

*Nidelvia Vela Cano\**  
*Elías Alcocer Puerto\*\**

A N T R O P O L O G Í A

# Refuncionalización y resignificación de instrumentos musicales entre los mayas yucatecos, un fenómeno histórico



**C**onocer la historia de un grupo es de gran trascendencia para explicar y entender su presente, esta idea fue la base para explorar, histórica y etnográficamente, la conformación de la música y los nombres de las agrupaciones vinculados a los músicos tradicionales mayas yucatecos contemporáneos. Los datos etnográficos incluidos en el presente documento son parte de los resultados de varias investigaciones realizadas durante cerca de diez años, y en las cuales se realizaron observaciones participantes y se aplicaron encuestas a músicos de diferentes regiones socioculturales de Yucatán. Información donde 90% de los entrevistados se definieron como maya hablantes —aunque la mayoría era bilingüe (maya-español)—, con trabajo en el campo, primordialmente. En cuanto a la edad de los músicos osciló entre 20 y 70 años.

El presente trabajo partió de la hipótesis de que la música tradicional producida en las fiestas patronales contemporáneas es reflejo de un proceso complejo e inacabado, que incluye la articulación de elementos mayas con otros provenientes de diferentes culturas, principalmente occidentales. Esta perspectiva considera los cambios devenidos en este tipo de música como una forma de actualización y fortalecimiento, en tanto una acción que ha favorecido la continuidad de la tradición musical de este grupo étnico. Esta connotación del cambio cultural está cimentada en las propuestas de Robertson<sup>1</sup> y de Appadurai<sup>2</sup> para explicar desde un enfoque

\* Maestra en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma de Yucatán. Ha participado en diversos congresos con ponencias como “El corrido en Yucatán”, “La metodología en la investigación de la danza tradicional”, “La música tradicional maya”, lo cual le ha permitido desarrollar su visión como antropóloga en relación con la música y danza tradicionales. [velcano@yahoo.com]

\*\* Director del proyecto de apoyo a la cultura local denominado “U Paaxil in Kaajal Música de mi Pueblo”, con el cual se apoya con trabajo directo a nueve grupos de música tradicional yucateca. Es presidente de Patrimonio Peninsular, A.C. Desde 2006 es profesor investigador en la Universidad de Oriente, con sede en Valladolid, Yucatán.

<sup>1</sup> Roland Robertson, *Globalization. Social Theory and Cultural Change*, Londres, Sage, 1992.

<sup>2</sup> Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, FCE/Trilce, 2001.

global-local, el proceso simultáneo de homogenización y heterogenización cultural dentro del fenómeno de la globalización, en el cual se considera que las culturas locales relocalizan elementos globales, es decir, en el caso de la música tradicional maya los elementos externos fueron adaptados, refuncionalizados y resignificados de tal manera que adquirieron una personalidad específica, acorde a la cultura de los adoptantes. Con el propósito de explorar el tema de nuestro interés, se abarcó desde la época colonial hasta el presente siglo.

Con el fin de fundamentar la hipótesis expuesta, en este documento se describe brevemente, a partir de la Colonia, la forma como los instrumentos, formas de organización y ritmos extranjeros se fueron agregando a la música maya yucateca, hasta llegar a la forma hoy conocida, tomando en cuenta que la mayoría de casos en este proceso de relocalización se dieron como respuesta a las imposiciones de grupos hegemónicos de la Colonia y de la consolidación del proyecto de nación. Con el mismo fin se presenta un resumen de la procedencia externa de los nombres de orquesta y charanga, términos con que se identifica en la actualidad a las agrupaciones ejecutantes de música tradicional. Por último, se describe brevemente la participación y función cultural de estos grupos musicales en las fiestas patronales contemporáneas de Yucatán, para reforzar la idea del fenómeno de la relocalización en estos grupos musicales.

#### Una historia de la conformación de la música maya yucateca

La presencia de la música en los diversos momentos de los ciclos de vida de los mayas yucatecos data de tiempos remotos.<sup>3</sup> En la época prehispánica se le ha asociado a un gran número de rituales relacionados con el cultivo de la tierra,<sup>4</sup> en los que se ofrecía a las deida-

<sup>3</sup> Vladimiro Rosado Ojeda, "Tipo físico, psíquico, organización social, religiosa, política, economía, música, literatura y medicina", en *Enciclopedia Yucatanense*, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1977, t. II, pp. 85-91; Diego López Cogolludo, *Historia de Yucatán*, Campeche, H. Ayuntamiento de Campeche, 1996, t. I, p. 339.

