

Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco

Cualquier proceso de intercambio simbólico generalmente conlleva la separación de unas formas simbólicas de su contexto de producción: son arrancadas de este contexto, tanto espacial como temporalmente, e insertadas en contextos nuevos que podrían encontrarse en diferentes tiempos y lugares.

John B. Thompson

Según el sitio Web Monitor Latino, durante la segunda semana de agosto de 2008 el disco *Viejo pero no espoleado*, del grupo El Venado Azul, se encontraba entre los lugares 10 y 14, indicador del estado de ventas de la llamada música latina en Estados Unidos. Quizá fue en broma que en la grabación de la cumbia “Cusinela” José Xitákame López enviara un saludo “a todas las mujeres del mundo” y “a las panaderas y panaderos del mundo”, pero al parecer ese saludo encontró múltiples respuestas, logrando así proyectar tanto a su grupo El Venado Azul como al género “regional *wixárika*” hacia un público cada vez más amplio. Con más de 150 videos en el sitio Youtube, y más de 56 mil entradas en su página de Myspace, este grupo —cuyos integrantes son originarios de Tuapurie, comunidad de aproximadamente 2 500 habitantes, y de Nueva Colonia, ranchería con apenas un centenar de familias, han hecho bailar con su ritmo tanto a Kiko como a Shakira.

Música wixárika, definiciones locales sobre géneros locales.

Al hablar de la música *wixárika* es posible partir de una clasificación sintética, atendiendo a los que pueden considerarse géneros o tradiciones musicales; tomando en cuenta su carácter formal e histórico hablaríamos en primer lugar del canto de *mara'akame*, sacerdote o chamán, llamado *wawi*, sólo o con el tambor *tepu*, o con la sonaja *kaitsa*, con o sin respon-

* Maestro en Ciencias Musicales en el área de Etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Estudiante de doctorado en Antropología Social del CIESAS-Occidente.

so de los “segunderos” y/o la comunidad en general. En segundo lugar, de la música de los cordófonos de fricción y rasgueo *xaweri* y *kanari*: ya sea sola o con canto del *xawereru*, con o sin zapateado. Y en tercer lugar de la música de mariachi, grupo o conjunto “de *teiwari*” vecino o mestizo, también conocido localmente como género “regional *wixárika*”, cuyo repertorio corresponde a la polka, la ranchera, el corrido, la cumbia y ocasionalmente el son,¹ así como a los minuets en el ámbito sagrado.²

Origen del fenómeno musical “regional *wixárika*”

Desde las décadas de 1930 y 1940 se cuenta con evidencias de la existencia de agrupaciones musicales huicholas reconocidas como mariachis, conjuntos o grupos, tal y como muestran los trabajos etnográficos de Robert Zingg³ de finales de los años treinta. Sin embargo, una documentación más puntual sobre el desarrollo de estas formaciones musicales ha sido realizada por el profesor Ramón Mata Torres⁴ entre 1960 y 1980, haciendo referencia tanto a las prácticas musicales como a las letras de los corridos. Más tarde, a partir de los años ochenta y hasta el presente, el trabajo de documentación sobre estas agrupaciones ha sido conti-

nuado de manera sistemática por el doctor Jesús Jáuregui, quien ha dado seguimiento a diferentes aspectos del fenómeno, entre ellos el estudio de la genealogía de una familia de mariacheros huicholes;⁵ la importancia de la transmisión oral de la práctica musical;⁶ o la creencia local en los mitos en relación con la obtención de los dones de la música⁷ y el carácter sagrado de la música mariachera.⁸

