

ANTROPOLOGÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

NUEVA ÉPOCA, SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 2010

90

- **Una aproximación a la música prehispánica azteca**
Alfonso Garibay García / Ricardo Manuel Pilón Alonso
- **Flautas dobles de la fase Comala en el occidente de México: organología y posibles prácticas musicales**
Abraham Elías López
- **El cascabel como instrumento musical prehispánico**
Raúl Ybarra / Katia Marmolejo Marina
 - **Reconstrucción de aerófonos de cinta**
Francisco Camacho Morfín
- **Las tarimas de percusión de la costa del Pacífico mexicano. El dilema de un origen**
Alejandro Martínez de la Rosa
 - **La música de tunditos entre los hñahñú del noreste de Guanajuato**
Alfonso Muñoz Güemes / Gabriel de Dios Figueroa
- **Refuncionalización y resignificación de instrumentos musicales entre los mayas yucatecos, un fenómeno histórico**
Nidelvia Vela Cano / Elías Alcocer Puerto

Memoria del V Foro Internacional de Música Tradicional



- **Llave del altar: ejecutantes e instrumentos del Xantolo en comunidades**

Gerardo García González

- **Ejercer el destino. Acercamiento al proceso de formación de los ejecutantes de son arribeño**
Olimpia Montserrat Valdivia Ramírez

- **El bajo de espiga en la Sierra Norte de Puebla**
Jessica Gottfried

- **La guitarra séptima mexicana**
Jorge Martín Valencia

- **Sobre el "caviar y las garnachas". La guitarra como instrumento de expresión multicultural**
Anastasia Guzmán "Sonaranda"

- **Panorama de músicas tradicionales catalanas**
Jaume Ayats

- **Instrumentos para armar identidades. Panorama de las músicas de raíz en los "Països Catalans"**
Francesc Tomas Ayemrich

- **Mizmar, darbuka y rababah. Instrumentos tradicionales del folclore egipcio en la región del Sa'ïd**
Ana Luisa Madrigal Limón

- **La música tradicional y la música para niños**
José Gabriel Sanvicente

- **Fundidores de campanas de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México en el siglo XVI**
Alfredo Nieves Molina

- **La guitarra de son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada**
Francisco García Ranz

- **"No pegue la cola, pegue el pulmón"; representaciones simbólicas en el Santo Teponaztle de San Juan Atzingo**
Reyes L. Álvarez Fabela

- **De la capilla de coro renacentista a la capilla de viento en el contexto de parroquias y doctrinas de Oaxaca entre los siglos XVI al XIX**
Sergio Navarrete Pellicer

- **Los órganos de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México**
Viridiana Olmos





SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 2010

Director General

Alfonso de María y Campos

Secretario Técnico

Miguel Ángel Echegaray

Secretario Administrativo

Eugenio Reza

Coordinador Nacional de Difusión

Benito Taibo

Director de Publicaciones

Héctor Toledano

Editor

Benigno Casas

Editor invitado

Benjamín Muratalla

Cuidado editorial

Héctor Siever

Demetrio Garmendia

Diseño

Efraín Herrera

Antropología. Boletín Oficial del INAH, nueva época, núm. 90, septiembre-diciembre de 2010, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2009-0508 14562000-102. ISSN: 0188-462X. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 16 de diciembre de 2011, con un tiraje de 1000 ejemplares.

ISSN 0188-462X

Colaboradores

Marcelo Abramo Lauff

José Íñigo Aguilar Medina

Solange Alberro

Paulina Alcocer

Selene Álvarez Larrauri

Beatriz Braniff

María Gracia Castillo Ramírez

Beatriz Cervantes

Eduardo Corona Sánchez

Jaime Cortés

Fernando Cortés de Brasdefer

Roberto Escalante

Marisela Gallegos Deveze

Roberto García Moll

Carlos García Mora

Leticia González Arratia

Jorge René González M.

Eva Grosser Lerner

Paul Hersch Martínez

Jesús Jáuregui

Irene Jiménez

Fernando López Aguilar

Gilberto López y Rivas

Laura Magriñá

Rubén Manzanilla López

Eduardo Matos Moctezuma

Ma. Sara Molinari Soriano

Jesús Monjarás-Ruiz

J. Arturo Motta

Ma. Estela Muñoz Espinosa

Benjamín Muratalla

Johannes Neurath

Eberto Novelo Maldonado

Benjamín Pérez González

Gilberto Ramírez Acevedo

José Abel Ramos Soriano

Catalina Rodríguez Lazcano

Marta Romer

Salvador Rueda Smithers

Antonio Saborit

Cristina Sánchez Bueno

Mari Carmen Serra Puche

Jorge Arturo Talavera González

Rafael Tena

Pablo Torres Soria

Julia Tuñón

Víctor Hugo Valencia Valera

Françoise Vatant

Samuel Villela

Marcus Winter

El contenido de cada uno de los artículos que integran este número es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Fotografía de portada: Autor desconocido, *Orquesta Jack's Aurora*, s.f.

ANTROPOLOGÍA

Presentación 2

Una aproximación a la música prehispánica azteca
Alfonso Garibay García / Ricardo Manuel Pilón Alonso 3

Flautas dobles de la fase Comala en el occidente de México: organología y posibles prácticas musicales
Abraham Elías López 7

El cascabel como instrumento musical prehispánico
Raúl Ybarra / Katia Marmolejo Marina 11

Reconstrucción de aerófonos de cinta
Francisco Camacho Morfín 14

Las tarimas de percusión de la costa del Pacífico mexicano. El dilema de un origen
Alejandro Martínez de la Rosa 19

La música de tunditos entre los hñahñú del noreste de Guanajuato
Alfonso Muñoz Güemes / Gabriel de Dios Figueroa 28

Refuncionalización y resignificación de instrumentos musicales entre los mayas yucatecos, un fenómeno histórico
Nidelvia Vela Cano / Elías Alcocer Puerto 49

Llave del altar: ejecutantes e instrumentos del Xantolo en comunidades
Gerardo García González 57

Ejercer el destino. Acercamiento al proceso de formación de los ejecutantes de son arribeño
Olimpia Montserrat Valdivia Ramírez 62

El bajo de espiga en la Sierra Norte de Puebla
Jessica Gottfried 68

La guitarra séptima mexicana
79 Jorge Martín Valencia

Sobre el “caviar y las garnachas”. La guitarra como instrumento de expresión multicultural
83 Anastasia Guzmán “Sonaranda”

Panorama de músicas tradicionales catalanas
90 Jaume Ayats

Instrumentos para armar identidades. Panorama de las músicas de raíz en los “Països Catalans”
95 Francesc Tomas Ayemrich

Mizmar, darbuka y rababah. Instrumentos tradicionales del folclore egipcio en la región del Sa’id
104 Ana Luisa Madrigal Limón

La música tradicional y la música para niños
108 José Gabriel Sanvicente

Fundidores de campanas de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México en el siglo XVI
113 Alfredo Nieves Molina

La guitarra de son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada
118 Francisco García Ranz

“No pegue la cola, pegue el pulmón”; representaciones simbólicas en el *Santo Teponaztli* de San Juan Atzingo
129 Reyes L. Álvarez Fabela

De la capilla de coro renacentista a la capilla de viento en el contexto de parroquias y doctrinas de Oaxaca entre los siglos XVI al XIX
137 Sergio Navarrete Pellicer

Los órganos de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México
147 Viridiana Olmos

RESEÑAS

Identidades de viento
152 Felipe Flores Dorantes

Presentación

La riqueza cultural de México cuenta con una evidencia contundente en la abundancia de instrumentos musicales, por demás espectacular y pletórica de simbolismo, específicamente cuando se hace referencia a aquéllos del vasto mundo de la tradicionalidad.