<sup>4</sup> Gerónimo Baqueiro Foster, *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, México, Editorial del Magisterio, 1970, p. 8; Diego López Cogolludo, *op. cit.*, p. 336; Vladimiro Rosado Ojeda, *op. cit.*, pp. 267-269.



des, música, danzas, cantos, banquetes, bebidas alcohólicas<sup>5</sup> y ofrendas destinadas a obtener su protección y benevolencia.<sup>6</sup> Esta función simbólica de la música también ha sido identificada en la Colonia.<sup>7</sup>

Debido a la importancia de la música en la vida social y cultural maya, es muy probable que los colonizadores la hayan tomado como herramienta de evangelización. Estrategia abreviada en la prohibición de su sistema e instrumentos musicales, simultáneamente con la imposición de la música sacra y de instrumentos europeos de viento y percusión.<sup>8</sup> Esta acción incluyó —a finales del siglo XVI y a cargo de los religiosos en los monasterios—<sup>9</sup> la instrucción de un determinado número de nobles de esta etnia, para que éstos a su vez la transmitieran a la población de sus comunidades;

<sup>5</sup> Vladimiro Rosado Ojeda, *op. cit.*, pp. 103-267.

<sup>6</sup> Nancy M. Farriss, *La sociedad bajo el dominio colonial*, México, Alianza, 1992, p. 442.

<sup>7</sup> Diego López Cogolludo, *op. cit.*, p. 336; Jesús Romero *et al.*, "Historia de la Música", en *Enciclopedia Yucatanense*, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1977, t. II, p. 671; Nancy M. Farriss, *op. cit.* p. 365.

<sup>8</sup> Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996.

<sup>9</sup> Los claustros de enseñanza estaban ubicados en poblaciones de importancia: Conkal, Maní, Izamal (Lourdes Turrent, *op. cit.*), Valladolid, Motul, Ichmul, Tekantó, Homún, Calkiní, Hocabá, Sotuta, Tizimín, Hunucmá, Tixkokob, Oxkutzcab, Tinum y Espita (Edgar Augusto Santiago Pacheco, "La administración de doctrinas indígenas por la orden de San Francisco de Asís en Yucatán", tesis de maestría, Mérida, Facultad de Ciencias Antropológicas-UADY, 1997, pp. 94-135). Poblaciones que hoy, "coincidentemente" se destacan por el número de músicos de "charanga" y "orquesta jaranera".

educación que incluyó, además de aprender a leer y escribir en castellano, clases de música, canto y ejecución de instrumentos musicales europeos.<sup>10</sup> Cabe destacar que el adiestramiento musical se realizaba sobre la práctica y sin uso de notas musicales,<sup>11</sup> forma empírica con la que los alumnos se adentraron en la ejecución de flautas, chirimías, orlos, vihuelas de arco, cornetas, bajones, sacabuches, guitarras, cítaras, arpas y monocordios. Los mayas adquirieron estos conocimientos de tal forma que fueron diestros en la composición y en la elaboración de un gran número de instrumentos musicales de origen europeo, excepto del órgano de aire.<sup>12</sup> El reconocimiento hacia la destreza de los mayas en la ejecución de instrumentos musicales europeos fue una constante durante el periodo colonial hasta las primeras décadas del siglo XX.<sup>13</sup>

Para este grupo étnico, la época colonial fue sin duda una etapa de cambios drásticos de carácter cultural, social y político, pero en medio de esa turbulencia se pueden localizar referencias bibliográficas de que éstos mantuvieron determinadas formas de organización social y cultural como el “Holpop”, nombre del cantor principal, quien ahora ya no se encargaba de la instrucción musical, como acontecía en la época prehispánica. No obstante, se mantenía desempeñando las funciones de custodiar los instrumentos musicales y de organizar las festividades de la iglesia católica.<sup>14</sup> Igualmente, se encontró que aun cuando existía la prohibición de los instrumentos mayas, el uso del tunkul<sup>15</sup> se mantuvo hasta el siglo XX.<sup>16</sup> No es difícil dedu-



cir que aunque se aplicaran las acciones restrictivas colonizadoras, la población indígena mantuvo sus prácticas rituales, apelando al uso de los conocimientos e instrumentos europeos.<sup>17</sup>

