por varias décadas, debido al valor cultural que se les ha ido asignando institucionalmente, producto de la consolidación del proyecto de estudio y rescate de la cultura popular de la nación.

Al margen de la institucionalización de ciertas expresiones culturales populares, la atención de la antropología se ha centrado más en las regiones mesoamericanas de alta cultura, relegando un tanto el estudio de los grupos que habitan en las zonas limítrofes entre Aridoamérica y Mesoamérica. Tal puede ser el caso de los grupos étnicos que sin estar propiamente asentados en la Gran Chichimeca, establecieron sus zonas de influencia cultural en esa franja geográfica que representa la división territorial entre ambos universos socioculturales.

Los otomíes o hñahñú del noreste del estado de Guanajuato se encuentran en esta situación de grupo étnico de frontera entre la vertiente mesoamericana huasteca, que al menos en la música y la gastronomía aún tiene cierto grado de influencia entre los pames y nahuas de la región; por otra parte, con sus vecinos chichimecas mantienen la otra frontera hacia Aridoamérica. Como parte de esta investigación se hace mención del proceso de exterminio de los indios zacatecas en la entidad que hoy lleva ese nombre, y que en cierto sentido pudieron haber sido los vecinos de dichos asentamientos otomianos, que se remontan al proceso colonizador que emprendieron los españoles para explotar los minerales de Zacatecas y del norte del país.

Profundizar en este proceso histórico nos permitirá comprender cómo un grupo otomiano se ubica en esa región geográfica, mientras los demás miembros de esta familia lingüística se ubican más al Sur, en Querétaro, Hidalgo y el Estado de México.

La perspectiva etnohistórica y lingüística nos permitirá sentar las bases para comprender las prácticas socioculturales (rituales y religiosas), así como las prácticas musicales arraigadas hasta la fecha entre los otomíes del noreste de Guanajuato: los tunditos. Sin ser el

único género musical que se practica entre los hñahñú de Guanajuato, centramos nuestra atención en este género, pues reviste especial importancia en la comprensión del sistema de creencias, organización socio religiosa y cosmovisión del grupo.



Grabado de dueto de flauta y tambor. *Códice de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, El Sabio* (siglo XIII).

### Hipótesis de trabajo

A partir de los anteriores datos etnohistóricos y lingüísticos, se plantea como hipótesis de trabajo el posible origen europeo de la formación musical de alientos y percusión llamada tunditos. Esta hipótesis se adelanta dada la procedencia europea del ganado lanar con que se fabrican los parches de los percutores, así como a la forma musical de ejecución de melodías en voces paralelas en terceras y/o quintas (la flauta segunda o segunda voz toca en esos intervalos en escala descendente); por lo que respecta al repertorio, éste se enmarca dentro de las prácticas litúrgicas y devocionales del santoral cristiano que se impuso en la región durante la formación de los asentamientos de población. Los datos etnográficos y el análisis de las grabaciones etnomusicales nos permitirán comprobar o desechar esta hipótesis.

Es menester mencionar que incluso a pesar del posible origen europeo de la formación instrumental y de las piezas musicales (y su estructura armónica) de corte

sacro (del repertorio en un inicio: alabanzas, poemas y todas las piezas que acompañan los actos litúrgicos durante las fiestas patronales), esta música se ha desprendido de los formalismos de la música religiosa impuesta por los frailes evangelizadores para convertirse en parte del universo sonoro indígena. Es decir, a pesar del carácter litúrgico de esta música, los instrumentistas otomíes han aportado su impronta confiando al repertorio una sonoridad diferente, que se ha ido construyendo a lo largo de varios siglos de ejecutarla como parte de sus prácticas socio-religiosas, dotándolas de una forma sonora diferente a la occidental: la sesquiáltera, la estructura melódica (desarrollo de tema y contra tema por ejemplo), así como la variabilidad en las alturas tímbricas (afinación de tonos perfectos), entre otros aspectos.

De esta forma, queda claro que si bien se puede demostrar el origen de la formación instrumental y su repertorio, también se demostrará, con la evidencia empírica y el análisis etnomusical, que los tunditos forman parte de las actuales prácticas culturales otomíes del noreste de Guanajuato y representan una expresión muy característica de su identidad grupal.

#### Los tunditos

Se le llama tunditos al ensamble de tradición otomí encargado de interpretar la música que lleva el mismo nombre y está conformado por dos integrantes, cada uno de los cuales toca simultáneamente una flauta de tres agujeros y un tambor de doble parche.<sup>1</sup> Esta agrupación la encontramos concentrada al noreste de Guanajuato, en la zona conocida como Sierra Gorda, en donde convive con otros géneros musicales como son la llamada música de golpe, el corrido y el huapango arribeño.<sup>2</sup>

Se sostiene en diversos estudios que los otomíes radicados en esta zona no son naturales de la región, sino que fueron llevados por los españoles para poblar

<sup>1</sup> M.I. Flores, *Otopames: memoria del primer coloquio*, México, UNAM, 1994, p. 117.

<sup>2</sup> M.I. Flores, *La Sierra Gorda que canta a lo divino y a lo humano* (cassette), Guanajuato, Conaculta/DGCP/Instituto de Cultura del Estado de Guanajuato, 1995.

el camino hacia las minas en Zacatecas y protegerlo, de los ataques de las tribus chichimecas de la región.<sup>3</sup> Tomando en cuenta esa situación, podemos especular que los otomíes llegados a la región noreste de Guanajuato habían sido evangelizados por los franciscanos del centro del país.

#### La música para flauta y tambor y posible procedencia

La combinación flauta-percusión es una dotación que podemos encontrar en diversos pueblos de México: chontales de Tabasco, zapotecos de Juchitán y huaves de Oaxaca, entre otros. René Villanueva recopiló varios ejemplos en el disco *La flauta indígena mexicana*.<sup>4</sup> Asimismo, en distintas partes del país podemos encontrar la música para flauta y tambor interpretada por un solo instrumentista, como en el caso de los totonacas, en Veracruz, y los sonajeros de Tuxpan, Jalisco.

Es posible que la música para flauta y tambor interpretada por un mismo instrumentista sea de origen español. En el catálogo de instrumentos prehispánicos presentado en *La música de México*<sup>5</sup> no se menciona ninguna percusión de doble parche y no se refiere a la flauta de tres agujeros como un instrumento en especial. En el tomo II de ese mismo libro, Robert Stevenson se refiere a dos músicos venidos de España que interpretaban flauta y tambor: por un lado, Benito Vejel, procedente de Sevilla, formaría una escuela de música en la capital de la Nueva España; a su vez, Pedro Trejo —tamborilero procedente de Plasencia, en la provincia de Cáceres— radicaría en Zacatecas y Jalisco.<sup>6</sup>

En el folleto del disco mencionado, Estrada hace referencia al estudio de Manuel García Matos, “La lírica popular de la Alta Extremadura”, donde se ubican las zonas de mayor difusión actual de la música para flauta y tambor en Zamora, Salamanca, el norte de Cáceres, Asturias, León, Huelva y hasta Portugal.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *La flauta indígena mexicana: grabaciones de campo de René Villanueva* (casete), México, Pentagrama, (s/a).

<sup>5</sup> J. Estrada, *La música de México, vol. 2. El periodo colonial*, México, IIE/UNAM, 1986.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Igualmente, en una página electrónica española dedicada a la música de tambor y flauta, se citan transcripciones realizadas por Bonifacio Gil en su “Cancionero de la Alta Extremadura”, y se menciona a Badajoz como lugar de procedencia de los ejemplos musicales.<sup>7</sup>



Pintura renacentista de ángeles músicos, donde uno de ellos toca una flauta y tambor simultáneamente. Obra de Pedro de Berruguete (siglo xv).



Pintura renacentista de ángeles músicos, y uno de ellos toca una flauta doble. Catedral de Burgos de Osma, Soria (siglo xvi).

<sup>7</sup> “Flauta y tamboril”, artículo en línea [http://www.myspace.com/flautaytamboril], recuperado el 18 de agosto de 2009.

### Extremadura en México

En un estudio publicado en 1988, Peter Boyd Bowman detalla minuciosamente las zonas de migración durante la colonización de América, y en particular en la Nueva España; en ella se expone a Extremadura y Andalucía como las zonas de mayor salida de migrantes:

Entre las características más llamativas de la emigración entre 1560 y 1579 está el hecho de que el 75% de los emigrantes eran oriundos del sur de España (Extremadura, Castilla la Nueva, Valencia, Murcia, Andalucía) y el que el 28.5% de todos los emigrantes eran mujeres o niñas.