Dicha riqueza se caracteriza, entre otras cualidades, por la amplia gama de formas, materiales y técnicas de manufactura, por las trayectorias históricas que los transforman y depuran, así como por la variedad de sonoridades que se logra extraer de ellos. En tanto que su exuberancia simbólica se explica por el hecho de que, individualmente o en grupo, los instrumentos musicales forman parte de complejas tramas de sentido, fundamento de sistemas míticos que subyacen en las cosmovisiones de distintos pueblos.

Cada instrumento musical, en su momento histórico, representa el crisol de una variedad de culturas; su uso particular se ancla en un gusto colectivo, transitorio y a la vez trascendente; es un legado que se fragua en un contexto específico atrapado por su devenir, convirtiéndose así en la impronta estilística, genérica, emotiva y fecunda donde pervive, adaptada y transformada para ese presente, pero dúctil para los otros tiempos, los nuevos o los que están por venir.

En nuestro país existen varios intentos por elaborar sumarios o compendios de la diversidad instrumental, ya sea en ámbitos específicos o ampliados, pero, aunque hay casos bastante loables, el panorama, por fortuna para la acción investigativa, se muestra inacabado.

A este quinto foro acudieron los interesados o amantes de las tradiciones musicales; de este modo se hicieron escuchar no sólo las voces de la academia, sino también las de los promotores culturales, profesores de música, constructores de instrumentos y la de los propios músicos del pueblo. Los diferentes

enfoques planteados, así como los particulares puntos de vista, constatan, por una parte, que el fenómeno musical posee innumerables aristas y, por otra, que es un patrimonio colectivo sentido y vívido de diferentes maneras.

La diversidad de temas hace referencia, en su mayoría, a estudios y tratamientos de instrumentos específicos; esto es, análisis acústicos, funciones sociales, mitología y aspectos históricos; presentados tanto en los paneles de ponencias como en las conferencias magistrales y mesas redondas. En este sentido, resultó muy estimulante la mesa sobre la tarima en México, en la que participaron el doctor Jesús Jáuregui, el maestro Guillermo Contreras y la antropóloga y bailadora de son jarocho Rubí Oseguera, acto que estuvo animado por músicos y bailadores coras de tarima provenientes de Jesús María, Nayarit. Esta charla versó sobre la diversidad de tarimas en nuestro país, así como de sus diversas trayectorias y adscripciones culturales.

También destacaron las diferentes conferencias magistrales, como la presentada por el especialista Guillermo Contreras, reconocido por sus estudios de organología en México.

Cataluña fue la nación invitada a la vigésima primera edición de la Feria del Libro de Antropología e Historia, por tanto, en el foro de música tradicional participaron estudiosos catalanes que presentaron un panorama verdaderamente ilustrativo de las músicas de su tierra, a partir de lo cual se dio cuenta de la existencia tanto de afinidades como de diferencias musicales entre ambas naciones.

En esta ocasión se rindió un merecido reconocimiento al músico de Xala, Nayarit, el señor Francisco Ramos, de más de ochenta años de edad, quien cuenta con un repertorio de memoria que rebasa las cien piezas, ejecutadas con chirimía.

Alfonso Garibay García*
Ricardo Manuel Pilon Alonso**

A N T R O P O L O G Í A

Una aproximación a la música prehispánica azteca



Para lograr el propósito de este ensayo y tratarlo con propiedad, debemos hacer a un lado todo prejuicio o crítica que ha cimentado la visión “occidental” de la música a lo largo de cinco siglos, y cuyo origen remonta a la Conquista. No por ello hemos de desvalorizar el esfuerzo y la constante transformación de este “mundo” que ha influido a lo ancho del globo, y que para bien o para mal la historia demandará responsabilidad sobre sus acciones. He aquí el punto del cual hemos de partir con toda certeza: hablar de los antiguos y originarios pueblos del continente americano es hablar, en sentido estricto, de otro mundo. Y hablar de ese mundo exige al investigador la precaución de no entrar en deliberaciones o imposiciones que bien podrían darnos una falsa idea y sumirnos aún más en la ignorancia que, como se ha hecho costumbre por comodidad, la gran mayoría acepta conforme y elude el error, precisamente, de estas erradas “ilusiones”.

Tan sólo en materia musical, las distintas opiniones sobre el tema han traído a colación algunas certezas, y en muchos casos grandes errores admitidos como algo asegurado y justificable. Esto, en principio, provocado por una dogmática formación musical “occidental” y que, como es natural, usamos de “molde” para medir la masa en el afán de definir sus partes simétricamente, mientras el residuo, el sobrante del corte, es material de desecho. Ello no implica despreciar los valiosos aportes de la música occidental aplicando alguno de sus elementos en esta gran incógnita, y

* Músico e intérprete autodidacta, con estudios en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estudió el piano con la maestra Alla Sheptak. Es miembro y fundador del Calmecac Anahuac Tepaneca y el Grupo Yollocuicanimeh. [alf_garibay@yahoo.com.mx].

** Músico, compositor y escritor autodidacta. Realizó estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Con la “Danza de las Hormigas” (octubre de 2008) para dos clarinetes, coro infantil, teponaztli y *huéhuatl*, basada en un texto en lengua náhuatl, participó en el IX Concurso Nacional de Composición Coral Infantil del Sistema Nacional de Fomento Musical del Conaculta. Es administrador y director del Calmecac Anahuac Tepaneca y del Grupo Yollocuicanimeh.





así “rescatar” en la medida de lo posible el “arte de los sonidos” de los pueblos de América. Esto nos lleva a considerar que si bien el medio para lograr semejante propósito es el “occidental”, por otro lado está el modo de su aplicación; lo que nos obliga a ser cuidadosos y no pasar por alto los detalles nebulosos, y que el ingenio humano, con el tiempo, esclarecerá.

Nuestra apreciación musical a este respecto nos obliga en principio a la exigencia necesaria de la “experiencia”, del contacto, si no con la música, sí con los elementos que la producen: los instrumentos musicales. Así, mediante este contacto uno puede reflexionar en su individualidad y generarse una idea sobre la sonoridad musical de las civilizaciones originarias de América, y en nuestro caso la mexicana. Con ello trataremos de ser críticos a los adeptos “teóricos” de la música, de los equívocos “simulacros” al cual suelen llamar música “prehispánica”, y de la falsa idea que ha generado la historia universal en lo referente a la “in-civilidad musical” de los pueblos americanos antes de la conquista.

Tañe bellamente

Tu tambor florido,

Tú, cantor,

Esa tu sonaja floreciente.

¡Espárzanse las flores perfumadas y blancas,

Y derrámense las flores preciosas,

Aquí junto a los tambores!

Gocémonos allí.¹

Reflexión sobre los instrumentos musicales del mundo mexicana

La arqueología y antropología de nuestro país se han encargado de revelarnos un sinnúmero de objetos musicales de las distintas regiones. Por citar un ejemplo, la gran clasificación de instrumentos en las regiones mayas que hiciera Roberto Rivera, que constituye un trabajo destacado. Sin embargo, nuestro objetivo no es hacer repetición de lo mismo, ni mucho menos hacer “teorías” estrictamente científicas sobre dichos obje-

tos, sino un acercamiento reflexivo sobre ellos y meditar en torno a la música que pudieron y pueden producir.