Este contacto de los mayas yucatecos con las tendencias musicales europeas permanecía hasta el siglo XVII, especialmente por la estrecha relación que tenía Yucatán con el Caribe y el viejo continente.<sup>18</sup> Se retomó el concepto de banda de música proveniente de Francia, que al paso de los años se fue adaptando en el estado. Este prototipo de grupo musical ejecutaba instrumentos como fagote y contrafagote, cornos, trompeta o cornetas, flautines o *piccolos*, flautas, oboes, clarinetes (de varios tipos), serpentón —instrumento de registro bajo con forma de ofidio— y trombones, principalmente; apoyados por tambores, chinescos, platillos de diversos tamaños, timbales, panderos y triángulos. De este instrumental es necesario resaltar que la trompeta, el clarinete, los tambores y timbales, con el paso del tiempo se convirtieron en instrumentos de las charangas y orquestas jaraneras, agrupaciones musicales que participaron en los eventos sociales, políticos y religiosos.

Durante el Porfiriato, como resultado de los ideales europeos de progreso y modernización que abrazó ese

<sup>10</sup> Jesús Romero *et al.*, *op. cit.*, p. 673; Lourdes Turrent, *op. cit.*, p. 121.

<sup>11</sup> Aún después de la Colonia, varios de los músicos mayas adquirieron sus conocimientos practicando y observando a los ejecutantes sin tener nociones musicales. Alfonso Villa Rojas, *Los elegidos de Dios*, México, INI/Conaculta (Presencias), 1992, p. 211.

<sup>12</sup> Lourdes Turrent, *op. cit.*, pp. 130-132, 148 y 149.

<sup>13</sup> Gerónimo Baqueiro Foster, *op. cit.*, p. 10; Luis Pérez Sabido, *Bailes y danzas tradicionales de Yucatán*, Mérida, DIF, 1983, p. 38.

<sup>14</sup> Jesús Romero *et al.*, *op. cit.*, p. 671; Nancy M. Farris, *op. cit.*, p. 365.

<sup>15</sup> Instrumento que una minoría de grupos musicales de determinados municipios todavía utilizan en sus presentaciones musicales, por ejemplo en Halacho, Yucatán.

<sup>16</sup> Nancy M. Farris, *op. cit.*; Alfonso Villa Rojas, *op. cit.*; John L. Stephens, *Viajes a Yucatán*, México, Dante, 1984, t. II; Robert Redfield, *Yucatán: una cultura de transición*, México, FCE, 1944.

<sup>17</sup> Lourdes Turrent, *op. cit.*

<sup>18</sup> Margaret Shrimpton-Masson, *Tejer historias en el Caribe. La narrativa yucateca contemporánea*, Mérida, UADY, 2006.



gobierno, la música nuevamente fue tomada como una estrategia hegemónica, en este caso para el proyecto de la edificación de un país civilizado. En Yucatán, de acuerdo con este propósito, se construyeron quioscos en las plazas públicas de las poblaciones más importantes, con el fin, además de otros, de que ahí actuaran las bandas en conciertos musicales nombrados “retretas”. Momentos musicales donde estas agrupaciones interpretaban la música de moda en Europa y América, para el goce de los diferentes sectores sociales y culturales conformados por mayas, mestizos y criollos. Todos ellos, aunque coincidían en esos eventos, se ubicaban en determinados espacios de las plazas, de acuerdo con las posiciones sociales que ocupaban.<sup>19</sup>

Dentro de la historia musical maya de Yucatán hay que considerar a la Guerra de Castas, conflicto armado que se dio durante la segunda mitad del siglo XIX, porque el mismo marcó diferencias musicales entre los mayas. Los mayas rebeldes, replegados en las selvas de Quintana Roo, tomaron como eje de lucha el culto a la Cruz Parlante, a partir del cual se gestó la música conocida como “Maya Pax”, conjunto de ritmos de eminente carácter ceremonial,<sup>20</sup> ejecutados con instrumentos musicales elaborados por los mismos rebeldes, a saber: el violín y el tunkul.<sup>21</sup> El aislamiento al que se vieron confinados los mayas rebeldes posiblemente originó que su tradición musical se apegara a la existente de finales del siglo XIX, mientras los mayas que perma-

recieron en Yucatán continuaron recibiendo las “modernas” tendencias musicales de moda en Europa y Estados Unidos. Esta diferencia se puede percibir hasta los albores del siglo XXI, si se comparan los instrumentos y ritmos de los mayas de Yucatán con los de Quintana Roo.