Tratando de distinguir el posible motivo del reciente auge de la música regional *wixárika*, además de factores como la migración laboral temporal, es necesario señalar el papel educativo de las misiones franciscanas de Santa Clara, cerca de San Andrés Cohamiata, tal y como señala Mata Torres⁹. Alrededor de los años setenta se comenzó a instruir a los alumnos en la práctica de esta música, lo cual muy posiblemente fue provocando que cada vez más los músicos huicholes fueran desplazando a los músicos mestizos venidos de pueblos alejados a la sierra, quienes buscaban el interés y el pago de los huicholes en las fiestas principales de las cabeceras municipales. Todavía hacia principios de los años noventa era común encontrar en la sierra conjuntos musicales de mestizos; sin embargo, hoy en día han sido suplantados por decenas de grupos conformados en su mayoría por jóvenes *wixáritari*, que desde temprana edad durante las fiestas se dedican de manera semiprofesional al oficio de la música durante las fiestas. Es así que puede hablarse de la existencia fluctuante de decenas de agrupaciones, de las que al menos una treintena cuenta mínimamente con una producción discográfica profesional, esto es, una grabación en estudio, con edición gráfica y presentaciones en foros externos a sus propias comunidades. Conjuntos como Tateikíe; Grupo Encinos; Enero 97; Los Hermanos Carrillo, de San Andrés Cohamiata; Los Teopa; Nuevo Amanecer Huichol; Lobo Negro; H+ripa, de Santa Catarina Cuexcomatlán; Wérika Yuawi; Bronco de Jalisco; y Los Amos de la Sierra, de San Sebastián Teponahuaxtlán; Conjunto Regional, Los Artesanos, y Tatei Aramara, de Nayarit, son algunos de los nombres más populares.

En el interés del presente trabajo señalaremos cómo

¹ Jorge Arturo Chamorro Escalante, *Mariachi antiguo, jarabe y son*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2006, p. 46.

² Jesús Jáuregui, *La plegaria musical del mariachi: velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994)*, México, INAH (CD y folleto), 2006.

³ Robert Zingg et al., *La mitología de los huicholes*, Zamora, El Colegio de Michoacán/El Colegio de Jalisco/Secretaría de Cultura de Jalisco, 1998.

⁴ Ramón Mata Torres, “Los corridos huicholes”, en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, México, CEMCA/INI, 1993, pp. 255-270.

⁵ Jesús Jáuregui, *Tres mariachis olvidados en su tierra*, Zapopan, El Colegio de Jalisco (Cuadernos de Estudios Jaliscienses, 9), 1992; Jesús Jáuregui, “Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos”, en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, México, CEMCA/INI, 1993, pp. 311-345.

⁶ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2003.

⁷ Jesús Jáuregui, “De cómo los huicholes se hicieron mariacheros”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas*, México, Universidad de Guadalajara/INAH (Etnografía de los pueblos indígenas de México), 2003.

⁸ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2006.

⁹ Ramon Mata Torres, *op. cit.*, p. 256.

—incluso más allá de proyectar el estilo original del fenómeno “regional *wixárika*”— en fechas recientes agrupaciones como las mencionadas han comenzado a impulsar directa o indirectamente la música tradicional, o algunos de sus elementos, incorporándola a sus repertorios, en una estrategia de revaloración, de innovación o de mercado.

De la comunidad al mundo: El Venado Azul

Originario de la localidad de Nueva Colonia, en la comunidad de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatitlán, El Venado Azul es hoy en día la agrupación musical *wixárika* con mayor proyección, tanto al interior de las comunidades *wixáritari* como hacia la sociedad mexicana del sur de Estados Unidos, y en el ámbito de Internet, crecientemente internacional. Cuenta con una carrera de más de diez años y una docena de grabaciones publicadas por la compañía Fonorama, filial de Fonovisa; y en fechas recientes también bajo el sello mexicano Primetime Entertainment, con sede en Monterrey, Nuevo León, responsable de haber lanzado al mercado estadounidense su penúltimo disco *Viejo pero no espoleado* (2008).

Desde la perspectiva de los actores, como elementos que han propiciado el reciente y contundente éxito del grupo, están la recuperación de la tradición y la identidad: “la idea es enaltecer la cultura huichol, que las nuevas generaciones no se avergüencen de sus antepasados y al contrario enaltecer la cultura de la comunidad huichol en nuestro país. Que el Venado Azul se convierta en el estandarte de los huicholes”, comentó su manager, Manuel Ávila.¹⁰

Paradójicamente, al revisar la trayectoria musical de El Venado Azul es interesante destacar que del amplio repertorio de sus primeros diez discos hay una mínima parte de piezas cantadas en lengua *wixárika*: de 106 canciones grabadas, sólo unas pocas están cantadas en *wixárika*; sin embargo, y de manera por demás irónica,



algunas de esas pocas canciones en *wixárika* se han convertido en importantes éxitos para el conjunto: “Cuarru Mautorra”, “Me he de comer esa tuna” (pieza bilingüe, 1999), “Cumbia de los conejitos” y “Cusinela” (2006). Muy probablemente a partir del éxito obtenido con esta última pieza, incluida en su más reciente disco, *Mi corazón es un vagabundo*, cuatro de las doce piezas estén en *wixárika* y una más en versión bilingüe. A continuación presentamos tres ejemplos de piezas en las que se han retomado significativos elementos de la tradición en la práctica de la música regional *wixárika*.