Otro hecho bien interesante es que más de la mitad de la emigración total (1560-79) provino de sólo cuatro provincias contiguas: Sevilla, Badajoz, Cáceres y Toledo [...]

De los pobladores de América que pudimos identificar, uno de cada tres pasó a la Nueva España (17278 individuos, o sea el 34.3%), haciendo de México el destino preferido entre todos. Casi la mitad procedieron de sólo cuatro provincias: Sevilla (4.550), Badajoz (1.870), Toledo (1.364) y Cáceres (707). Luego siguen en orden descendente, con más de 200 cada una: Valladolid (584), Huelva (529), Guadalajara (497), Cádiz (495), Salamanca (469), Madrid (438), Córdoba (389), Burgos (380), Ciudad Real (347), Granada (297), Palencia (253), Zamora (234), Segovia (224), Jaén (222), Ávila (205) y Vizcaya (204).<sup>8</sup>

Es de gran importancia subrayar el origen extremeño del conquistador Hernán Cortés, quien nació en Medellín,<sup>9</sup> así como de una serie de personas que lo acompañaban, muchos de los cuales se pueden consultar en *La epopeya de la raza extremeña en Indias*.<sup>10</sup>

También es importante mencionar que muchos de los franciscanos que llegaron a México eran proceden-

<sup>8</sup> Peter Boyd Bowman, “La emigración extremeña a la Nueva España en el siglo xvi”, en *Revista de Estudios Extremeños*, vol. XLIV-II, 1988, pp. 208-209.

<sup>9</sup> B. Arias Álvarez, “Hernán Cortés, las raíces extremeñas en la Nueva España”, en *Universo Extremeño*, núm. 1, verano, 2006.

<sup>10</sup> V. Navarro, *La epopeya de la raza extremeña en Indias*, Mérida, 1978.

tes de la Custodia de Extremadura,<sup>11</sup> y en lo que se refiere a la influencia de la música extremeña en México, Vicente T. Mendoza es muy claro:

Al realizar la investigación literaria musical acerca del corrido mexicano, logré darme cuenta de que la música regional española que mayor influjo tuvo en nuestro país fue sin duda la extremeña [...] y no solamente son los romances y música extremeña los que poseemos en México sino también el dialecto extremeño con su fonética y giros propios [...] Indudablemente fueron los soldados y la gente del pueblo los que trasplantaron la música extremeña, y no los misioneros, no porque éstos no la conocieran o practicaran, sino porque en razón de su ministerio estaban obligados a enseñar a los indios la música gregoriana —no la popular— a través de los ritos cristianos.<sup>12</sup>



Pintura medieval europea en una fortificación, donde se muestra una escena en la que aparentemente el grupo de hombres ejecuta algún tipo de danza. En la parte superior aparece un músico con un tambor muy similar al que llegó a América más tarde de lo que esta escena relata. Lutrel Pastrel, *Tamborilero* (siglo XIV), Museo Británico.

<sup>11</sup> S. García, “San Francisco de Asís y la Orden Franciscana de Extremadura”, en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial María Cristina, 2008, p. 776.

<sup>12</sup> V.T. Mendoza, *Música indígena otomí: investigación en el Valle del Mezquital*, Hidalgo, México, UNAM, 1936.

Tomando en cuenta las tradiciones de música de flauta y tambor en Europa —las cuales se concentran en la región de Extremadura—, así como los datos de emigración extremeña a México, la evangelización de los otomíes por parte de los franciscanos —muchos de los cuales provenían de Extremadura—, así como el registro de tamborileros venidos de España, podemos hacer una primera especulación de que la música de tunditos podría provenir de España, y específicamente de Extremadura. No obstante, es necesario indagar las transformaciones que sufrió la música de tambor y flauta en México, así como el uso de dos intérpretes tocando a la vez.



Pintura renacentista que muestra a un dueto de músicos de flauta y tambor como los tunditos. Nicola da la Bologna, *La boda* (detalle), siglo XIV, Italia.

### Análisis organológico de los instrumentos de la música de tunditos

#### *Las flautas, sus materiales y ejecución*

Está elaborada de carrizo, utilizando el conducto de un nudo a otro; el diámetro de las flautas varía de acuerdo con el tallo de carrizo utilizado, pues el par de flautas utilizado en el ensamble debe estar elaborado de una misma planta. Las flautas pueden ser fabricadas con

carrizo tierno o carrizo macizo, siendo éste el de mayor durabilidad por resultar menos quebradizo. El carrizo macizo se debe de cortar en luna llena y el carrizo tierno en luna nueva. La boquilla está elaborada de madera de sauce.

*Características físicas.* Las flautas miden cerca de 35 cm de longitud, variando esta medida en cada una de ellas; el diámetro es variable y depende del tallo utilizado, aunque por lo general se utilizan tallos delgados, de aproximadamente 1.5 cm de diámetro. En uno de los extremos del tallo, de la mitad a la parte inferior, se realiza un corte diagonal y semicurvo, de aproximadamente 45°. En el extremo donde se hizo el corte se introduce un pequeño tapón de madera llamado boquilla, el cual debe coincidir con el diámetro de la flauta para evitar fugas de aire, dejando en la parte superior una abertura de aproximadamente 5mm para el paso del aire hacia el resto de la flauta. A una distancia de 1 cm del inicio del corte, se realiza un orificio de forma rectangular, mediante el cual se proyecta el sonido a una distancia aproximada de 20 cm. Se deben hacer otros dos orificios circulares de 5mm de diámetro y separados por una distancia de 2 cm. Por la parte inferior de la flauta, a la altura del primer orificio y en la parte superior, se realiza un tercer agujero; en ocasiones el contorno de estos orificios debe quemarse para eliminar astillas. La flauta se puede reforzar con cinta adhesiva, ya sea alrededor de la boquilla o en todo el cuerpo del instrumento, para evitar que se rompa.

*Afinación y registro.* Al igual que todas las flautas, la de tunditos funciona a partir de los armónicos derivados de las notas fundamentales, obtenidas con una insuflación moderada en las posibles posiciones de obturación. Como esta flauta sólo tiene tres agujeros, las posiciones fundamentales son el primer tetracorde de la escala diatónica, saltando a la octava superior en el siguiente nivel de presión de insuflación con la primera posición (todos los agujeros obturados); como el siguiente armónico en el orden de armónicos es la quinta a partir de la segunda octava, ya se puede obtener la escala diatónica completa; sin embargo, en la música de tunditos se tiende a usar como fundamental

la escala de la cuarta posición (todos los orificios sin obturar). El primer tetracorde fundamental no se utiliza, ya que se encuentra incompleto y fuera del estilo de la música de tunditos; además, su emisión es difícil y débil, por lo que podríamos considerar que la flauta está hecha para tocar a partir de la segunda octava. El registro a partir del segundo armónico, en la primera posición (todos los agujeros obturados), es de una octava más quinta, aunque esta última es de difícil emisión y poco usada en el repertorio, salvo en algunos adornos a la melodía. La afinación de la flauta varía microtonalmente en función del tallo, lo cual depende del tallo de carrizo utilizado. Sin embargo, en los ejemplos encontrados todas giran alrededor de la tonalidad de Eb o su dominante (octava natural de la flauta) Bb. Los semitonos son posibles mediante la obturación no completa de los orificios, pero no son utilizados en la interpretación y se limitan solamente a la escala diatónica.



Esquema de la escala y registro de la flauta de carrizo de los tunditos.

*Técnica de ejecución.* La flauta se toma con la mano izquierda, obturando el orificio interior con el dedo pulgar y los orificios superiores con los dedos índice y medio, apoyándose el extremo de la flauta sobre el dedo anular o el dedo meñique. Entre algunos tunderos viejos, como Tereso de Jesús Flores o Carmen Gallegos, la embocadura es casi a nivel del labio, muy superficial, mientras tunderos un poco más jóvenes —como Timoteo Álvarez y Ramiro Ramírez— utilizan una embocadura más profunda; la articulación puede variar, siendo más marcada en los tunderos de menor edad. La respiración es por la boca de manera casi imperceptible, con pequeñas inspiraciones. Es conocido entre los músicos de tundo que la flauta primera requiere más cantidad de aire, por lo cual los flautistas turnan de función a lo largo del repertorio.