Hablaremos específicamente de los instrumentos musicales mexicanos, y en particular de aquellos que tuvieron un mayor uso; en primer lugar están el *huéhuetl* y el *teponaztle*, ambos instrumentos de percusión y cuyo “uso” en la civilización mexicana fue recurrente en todas las festividades públicas y privadas. El *huéhuetl* y el *teponaztle* son para los mexicanos lo que la lira y la cítara para los griegos: instrumentos nacionales de su tiempo.

El *huéhuetl* es un instrumento hecho de tronco hueco de árbol, que en su parte inferior tiene dos o tres aberturas —permitiéndole así la generación de la resonancia entre el suelo y el ambiente espacial y en su parte superior se halla tensada y templada una piel de animal, con toda seguridad de venado. Su sonido lo produce el golpeteo de las manos o unos percutores en dicha superficie; debido a su naturaleza es posible realizar intensidades y dinamismos semejantes a un timbal moderno, lo cual implica necesariamente una formación técnica en la ejecución del instrumento, haciendo a un lado la pretenciosa idea de que se tocaba por mera improvisación.

No olvidemos que el *huéhuetl*, además de ser un instrumento de danza, es fundamentalmente un instrumento para acompañar el canto, lo cual implica que no exista dentro de la música mexicana la pretendida monotonía. Ello es justificable si atendemos a las fuentes de la mitología, la tradición y la historia; por tanto, es un instrumento de uso ritual y militar. Baste decir que el poder sonoro que emite, debido a su diseño y material, es simplemente impactante.

Por otro lado tenemos al *teponaztle*, también elaborado de un tronco hueco de madera y que se distingue por su posición horizontal, pero fundamentalmente por sus dos lengüetas talladas en la parte superior de su superficie, lo que le confiere la peculiaridad de producir dos tonos característicos, templadamente diferenciados en un intervalo mínimo de tercera o quinta de lo grave y lo agudo. Tales sonidos pueden variar según el tamaño del instrumento; sin embargo, su ejecución técnica posee el mismo concepto, es decir, a partir de

¹ Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl: romances de los señores de la Nueva España*, México, IIH-UNAM, 2000, t. I, p. 7.



uno o dos percutores cuya punta se reviste con *ulli* (goma); propiedad que le permite emitir sonidos claros y penetrantes. Al igual que el huéhuatl, es un instrumento que acompaña al canto y la danza, pero cuya única diferencia radica exclusivamente en su uso ritual.

En segundo lugar tenemos al *atecocolli*, la *tlapitzalli* y la *huilacapitzli*, tres instrumentos de viento. El primero, hecho de un caracol marino, asemeja al de una trompeta actual pero de un solo tono, su uso tenía propósitos rituales militares, y su sonido varía según el tamaño que va de lo grave a lo medio agudo. El segundo es una flauta hecha de barro, caña o hueso, cuya flexibilidad sonora —puede producir tres, cuatro y hasta cinco sonidos— permite suponer una formalidad melódica, al grado de considerar otra perspectiva teórica dentro de la música. Su uso tenía igualmente fines rituales, pero destinados propiamente a los escuchas de la nobleza, según testimonios históricos. La flauta en su sonido es un atributo o manifestación de Tezcatlipoca —su manifestación visual, de tantas que tiene, es la de un joven mancebo ataviado en ropajes de la nobleza—, y en los rituales tenía la finalidad de purgar y purificar los actos humanos y evitar así la desgracia de su autoridad divina en el mundo.

El tercer y último elemento de este grupo es una ocarina, pequeña flauta redondeada hecha de barro con formas antropomorfas o zoomorfas, cuyo sonido característico semeja al canto de una “tortolita”. Sin embargo también puede darse este mismo nombre a los pequeños silbatos de barro, comúnmente llamados “silbatos de águila”, lo que no debe generar ninguna confusión, pues el concepto en su ejecución técnica es sonoramente el mismo.

En tercer lugar están las sonajas, los cascabeles y los raspadores, todos instrumentos de percusión con fines de uso en la danza, ya sea ritual o militar. En el grupo de las sonajas, generalmente llamadas *ayacaxtli*, existen por lo menos tres tipos, que varían según su nombre o uso en las distintas fiestas del calendario ritual. En primer lugar están las sonajas hechas de barro o recipiente de calabaza o tecomates, cuyo sonido es producido en su interior al choque de semillas o piedrecillas; pero también existen las que producen el sonido en su parte exterior, mediante una serie de laminillas o semillas intercaladas en la punta de un mango. Debe quedar claro, a pesar de esta pequeña diferencia, que son el mismo instrumento; debemos aclarar la confusión de quienes han hecho una generalización de los tres tipos bajo ese mismo nombre, pero hemos llegado a la conclusión de que es correcto decir que las sonajas descritas son las denominadas propiamente *ayacaxtli*: ello se justifica por la descripción misma de los testimonios históricos y arqueológicos (códices, crónicas, poesía, etcétera) y que en la actualidad resultan más familiares. Cabe destacar, entonces, que el segundo tipo de sonajas se distinguen por su mango alargado, de ahí el nombre de *chicohuaztli* o “bastón de sonajas”; sin embargo el sonido obedece al mismo concepto del *ayacaxtli*.

Este tipo de sonaja manifiesta su importancia sagrada porque es uno de los elementos que vamos a encontrar como un símbolo de autoridad y rango. En este mismo caso está el tercer tipo de sonaja, que se distingue por tratarse de un palo rollizo y hueco en forma de báculo, cuyo sonido se genera mediante piedrecillas en su interior. Llámese a este instrumento *ayochicahuaztli* o *na-hualcuahuitl*, comúnmente conocido como “palo de lluvia” o “palo o báculo de Tláloc” según las fuentes; llámese con el mismo nombre a unos pedazuelos de madera rollizos y atados a una tabla de dos brazas de largo y un palmo de ancho, pero debemos advertir que el sonido obedece al mismo concepto del “palo de lluvia”; también llámese con ese mismo nombre al incensario, conocido comúnmente como *tlaimatl*, cuya forma semeja a una cuchara grande y agujerada, de astil largo, rollizo y hueco que termina en una cabeza de serpiente, y en cuyo interior produce un sonido semejante al “palo de lluvia”.

Por otro lado tenemos a los cascabeles o *coyolli* y las campanillas o *tzitzilli*; los primeros son pequeñas esferas hechas de semillas, barro o metal, en cuyo interior hay un pequeño objeto y que al moverse genera el sonido mediante el choque del mismo. Los segundos son un conjunto de cascabeles que por lo regular van atados a las muñecas y a los tobillos, cuyo sonido característico se produce por el choque múltiple de los mismos al moverse; curiosamente el término *tzitzi* supone la onomatopeya de su sonido: *tzi-tzi-tzi*.

En tercer y último lugar tenemos al *omichicahuaztli*, un instrumento de percusión de hueso hueco y aserrado, que al ser frotado, produce su sonido característico. Era utilizado en los ritos funerarios, lo cual explica inmediatamente su asociación con el objeto del cual está hecho, además de que en su sonido hay un cierto carácter triste.

Este panorama instrumental no implica la mayor o menor importancia entre ellos, sino más bien refleja cuán variable era el uso de cada uno de ellos en determinados eventos. La esencia de la música mexica tiene un fin estrictamente religioso y militar, nunca antes alcanzado por civilización alguna. La música entre los mexicas es una parte que se entrelaza con un todo y cuyo principio se basa en la “comunidad” o *cohuayotli*, que consiste en la participación de cada uno de los miembros de la sociedad en las cosas que atañen a la nación; es decir, la “hermandad” o *icniuhyotli*.

