

Los contextos simbólicos y sociales de la música indígena del Noroeste de México

Por principio de cuentas, es necesario aclarar que por diversas razones la música —como fenómeno cultural— ha sido dejada de lado y vista solamente como ornamento superficial por parte de la antropología. Pocos son los investigadores atentos a los universos sonoros que permean los fenómenos de estudio antropológico. Aun en los casos en los que el canto y la música son parte íntegra de un acto cultural como podría ser uno de carácter religioso, los elementos sonoros no son referidos en las etnografías y por lo regular no se indaga el peso simbólico de los mismos en la cultura en cuestión.¹

Tal vez porque en nuestra cultura la música remite a formas de esparcimiento y diversión, o porque los estudios de música se consideran un tema demasiado especializado propio de otras disciplinas. Este fenómeno, que

incide en diversas esferas directamente relacionadas con elementos de profundo interés antropológico —como la cosmovisión, las relaciones sociales o las expresiones rituales—, ha tenido un trato poco favorable.

En términos analíticos, podríamos pensar que los fenómenos musicales se componen de dos grandes *corpus*, relacionados e interactuantes entre sí: 1) los procesos de emisión de sonido, ligados intrínsecamente con la ejecución musical y que podríamos llamar textuales, y 2) los distintos aspectos de carácter extrínseco a la ejecución —pero no por ello

* Fonoteca del INAH.

¹ Ksenia Sidorova realiza una crítica muy acertada respecto a este tema en su artículo “Lenguaje ritual: los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales”, en *Alteridades*, año 10, núm. 20, México, UAM-I, julio/diciembre 2000.



Sones y jarabes mixes, Primer Encuentro Continental de la Pluralidad, 25 de abril de 1992. Explanada del Museo de Antropología, D.F., Fonoteca INAH.

menos importantes—, a los que denominaríamos como contextuales.

En cierta medida, el estudio de los aspectos textuales de las expresiones musicales ha venido siendo mayormente abordado por los especialistas, dejando de lado todo aquello que da sentido y significado a la producción de sonido, es decir, los aspectos contextuales del fenómeno, la trama de símbolos en la que está inserto y el corpus social en que se genera.

Es indudable que conocer los referentes culturales del sonido permite dar cuenta del significado profundo de algunos de ellos. En este sentido, elementos que a los oídos educados podrían resultar desafinados e incomprensibles, tal vez refieran la evocación del sonido de algún animal mítico,² o bien un elemento de comunicación con lo sagrado, vehículo de oraciones o la clave para anunciar un momento ritual liminal; elementos que sería posible referir si sólo se conociera a profundidad la cultura en que se generan y los códigos sonoros de ésta, pues como en otros casos, la música no es un elemento con significados universales, sino que para cada sociedad tiene su propio sentido, nacido precisamente del contexto en que está inserto. Son las temáticas contextuales al fenómeno musical, de interés primordial en esta investigación.

Desde una perspectiva antropológica, la música —calificada como arte en nuestra cultura— tendrá que recibir el trato de acto cultural,³ al considerarla como un sistema de sonidos ordenados y significativos, diferente al lenguaje, producto de un conocimiento compartido y transmitido por una colectividad, misma que representa el cuerpo social que le da sentido.

Intentar marcarle límites y fronteras es una tarea sumamente compleja, pero si trato de reducir el objeto de estudio, considero al Noroeste como la gran región que abarca el territorio de los estados de Sinaloa, Sonora, Chihuahua y la península de Baja California. Esta re-

² Por ejemplo en la *Sundance* de los pueblos indígenas de las planicies norteamericanas, el sonido de un silbato hecho de hueso de águila no tiene un cometido musical; el sonido tiene la función de hacer más fuertes las oraciones rendidas durante la danza y evoca al wambli gleshca o águila moteada, animal mítico que es el encargado de llevar las oraciones al Sol.

³ Clifford Geertz, *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 90.

gión necesariamente se encuentra relacionada en términos culturales con el suroeste de Estados Unidos.

Este extenso territorio ha sido habitado desde la más remota antigüedad, y los petroglifos y las pinturas rupestres son testimonio de esas ocupaciones. En la actualidad habitan en ella mayos en Sinaloa; seris, guarijíos, yaquis, mayos, pápagos, pimas y cucapás en Sonora; pimas, rarámuris, tepehuanos y guarijíos en Chihuahua; cucapás, cochimís, kilíwas, kumiais y paipais en Baja California, y en algunos casos, como sucede con pápagos, yaquis y cucapás, existe población de estas etnias en Arizona, Estados Unidos.