*Los tambores y materiales utilizados*

El tambor o tundo es de una elaboración un poco más compleja que la flauta, ya que cada parte se fabrica de distintos materiales: el *aro principal* se elabora de lámina galvanizada o lámina de aluminio, aunque anteriormente se hacía de madera de sauce; el *aro menor* se puede manufacturar con cualquier alambre grueso, en tanto los *parches* son elaborados de cuero de chivo curtido con jabón; los *tensores* se elaboran de cordel, y los *resonadores* con hilo de cáñamo.

*Características físicas.* Los tambores tienen forma cilíndrica, y su tamaño es de aproximadamente 35 cm de diámetro y unos 15 cm de profundidad, con parches de cuero de cada lado, los cuales están cosidos con hilo a un alambre, sujetos al cilindro de lámina llamado aro. Alrededor del cilindro, y adherido a los parches, se encuentra un cordón en forma de *zigzag*, y sobre éste mismo, también alrededor del cilindro, se encuentra otro cordón llamado “ojo”, el cual da varias vueltas al cilindro y sirve como adorno y para apretar los tensores. En el parche posterior, ubicado del lado izquierdo del músico, se encuentran dos cuerdas de hilo de cáñamo que funcionan como resonadores. La lámina con la cual se elaboran los aros en ocasiones se pinta.

*Afinación.* Los dos tambores se afinan al unísono, sin tener una frecuencia específica a la cual se sujete la afinación; sin embargo, de las muestras tomadas en la comunidad de Congregación de Cieneguilla de San Ildefonso, las afinaciones del tambor oscilan entre Eb5 y E5.

*Baqueta.* Se le conoce como “golpe” o “bolillo”. La vara se elabora de cualquier rama, siempre y cuando sea resistente; la maza se puede elaborar de algodón o lana de borrego forrado con cuero o tela.

*Técnica de ejecución.* El tambor se cuelga de la abertura entre el dedo índice y pulgar de la mano izquierda, apoyándose el aro en la muñeca o el antebrazo. La baqueta se toma con la mano izquierda, percutiendo el parche casi siempre hacia el extremo superior; las percusiones son continuas y sin silencios, variando la acentuación de éstas según la pieza que se toque.

**Los tunditos de la Congregación de Cieneguilla, contexto**

La Congregación de Cieneguilla es un conjunto de 19 comunidades otomíes, relacionadas entre sí por su ubicación geográfica y la organización de sus festividades religiosas. Se encuentra ubicada en la zona noreste del estado de Guanajuato, en la llamada Sierra Gorda. El clima es semiárido, con una gran población de mezquites y vegetación secundaria, así como bosques de pino en las partes altas. El ingreso económico principal es el obtenido de los jornaleros que emigran en ciertas temporadas hacia otros estados de la república. También existe producción artesanal de cestas elaboradas de carrizo. Las actividades primarias, como la agricultura y la ganadería, están limitadas al autoconsumo, teniendo como cultivos principales el maíz y algunas hortalizas; el ganado caprino es el de mayor uso.

**La música y las prácticas religiosas**

Las actividades artísticas tradicionales se encuentran íntimamente ligadas a las festividades religiosas, siendo la danza y la música las de mayor participación. Según informes de la profesora y danzante Nadia Rodríguez Ramírez existen cuatro danzas principales:

- a) Danza de rayados. Es acompañada por música de tunditos y una tambora (posiblemente bombo), en ella se representan peleas con personajes como el diablo, la muerte y los rayados.
- b) Danza de concheros. Se acompaña de mandolinas (conchas, posiblemente laúdes) y se utilizan además ayoyotes en las piernas.
- c) Danza de apaches. De reciente introducción en la región, se acompaña de tambor militar y tambora, en ella existen personajes llamados “apaches” y los llamados “franceses”.
- e) Danza azteca o de pluma. Se acompaña de huéhuetl y teponaztle.

Se muestra además la música que acompaña las danzas, de la que existen dos géneros tradicionales: la “música de viento” o banda (que según informes del profesor León Rodríguez García pudo haber iniciado en la década de 1950), y la música de los tunditos.



Los instrumentos musicales de los tunditos. Fotografía: Gabriel de Dios Figueroa.

Al igual que el resto de las expresiones artísticas de la zona, los tunditos se tocan en ceremonias religiosas y festividades patronales. De acuerdo con el tema de la festividad, se cuenta con distintos géneros musicales.

*Piececitas religiosas o “para las imágenes”.* Afirman los informantes que son las más antiguas y no tienen nombre, las reconocen entre ellos por el inicio musical. Las hay “de llegada”, “de procesión” o “de ir caminando”, y “de salida” o “despedida”. “La colecta” es un término con el que se refieren a la acción de pedir cooperación casa por casa para la realización de la fiesta. Sin embargo, como parte del repertorio se han podido escuchar piezas populares para la entrada o la salida, como “Las Mañanitas” o “Adiós Reina del Cielo”.

*Alabanzas.* Están tomadas del repertorio coral litúrgico y entre ellas encontramos piezas muy populares como “La Guadalupana”. El nombre de las piezas está determinado por el inicio de la letra de la alabanza y se utilizan en procesiones.

*Canciones.* Son piezas del repertorio popular, adaptadas a la dotación y características de los tunditos; según informes del tundero Carmen Gallegos Flores, son interpretadas durante el momento en que se cocina la comida y durante la festividad.

*Huapangos.* Son interpretados por la parada conformada por Tereso de Jesús Flores y su hijo Juan Flores, y no se ha encontrado este repertorio entre otros músicos.

*Poemas.* Así les llama el tundero Timoteo Álvarez a los arreglos y composiciones propias.

*Música para la danza de rayados.* La danza de rayados puede tocarse con una parada o con un tundero solo, pero siempre se acompaña de tambora. Cuenta con varias secciones, las cuales corresponden a la coreografía de la danza. Los ritmos más estables corresponden a secciones de baile, mientras los más inestables a ciertas acciones de los danzantes, como una pelea o la parte en que se destaza a un rayado.

#### Análisis musical del repertorio de tunditos

“Las Mañanitas” es una pieza tomada de la tradición popular mexicana, no la clasificamos como parte del

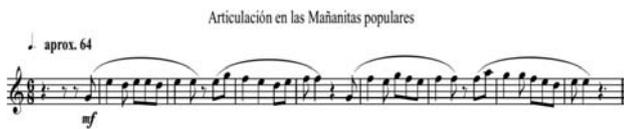


Tunderos de la localidad de El Guadalupe, municipio de Tierra Blanca. Fotografía: Gabriel de Dios Figueroa.

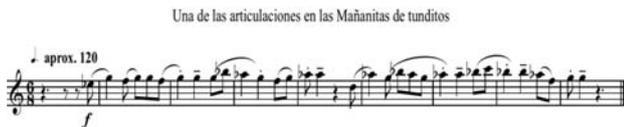
género de canciones por su función en el ritual religioso de las festividades celebradas en la región. Con esta pieza inicia el repertorio durante la entrada al templo en las fiestas patronales y es, por tanto —a diferencia de las otras canciones populares—, pieza obligada en el repertorio de todas las paradas de tunditos, con diferencias de estilo e interpretación entre los distintos conjuntos de músicos

La figuración melódica es básicamente la misma que la de “Las Mañanitas” del repertorio popular mexicano; sin embargo en la interpretación de esta pieza de tunditos se realizan variaciones de fraseo y articulación, así como variantes rítmico-melódicas. No obstante, la diferencia más evidente entre la interpretación de cada una de las dos variantes de dicha pieza es el cambio de tiempo, presentándose “Las Mañanitas” de tunditos a una velocidad mucho mayor.

En “Las Mañanitas” de tunditos el fraseo es en segmentos cortos y los descansos para la respiración son más frecuentes, generándose así cambio en la acentuación y, por tanto, en la percepción rítmica:



Transcripción de “Las Mañanitas” populares.



Transcripción de “Las Mañanitas” de tunditos.

En lo que se refiere a las variantes rítmico-melódicas, éstas se dan de dos formas: como variaciones sobre el contorno melódico de “Las Mañanitas” populares, tal como lo hace don Salomé Rodríguez García, de la comunidad de El Picacho; o como intersecciones entre pasajes musicales que forman en ocasiones secciones completamente diferentes, como lo interpretan los hermanos Ricardo y Carmen Flores Gallegos, de la comunidad de El Guadalupe:



Transcripción del contorno melódico de “Las Mañanitas” populares. Versión grabada en El Picacho.



Transcripción de la variación como intersección de las mañanitas populares. Versión grabada en El Guadalupe.