En el Yucatán de finales del siglo XIX y principios del XX —cuando las haciendas ganaderas estaban en auge como instituciones económicas—, destacaban las “vaquerías”, o bailes celebrados después de la hierra del ganado. Se trataba de festividades donde participaban indios, mestizos y criollos,<sup>22</sup> caracterizadas por ser amenizadas por una banda u orquesta que ejecutaba jaranas, nombre asignado a los ritmos de tres por cuatro y seis por ocho, cuyo origen ha sido vinculado a los fandangos españoles, combinado con sones mayas.<sup>23</sup> Este género musical, con el correr del tiempo, se volvió un componente de la identidad yucateca<sup>24</sup> y de su cultura maya, hecho que se constata en el repertorio que ejecutan las orquestas y charangas contemporáneas. Irigoyen<sup>25</sup> señala que con el desplazamiento de la hacienda ganadera, la vaquería como evento dancístico pasó a formar parte de las festividades patronales de cada población.

En ese mismo periodo, la actualización tecnológica y agregación constante de música europea al repertorio de las bandas musicales fue un hecho invariable en el desarrollo de estas agrupaciones; en consecuencia, en sus representaciones ejecutaban instrumentos europeos de reciente aparición, como la tuba, saxofón y helicón (instrumentos de viento), y simultáneamente agregaron a su repertorio nuevos géneros musicales como la mazurca, el vals, el *schottis*, además de otros ritmos que predominaban en ese tiempo. Con tales características, en la época posrevolucionaria las bandas musicales de las ciudades y de las comunidades continuaron participando en eventos de carácter religioso, social, cultural y político.

Entrado el siglo XX, los gobiernos posrevolucionarios se caracterizaron por buscar la consolidación del

<sup>19</sup> Ermilio Abreu Gómez, *Cosas de mi pueblo. Estampas de Yucatán*, México, Costa-Amic (Panoramas, 5), 1996 [1956].

<sup>20</sup> Lilia Patarén Cordero, *Maya Pax*, Chetumal, Conaculta/DGCP/URQR, 1998, p. 1.

<sup>21</sup> Max Jardow Pedersen, *La música divina de la selva yucateca*, México, Conaculta/DGCP, 1999, pp. 165-174.

<sup>22</sup> Gerónimo Baqueiro Foster, *op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> Renán Irigoyen, *Esencias del folklore de Yucatán*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 1976, pp. 9-10.

proyecto de nación, basado en una identidad nacional,<sup>26</sup> que tendiera a eliminar las diferencias culturales marcadamente prevalecientes, particularmente las indígenas. Con base en este proyecto, se consideró a la música, en este caso a las bandas musicales, como una forma de concretar las acciones de asimilación cultural, manteniendo el impulso hacia la adquisición de instrumentos musicales extranjeros, y el fomento de la instrucción musical en la población maya por conducto de escuelas, internados y las misiones culturales de la Secretaría de Educación Pública,<sup>27</sup> sumándose posteriormente a esta tarea el Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

En ese contexto se propagó la música de diversos géneros musicales con sus intérpretes:<sup>28</sup> paso dobles, oberturas, mazurcas, contradanzas, merengues, música ranchera, y toda la música “moderna” de ese momento, cuyas tendencias musicales llegaron a las comunidades de Yucatán por conducto de los primeros aparatos de reproducción de sonido. Todo ello se reflejó en el repertorio y en la instrumentación musical de las bandas, pero sin dejar de ejecutar la música regional, la jarana. Ya para entonces estos grupos se valían del uso de trompetas, trombón, guitarra, saxofón, clarinetes, bombo, platillos, timbal y tarola.