Las características culturales de la población mestiza —mayoritaria— y de los migrantes que van de paso a Estados Unidos o que trabajan en los fértiles y tecnologizados valles de Sonora y Sinaloa, dan al Noroeste una configuración social y cultural caracterizada por el cambio constante. No obstante, los procesos de cambio y la situación problemática en la que viven los distintos pueblos indígenas de esa región —entre la que podríamos mencionar el despojo de tierras entre los tarahumaras, guarijíos y mayos; el narcotráfico en la región tepehuana y guarijío; la casi extinción lingüística de los pueblos bajacalifornianos o la discriminación general hacia la población indígena por parte de la sociedad mayoritaria—, existen formas de reproducción social manifiestas en expresiones musicales y dancísticas, enmarcadas en contextos rituales.

Ahora bien, lo que trato de conocer mediante la presente investigación es la manera en que los aspectos contextuales de la música se relacionan y dan sentido a la producción musical de los distintos pueblos del Noroeste; indagar porqué este tipo de música y no otra se toca en los rituales, qué tipo de relaciones sociales permiten su existencia y de qué manera se relaciona en términos simbólicos la música y la danza entre los distintos pueblos de la región. María Ester Grebe señala al respecto:

Crear música o interpretarla no consiste meramente en seleccionar posibilidades dentro de un conjunto de alternativas, de acuerdo con decisiones orientadas según los objetivos de los músicos. Consiste también en un conjunto de procesos generativos complejos en los cuales con-



Músicos tzotziles, Oventic, Chiapas. Foto: Armando Ramos García, 2001, Fonoteca INAH.

vergen estructuras racionales y simbólicas, intuitivas y afectivas, mediante comportamientos y pautas culturales compartidas socialmente.⁴

Es con base en lo anterior que trataré de ilustrar mi propuesta, dejando claro que por el momento mis indagaciones sobre la música del Noroeste son sobre todo en el ámbito bibliográfico, pues sólo he tenido una estancia muy breve por aquella región. Es con el pueblo yaqui con quien desarrollo el ejemplo que presento, pues por diversas circunstancias existen etnografías muy detalladas y logradas sobre este grupo, tanto del ciclo festivo como de la música.⁵

La ejecución de la música y la danza yaqui obedece a un *corpus* mítico y ritual que justifica entre otras cosas la preeminencia de elementos sonoros en temporalidades específicas, audibles en las celebraciones rituales que se articulan por medio de la música y la danza,

⁴ María Ester Grebe Vicuña, "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos a la investigación musical", en *Revista Musical Chilena*, XXXV, núm. 153-155, 1981, p. 54.

⁵ Leticia Varela, *La música en la vida de los yaquis*, Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1986.

mismas que son un acervo simbólico compartido por otros pueblos del Noroeste. Las celebraciones a su vez tienen una dimensión social, pues los espacios donde está presente la música se generan como resultado de prescripciones rituales planificadas y conscientes que permiten una participación colectiva.

Una etnografía completa del ciclo festivo como la que ofrece María Eugenia Olavarría,⁶ muestra la división del año en dos grandes bloques: el tiempo ordinario o *wasuktia* y el tiempo de la *waehma* o cuaresma. Estas temporadas se caracterizan por ser diametralmente opuestas, pues mientras que la *wasuktia* se relaciona con la música melódica, las lluvias, las vírgenes, las flores y la luz, la *waehma* está ligada con el silencio, la temporada de secas, Jesucristo y con una visión más oscura.⁷

Asociado a esos dos momentos aparecen dos grupos opuestos en el ciclo ritual: los *chapyekam*, que son parte del *kohtumbre* y que aparecen en la cuaresma, y los

⁶ María Eugenia Olavarría, "Contexto calendárico yaqui", en *Alteridades*, año 10, núm. 20, México, UAM-I, julio/diciembre 2000.

⁷ *Ibidem*, p. 54.



matachines, asociados al *wasuktia*; ambas agrupaciones, *matachines* y *chapyekam*, tienen características que entre otras cosas se asocian con la música y la danza.

La danza de los *matachines*, tal vez la más difundida de origen europeo en México, llegó al Noroeste por la acción evangelizadora en aquella región, como una representación de la guerra entre moros y cristianos. Su instrumentación consiste en dos guitarras y un violín, y se ejecuta “generalmente en tiempo binario, marcado por la sonaja de los danzantes y llevado por la guitarra alternando bajo y acordes; sin embargo, existen también melodías que poseen una fuerte intención ternaria”.⁸ Los atuendos —consistentes en la indumentaria normal a la que adicionan corona, capa, sonaja y palma—⁹ remiten a un simbolismo guerrero original de esta danza. Las actuaciones fundamentales de los *matachines* en el tiempo ordinario se dan en las fiestas patronales, aunque también realizan una “sacralización del territorio yaqui”,¹⁰ por lo que llevan a cabo un recorrido realizando su danza pueblo por pueblo.