Si prestamos atención a las figuras rítmicas de las variaciones, nos daremos cuenta que predominan la figura de cuarto seguido de octavo, así como la figura de seis octavos seguidos. Por su parte, los tambores llevan siempre un ritmo en figuras de octavos, acentuando los tiempos fuertes del compás. Estas características rítmicas, en combinación con la velocidad de interpretación y la articulación, confieren a “Las Mañanitas” de tunditos un carácter dancístico diferente a la del repertorio popular mexicano.



Transcripción del contorno rítmico de las mañanitas populares.

Como una última característica de “Las Mañanitas” de tunditos, es importante mencionar la letra que se canta en el municipio de Dr. Mora en donde los intérpretes don Antonio Vázquez García y don Guadalupe Velázquez Jiménez incorporan el uso del canto, alternando la ejecución de la flauta con la voz. En su interpretación añaden el uso de letra en las partes melódicas, cuyas voces son largas, uniendo dos estrofas

en cuarteta y una estrofa en sexteta dentro de un mismo pasaje, acentuando más la variación con la letra de “Las Mañanitas” populares mexicanas, como se evidencia en el siguiente fragmento:

*Volaron cuatro palomas  
por toditas las ciudades  
por ser el día de tu santo  
hoy traemos felicidades  
el cielo se está nublando  
ya están cayendo gotitas  
por ser el día de tu santo  
te traemos mañanitas  
ya viene amaneciendo  
ya la luz del día nos dio  
levántate de mañana  
mira que ya amaneció  
ay diles que sí que diles que no  
una rosa de Castilla que para ti traigo yo.*

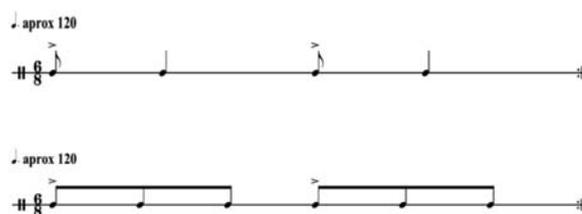
Las *piecitas religiosas* o *piecitas sin nombre* son las más antiguas del repertorio de tunditos; han sido aprendidas de generación en generación y se identifican entre sí por la melodía con que inician. Los informantes e intérpretes mencionan a los finados don Baldomero Flores, don Pánfilo Calzada y *don Tacho*, como algunos de los maestros que enseñaron estas melodías alrededor de la décadas de 1940 y 1950, pero comentan que dichas piezas son aún más antiguas.

Las *piecitas antiguas* se interpretan durante “la colecta”, proceso previo a la fiesta religiosa en que los mayordomos realizan recorridos casa por casa, acompañados de la imagen religiosa, a fin de recabar fondos para su celebración; también se interpretan en otras procesiones, y en ocasiones como llegada o salida del templo durante la fiesta religiosa.

Estas piezas, sin una estructura formal definida, pueden tener una estructura sencilla y de tan sólo dos frases melódicas, las cuales se repiten indefinidamente; en otros casos se componen de estructuras formales en las que no existen repeticiones, sino solamente variaciones sobre un mismo contorno melódico. La característica estructural común entre las distintas piezas antiguas es el ritmo y el uso de cadencias al finalizar las frases. La duración de las *piecitas sin nombre* puede

ser muy larga, pues las repeticiones o variaciones se realizan *ad libitum*.

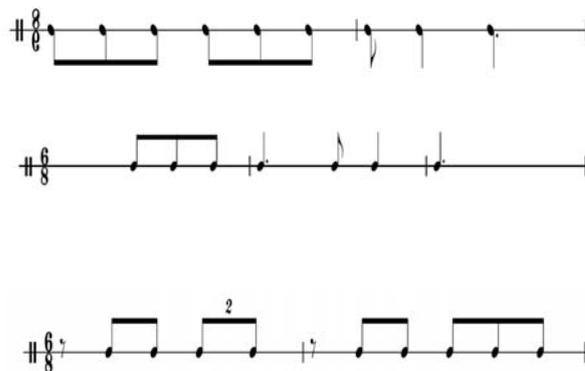
Las piezas antiguas se presentan en un compás de 6/8 a un tiempo que oscila entre 100 y 130 bpm. Las figuras rítmicas de los tambores son constantes, y la figura más común es el octavo-cuarto con acento en el octavo; sin embargo, en ocasiones también se encuentran figuras constantes de 3/8 con acento en el primero de, y en menor medida figuras de dieciseisavo con acento cada dos notas.



Figuraciones rítmicas en los tambores.

Por su parte, las flautas realizan figuraciones melódicas más complejas que los tambores, tocando casi siempre de manera homofónica; aquí predominan las figuras de octavo o cuarto seguido de octavo, y entre sus características rítmicas se incluyen contratiempos, notas largas y algunas síncopas. Además, en algunas piezas existen desfases rítmicos con el tambor, generando una especie de birritmia o un compás ambiguo.

Abajo se muestran algunas figuras rítmicas presentes en las flautas.



Figuraciones rítmicas en las flautas.

Ejemplo de desfase rítmico entre flauta y tambor en una pieza interpretada en la comunidad de El Guadalupe

♩ = aprox 48

Flautas  
Tambores

Desfase rítmico entre flauta y tambor.

Melódicamente, estas piezas se manejan en el ámbito de octava con uso mayor del registro central del instrumento de Eb 6 a Bb 6, y algunos pasajes mínimos por arriba y debajo de este registro; los intervallos melódicos de mayor uso son las segundas y terceras.

Ámbito melódico.

Podemos dividir en dos los tipos de cadencias de la música religiosa: por un lado las semicadencias y por otro lado las cadencias atonales o disonantes; en ambos casos se evita una caída a la tónica al final de las frases melódicas, siendo la única caída con claridad a la tónica en la cadencia final al terminar las piezas.

Las semicadencias se presentan al final de las frases, continuando la caída a la tónica con una dominante generalmente hacia el tiempo débil del compás.

Ejemplo de semicadencia en una pieza interpretada en la comunidad de El Picacho

♩ = aprox 120

V I V

Ámbito melódico. Semicadencia.

Las cadencias atonales o disonantes pueden incluir o no la presencia de la tónica al final de la frase, pero se caracterizan por la inclusión de grados alterados ajenos a la tonalidad sin una justificación melódica.

Ejemplo de cadencia atonal interpretada en la comunidad de El Picacho

♩ = aprox 100

V Sección atonal, Eb pierde la función de tónica

Cadencia atonal.

En lo que se refiere a fraseo, las piecitas religiosas tiene frases bien definidas, por lo general de aproximadamente compás o compás y medio; por supuesto, el fraseo varía en función del estilo de los intérpretes.

La *alabanza* como tal es un género muy común en la región, pues se trata de cantos de carácter religioso interpretados en coro a tres voces; tienen como elemento característico el uso de fraseos largos, tiempos lentos, y pausas largas *senza misura* entre frase y frase. Por toda la región se organizan coros de “alabanceros”, término con el que son conocidos sus intérpretes; durante las ceremonias de velaciones a los santos deben tener un repertorio muy amplio, suficiente como para cantar durante toda la velación.

Los tunditos han tomado parte del repertorio de alabanzas para interpretarlas en la dotación de flauta y tambor, y se identifican por el inicio de la letra de la alabanza. Las alabanzas sufren cambios musicales al migrar de dotación instrumental, siendo el tiempo y el fraseo los cambios más evidentes. Las alabanzas de tunditos se interpretan dentro del templo durante las celebraciones religiosas.

La mayor parte de las alabanzas se encuentran en compás de 4/4, y en menor medida en 6/8. Los tambores realizan por lo regular figuras de octavo constante, con algunas variaciones en la acentuación que generan en ocasiones ambigüedad rítmica. El ritmo en las flautas es muy regular, a veces con ligerísimos desfases con la métrica de los tambores. La mayoría de veces las piezas se presentan en tiempos de *andante* a *moderato*.

Las alabanzas son las piezas de mayor sencillez formal en el repertorio de tunditos: su estructura consiste en una sola frase con o sin variación, la cual es repetida constantemente, no hay un número determinado de repeticiones y puede prolongarse por tiempo indefinido; los músicos se avisan mediante un pequeño gesto el

final de la pieza. En los espacios de descanso entre las frases y repetición, o bien entre la frase y la variación, se presenta un pequeño pasaje polifónico entre las flautas, durante el cual se realizan los llamados “bajeos”, es decir, contra-tiempos sobre el ritmo original donde se repite una nota consonante o en ocasiones ajena a la tonalidad. Es probable que dicho elemento sea tomado de la música popular, donde las guitarras o las tarolas realizan contra-tiempos como parte de la textura rítmica.