El ingrediente *Cusinela*: música tradicional en la música regional

En “Cuarru Mautorra” pieza grabada en 1997 y el primero de los ejemplos a comentar, encontramos un ejemplo que ilustra a la perfección el interés del presente trabajo: se trata de una pieza perteneciente en origen al “repertorio tradicional” que es recontextualizada y reelaborada estilísticamente hacia el “repertorio regional”. Es importante destacar que la letra tiene un contenido de claras intenciones poéticas y sagradas, habla de la cacería ceremonial, uno de los ritos fundamentales de la cultura *wixárika*:

¹⁰ <http://www.myspace.com/venadoazulmx> (consultada el 10 de agosto de 2008).



Kwaxú meutuxá / La garza blanca-El Venado Azul
Hiriwarie peukumie / Se fue tras el cerro (2)
tewi, tewi peukumie / una persona, una persona (2)
'utatsuati peukumie / se fue llorando (2)
yu'iirite ratiti / cargando sus flechas
yuxukuri ratiti / cargando sus jícaras
hiriwarie peukumie / se fue tras el cerro
maxa, maxa 'uweiyati. / persiguiendo a un venado.
 [...]
maxa, maxa pekutsú / un venado, un venado duerme (2)
hiriwarie pekaká / tras del cerro (2)
Haukuxata pekutsú / en Haukuxata duerme (2)
hapa testa peukawe / a orillas del río (2)
ketsí, ketsí peukawe / un bagre, un bagre se yergue
hapa testa peukawe / a orillas del río
ketsí, ketsí hantiti / con un bagre en su pico
kwaxú, kwaxú meutuxá / la garza, la garza blanca
hapa testa peukawe / se yergue a orillas del río
 [...]
hiriwarie pakumie / tras el cerro viene
tewi, tewi pakumie / una persona, una persona (2)
maxa, maxa hantiti / un venado, un venado va cargando
 (2)
 [...]¹¹

¹¹ Xitákame Julio Ramírez de la Cruz, "Wixárika xaweri", en *Revista Función*, núms. 27-30, 2003-2004, pp. 259-260.

Musicalmente se trata de una cumbia; sin embargo, y en contraste con el contenido literario cómico o picaresco de la mayoría de cumbias mexicanas, ésta representa un episodio muy posiblemente inspirado en un proceso sagrado como la peregrinación a Wirikuta. Difundida principalmente en casete, esta pieza ha sido reconocida como el primer gran éxito de El Venado Azul; sin embargo, al paso de los años parece haber caído en un cierto olvido. En las referencias actuales al éxito del Venado Azul, tanto en la prensa escrita como en Internet, las alusiones a la una vez famosa pieza "Cuarru Mautorra", son casi inexistentes. Esto puede ser una muestra de la dinámica y proyección transitoria de los éxitos en la música popular.

Por el contrario, en la cumbia "Cusinela", del disco *Viejo pero no espoleado* (2006) —recientemente reeditado y comercializado con gran éxito en Estados Unidos—, encontramos un fenómeno masivo difundido por Internet; en este medio cuenta actualmente con numerosas entradas, tanto en sitios de video como en sitios para descarga de música, foros de discusión y páginas personales. "Cusinela", que quiere decir cocinera, es —según sus ejecutantes— una "cumbia rápida", con ritmo cercano al género denominado *pasito duranguense*, cuya letra trata del coqueteo del narrador con una tortillera que, curiosamente, sabe tortear muy bien todos los tipos de tortilla propias de la cocina *wixárika*. Se trata de una canción lúdica, de cierto modo infantil, con elementos picarescos; mientras literariamente presenta recursos como el juego de palabras, musicalmente presenta en la armonía una recurrencia cíclica y un sentido obstinado; en la instrumentación, una significativa ornamentación en la forma de ejecutar el contrabajo, empleando la técnica del *slap* o golpes de cuerdas contra el mástil, localmente llamada "chapaleo" o "chicoteo", sin duda uno de los rasgos más característicos del estilo de la música regional *wixárika*; glisandos y arcadas vigorosas en cuerdas dobles en el violín, y los sonidos de la trompeta de cuerno de toro llamada *awá*. El empleo de este instrumento, si bien de forma ocasional en la pieza, revela explícita-

mente —en la dimensión sonora— la referencia al ámbito del costumbre o *jeiyari*, la tradición sagrada.