Por otra parte, los *chapyekam* que aparecen en la cuaresma se atavían con objetos sonoros, *tenábaris* o *tenoboim* (sartales de capullos de mariposa rellenos de piedrecillas) en las pantorrillas, cinturones de pezuñas de venado, jabalí o en su defecto de casquillos de bala, algunas veces llevan sonajas, bastón de madera, usan máscara y el sonido del tambor parece un medio de comunicación importante durante su representación. Baste recordar que el sonido de estos instrumentos convoca a los jóvenes que han prometido cumplir la promesa de ser *chapyekam* durante la cuaresma, quienes realizan todo tipo de comunicación con señas, pues tienen prohibido hablar.

Los *chapyekam* no realizan música en términos de las categorías yaquis,¹¹ pues aunque su flautero toca en las procesiones, su sonido remite más bien a un lamento, de igual forma que el atuendo sonoro de estos personajes es notorio en diferentes actos, y recrea ritmos específicos

con sus *tenábaris* al mover las piernas y al entrechocar sus bastones. Estos ritmos han sido identificados en compases de 6/8 los primeros, y 3/4 los segundos.¹² Tampoco realizan danzas en la categoría yaqui, aunque gusten de imitarlas, e igual que el resto del *koh-tumbre*, avancen en las procesiones en forma de marcha.¹³

Ambas agrupaciones forman parte de una batalla simbólica durante el Sábado de Gloria, en la cual también participan otras dos agrupaciones ligadas a los universos sonoros del mundo yaqui: las cantoras y el maestro litúrgico, quienes entonan alabanzas, y los danzantes de pascola y venado que, junto con los angelitos (niños disfrazados de ángeles), enfrentarán al *koh-tumbre*, que avanza con su líder al frente seguido por el flautero y el tamborero, e intenta entrar a un espacio en la iglesia designado como “cielo”, del cual es rechazado y derrotado por los angelitos, pascolas y venado, quienes les arrojan¹⁴ *sewam* (hojas de álamo y papel picado de colores). Este momento es importante pues reúne, “por única ocasión en el año ritual, a los integrantes del grupo de la iglesia con los representantes de huya aniya religión del monte: el venado, los pascolas y sus acompañantes, los músicos”.¹⁵

Quiero destacar el hecho de que, en los dos bandos, los instrumentos musicales juegan un papel de identificación y forman parte de una parafernalia ritual que seguramente está conectada también con diversos elementos en la cosmovisión yaqui, como en el caso de los idiófonos, que “poseen una función religiosa muy importante en la concepción musical y sonora de los grupos indígenas del norte, pues a estos instrumentos se les adjudica la purificación del ambiente”.¹⁶

De manera general, en los dos bandos encontramos *membranófonos*: tambores de los *chapyekam*, del *koh-tumbre* y de los pascolas cuando danzan con el venado; *aerófonos*: flautas de carrizo, tanto de los *chapyekam* como de los pascolas cuando danzan con el venado; *idiófonos*: *tenábaris* y cinturones de pezuña en el caso de *chapyekam*, pascolas y danzante de venado, sistros

⁸ Así lo observa Miguel Olmos Aguilera en “La etnomusicología y el Noroeste de México”, en *Desacatos*, núm.12, México, CIESAS, otoño de 2003, p. 57.

⁹ Leticia Varela, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰ María Eugenia Olavarría, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ Leticia Varela, *op. cit.*, p. 61.

¹² *Idem.*

¹³ María Eugenia Olavarría, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶ Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*, p. 58.



Danza de los diablos, Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Foto: Gabriel Moedano Navarro, ca. 1980, Fonoteca INAH.

de pascolas, raspadores y tambores de agua de los cantos del venado y sonajas de *matachines*, venado y *chapyekam*; *cordófonos*: guitarra y violín de matachines y arpa y violín de pascolas, así como la presencia de cantos litúrgicos y de venado.

Este encuentro de las principales sonoridades yaquis en el Sábado de Gloria —como hemos visto— no es casual y forma parte de un momento cúspide, que reafirma el uso de la música en las temporalidades y eventos rituales adecuados, después del enfrentamiento descrito anteriormente. Pascolas y venado interpretarán su música y danzas en una ramada al oriente de la iglesia, los *chapyekam* huirán derrotados, los *matachines* regresarán a estar presentes en las fiestas de la iglesia, preponderantemente, y el tiempo de *wasuktia* habrá regresado con su orden y música propia. Es necesario subrayar que la música está proscrita dentro de la cuaresma, aunque como mencionamos existan diversas sonoridades que podríamos calificar como música, aunque en la concepción yaqui estas manifestaciones no corresponden a dicha categoría.