Melódicamente, las alabanzas respetan los contornos de las alabanzas cantadas, y quizá por ello encontramos líneas melódicas cantábiles con un ámbito melódico muchas veces no mayor a la sexta, movimientos por grados conjuntos y descansos armónicos de fácil entonación.

Ejemplo de alabanza interpretada en la comunidad de El Picacho

♩ aprox 116

Alabanza.

La articulación se da en frases cortas, con notas en *staccato* y respiraciones continuas, variando un poco la articulación descrita de acuerdo con el estilo de los distintos conjuntos de músicos.

Una característica muy llamativa de las alabanzas de tunditos es la manera en que se realiza la cadencia final para concluir la pieza: una vez realizadas varias repeticiones de la frase, el flautista primero voltea a ver a su compañero de parada, en ocasiones se levanta un poco el tambor o se hace otra señal, se concluye la frase y se hace una nota larga, generalmente en la tónica, haciendo un *diminuendo* en esta nota hasta agotar completamente la amplitud; este *diminuendo* coincide casi siempre con la envolvente de amplitud del último ataque del tambor.

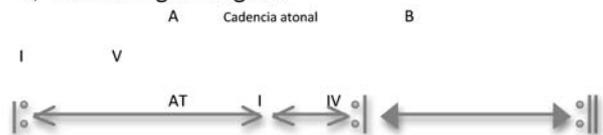
Ejemplo de cadencia

Cadencia en alabanza.

*Las alabanzas en los tunditos de Dr. Mora.* Según las entrevistas realizadas a los informantes, la tradición de música de tunditos en el municipio de Dr. Mora fue aprendida de la Congregación de Cieneguilla, por el ya citado tundero don Pánfilo Calzada, no existiendo antes música de tunditos en ese municipio. No así con la música de alabanceros, la cual es muy antigua y arraigada en la localidad. Antonio Vázquez García y Guadalupe Velázquez Jiménez, tunderos de Dr. Mora, comentan que antes de dedicarse a la música de tunditos cantaban en coros de alabanza, y por eso decidieron añadir el canto en la música de tunditos, siendo las alabanzas el género de mayor presencia en su repertorio. Asimismo, en sus interpretaciones es evidente cómo la atención se centra en la correcta afinación de la voz y la letra de las alabanzas, pasando la precisión rítmica de los tambores y la sincronía en la textura de las flautas a un plano secundario.

Análisis armónico/formal

a) **Pieza antigua religiosa**



• **Alabanza**



Análisis armónico formal.



Danza de Rayados. Participan músicos de la congregación indígena otomí de Cieneguilla de San Ildefonso Querétaro de Arteaga. Fotografía: Gabriel de Dios Figueroa.

*Música para la Danza de Rayados.* La Danza de Rayados en una danza propia de la congregación indígena otomí de Cieneguilla de San Ildefonso, relacionada con las danzas de apaches propias de otras regiones de Guanajuato y Querétaro; algunos informantes se refieren a esta danza como “Danza de apaches rayados”, aun cuando presenta elementos musicales que la hacen diferir de las danzas de apaches.

En esta danza intervienen dos grupos de personajes: los “rayados” y los “mechudos”. El grupo de rayados muestra rayas pintadas en la cara y algunos otros accesorios, como pueden ser plumas, chalecos de gamuza y bandas en la cabeza. El grupo de los mechudos usa máscaras y trajes que cubren todo el cuerpo; además hay personajes específicos, como son la muerte y el diablo.

La coreografía de la danza representa una pelea, en la cual uno de los rayados es muerto y destazado por la muerte. Cuenta con momentos muy específicos, para cada uno de los cuales existen diferentes figuras musicales. Las partes de la danza son: *a)* inicio de la caminata; *b)* inicio del baile; *c)* pelea; *d)* muerte y destazamiento del rayado, y *e)* baile final (se repite la música del baile inicial)

La estructura musical está ligada a las partes mencionadas, siendo las piezas formalmente más complejas del repertorio de tunditos.

La danza de rayados se puede tocar con uno o dos tunderos, además de una tambora; algunos informantes mencionan que la instrumentación original debe llevar violín, aunque en los grupos de danza de nues-

tros días la música se interpreta solamente con un tundero y tambora.

Para las partes de inicio de la caminata, pelea y muerte del rayado las melodías son las mismas en cada interpretación, mientras para las danzas intermedias se pueden interpretar distintas melodías entre las distintas piezas de rayados, permitiendo incluso melodías de composición propia, siempre y cuando cumplan con las características rítmicas propias para el baile.

Los obligados para el inicio de la caminata, pelea y muerte del rayado cuentan con características específicas muy particulares, variando sólo un poco melodías y ritmos entre distintos tunderos. Las características principales presentes en todas las interpretaciones encontradas son las siguientes: *a)* ausencia de acentuación en el tambor, el cual toca a intervalos regulares de tiempo generando un fragmento musical *senza* compás; *b)* figuras rítmicas contrastantes en la flauta con valores largos valores muy cortos en notas repetidas; *c)* la articulación da preferencia a notas en *staccato*, con algunas notas ligadas; *d)* no se presentan funciones armónicas claras, pudiendo quizá considerarse todo el fragmento en tónica.

Obligado de danza de rayados interpretado en la comunidad de Peña Blanca  
(Notación proporcional)



Obligado de Danza de Rayados.

En lo que corresponde a las danzas, el elemento principal de relación entre las distintas danzas intermedias es el ritmo, el cual debe tener compás binario, a un *tempo allegro*, el tambor debe llevar los mismos acentos que la flauta, en algunas interpretaciones incluso se hacen las mismas figuras rítmicas. El fraseo debe ser regular, con una ligera respiración entre frase y frase, las melodías son sencillas, sin muchas variaciones melódicas.

La función de la tambora es reforzar los acentos fuertes de la música para la danza, complementándose instrumentalmente con el tambor de tunditos, la tambora no tiene participación en los obligados.



Danza de Rayados. Transcripción: elaboración propia.

### Canciones

Las canciones son piezas tomadas del repertorio popular, de las piezas interpretadas en la radio o populares en la región. La mayor parte de estas canciones pertenecen al género ranchero y norteño, aunque también forman parte del repertorio piezas tomadas de otros géneros regionales como los huapangos.

La participación de los tunditos en las fiestas religiosas por lo general es de aproximadamente 12 horas: desde “Las Mañanitas” interpretadas al inicio del día hasta la quema del castillo en la noche. Como ya se mencionó, las alabanzas se interpretan dentro del templo, al igual que las piezas antiguas. Una vez fuera de la iglesia, la elección del repertorio se torna un poco más libre, no estrictamente litúrgico; es aquí donde entra la interpretación de las canciones populares, las cuales complementan el repertorio necesario para ajustarse al tiempo de participación. Algunos informantes mencionan que las canciones son interpretadas también para amenizar la elaboración de los alimentos por parte de los mayordomos en las velaciones.

Las canciones de tunditos por lo general toman ritmo y melodía literalmente, con algunas variantes interválicas debido a las características de afinación no temperada de la flauta; la mayoría de los ritmos en el tambor presentan la acentuación bajo-guitarra, es decir nota sin acentuar, nota acentuada-nota no acentuada en un compás de 2/4 o nota acentuada y dos notas sin acentuar en compases de 3/4. En las melodías en compás de 3/4 se presentan los pasajes polifónicos llamados

“bajeos”, y fuera de eso la textura es homofónica a intervalos de terceras.

Un caso muy particular en el repertorio de canciones de tunditos es el de una pieza llamada “El Cenzontle”, pues se trata en realidad de un popurrí en el que se pueden variar las melodías que lo conforman, pues entre cada una de las piezas del popurrí hay una sección libre donde solamente toca el primer flautista. En esta sección hay una desaparición total de compás y métrica establecidas y se sale la imitación del canto de las aves; en esta sección libre también se presenta una interpretación de la pieza “La Calandria”, de los tunditos del municipio de Dr. Mora.

### Los tunditos y la música de tamboleros

La música de tamboleros es una tradición musical otomí de las comunidades cercanas a los municipios de Comonfort y Neutla, en Guanajuato, interpretada con una flauta de carrizo de seis agujeros y un tambor de doble parche. Cuenta en su repertorio con piezas antiguas para las imágenes, alabanzas y canciones populares. La flauta se encuentra afinada en Eb con algunas variaciones de afinación microtonales entre cada flauta. El tambor se elabora de madera, con parches de cuero de chivo de 40 cm de diámetro.