El alcance sin precedentes de la cumbia “Cusinela” puede medirse, hasta cierto punto, a través de la respuesta del público, que en el sitio de videos Youtube ha introducido decenas de producciones audiovisuales de carácter lúdico, ya sea en las que los propios usuarios bailan esta cumbia, o bien presentan reediciones de otros videos empleando la música de la cumbia como fondo. En la última fecha de consulta, había 171 videos, algunos de los cuales se habían “subido” a la red un año antes. Destacan, por ejemplo, el video del cómico Kiko bailando dicha pieza, con más de 48 mil 263 visitas, y el video “El venado azul C-Walk” con 220 049 visitas desde febrero de 2008; asimismo, recientemente se “subió” un video en el que aparece la cantante colombiana Shakira “bailando” la mencionada pieza.

Otro aspecto importante, relativo a la respuesta del público en general, puede verse en el portal Web puebloindígena.com —auspiciado por la Unión de Estudiantes Indígenas por México, A. C. con sede en Guadalupe Ocotán, Nayarit—, donde es posible encontrar un centenar de comentarios sobre dicha pieza, que van desde la simple expresión de agrado hasta la reflexión por la recuperación de los valores tradicionales:

[...] escrita [por selina p t,8/8/08
escrito por QQQQQ PASO PAISSSSASZZZZ!!, agosto 09, 2008
solo quiero desir les a todos los presiosos y presiosas q la musica de la COSINELA.....esta bien chi.....?????se q esta arrrrRRRRRasando en todo TEXAS.y mas en todo KILLEEN TX.

Por otro lado, en el sitio de descargas ARES pueden encontrarse durante las 24 horas del día descargas de múltiples *remixes* a dicha canción, realizados por *disc-jockeys* como dj Pelucas, dj Tadeo, dj Ramírez, dj Lunático, por mencionar algunos.

Pero de todas estas manifestaciones de impacto, sin duda uno de los efectos más relevantes es que agrupaciones del fenómeno musical conocido como *grupero*,

hayan incorporado a su repertorio esa canción, cantándola incluso en el idioma *wixárika*, como es el caso de la banda La Matona, difundido también en Youtube con 54 251 entradas desde hace un año.

Como se desprende de los anteriores ejemplos, a través de los nuevos medios es posible observar en nuevas dimensiones el impacto de las prácticas musicales. En el caso de estudio, desde ahora será pertinente continuar el seguimiento al impacto temporal y espacial del éxito de la “Cusinela” para lograr comprender los procesos de desarrollo y transformación que se estudian.

Luego del lanzamiento de “Cusinela”, en su más reciente álbum (*Mi corazón es un vagabundo*, Fonorama, 2007) El Venado Azul ha llegado a romper con los moldes de la normalidad dentro del género regional con la canción tradicional *Maxa Yuawi*, “Venado Azul”, que alterna el canto sagrado del *mara’akame* con la música de *xaweri* y *kanari*, además de los sonidos de los cuernos *awá* de los *jicareros*. El contenido literario de esta pieza reproduce una versión del mito del nacimiento del Venado Azul, dios primordial en la cultura *wixárika*. ¿Cuál ha sido la motivación y el objetivo de El Venado Azul y sus productores para incluir esta pieza? ¿Proyectar hacia el exterior el valor estético de una práctica sagrada, revalorizar los valores de la tradición o explorar la dimensión de popularidad del género tradicional? Ahora no podemos adelantar conclusión alguna, sino observar la dinámica de la aceptación de esta pieza como la continuidad o desaparición de recurrencias similares en los futuros proyectos del mismo grupo musical y de otros homólogos.