Esto nos permite comprender que el uso de los instrumentos mencionados obedece y debe obedecer a una estricta disciplina y coordinación en el conocimiento y técnica de los mismos. No debemos olvidar que el genio mexica se basa en una comprensión del mundo en el cual se cimientan sus creencias; no es meramente una invención o fantasía, como aquel viejo mito en el que Tezcatlipoca encomendó al recién creado viento traer consigo, de la Casa del Sol, la música para dicha de su honra y placer de los hombres. Esto nos permite reflexionar que la música entre los antiguos mexicanos siempre tuvo un fin sagrado y, por tanto, toda su producción sonora era el enlace o vínculo que unía a dios con los hombres, la evocación armónica de la naturaleza. Comprenderemos entonces cuán significativo era asumir dichas creencias y, más aún, hacerlas

expresas en un “arte total” que deja de ser una mera “idolatría”. En este sentido, poco o nada sabemos sobre el punto extremo y definitivo de dicha “obra de arte”: el sacrificio humano, y cuya ignorancia abofetea con severidad ante el hecho de hacer caso omiso de su significado.

Sólo una cosa inteligente podemos decir de esto: que el antiguo arte ritual del mexicano tiene un carácter “sublime” y su música obedece al principio en el que el todo y la parte se relaciona mutuamente. Esto nos enseña cuán sofisticada era la comprensión mexica de la armonía natural ante la elección misma de los materiales y de su diseño; así como de la búsqueda exquisita del efecto pretendido, que si bien resulta a nuestro oído algo trivial, en su conjunto no era simplemente un arbitrio instintivo. La vida activa y moderna de nuestro tiempo nos ha hecho olvidar que antes de la llegada de los españoles la vida mexica era una sociedad “civilizada”, una sociedad de “orden”. Tan sólo en materia musical, las crónicas dan noticia de la existencia de instituciones donde se enseñaba el canto y el uso de esos instrumentos, es decir la *cuicacalli* o “casa del canto”, así como también de la existencia de “libros de canto” o *cuicamatl*, de lo que da testimonio un antiguo poema náhuatl: “en libros quedan escritos vuestros cantos/ Esos que desplegasteis junto a los atabales”.²

¿Puede uno pasar por alto estos atisbos de la memoria e insistir neciamente en el prejuicio generado en Occidente? En estos tiempos es por completo inconcebible. Y para dejar huella de lo que hasta ahora se ha dicho, constataremos si no una música originaria, sí una aproximación de la misma a través de un ejemplo sonoro que aquellos instrumentos supervivientes nos honran con su presencia, con su voz.³

² *Ibidem*, p. 140.

³ Durante la participación en el V Foro de Música Tradicional (24 de septiembre de 2009) se realizó una pequeña presentación musical, a modo de una construcción sonora prehispánica, con la obra “Macochi Pitentzin”, cuya transcripción y arreglo corrió a cargo de Ricardo M. Pilón A., a partir de la grabación del LP *In Xochitl in Cuicatl: Cantos de tradición náhuatl de Morelos y Guerrero*, México, INAH-SEP, 1980, vol. 23. La interpretación fue hecha por el Grupo Yollocuicanimeh.

Flautas dobles de la fase Comala en el occidente de México: organología y posibles prácticas musicales

Las flautas dobles se utilizaron ampliamente en diversas culturas mesoamericanas, y en el occidente de México se ha preservado una cantidad notable de ellas; sin embargo, dichos instrumentos no han sido estudiados de manera sistemática. Ello se debe sin duda a la ausencia de información oral, así como a la inexistencia de una notación musical en las culturas prehispánicas.

En abril de 2002 se realizaron excavaciones arqueológicas en el predio de la Tapatía II, municipio de Villa de Álvarez, Colima. El levantamiento fue realizado por el arqueólogo Saúl Alcántara, adscrito al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el estado de Colima. En este rescate arqueológico se desenterró una flauta doble de barro en perfecto estado de conservación, proveniente del periodo denominado Fase Comala (100 a.C.-500 d.C.) que corresponde a la cronología del Preclásico tardío al Clásico temprano, en el actual territorio de Colima.

En el presente estudio se analizaron cinco flautas dobles: una proviene de dicho rescate —la única que cuenta con un registro arqueológico—, las otras cuatro fueron localizadas en los museos del estado de Colima y provienen del saqueo clandestino.

Contexto arqueológico de la flauta doble 1

El arqueólogo Alcántara reporta que se exploró sobre un terreno de 12 ha, excavando en dos capas; se encontraron 30 entierros, cuya data abarca de la fase Comala (100 a.C.-500 d.C.) hasta la fase Armería (500-1000 d.C.).

El área de exploración, orientada de Norte a Sur, medía 8x15 m, sellada con una capa de lodo en toda la superficie. La flauta doble se encontró

* Intérprete de música renacentista, barroca y contemporánea. Obtuvo el grado de maestría como solista en flauta de pico en la Facultad de Música del Conservatorio de Utrecht, Holanda. Actualmente cursa el doctorado en Música en la ENM-UNAM. Es director artístico del Festival Nacional de Música Antigua del Gobierno del Estado de Colima. [orlo_elias@hotmail.com]





a 70 cm de profundidad, formaba parte de una ofrenda sencilla conformada por restos de ollas. Se le clasificó como ofrenda 11, entre los entierros 10 y 12.

Todo el conjunto estaba ubicado debajo de una unidad habitacional. En ella se encontró la maqueta de una casa modelada en barro, que simboliza una ofrenda de protección para un grupo familiar; debajo de la unidad también se encontró un cementerio familiar que fue utilizado en diferentes épocas. Las tumbas habían sido saqueadas, y por ello resulta difícil su interpretación.

El entierro 10 estaba conformado por dos osamentas, y sólo una de ellas poseía una ofrenda conformada por un metate, un incensario y ollas. El entierro 12 estaba conformado por una osamenta. Por tal razón se interpreta que una de las osamentas del entierro 10, al poseer una ofrenda elaborada, es la más importante y el resto eran acompañantes al más allá.

Las flautas dobles

Descripción morfológica

Cada instrumento posee distintas medidas y su construcción sugiere ciertas formas simétricas: tubos cilíndricos, orificios obturadores redondos, canales de insuflación ojivales y ventanas rectangulares. Las cinco flautas comparten elementos organológicos comunes que las distinguen de otras flautas dobles mesoamericanas; se trata de flautas de barro, pintadas con el color rojo bruñido típico de la fase Comala.

Descripción exterior. Poseen dos tubos cilíndricos conectados a sus respectivos canales de insuflación. Las ventanas están colocadas en la parte anterior de la boquilla, cada tubo tiene cuatro orificios distribuidos en la tercera parte inferior de los tubos. Los orificios no están alineados paralelamente y tienden a ser redondos. Los canales de insuflación son ojivales, visualmente se puede apreciar entrada de luz en algunos de ellos. Los biseles tienden a ser gruesos e irregulares. Poseen una especie de capucha, enmarcando a las ventanas. Además, poseen elementos decorativos antropomorfos y zoomorfos, estos últimos representan variedad de aves y serpientes.

Descripción interior. A partir de un análisis de rayos

X se pudo determinar que los tubos tienen diferentes inflexiones en su forma interna, principalmente en su parte superior. En su vista anterior y lateral podemos apreciar la forma de los canales de insuflación, que inician anchos cerca de la boquilla y se reducen en todas sus proporciones.