La música de tamboleros y la música de tunditos son géneros musicales diferentes que forman parte de una misma cultura lingüística, radicada en diferentes regiones de una misma entidad federativa. Tienen varias características en común, y las más evidentes de ellas son el uso de una dotación similar; la utilización de los mismos materiales para la elaboración de instrumentos; el uso ritual de la música; la existencia de alabanzas y piezas antiguas; canciones en ambos géneros, y el uso de un mismo centro tonal (Eb). Sin embargo, las características musicales de cada uno de estos géneros le confieren identidad propia a cada uno.

Es de gran interés el uso del Eb como centro tonal en los dos géneros, ya que ambas flautas —a pesar de tener tesitura soprano— por lo general se ejecutan en el registro más agudo del instrumento, es decir en la tesitura *sopranino*. Dado que muchos de los instrumentos transpositores europeos de tesitura *sopranino*

**Cuadro comparativo entre música de tamboleros y música de tunditos**

|                                  | Tamboleros   | Tunditos   |
|----------------------------------|--|--|
| Dotación                         | Flauta de carrizo de seis agujeros y tambor de doble parche  | Dos flautas de carrizo de tres agujeros y dos tambores de doble parche   |
| Tesitura de los instrumentos     | Flauta soprano<br>Tambor grave   | Flautas soprano<br>Tambores agudos   |
| Repertorio                       | Piezas antiguas, alabanzas y canciones   | Piezas antiguas, alabanzas, canciones y danzas de rayados  |
| Escalas mayormente utilizadas    | Pentáfona con centro tonal en Eb   | Diatónica no temperada en Eb   |
| Intervalos melódicos más comunes | Quintas, sextas y terceras   | Segundas y terceras  |
| Características rítmicas         | Ritmo irregular en el tambor, constantes cambios de compás, uso de silencios al finalizar las frases melódicas, misma acentuación de flauta y tambor | Ritmo regular, compases binarios y ternarios, uso de síncopas y contratiempos, octavo como valor de mayor uso en el tambor, ausencia de silencios en el tambor |
| Articulación                     | Fraseos largos regulares, frases en <i>legato</i>  | Varía de acuerdo con el género, uso de notas <i>staccato</i> , y nota ligada a nota <i>staccato</i>  |

(trompetas, clarinetes, saxofones, etcétera.) también se encuentran afinados en Eb, es probable que el uso del centro tonal Eb en ambas flautas haya sido adoptado de la afinación natural de los instrumentos europeos de registro sobreaugado.

Es importante señalar que varios informantes en las comunidades cercanas al municipio de Comonfort mencionan una dotación ahora extinta llamada “comesolo” en la cual un mismo intérprete tocaba una flauta de tres agujeros y un tambor de doble parche a la manera de los tunditos del noreste del estado. Asimismo, en los municipios de Tierra Blanca y Dr. Mora se menciona el anterior uso de un tambor de mayores dimensiones que el tambor de tunditos, elaborado con aros de madera y cuya descripción guarda relación con las características del tambor de tamboleros.

La relación entre la música de tamboleros y la música de tunditos es innegable; mas con base en el análisis musical de ambos géneros, los elementos musicales son insuficientes para especular que sean géneros derivados uno del otro o compartan un mismo origen.

#### Características formales de la música de tunditos

Considerando las características formales, melódicas, rítmicas, armónicas, de articulación, de textura, de agógica y dinámica de los materiales musicales revisados, puede concluirse que las principales características de identidad de la música de tunditos son las siguientes:

- La preponderancia de los tambores en la instrumentación, desempeñando la función de pedal rítmico y armónico (los tambores dejan una resonancia de la nota Eb), indispensable para la identidad de este género musical.
- La textura homofónica generada entre ambas flautas y tambores, con excepción de los pasajes llamados “bajeos” y del estilo de interpretación de los tunditos de Dr. Mora, donde la homofonía en textura instrumental juega un papel menos importante que las características vocales.
- El uso de *staccato* y frases cortas en la articulación de las flautas.

- La presencia de contra-tiempos y síncopas como elemento secundario en la rítmica de las flautas.
- La influencia de elementos de géneros musicales como las canciones populares, alabanzas y huapangos.

#### La música tradicional del municipio de Comonfort

Según los datos de campo, podemos encontrar dos vertientes importantes en la música tradicional de Comonfort y pueblos aledaños. Por un lado está la música para danza, y por otro la música de tamboleros. En menor medida encontramos la llamada “música de viento”, término con el que se refieren a la música para banda de alientos; sin embargo, los informantes comentaron que las bandas generalmente las traen de otros pueblos más al norte, como San Miguel de Allende. La música de danza y la música de tamboleros está íntimamente ligada a las festividades religiosas, y es difícil encontrarlas fuera de este contexto.

#### Música para las danzas

Según informes de Antonio Bartola, carguero mayor de danza de apaches en Comonfort, Juan Rinconcillo, músico de tarola de danza de apaches en la comunidad de Los Morales, y Francisco, trompetista del pueblo Neutla, existen distintos tipos de danzas que son interpretadas con diferente música cada una.

*Danza de apaches.* Es la danza que tal vez tenga más arraigo en nuestros días. Se interpreta con violín, trompeta, tambora (bombo) y tarola o cajita. El violín es el encargado de llevar la parte principal en la música.

*Danza de sonajas.* Los informantes señalan que esta danza se acompaña con una dotación parecida a la de apaches, pero más grande, ellos la llaman “de orquesta”

*Danza de concheros.* Es probable que esta danza se asemeje a las danzas que se tocan en la ciudad de México, pues una informante mencionó que una vez fue al Distrito Federal y vio la “Danza de comanches”, como también la llaman. Francisco de los Santos, tambolero de la comunidad de Los Morales, comentó que él tocó mandolina para acompañar las danzas, las cuales se tocaban también con “armadillo” (mandolina hecha con el caparazón de este animal). Don Francisco

comentó que antes la danza de concheros se acompañaba de instrumentos de cuerda, pero últimamente la acompañan de unos tambores (huéhuetl y teponaztle).

*Otras danzas.* Los informantes mencionaron otras danzas, pero no fue posible obtener más información acerca de ellas: la *Danza de compadres* (desaparecida en Comonfort, en ella los danzantes se disfrazaban); la *Danza de plumas* (probablemente llamada también de *aztecas*); *Danza de toreros*, al parecer desaparecida en toda la región, se interpretaba con una flauta y un tambor tocados por un solo músico, por lo cual la llamaban música de “comesolo”.

#### Música de tamboleros o piteros

La música de tamboleros es música interpretada por una flauta de carrizo de seis agujeros y un tambor de doble parche; se toca en las fiestas religiosas en procesiones, elaboración y levantamiento del “Crucero”, elaboración de “xuchil”, en el proceso de “Recoger los pollos” y en la “Carrera de pollos”; para cada una de estas actividades existen melodías específicas, siendo la de mayor libertad la música correspondiente a las dos últimas.

*Procesiones.* Tienen melodías para cada momento desde la llegada al templo, la procesión, etcétera. Entre cada melodía se intercalan textos hablados como oraciones, muchas de ellas en otomí, tal como detalló don Eulalio Ramírez, de la comunidad de San Pablo.

*Recoger los pollos y carrera de pollos.* En el marco de la fiesta religiosa se recolectan aves de corral entre la comunidad, las cuales sirven para la llamada “carrera de pollos”. En ella se realizan distintas suertes a caballo y se entregan como premios los pollos recolectados; durante la recolección de las aves y durante la carrera se interpreta música popular con la flauta y el tambor, y las piezas se interpretan sin un orden específico; sin embargo, existe un repertorio de ciertas canciones entre los tamboleros que incluye melodías como “El gavilán pollero”, “La mujer casada”, “Los huaraches”. Importa señalar que tales piezas no se interpretan de manera literal, sino con muchas variantes rítmico-melódicas que pueden estar relacionadas con las características de los instrumentos y la influencia de las piezas netamente religiosas.



Cuadrillas de la Danza de Apaches de la localidad de Victoria, municipio Victoria. Fotografía: Gabriel de Dios Figueroa.