Aproximación al tema del cambio musical en la música *wixárika*

Al abordar el tema de la música *wixárika* y los procesos de recontextualización de repertorios tradicionales en regionales, es necesario reconocer que enfrentamos el problema clásico de los estudios antropológicos, relativo al cambio social y cultural. Dentro del estudio de la etnomusicología este tema también ha invitado recurrentemente a la reflexión, por lo que a continuación revisaremos los casos estudiados a la luz de dos enfoques teóricos de ambas disciplinas.



a) Una perspectiva de la antropología simbólica sobre el cambio cultural es la de Anthony Cohen, para quien “[...] el cambio social [...] es la adopción por parte de una comunidad de formas estructurales que se originan desde el exterior, las cuales son transformadas en el proceso de la importación y [son] fundamentalmente reconstituidas con el significado local, de esta manera las estructuras importadas a través del límite proporcionan nuevos medios para la expresión de los valores nativos”.¹²

Luego de esta definición, Cohen propone una clasificación tipológica de tres elementos, relacionada con las principales formas en que puede operar el cambio:

1) *Reconstitución de la tradición*. A través de la apropiación de lo externo y utilización para reforzamiento de lo interno.¹³ En este sentido, puede señalarse que en el estudio de la tradición *wixárika* el ejemplo clave es el caso de los instrumentos europeos rabel y canario introducidos en el periodo colonial, reconstruidos y renombrados como *xaweri* y *kanari*, y que se emplean para ejecutar patrones melódicos de orden no europeo, con cantos en lengua nativa y dentro de contextos relacionados tanto con el universo católico y colonial como con celebraciones no católicas, de carácter prehispanico.

2) *Encubrimiento de la tradición*. Aquí la forma de comportamiento es usada para encubrir esta sustancia: donde una comunidad ha adoptado gran parte de la apariencia de otras comunidades y sin embargo contribuye a preservar un fuerte sentido de ser distinto.¹⁴

Como ejemplo de lo anterior tenemos el caso relativo a la formación musical regional. En ese ejemplo es posible observar cómo esta forma musical de origen mestizo es apropiada y resignificada por la cultura *wixárika*. A pesar de que la gran mayoría de piezas ejecutadas por esta formación musical pertenece al repertorio mestizo —e incluso el atuendo utilizado por los ejecutantes de este tipo de música suele relacionarse al mundo vaquero mestizo: la tejana contrapuesta al sombrero de soyate ornamentado—, se demarca por parte de los productores y consumidores de esta música, “genuinamente *wixárika*”, aunque no en el mismo nivel que la música de *xaweri* y *kanari*, ésta sí “enteramente genuina” en su apreciación.

3) *Continuidad de la forma, transformación del significado*. Esto tiene lugar cuando la tradición aparentemente se conserva, pero en realidad su sentido original se ha desplazado por uno nuevo:¹⁵ en lo relativo a la música *wixárika* esta variante puede verse claramente en el caso de la folclorización musical, en el que la música se “exporta” de su contexto originario a otros contextos, entre ellos el propio de la difusión cultural a escala nacional o internacional, y donde una pieza compuesta y ejecutada en un ámbito sagrado es empleada como elemento de entretenimiento, afirmación identitaria local o nacional, o mera forma estética.

Dentro de la perspectiva etnomusicológica, John Blacking¹⁶ plantea de manera general la existencia de siete diferentes tipos de cambio musical: *cambios audibles*, ya sea 1) reconocidos y 2) no reconocidos por los ejecutantes, 3) *cambios técnicos* (de instrumentos, de formas de producción), 4) *cambios técnicos no escuchados*, 5) *cambios conceptuales*, 6) *cambios funcionales* o de uso social, y 7) *cambios de actitud* hacia la música, y dentro de éstos más de uno puede estar o no, en correlación con otro. A partir de la propuesta de Blacking es posible aproximarnos a determinar que el tipo de cambio musical presentado en las diferentes estrategias *wixáritari* señaladas aquí corresponde principalmente a los siguientes casos:

¹² Anthony Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, Nueva York, Routledge, 1984 [1983], p. 46 (traducción mía).

¹³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵ *Ibidem*, p. 92.

¹⁶ John Blacking, “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, en *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, vol. 9, pp. 1-26.

1. Porque el empleo del “contraste” entre géneros es destacado como un elemento cargado de significado; también es observable el proceso de desarrollo del estilo ornamental en la técnica *slap* en el contrabajo.

2. Aunque aquí no se ha hecho énfasis en el tiempo presente, es evidente la introducción tanto de requinto electroacústico como de bajo eléctrico en los conjuntos instrumentales —en particular, Los Artesanos, Los Amos de la Sierra y Wérika Yuawi—, el uso del cuerno *awá* por parte del grupo El Venado Azul; la introducción de instrumentos *xaweri* y *kanari* al menos en algunas piezas.