Mediciones acústicas. Se realizaron tablas de digitaciones de las flautas para conocer los sonidos que pueden producir, e incluyen digitaciones ascendentes o descendentes. No se utilizaron digitaciones cruzadas. Para su identificación, cada una de las flautas se etiquetó como FD (flauta doble) y un número seriado (1-5).

Las flautas FD1, FD2, FD3, FD4 produjeron tres rangos utilizando diferente presión en el aire (alto, medio, bajo). FD5 produjo dos rangos. FD1 tubo derecho es más agudo. FD2 tubo izquierdo es más agudo. Se midieron las frecuencias fundamentales de cada sonido de las flautas.

Análisis espectrales

Las gráficas nos mostraron los sonidos fundamentales en color amarillo, que son mayores a 20 Hz. Los armónicos se ven en color rojo, mismos que son dos o tres cuando los sonidos son más fuertes; se generan en el rango entre 2000-4000 Hz y por ello se escuchan bien, porque a esa altura la sensibilidad auditiva es alta. Las frecuencias de ruido se muestran en color guinda y llegan hasta 16Khz

Iconografía relacionada

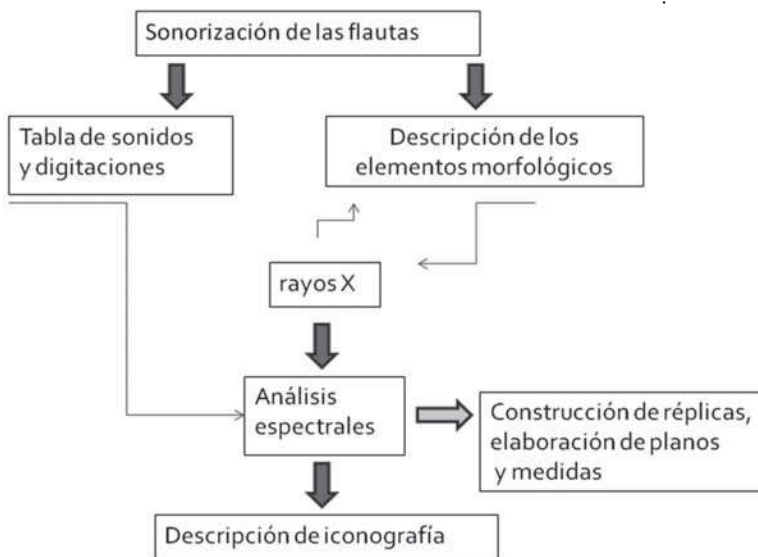
Gran variedad de figurillas y esculturas de cerámica pertenecientes a la fase Comala y fases paralelas en el occidente de México han conducido a inferencias sobre formas de ejecución y el contexto sociocultural de dicha ejecución. Gracias a este material arqueológico se han identificado tres posibilidades ergonómicas.

Construcción de réplicas. Con el apoyo del artesano Guillermo Ríos realizamos conjuntamente dos réplicas de la flauta FD1 (el proceso de elaboración es explicado con el apoyo de fotografías). En su parte exterior las réplicas son muy parecidas (90%) a la original, pero en su parte interior se aproximan solamente en 40%. Por tanto, realizar una réplica fiel a una original es un pro-

ceso que requerirá de más experiencia, práctica y estudio de los instrumentos originales.

Experiencias en la ejecución directa de las flautas

Las flautas se pueden tocar con los tubos por separado. Es posible combinar los tres rangos utilizando mayor presión en el aire, el primero con el segundo, el segundo con el tercero. El tubo derecho de las cinco flautas siempre suena más claro y preciso que el izquierdo. Los anillos colocados en las partes laterales de la FD1 probablemente sirvieron para sujetar la flauta con una cuerda.



Discusión de los hallazgos

La interpretación de los resultados de las descripciones organológicas, mediciones acústicas, así como de la construcción de réplicas y la sonorización (arqueología experimental), han llevado a proponer algunas observaciones sobre el potencial musical de las flautas dobles. El hecho de que los canales de insuflación de las flautas son anchos cerca de la embocadura, y que se reducen hacia el final del instrumento en todas sus proporciones, permite la conducción de la corriente de aire de menor a mayor presión. Es decir, incorporan en su construcción el principio de Venturi. Esto sugiere

un alto nivel de desarrollo tecnológico en su construcción, lo cual contrasta con un aparente desinterés en la búsqueda de un sistema de escalas o armonía.

Los orificios obturadores están colocados en la tercera parte inferior de los tubos. Esto probablemente responde a la facilidad de balancear el peso de la flauta entre la mano y la boca. Tales orificios están muy cerca el uno del otro, sugiriendo confort ergonómico antes que la necesidad de organizar un sistema de afinación. No se percibe un criterio en la conformación de un sistema de escala o armonía, pues estos elementos surgen de una forma aleatoria.

Con base en estos resultados preliminares, la hipótesis que ahora se está delimitando se fundamenta en una serie de parámetros concretos sobre el potencial musical de las flautas dobles:

- 1) La función melódica se delimita en ámbitos de tesitura y a melodías de tesitura no jerarquizada, lo cual implica la imposibilidad de organizar un lenguaje musical basado en melodía.
- 2) La función "armónica" se delimita a parámetros de disonancias que pueden ser entendidas como un efecto acústico o color, y son la característica más llamativa de las flautas dobles.
- 3) La función tímbrica está determinada por el choque de las frecuencias fundamentales que producen diferentes velocidades de batimientos. Estos efectos tímbricos pueden causar una estimulación en el oyente en particular.
- 4) La función dinámica está sujeta a sus parámetros de rango: bajo y alto, correspondientes a suave y fuerte, respectivamente.

5) La función rítmica se puede inferir de las representaciones iconográficas relacionadas.

Dicha hipótesis surge a partir de estas observaciones físico-acústicas: la música de la sociedad que habitó la fase Comala no contemplaba una jerarquización de tesituras y escalas o armonías derivadas. ¿Era entonces el elemento melódico (entendido meramente como rangos de tesitura y movimiento ascendente-descendente) parámetro fundamental de dicha música? ¿Podieron haber sido otros parámetros, tales como el timbre o el ritmo, más importantes o incluso elementos de estructuración?



Con base en parámetros concretos del potencial acústico musical de las flautas dobles, podemos proponer una caracterización general de la música de las sociedades que habitaron la fase Comala: la música se desarrollaba en parámetros tales como el timbre y la dinámica, el ritmo funcionaba incluso como un elemento de estructuración.

Estas preguntas podrían llevar a una principal, dado que no existió notación musical ni existe registro de tradición oral confiable que nos permita reconstruir la música prehispánica, ¿puede inferirse una caracterización general de la música de la cultura de la fase Comala a partir de un estudio organológico de las flautas dobles sobrevivientes con base en consideraciones teórico metodológicas de disciplinas antropológicas relacionadas (etnomusicología y arqueología), y entendiendo dicha caracterización de la música meramente a partir de la predominancia de ciertos parámetros musicales con función estructuradora?

Perspectivas

La investigación se encuentra en un punto en el cual los objetos de estudio seleccionados ya no pueden proporcionar mayor información. Es posible que por

medio de una metodología interdisciplinaria, tomando en cuenta todas las fuentes relevantes a manera de complemento y comparación e integrando todos los datos de manera imparcial, se pueda proponer por ejemplo el importante papel que los instrumentos jugaban en la música ceremonial; es decir, el papel de los aerófonos desde una perspectiva ritual. Esta perspectiva puede explorarse con base en teorías performativas como la propuesta por Richard Schechner, y que en buena medida se construyen sobre las propuestas del antropólogo Victor Turner.