### Los instrumentos de tamboleros

*Tambor.* Es una caja circular de 50 cm de diámetro y 15 cm de profundidad. El contorno puede estar elaborado de madera o lámina; los parches son de cuero de chivo y se tensan con una cuerda alrededor del contorno. Entre el parche y el contorno lleva unos aros elaborados con raíces de árboles oriundos de la región. En el parche inferior lleva dos cuerdas que pueden estar elaboradas de ixtle, correa de cuero o cuerda de guitarra; el tambor se coloca de manera vertical y se percute con un par de baquetas elaboradas de madera. La baqueta de la mano izquierda debe quedar por arriba y de manera transversal al tambor, mientras la otra baqueta apunta hacia el centro del tambor de manera horizontal. La baqueta de la mano derecha se encarga de los sonidos acentuados, mientras la de la mano izquierda hace contratiempos. El tambor “sigue” a la flauta llevando las acentuaciones de ésta en la mano derecha; sin embargo, es común que haya un desfase entre los instrumentos, lo cual aporta una característica rítmica especial a esta música.

*La flauta.* Está elaborada de carrizo, mide cerca de 25 cm de longitud, con seis agujeros del mismo diámetro, y colocado a la misma distancia uno de otro. Cuenta con una embocadura elaborada de madera, en ocasiones se hacen nudo con alambre alrededor del carrizo para evitar que el carrizo se abra en dos. Uno de los constructores más viejos de la región, el señor



Tamboleros de la localidad de San Pablo, municipio Comonfort. Fotografía: Gabriel de Dios Figueroa.

Domingo Mendoza, comenta que la flauta se debe elaborar de carrizo hembra, a fin de evitar que se abra. Sin embargo, constructores como Eulalio Ramírez y Arnulfo Mendoza utilizan indistintamente carrizo macho o hembra.

La interpretación de estos instrumentos es casi siempre con una gran presión de aire, logrando tocarlos a una octava o una quinta de la tesitura natural del instrumento. Únicamente en la llamada “música para la Semana Santa” se utiliza la primera octava del instrumento, y es por ello que para interpretar esa música utilizan flautas elaboradas de carrizos más gruesos.

Al visitar a distintos flautistas pudimos constatar dos diferentes digitaciones: por un lado están flautistas como don Eulalio Ramírez o don Florentino, que utilizan los seis agujeros de la flauta con distintas posiciones, muchas de ellas de cierta dificultad al hacer los cambios; por otro lado, flautistas como Francisco, en Neutla de los Santos, o Pablo “el músico” obturan siempre el primero y el último agujero, utilizando solamente los cuatro orificios intermedios. El resultado es el mismo, obtenemos una escala pentáfona con los siguientes intervalos en su composición: 3M, 2M, 2M, 2M, 2M. Es digno de hacer notar saltos a sonidos muy agudos, los cuales se intercalan en el dibujo melódico como si se tratara de adornos.

Apéndice. Discografía y bibliografía especializada

*Discografía*

En relación con los anteriores trabajos de investigación etnomusical realizados en la entidad en torno a la música de tunditos, encontramos al menos tres de ellos editados por diversas instituciones, en diversos formatos y con varios años de distancia entre unos y otros. Dichos trabajos ya representan esfuerzos por conservar, estudiar y difundir el patrimonio cultural y musical de los otomíes de Guanajuato, motivo por el cual los consideramos dignos antecesores de este ensayo.

En principio destacan dos fonogramas realizados, cuando menos hace 25 años, por el Archivo Etnográfico Audiovisual del extinto Instituto Nacional Indigenista.

- 1) *La música entre los chichimecas*, disco LP más folleto, Serie IV (La música en las comunidades indígenas, I), México, Instituto Nacional Indigenista/Fondo Nacional para las Actividades Sociales.

Sin ser estrictamente un disco sobre la música de tunditos, contiene grabaciones de campo y un estudio sobre las prácticas socioculturales y musicales de los vecinos más próximos de los otomíes del noreste de Guanajuato: los chichimeca jonáz. El estudio etnográfico que acompaña al fonograma ilustra acerca de las formas musicales que al menos hace un cuarto de siglo se consideraban parte del repertorio de música tradicional chichimeca. Este documento puede ser un material muy importante para hacer estudios diacrónicos, en el entendido que el material sonoro puede servir para hacer análisis comparativos en lo referente al proceso de transformación de los repertorios musicales a partir de la incorporación de nuevos lenguajes sonoros a los géneros musicales.

- 2) *La música de una comunidad otomí*, Congregación de Cieneguilla, disco LP más folleto. Serie IV (La música en las comunidades indígenas, II), México, Instituto Nacional Indigenista/Fondo Nacional para las Actividades Sociales.

Este puede ser tal vez el primer disco editado con

ejemplos sonoros de la música de tunditos en el noreste de Guanajuato. Se hicieron varias revisiones de catálogos de grabaciones editadas por las instituciones que desde la década de 1960 se abocaron al rescate y difusión del patrimonio musical de los pueblos indígenas y mestizos del país, y no se encontraron ediciones anteriores a esta.

El propio doctor Thomas Stanford publicó hace más de treinta años el catálogo de grabaciones de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia y no se encuentran registradas grabaciones de tunditos en ellas. Cabe mencionar que entre los documentos sonoros consignados en ese catálogo hay grabaciones del propio Thomas Stanford y de Henrietta Yurchenco que datan de la década de 1940, pero no es un área que hayan trabajado.

Por comunicación personal con el etnólogo Benjamín Muratalla, subdirector de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, sabemos que el ya fallecido etnomusicólogo Gabriel Moedano sí realizó algunas grabaciones en la región, pero no han sido publicadas hasta la fecha.

- 3) *La Sierra Gorda que canta a lo divino y a lo humano*. Casete 1: tunditos, alabanzas y música de golpe; casete 2: corrido y huapango arribeño. Guanajuato, Instituto de Cultura del Estado de Guanajuato/ Dirección General de Culturas Populares/ Discos Corazón, 1995.

Este documento sonoro contiene una serie de datos relevantes —escritos por María Isabel Flores Solano y Fernando Nava López— en torno a los repertorios presentados y las prácticas sociales en que se desarrollan. Este puede ser el primer fonograma que abarque en una sola edición varios géneros musicales y además contenga un estudio detallado de cada uno, así como de las regiones en que se practican.

- 4) *Música de tunditos. Municipio Comonfort*, Querétaro, Secretaría de Cultura del Estado/ PAMYC-Dirección General de Culturas Populares, 2009.

Aunque en el título de este disco compacto se anuncia música de tunditos, el repertorio grabado corresponde a la tradición que en ese municipio de la entidad

se conoce como tamboleros, y que en esencia no tiene una relación directa con la dotación instrumental de los tunditos: dos flautas de carrizo y dos tambores de parche tocando al unísono por dos ejecutantes.

Por su parte, en lo referente a monografías especializadas en la música de tunditos, no se encontraron materiales impresos.

#### Los estudios etnomusicales otomíes en otras entidades

Como ya se había apuntado, han sido escasos los trabajos que la antropología mexicana y las instituciones han dedicado a los otomíes de Guanajuato en cuanto grupo étnico y lingüístico, históricamente conformado con sus particularidades socioculturales. En contraste, los otomíes de Hidalgo y, más específicamente, los otomíes del Valle del Mezquital, han sido ampliamente estudiados no sólo en lo referente a etnografía, sino en cuanto a su etnomusicología. Veamos algunos de los trabajos más representativos.

#### Monografías

- 1) Vicente T. Mendoza, *Música indígena otomí. Investigación en el valle del Mezquital*, Hidalgo, México, UNAM, 1939.

Este es sin duda un trabajo pionero y paradigmático de la musicología mexicana; realizado hace 73 años, y se trata tal vez de uno de los estudios más importantes de la música indígena mexicana desde la corriente de estudios folcloristas. Hay que tomar en cuenta que este trabajo se hizo casi una década antes de que Henrietta Yurchenco y Thomas Stanford comenzaran sus grabaciones de campo en el territorio nacional.

El libro contiene gran cantidad de transcripciones de piezas que los informantes le cantaban al autor, además de un interesante apartado sobre el análisis formal y la metodología de trabajo aplicados por Vicente T. Mendoza a los materiales recopilados. Es todo un clásico entre los estudios pioneros de la investigación musical en México, y no fue el único trabajo que el autor dedicó a los otomíes del Valle del Mezquital.

- 2) Justino Fernández y Vicente T. Mendoza, *Danzas de los concheros de San Miguel de Allende*, México, El Colegio de México, 1941.

Otro ejemplo más de la incansable actividad profesional que desarrolló Vicente T. Mendoza, y del interés que tuvo en Guanajuato, aunque no tocó directamente el tema de los tunditos. Sin embargo, las descripciones etnográficas y el análisis musical sirven de base para estudios recientes, sobre todo desde una perspectiva comparativa diacrónica.

- 3) Jesús Cuevas Cardona, *La música de los hñahñús del Valle del Mezquital. Algunas consideraciones teóricas*, Pachuca, Instituto Hidalguense de la Cultura, 1992.