No obstante, el apoyo a las bandas musicales no fue del interés de todos los municipios yucatecos, dado que estas agrupaciones lo recibieron hasta 1926 y paulatinamente fueron desapareciendo, manteniéndose hasta la fecha tres bandas: las de Mérida, Tizimín y Valladolid, esta última con modificaciones (instrumentales y número de músicos) que la identifican más con las orquestas jaraneras. Este desinterés de los gobiernos locales contribuyó a la desintegración y desaparición de las “retretas”, además de que dejó a un gran número de músicos desempleados, los cuales tuvieron dos alternativas: a) instruir a otras personas de sus comunidades para formar grupos musicales —con un número redu-

cido de integrantes e instrumentos— o b) convertirse en maestros particulares de música o de las misiones culturales.<sup>29</sup>

En la década de 1940 hicieron su aparición las orquestas al estilo estadounidense, concepto musical que Reuter<sup>30</sup> señala se fue adentrando en diversos estados, amalgamado con el de banda musical, hecho que contribuyó a la aparición de grupos con menor número de integrantes. En el caso de Yucatán, posiblemente éste sea el origen de las orquestas y semiorquestas, las cuales están conformadas por entre seis y diez músicos, que tocaban básicamente instrumentos de viento y de percusión:<sup>31</sup> trompeta, saxofón, clarinete, bombo y timbal, principalmente. Este número de integrantes e instrumentos aún forman parte de la caracterización de las charangas y orquestas jaraneras. Al respecto, vale mencionar que en años recientes estas orquestas han agregado el teclado y equipo de sonido, y son parte primordial en las vaquerías realizadas en las fiestas patronales.

Después de la década de 1950 la proliferación de orquestas jaraneras en las fiestas de los pueblos fue notoria, periodo en el que —según datos recopilados de las entrevistas aplicadas a los músicos, y en los anuncios periodísticos de las fiestas patronales— figuraban orquestas de renombrado prestigio, como “Los hermanos Madariaga”, de Samuel Dorantes (Homún); “Orquesta de Pablo Soberanis” (Sacalum), “Montejo” de Fernando Cardeña (Seyé), Orquesta de Bartolomé Loría Canto, la Orquesta de Rubén Darío (Cansahcab) y José León Bojórquez, entre otras.<sup>32</sup> Llama la atención que la mayoría de los directores de estas orquestas eran del interior del estado de Yucatán, y esto puede relacionarse con el hecho de que en años

<sup>26</sup> Yolanda Rivas Moreno, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta/Patria, 1989, pp. 13-17.

<sup>27</sup> Fernando Solana *et al.*, *Historia de la educación pública*, México, SEP/FCE, 1981, p. 159.

<sup>28</sup> Yolanda Rivas Moreno, *op. cit.*, pp. 37-84.

<sup>29</sup> Comunicación personal con Juan Nic, de Acanceh; Abimael Alejos, de Ticul, y Alonso Canul, de Kankab, personas mayores de 70 años; los dos primeros compositores de jaranas y otros géneros musicales, que impartieron música en diferentes comunidades a cambio de una cuota.

<sup>30</sup> Jas Reuter, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama, 1994, pp. 65-66.

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Entrevista con Juan Soberanis, músico de Cansahcab, de 77 años, y Juan Nic de Acanceh, de 86 años, 2000.

anteriores un gran número de músicos había quedado desempleado al desaparecer buena parte de las bandas municipales.

¿Cuándo disminuyó el número de orquestas y por qué? Esta interrogante es difícil de contestar porque no se dispone de los datos necesarios, pero se tiene la hipótesis de que se debió a la restricción de determinados espacios, como los gremios (semiorquestas) y las vaquerías (orquestas), en tanto los bailes populares —también espacios de las fiestas patronales— fueron ocupados por otro tipo de agrupaciones musicales, a decir de los informantes entrevistados. Estos mismos expresaron que las orquestas jaraneras dejaron de ser requeridas en los “bailes populares” a partir de las décadas de 1970 y 1980, debido a la presencia de los “conjuntos internacionales”,<sup>33</sup> dado que éstos empezaron a tocar en los bailes populares como resultado de las tendencias musicales prevaletentes.

En ese itinerario, las bandas fueron desplazadas por las orquestas, posteriormente el concepto de orquesta jaranera fue desplazado de las fiestas patronales por los conjuntos musicales de corte internacional. No obstante, aquéllas se mantuvieron en las vaquerías y, así fuera con otro concepto musical —semiorquestas o charangas—, en los gremios, danzas rituales y en las corridas. Pero además se debe considerar que a finales del siglo XX ya no existía la euforia desmedida por la participación de los conjuntos musicales internacionales en los bailes populares de las fiestas patronales, sino que los solicitados eran conjuntos musicales regionales o estatales, intérpretes del género tropical u otros de moda. Surgen así las preguntas: ¿por qué ese espacio dancístico no fue recuperado por las orquestas jaraneras? y ¿por qué ese lugar ahora lo ocupan los conjuntos tropicales? Interrogantes que parecen ser respondidas al profundizar en su dinámica y en su organización.