Otras culturas prehispánicas cuentan con una rica base de fuentes de interpretación, mas en el caso del occidente de México se ven hasta cierto punto reducidas. No obstante, en líneas de investigación como la arqueomusicología se propone que todas las culturas musicales prehispánicas se formaban a partir de las anteriores y compartían tanto el instrumental como los conceptos básicos de la música, pese a las grandes diferencias regionales. Por eso en la investigación de las culturas musicales más remotas, como en el caso de la fase Comala, también son válidas las fuentes referidas a las culturas del momento de contacto con los europeos.

Los objetos de estudio de la arqueomusicología son:

Los artefactos sonoros. Se aplica el método del campo investigativo organológico y acústico, tomando en cuenta las técnicas de la arqueomusicología experimental. Además, se toma en consideración la iconografía de los instrumentos y su contexto arqueológico.

Las representaciones escultóricas de los músicos, danzantes e instrumentos musicales. Se aplica el método iconográfico; además, se toma en consideración el contexto arqueológico de los artefactos y se compara el material con los datos organológicos.

Las fuentes etnohistóricas de los siglos XVI y XVII, que relatan prácticas musicales y la terminología musical. Se aplica el método del campo investigativo etnohistórico y etnolingüístico.

Los datos etnomusicológicos de campo acerca de grupos étnicos en los que se conservan aspectos de las tradiciones musicales prehispánicas. Se aplica el método del campo investigativo etnomusicológico y la técnica de la etnografía comparada del campo etnoarqueológico.

Raúl Ybarra*
Katia Marmolejo Marina**

A N T R O P O L O G Í A



Fotografía 1. Cascabeles prehispánicos.
(NB. Los cascabeles originales fueron encontrados por los campesinos y/o agricultores en sus propias parcelas de cultivo, y las fotografías y mediciones se llevaron a cabo *in situ*).

El cascabel como instrumento musical prehispánico

Para poder hablar de la función social de los cascabeles en la época prehispánica es necesario referirse primero al material y proceso tecnológico con que fueron elaborados, para así comprender la importancia que tuvieron estos pequeños instrumentos musicales antes de la llegada de los españoles a América.

El simbolismo espiritual y religioso que se dio a la metalurgia prehispánica, al igual que su evolución tecnológica y artística, fue un desarrollo propio y natural de las culturas indígenas americanas y no recibieron influencia externa de otros continentes. Lo anterior se fundamenta en los estudios de interacción de los metales durante los procesos metalúrgicos, así como en los usos y significados de los metales preciosos entre las culturas del Viejo y Nuevo Mundo.¹

El oro, la plata y el cobre fueron la materia prima con que se elaboraban los cascabeles; empleando las técnicas de fabricación o de fundición a la cera perdida, estos metales se usaron puros, o combinados entre sí y con otros. Entre las comunidades indígenas americanas, el color amarillo del oro y el blanco de la plata tenían un significado religioso y espiritual muy profundo, ya que eran relacionados como un producto del sol y de la luna, respectivamente; esto permitía que dichos metales fueran considerados sagrados y, por ende, con un valor místico especial. De esta manera, los

* Maestro en Ciencias por la UNAM. Ha realizado investigaciones en diversas técnicas de fundición prehispánica de joyería, presentando sus resultados en diversos foros internacionales, entre ellos el 53 Congreso Internacional de Americanistas (2009); el II Congreso Internacional de Arqueología Experimental, en Málaga; The Conference: European Association for the Advancement of Archaeology by Experiment, Landesmuseum de Oldenburg (2008); The Historical Metallurgy Society de Oxford. [www.raulybarra.com]

** Estudió diseño, especializándose en fotografía y video documental. Su material documental se ha presentado en diversos congresos de arqueología y metalurgia, acompañando a Raúl Ybarra. [katiamarmolejo@hotmail.com]

¹ Clair C. Patterson, "Native Copper, Silver, and Gold Accessible to Early Metallurgists", en *American Antiquity*, vol. 36, núm. 3, 1971, pp. 286-321.



Fotografía 2. Trabajo experimental. (Diseño de cascabel en cera, molde de barro y diseño transformado en plata).

portadores de adornos elaborados en oro o plata adquirirían un estatus de prestigio y poder.²

De los diversos estilos de joyería, el cascabel es uno de los que requiere de mayor experiencia y conocimiento técnico por parte del orfebre, ya que en este tipo de diseños se necesita elaborar un núcleo que forme un espacio en el interior de la pieza, al tiempo de posicionar el percutor en el cascabel (pieza que produce el sonido).

En Mesoamérica, los cascabeles representan unas de las piezas de metal más abundantes y antiguas encontradas en los sitios arqueológicos, lo cual habla de alguna manera de la importancia que estos diseños tuvieron en las sociedades indígenas. Con base en hallazgos arqueológicos y documentos históricos, se sabe que los cascabeles eran usados en ceremonias religiosas, ritos y danzas, y que su uso estaba limitado a la clase dominante de la sociedad. El sonido que los cascabeles producían fue muy importante en las ceremonias y ritos en América. Estas propiedades acústicas, logradas al combinar diversos metales, parecieron ser de interés particular para las culturas indígenas mexicanas. De alguna manera, el sonido de los cascabeles evoca al producido por el agua, las tormentas y la lluvia, y por ello podrían estar asociados con eventos de fertilidad y abundancia en la naturaleza.³

En la orfebrería mixteca, los cascabeles se encontraron presentes como un elemento importante en

² Dorothy Hosler, *The Sounds and Colors of Power: The Sacred Metallurgical Technology of Ancient West Mexico*, Cambridge, MIT Press, 2002.

³ *Idem.*

muchos de los anillos, broches, pectorales y collares elaborados en esta zona.⁴

La información disponible sobre los métodos antiguos de elaboración de joyería aparece registrada por fray Bernardino de Sahagún.⁵ No obstante, desde el punto de vista técnico, estas descripciones no cuentan con el detalle suficiente que permita la reproducción de dichos procesos.

El objetivo del presente trabajo es reproducir experimentalmente cascabeles en metal (plata) mediante los procesos técnicos de fundición utilizados en la época prehispánica, usando como referencia esas descripciones de Sahagún, así como las características morfológicas de cascabeles originales encontrados en diversas zonas metalúrgicas del occidente de México (Guerrero, Michoacán, Colima, Jalisco y Nayarit).

Protocolo experimental de fundición

La técnica de la cera perdida es uno de los procesos más antiguos para la elaboración de joyería y consiste en modelar el diseño en cera, para luego transformarlo en metal mediante el proceso de fundición. Debido a que en los escritos originales no existen descripciones de cómo se elaboraron los cascabeles, en el presente trabajo experimental se adaptaron los pasos enumerados por fray Bernardino de Sahagún, con las observaciones técnico/morfológicas obtenidas del análisis de los cascabeles prehispánicos:

Pasos experimentales para la fundición de cascabeles:

- a) Preparación de la cera de abeja con copal.
- b) Elaboración del núcleo del cascabel.
- c) Colocación del soporte del núcleo.
- d) Elaboración del diseño en cera.
- e) Colocación del canal de fundición.
- f) Elaboración del molde de barro.
- g) Horneado de los moldes.
- h) Fundición y vaciado del metal al interior del molde.

⁴ Martha Carmona Macías, "El trabajo del oro en Oaxaca prehispánica", tesis doctoral en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2003.

⁵ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1981, t. 3, pp. 67-72.