Este trabajo puede considerarse parte de la segunda generación de investigadores que se abocan a los estudios musicales otomianos. Por su interés en el estructuralismo como paradigma para comprender el complejo de relaciones entre instituciones sociales y las prácticas articuladas en torno a los símbolos, es tal vez un trabajo pionero que rompe no sólo con el paradigma de principios del siglo XX en torno al folclorismo y la catalogación de la cultura en un *continuum* de evolución de lo primitivo a lo civilizado. También rompe con la visión funcionalista de la musicología estadounidense, que busca explicar el fenómeno musical dentro de la lógica de su función en las sociedades en que se produce.

- 4) Hugo Noguerola, *Música hñahñú en el estado de Hidalgo*, Pachuca, Instituto Hidalguense de la Cultura, 1992.

Este trabajo es sin duda un gran esfuerzo por realizar un mapa sonoro de la entidad, y en él no sólo se aborda la música indígena tradicional, sino que además se buscan las vertientes de una música popular mestiza y urbana que retoma los problemas étnicos de la entidad como medio de difusión y de búsqueda de cohesión social. Es un texto de referencia para abordar los fenómenos de reelaboración de las identidades, así como un referente en la historia de la música de Hidalgo en tiempos recientes.

*Fonogramas más recientes*

1) *Los cantos del ixtle. La música hña hñu del Valle del Mezquital*, XECARH, La voz del pueblo Hña Hñu, México, CDI (s/a).

Interesante recopilación de diversos géneros musicales que se cultivan entre los otomíes del Valle de Mezquital, en Hidalgo. La importancia de las radiodifusoras se evidencia en que son agentes con muy amplio poder de convocatoria, que han podido captar el interés de las poblaciones donde se busca recuperar las tradiciones musicales a partir de la revaloración de las propias prácticas musicales.

2) *Entre venados y mariposas: la música de los pueblos ñatjo ñe hña hñu*, XETUMI, La voz mazahua otomí, México, CDI, 2006.

Muy interesante ejemplo de la relación musical entre dos grupos étnica y lingüísticamente diferenciados, que son vecinos y en cierto grado manifiestan sus fronteras simbólicas a través de prácticas musicales que denotan alteridades.

3) *La flauta indígena mexicana (grabaciones de campo de René Villanueva)*, México, Ediciones Pentagrama/Conaculta (s/a).

Tal vez sea esta la compilación más importante de música de flauta indígena, grabada en diferentes regiones y con músicos de diversas etnias en un solo volumen. El texto que acompaña al fonograma resulta ilustrativo del esfuerzo realizado para sistematizar el conocimiento sobre los instrumentos de aliento que se tocan en el país. Entre las grabaciones que presenta Villanueva destaca una de tunditos.

4) *“La voz de la Sierra de Oriente”, Tuxpan de las Flores, Michoacán*, INI RAD- I- 7 serie IX, México, INI (s/a).

Este fonograma es otra producción de las radiodifusoras del sistema del Instituto Nacional indigenista, y es un interesante ejemplo en torno a las prácticas musicales otomíes.

**Estado de la cuestión etnográfica**

Del conjunto de cuatro monografías recientes editadas por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas sobre grupos de habla otomiana, ninguno de ellos se refiere a los otomíes del noreste de Guanajuato.

1. Guadalupe Barrientos López, *Otomíes del Estado de México*, México, CDI/PNUD, 2004.

2. Alessandro Questa Rebolledo y Beatriz Utrilla Sarmiento, *Otomíes del Norte del Estado de México y Sur de Querétaro*, México, CDI, 2006.

3. Mirza Mendoza Rico, Luis Enrique Ferro Vidal y Eduardo Solorio Santiago, *Otomíes del semidesierto queretano*, México, CDI, 2006.

4. Beatriz Moreno Alcántara, María Gabriela Garret Ríos y Ulises Julio Fierro Alonso, *Otomíes del Valle del Mezquital*, México, CDI, 2006.

5. Luigi Tranfo, *Vida y magia en un pueblo otomí del Mezquital*, México, INI/SEP (Antropología social, 34), 1974.

6. Pedro Carrasco Pizana, *Los otomíes. Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1979.

7. Jacques Soustelle, *La famille otomí-pame du Mexique Central*, París, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, XXVI, 1937

8. Rafael Parra Muñoz, “Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la zona media y la Sierra Gorda”, tesis de licenciatura, México, ENAH-INAH, 2007.

9. Luis Miguel Rionda, “Las culturas populares guanajuatenses ante el cambio modernizador”, en *Relaciones*, vol. XI, núm. 41, invierno de 1990, pp. 79-115.

10. Anacany Aguilar Vega y María Arely Hernández Gallegos, “Caravana otomí, proyecto etnoturístico para la Congregación de San Ildefonso Cieneguilla”, tesis de licenciatura, Celaya, Universidad de Guanajuato/Instituto de Investigaciones Superiores del Bajío.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Álvarez Boada, Manuel, *La música popular en la huasteca veracruzana*, México, Dirección General de Culturas Populares/Premia, 1985.

- Bonfil Batalla, Guillermo, *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, México, INI/INAH/Conaculta/Fifonafe/CIESAS, 1995, t. I y II, pp. 337-357 y 357-546.
- Broda, Johanna y Félix Báez-Jorge, *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE, 1996.
- Chamorro, J. Arturo, *La música popular en Tlaxcala*, México, Dirección General de Culturas Populares/Premia, 1983.
- Favre, Henri, *Cambio y continuidad entre los otomíes de México*, México, INI, 1992.
- Florescano, Enrique e Isabel Gil (comps.), *Descripciones económicas generales de Nueva España, 1784-1817*, México, SEP-INAH, 1973.
- Giddens, Anthony, *Sistema y estructura*, Madrid, Alianza Universidad, 1979.
- Guerrero Guerrero, Raúl, "La Etnografía y el folklore en Hidalgo", en Carlos García Mora (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico, vol. 14, La antropología en el centro de México*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1988, pp. 287-300.
- Henríquez, Cristina y Melba Pría, *Regiones indígenas tradicionales. Un enfoque geopolítico para la seguridad nacional*, México, INI, 2000.
- López Plaza, Fidencio, "Mi abuelo me contó", mecanoscrito.
- Marion, Marie Odile, *Identidad y ritualidad entre los otomíes*, México, INI (Fiestas de los pueblos indígenas), 1994.
- Montoya Briones, José de Jesús, "La etnología y la antropología social en Zacatecas", en Carlos García Mora (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico, vol. 12 La antropología en el norte de México*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1988, pp. 401-412.
- Nava L., E. Fernando, "Chichimeca", en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (en prensa).
- \_\_\_\_\_, "Otopame (Chichimec, Otomí and Pame)", en Dale A., Olsen y Daniel E. Sheehy (eds.), *The London, Garland Encyclopedia of Worldmusic, vol. 2, South America, México, Central America, and the Caribbean*, Nueva York, Garland Publishing (en prensa).
- Olivera B., Mercedes, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, México, Fonadan, 1974, vol. 1.
- Reina, Leticia, *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XXI*, México, INI/CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, 2000.
- Reyes García, Cayetano, "La etnohistoria en Zacatecas", en Carlos García Mora (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico, vol. 12 La antropología en el norte de México*, México, INAH (Biblioteca del INAH), pp. 367-400.
- Rionda, Luis Miguel, "La etnohistoria y la antropología social en Guanajuato", en Carlos García Mora y Mercedes Mejía Mora (coords.), *La antropología en México. Panorama histórico, vol. 13 La antropología en el Occidente, el Bajío, la Huasteca y el oriente de México*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1988, pp. 253-279.
- Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE/SEP(SepOchentas), 1984.
- \_\_\_\_\_, *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*, México, INAH, 1968.
- Valiñas, Leopoldo C., "La lingüística en Querétaro, Guanajuato y San Luis Potosí", en Carlos García Mora y Mercedes Mejía Mora (coords.), *La antropología en México. Panorama histórico, vol. 13 La antropología en el Occidente, el Bajío, la Huasteca y el oriente de México*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1988, pp. 217-230.
- Velasco Mireles, Margarita, (1988), "La arqueología en Guanajuato", en Carlos García Mora y Mercedes Mejía Mora (coords.), *La antropología en México. Panorama histórico, vol. 13, La antropología en el Occidente, el Bajío, la Huasteca y el oriente de México*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1988, pp. 231-252.
- Villoro, Luis, *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, Paidós/UNAM, 1999, p. 19.