Por otra parte, se encontró en las revistas de finales del siglo XIX que los conceptos musicales de “orquestas” y “bandas” designaban a los grupos de música que participaban en las vaquerías o “fiesta del pueblo”; incluso todo hace suponer que podían participar los dos grupos en un mismo evento.<sup>34</sup> ¿Cuál fue la diferencia entre

ambos conceptos musicales? Esto es difícil de deducir ante la escasa información, pero resulta evidente que entre 1890 y 1913 existió cierto número de bandas y orquestas municipales que amenizaban, además de la vaquería, los gremios religiosos, corridas taurinas y carnavales. En muchos casos las comunidades anfitrionas tenían sus propias bandas para satisfacer estos requerimientos festivos.<sup>35</sup> En cuanto a la diferencia de los nombres de estos grupos, se conjetura que podría estar relacionado con el número de músicos, los instrumentos musicales utilizados y, en el caso de las bandas, con su dependencia de las autoridades gubernamentales.

Hasta este momento se ha mencionado someramente el concepto de charanga y en ocasiones como equivalente de las semiorquestas —con menos músicos—. La manera como emergió el concepto de charanga en Yucatán es poco clara, dado que únicamente en algunos escritos la refieren vaga y circunstancialmente, lo cual induce a la idea de que proviene del Caribe, hipótesis muy plausible dado el estrecho contacto de Yucatán con esa zona. De acuerdo con el trabajo etnográfico realizado, se obtuvo la información de que la “charanga” es un término que varios grupos musicales contemporáneos mayas yucatecos asumen o les es asignado, nombre al que se agrega usualmente el de la población donde vive el responsable del grupo. Este término actualmente es conocido por todos los grupos que participan en prácticas de la religiosidad popular, tanto músicos como contratantes de todas las regiones yucatecas. Sin embargo, se percibió que para algunos músicos el concepto de charanga tiene implícitamente una concepción que conlleva cierta inferioridad musical con respecto al de orquesta, ya que este último —a decir de los músicos entrevistados de más edad— representa un mayor grado de profesionalismo musical, en tanto conocimientos especializados de música y una organización formal, aspectos que señalaron importantes para una mayor calidad en la ejecución musical y un mejor estatus para sus músicos. Esta visión es más clara en los músicos de las poblaciones del oriente de Yucatán, región que se ha destacado his-

<sup>33</sup> Entrevista con Miguel Navarro, Akil, 1999.

<sup>34</sup> *Revista de Mérida*, 1898.

<sup>35</sup> *Revista de Mérida*, 1890, 1898, 1913.



tóricamente por la presencia de bandas y orquestas jaraneras.

Pero ¿cómo surgió el término de charanga y por qué fue aplicado a estos grupos?, ¿quiénes fueron los encargados de difundirlo? y ¿en qué fecha apareció en el estado? Hasta el momento es difícil establecerlo. Sin embargo, los músicos más antiguos, con tradición musical de carácter familiar, mencionan que conocen el término de charanga desde que eran pequeños y lo escuchaban de boca de sus abuelos y de sus padres, lo cual implica tres generaciones que abarcarían desde las primeras décadas del siglo XX, dato que permite deducir que desde ese siglo se identificaba a los grupos musicales que tenían entre cuatro y seis integrantes como “charangas”. Para los músicos entrevistados, a partir del siglo XX se nota la participación de los grupos de charanga en las actividades de las fiestas patronales, como los gremios, danzas para asumir compromisos relacionados con el santo patrono y corridas taurinas; espacios sociales y culturales donde ejecutan jaranas, marchas militares y cívicas, e himnos religiosos, además de paso dobles, música tropical, rancheras y merengues.