En el tiempo ordinario, la música y la danza también guardan un orden determinado. El caso de las danzas de pascolas y venado son ilustrativas, al representar momentos de la vida del venado, mientras sus acompañantes los pascolas representan en cada danza animales o plantas que tienen alguna relación con el maso (venado), la música y los cantos son referencia a estos episodios del animal sagrado, no son tocados al azar, pues para cada son o serie de éstos, existe una época del año y un momento del día o de la noche adecuados,¹⁷ como lo afirma Miguel Olmos: “el simbolismo animal y vegetal representado de acuerdo a la hora y día es una práctica muy socorrida entre los grupos del Noroeste. El nombre de la pieza está directamente relacionado con la posición del sol”.¹⁸ El sonido de la flauta, que es tocado en el momento en que el pascola danza con el venado, “intenta imitar el sonido característico del ser que incorpora el pascola”,¹⁹ y al parecer las afinaciones

¹⁷ Leticia Varela, *op. cit.*, p. 39.

¹⁸ Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ Leticia Varela, *op. cit.*, p. 37.



de los instrumentos de cuerda y la manera de frotar los raspadores tiene una variación de acuerdo con lo anterior. Es posible que exista alguna relación paradigmática entre los sones, las danzas, el tiempo y la deidad a la que se dedica la danza, aunque de esto todavía no tengo información suficiente, por lo que la considero una veta interesante de investigación para conocer los aspectos contextuales en que se genera la música yaqui.

Es importante señalar que, no sólo la práctica de relacionar la música con la posición del Sol es un rasgo compartido de los yaquis con otros pueblos del Noroeste, también lo son algunos instrumentos musicales como sus tenábaris, raspadores, sonajas y violines; y danzas, como las de pascola y *matachines*, la que además comparten “sobre el plano de las manifestaciones formales, rasgos semejantes con sus homónimos tarahumaras”.²⁰

Ahora bien, en términos de las relaciones sociales que permiten la reproducción social de la música y danza entre los yaquis, las indagaciones llevan a citar a:

²⁰ Carlo Bonfiglioli, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de conquista*, México, INI-Sedesol, 1993, p. 96.

matachines, costumbre, maestro y cantoras, como grupos jerarquizados y organizados, ligados a cofradías religiosas.²¹ A los músicos y danzantes de pascolas y venado relacionados por vocación y parentesco con la llamada religión del monte,²² y a los músicos y danzantes con un estatus de prestigio. Considero que interesantes redes de relaciones sociales se tejen en torno a las organizaciones de músicos y danzantes que, ligadas a los compromisos rituales de los fiesteros o *pahcome*, permiten una reproducción efectiva de las diversas formas de música y religiosidad yaqui, lo que constituye “un factor directo y determinante en la reproducción de su sociedad”.²³

El ejemplo hasta aquí desarrollado permite una mirada a la relación que planteo oportuno considerar, entre la música y su contexto en las sociedades indígenas del Noroeste de México. De antemano pienso en la variación de posibilidades entre los distintos pueblos de la región, aunque la unidad de música-danza-ritual, desde mi punto de vista, permitiría una aproximación a este campo de estudio como en los siguientes casos: de la *tugurada* y la *cava-pizca* de los guarijíos, el *vikita* de los pápago, los cantos de los pueblos bajacalifornianos y de los seris, el casi extinto *yumare* de los pimas, o el *yumari* y el *rutuburi* de los tarahumaras.

Los procesos de modernidad en la música de los distintos pueblos del Noroeste no los considero fuera del panorama que pretendo abordar, pero sí creo importante señalarlos como la dinámica del cambio, la existencia de un grupo de rock seri y la transformación de géneros de la llamada música norteña a manos de los pueblos indígenas del noroeste, son elementos de su música que reflejan en cierta medida la dinámica de cambio cultural en esa vasta y compleja región de México.

²¹ Alejandro Figueroa Valenzuela, *Por la tierra y por los santos. Identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos*, México, Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, 1994, p. 244.

²² *Idem.*

²³ Miguel Olmos Aguilera, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cabita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1998, p. 24.



Danza de chinelos, de Tlayacapan, Morelos. Foto: Familia Santa Ma., 1969, Fonoteca INAH.