Los diseños de los cascabeles se elaboraron primero en cera de abeja mezclada con 1% de copal blanco. Esta concentración de copal, según observación en experimentos previos en nuestro laboratorio, brindaba a la cera una maleabilidad adecuada para formar los diseños. Concentraciones superiores a 5% de copal hacen que la suavidad de la cera se incremente de manera significativa, con lo cual resulta muy difícil su modelado en forma de hilos.

En el presente trabajo se elaboraron diseños en cera inspirados en los cascabeles encontrados en algunas de las zonas arqueológicas. Por ejemplo, diseños lisos encontrados en Amapa (Nayarit), diseños con borde grueso de El Chanal (Colima), diseños con hilo de cera de Lo Arado (Jalisco), y figuras con forma de peces. A la mitad de los diseños se les colocó en el interior del núcleo de barro un percutor elaborado en metal para que pudiera crear el sonido cuando golpeará con la pared interna del cuerpo del cascabel. El canal de fundición de cada diseño fue adherido al aro de suspensión de la pieza, tal y como se ha observado en muchos de los diseños originales prehispánicos (fotografía 1)

Una vez terminados los diseños de cascabeles en cera, se les aplicó una mezcla de barro, arena y carbón en su superficie para formar el molde. Éste se dejó

secar a temperatura ambiente entre dos y cuatro días, para posteriormente ser horneados en carbón. El metal usado para elaborar los cascabeles fue plata combinada con cobre, el cual se fundió en un brasero por medio de un cañuto y ventilación pulmonar de aire (fotografía 2).

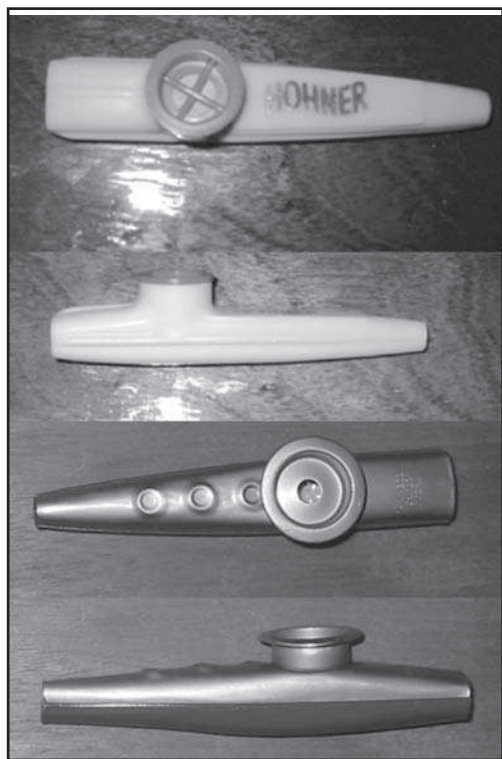
De 27 fundiciones realizadas, se obtuvieron 19 cascabeles completos y ocho incompletos. Las posibles causas por las que algunos diseños salieron incompletos son: *a)* por el diámetro inadecuado de su canal de fundición, *b)* por la temperatura inadecuada del molde de barro al momento de vaciar el metal. Asimismo, se observó que la mitad de los cascabeles presentaban adherencias de metal en su superficie, la cual se originó cuando el metal llenó un espacio creado de manera accidental durante el proceso de elaboración del molde de barro.

Conclusiones

El estudio morfológico de los cascabeles prehispánicos, junto con los escritos de fray Bernardino de Sahagún, han permitido conocer un poco más sobre la manera en que éstos fueron elaborados. En la actualidad no existe mucha información sobre cómo se trabajaba esta técnica. En el presente trabajo pudieron observarse algunos de los detalles de diseño, tamaño, peso, grosor y canal de cascabeles originales provenientes de diversas regiones de México. Estas características permitieron obtener experimentalmente piezas similares fundidas en plata; sin embargo, falta mucha información por develar sobre este proceso de fundición en diversos metales.



Reconstrucción de aerófonos de cinta



Al hacer pasar una corriente de aire por el flanco más delgado de una cinta o tira flexible sostenida por los extremos, entra en vibración y se produce un sonido característico, cuya entonación depende de la potencia del soplo y de la tensión longitudinal. De acuerdo con Contreras,¹ este mecanismo da lugar a instrumentos musicales y objetos sonoros de filo flexible, distintos a los que tienen lengüetas libres, enmarcadas como las armónicas, batientes semejantes a los clarinetes y las dobles usadas en las chirimías. Se trata pues, de un grupo bien delimitado, al cual Vergara² asigna el número 412.14 en la interpretación de la clasificación de Hornbostel y Sachs.

En función del mecanismo por el cual se produce el sonido, se empleará el término aerófonos de cinta o tira para referirse a ellos, de manera similar a como en inglés se les ha denominado *blade whistle* (silbato de banda).

Se trata de instrumentos poco considerados, pues algunos son juguetes infantiles, curiosidades y reclamos para cacería. Se ha llegado a equipararlos con los mirlitones, pues aparentemente basta ir tarareando la melodía para ejecutarlos, lo cual es una consideración equívoca; cuando se usa un filo de tira también es necesario variar la intensidad de soplo, ya que es capaz de sonar por sí mismo, mientras un mirlitón requiere recibir las vibraciones.³

La sensibilidad de los aerófonos de cinta a la potencia del soplo les permite obtener los sonidos de la escala musical, así como imitar gritos que

* Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias. [camacho.francisco@inifap.gob.mx]

¹ G. Contreras, *Atlas de instrumentos musicales*, México, Planeta/INAH (Atlas cultural de México), 1987.

² M.A. Vergara, "Instrumentos musicales de la tradición popular en Aragón", en Alberto Turón, *El web de la música tradicional aragonesa*, 2000, en línea [http://www.arfolk.net/instrumentos.php].

³ J. Rozemblum, "Mirlitón: el no-instrumento más extraño y barato", 2004, en línea [http://musicasdelmundo.org/article.php?story=20040502194212567].

emiten algunos animales; por esta última razón se les denomina llamadores o reclamos en español, *appeaux* en francés y *animal call* en inglés. Por otra parte, la sencillez de su construcción y ejecución les ha permitido ser empleados en la música popular, como se verá más adelante.

El presente trabajo tiene como objetivo poner en circulación dichos instrumentos, mostrando la reconstrucción de los ejemplares detectados mediante: revisión de literatura, Internet, entrevistas y observaciones personales; para ello fue sumamente valiosa la ayuda de los amigos Jesús Cano (Galicia), Mitchel Idiart (Biarritz) y Arturo Juárez (Sierra Norte de Puebla).

Las hojas silbantes

Este término, empleado por Payno,⁴ incluye a los más primitivos instrumentos del tipo abordado, en los que una lámina foliar se sujeta manualmente.

La opción de mayor simplicidad (figura 1) consiste en sostener por la orilla, con el índice y pulgar de cada mano, la hoja de una planta; al soplar frente al filo así obtenido se consigue el sonido.⁵



Figura 1. Hoja silbante usada como filo de tira.

Hay una variante ampliamente citada,⁶ que se conoce como *xiblu* o *chiflu* de manos en Asturias (figura 2), *grass blade whistle* o silbato de cinta de pasto⁷ y *bilu* en

⁴ R.L.A. Payno, *Juguetes infantiles e instrumentos musicales de construcción sencilla*, Valladolid, Castilla Ediciones, 1995, en línea [<http://www.es-aqui.com/payno/inst/chilla.htm>], y R.L.A. Payno, "Juguetes sonoros e instrumentos musicales sencillos en la tradición popular", en *Eufonia: Didáctica de la Música*, núm. 29, 2003, pp. 23-36.