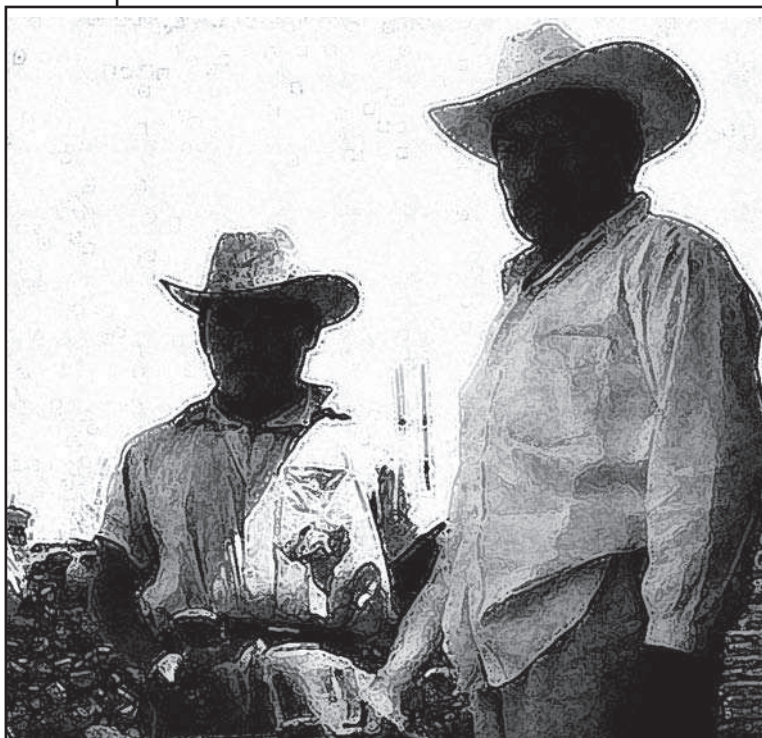
6) *Cambios funcionales*, en tanto algunas piezas que originalmente tenían un sentido religioso se han llevado al ámbito festivo y estético.

7) *Cambios de actitud hacia la música*, como el realizado por El Venado Azul al cambiar de contexto la pieza “Maxa Yuawi”.

Será interesante observar si a partir de estas innovaciones por parte de los grupos regionales el interés del público por la música tradicional de *xaweri* y *kanari*, o de *tepu* se incrementa.

Es posible apreciar cómo en ambos esquemas del análisis del cambio cultural y musical es factible encontrar diversos procedimientos empleados en el caso de la música *wixárika*, lo cual confirma que el estudio de la música nos acerca a la comprensión de un sistema social y cultural, en este caso complejo y dinámico y en constante tensión entre el mantenimiento y la transformación de sus prácticas y valores.

Resumiendo sobre los casos revisados, el punto de partida consiste en reconocer el hecho de que en un marco o contexto particular —en este caso, el género musical “regional *wixárika*”— se introduzcan piezas o elementos significativos del repertorio “tradicional”, conllevando esto a la reflexión sobre las diferentes estrategias de cambio musical relacionadas con la tradición. Podemos mencionar las siguientes, con sus ejemplos particulares: *a*) la inserción de manera integral de piezas tradicionales dentro del marco regional. En particular la pieza, “Maxa Yuawi”, presentada muy



recientemente luego del éxito de la pieza “Cusinela”; *b*) la inserción estilizada o reelaborada de piezas tradicionales en el repertorio regional, como en el caso de “Cuaru Mautorra”; *c*) el empleo de elementos que denoten “lo tradicional” pero empleados en formas musicales de sustrato ajeno a la tradición; es decir, por que se cante en *wixárika*, un género de origen mestizo, como la pieza “Me he de comer esa tuna”, una de las pocas piezas bilingües encontradas.

Quedaría para trabajos posteriores la tarea de profundizar las aproximaciones aquí presentadas, continuar con la observación de los procesos y estrategias de cambio musical y transformación de la tradición, así como la indagación sobre el sentido que conllevan: si hay un pronunciamiento hacia el exotismo con una finalidad mercadotécnica, si se responde a una necesidad de reafirmación de los valores identitarios o incluso a ambas situaciones. Quedaría por profundizar el análisis de ocasiones musicales, así como el papel de agencia de músicos y promotores en el cambio musical. Por otro lado, sería interesante esperar por nuevas transformaciones creativas no ya de la música regional —que sin duda las tiene y seguirá teniendo—, sino de la música tradicional de *xaweri* y *kanari*, que quizá pronto —como “Cusinela”— comience a sonar por todas las computadoras del mundo.