En los últimos párrafos se ha resaltado la participación de la orquesta y charanga en las fiestas patronales,

y a los grupos tropicales como grupos musicales sin ninguna conexión con los anteriores, e incluso como competencia: pero quedarnos con esta idea, además de ser erróneo, nos impediría apreciar la compleja organización que hay en torno al oficio de ser músico tradicional maya, pues en tanto existe una clara delimitación de los espacios de acción de cada uno de los conceptos musicales en cuestión, se observó que los músicos cruzan estas demarcaciones constantemente, dado que un músico puede participar en una fiesta patronal como integrante de una orquesta, de una charanga, de un conjunto tropical e inclusive de un grupo de mariachis, o el mismo músico puede pertenecer a varios grupos de diferentes comunidades o de varias regiones del estado. Quizá por eso para un músico maya yucateco históricamente ha sido indispensable ser dueño de su instrumento musical de manufactura occidental.

En relación con los grupos tropicales y los mariachis, en diferentes ámbitos de la sociedad yucateca es común escuchar que éstos representan un peligro para los grupos de charanga y las orquestas jaraneras. Contrariamente a esa noción, los músicos entrevistados expresaron que estos grupos no representan problema, pues consideran que cada uno tiene su espacio, y aunque no lo expresaron, también les brindan a los



músicos la facilidad de participar en varios conceptos musicales, dinámica que les da la oportunidad de más trabajo e ingresos económicos. Este tipo de señalamiento discrepa con el de los músicos de mayor edad, posiblemente como la expresión de una nostalgia de la gloria de las “orquestas” de mediados del siglo XX que les tocó vivir.

#### A modo de conclusión

El origen de la música que actualmente ejecutan los músicos mayas de las orquestas, charangas y grupos tropicales en las fiestas patronales, es resultado de un proceso inacabado que incluye la constante adaptación, refuncionalización y resignificación de elementos externos, aun cuando un gran número de éstos son resultado de imposiciones hegemónicas. Este señalamiento sintetiza la manera en que este grupo ha mantenido su singularidad cultural, aun cuando ha estado envuelto en el colonialismo y poscolonialismo en un contexto de globalización. En este proceso musical se localizan elementos ajenos, que con el correr del tiempo han adquirido otra personalidad cultural, la maya yucateca; fenómeno que ha sido resultado de la capacidad de estos grupo de seleccionar, adaptar, refuncionalizar y resignificar los elementos externos, es decir de relocalizarlos.

En relación con el proceso histórico y los datos etnográficos señalados, la fiesta patronal se convierte

en espacio de acción de los músicos tradicionales mayas, los cuales con su actuar tejen su pasado y su futuro como grupo específico, y al mismo tiempo nos recuerdan que esta cultura se ha mantenido por su constante capacidad de organizar y reorganizar su forma de ver el mundo, aun en condiciones de subordinación e interacción con elementos externos. Invariablemente, las orquestas jaraneras, las charangas y el género musical de jarana son conceptos musicales relacionados con la identidad, maya yucateca y yucateca, particularmente, por su presencia en las fiestas patronales de los pueblos, festividades que son regidas por una serie de normas, que los músicos señalan y que deben realizarse como dicta la tradición.

Por ejemplo, la vaquería es un baile que de acuerdo con la tradición da inicio a la fiesta patronal y en donde los músicos y danzantes portan el traje regional para ejecutar y bailar las jaranas al ritmo de 3x4 y 6x8. Evento dancístico que, de acuerdo con la usanza, comienza con la ejecución de los “Aires del Mayab” y concluye, después de un gran número de viejas o nuevas jaranas, con el son del “Torito”. Por su coreografía, pareciera que evoca el origen de las vaquerías, las haciendas ganaderas, dado que su baile está basado en la representación de una mujer, que emula a un toro que embiste al hombre. Así, en las corridas taurinas los géneros musicales que interpretan los tres o seis músicos —semiorquesta o charanga— además de la jarana, se toca música de moda, la mayoría de las veces en versión de jarana. En cuanto a los gremios religiosos, las charangas ejecutan himnos religiosos, pasos dobles y jaranas; y en las danzas rituales<sup>36</sup> prevalecen la jarana y los sones. Notablemente, este repertorio está constituido con piezas musicales que tienen su origen en otros lugares, pero que ha adquirido una función ritual en las expresiones de religiosidad de las poblaciones mayas yucatecas y yucatecas.

<sup>36</sup> Estas danzas son “La danza de la cabeza de cochino”, “Atole” y “Ramilletes”, principalmente. Se distinguen en que son ejecutadas al momento de asumir o entregar un compromiso, por ejemplo dentro del gremio religioso.