⁵ A. Moreno, 2000, comunicación personal.

⁶ *Les Guides et Scouts d'Europe*, 2005, en línea [<http://www.scouts-europe.org/progresser/decouvre/foret/sde-179-ft-appeaux.shtml>]; R.L.A. Payno, *op. cit.*, 1995 y 2003.

⁷ C.C. Holmes, "Catherine's Garden: Green Hands. A Treasury

China,⁸ donde es usada por conjuntos musicales tradicionales.

Los autores citados la describen consistente en una hoja de gramínea, sujeta con la base y la primera articulación de los pulgares de ambas manos; para obtener el sonido se pone la boca en el hueco que queda y se sopla. Moviendo las falanges superiores se puede regular la tensión de la hoja, para modificar el registro obtenido; con el mismo fin, los dedos restantes pueden formar una caja de resonancia, o se pueden emplear hojas de distintos grosores.

Doktorski⁹ menciona que es un instrumento difícil de clasificar con exactitud, pues en función de la forma de la cavidad creada entre los pulgares la cinta puede batir o no contra ellos.

Hay varias otras formas de tomar una hoja y de soplar para hacerla silbante, aspecto que no se abordará aquí; es necesario un análisis para saber si el sonido se logra mediante lengüeta doble, simple, filo de tira o mirlitón. Al interesado en el tema se le recomienda el artículo de Ryan¹⁰ sobre las hojas silbantes australianas, con bibliografía sobre el tema.



Figura 2. Hoja silbante llamada *xiblu* o *chiflu* de manos en Asturias, "grass blade whistle" en inglés y "bilu" en China (Izquierda abierta, derecha con caja de resonancia).

of Imagination", 2005, en línea [<http://www.loudzen.com/Garden/greenhands/2005/treasury-imagin.html>].

⁸ H. Doktorski, "Taxonomy of Musical Instruments", en *The Classical Free-Reed*, 1996, en línea [<http://www.ksanti.net/free-reed/description/taxonomy.html>].

⁹ *Idem.*

¹⁰ R. Ryan, "Jamming on the Gumleaves in the Bush 'Down Under': Black Tradition, White Novelty?", 2003, en línea [http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2822/is_3_26/ai_109581261].

Pinzas silbantes

Hay modelos que aprisionan la tira, dentro de un dispositivo de madera sin ataduras, el cual se aprieta con el índice y el pulgar de una mano.

Argüeyes¹¹ describe la “xibla de laurel”, que se construye con una rama de unos diez centímetros y no más gruesa que un pulgar, la cual se hiende por uno de sus extremos sin llegar al otro, para lograr dos planos paralelos de unos tres centímetros de largo; posteriormente se rebaja un poco a lo largo en el centro de la hendidura, y después se introduce en ella una hoja alargada, que puede ser de laurel o de gramínea. Finalmente, se sujeta para que quede pinzada, se aplica la boca a la ranura y se sopla para que suene; exteriormente, los brazos de ésta se pueden conservar redondeados (figura 3), o hacerlos planos mediante cortes para facilitar el apriamiento de la cinta (figura 4).



Figura 3. Xibla tosca.

Hay ejemplares que, siguiendo este esquema de construcción, son más elaborados,¹² pues el mango del instrumento se aprovecha para tallar motivos antropomórficos o zoomórficos (figura 4). En Asturias les llaman *xipla*, y en Galicia “cantagalos de Loureiro, galo de Loureiro y chio do galo”; sus dimensiones son de 14 cm de largo y 2 cm de grueso, la rama utilizada puede provenir de avellano.¹³

¹¹ L. Argüeyes, “La Xibla: un instrumento musical de palo y hoja de laurel”, en *El Comercio*, 25 de febrero de 1982, en línea [<http://www.telecable.es/personales/isapolo1/xibla.html>].

¹² J. Cano, 2005, comunicación personal; P. Veiga, “O libro dos xogos populares galegos”, 2002, en línea [http://www.lavozdegali- cia.es/especiales/xogos/index_xogos.jsp].

¹³ J. Cano, 2005, comunicación personal.



Figura 4. Dos reproducciones de la xibla, arriba a la izquierda, el resto de los ejemplares son cantagalos.

Marcos atados

Otra forma de construir el instrumento es colocando la cinta entre dos piezas cóncavas independientes, que hacen contacto en sus extremos para sostenerla, mientras en el centro dejan un espacio para que pueda vibrar. El conjunto es sostenido por alguna atadura (figura 5).

Gillis¹⁴ presenta un ejemplar denominado *quail call* (llamador o reclamo para codornices), que es la transición entre las pinzas y los marcos atados, pues consiste en un trozo de rama de 5 cm de largo que se raja para separarla en dos mitades longitudinales, a las que, convenientemente rebajadas, se coloca una tira para unir-las por un extremo mediante una liga o banda de goma o hule (figura 5). Finalmente, se sujeta como un cantagalos y el sonido se obtiene al soplar por la ranura.



Figura 5. De izquierda a derecha, *quail call* atada con banda de hule, chilla con nudo llano, chilla con corteza y nudo cote al palo y chilla de tablillas con nudo constrictor.

Hay un juguete similar de los niños exploradores (figura 5), pero lleva ataduras con cordel en ambos extremos.¹⁵ De manera parecida, se elabora la “chilla” que describe Payno,¹⁶ la cual consiste en dos tablillas de

¹⁴ B. Gillis, “The Primitive Ways: Quail Call”, 2003 en línea [<http://www.primitiveways.com/pt-quail-call.html>].

¹⁵ *Les Guides et Scouts d'Europe*, *op. cit.*

¹⁶ R.L.A. Payno, *op. cit.*, 1995 y 2003.

madera de 5 x 0.7 x 0.5 cm, rebajadas en su parte central. Este autor menciona que la hoja de gramínea puede sustituirse con plástico ventajosamente, pues resulta más duradero y resistente.

El amarre en estos modelos puede hacerse dando varias vueltas a la cuerda antes de hacer un nudo llano (figura 5), otras opciones son los llamados cote al palo y el constrictor.¹⁷

Se localizó un modelo cilíndrico francés torneado, que no emplea cuerdas en su armado y se vende comercialmente (figura 6), el *appeau soufflé chouette* (reclamo de soplo para lechuzas): los extremos entran dentro de dos tapas, que sostienen las mitades del cuerpo y la tira,¹⁸ que en algunos casos consistió en un trozo de cinta magnetofónica.¹⁹

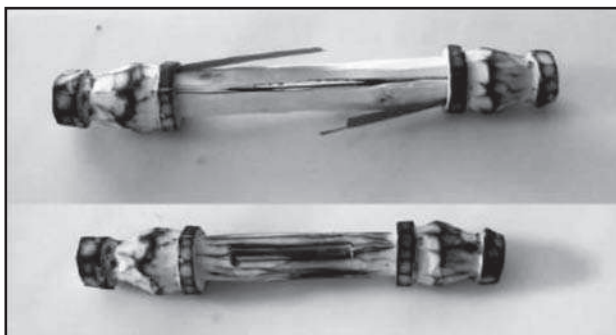


Figura 6. *Appeau soufflé chouette*. Arriba: hendidura por rebaje convergente al centro; abajo: por rebaje hacia cortes laterales.

Interpretando dicho modelo, para construirlo rústicamente con materiales campestres, se encontró que puede elaborarse con una rama hendida a la mitad, a la cual una vez puesta la tira se le sostiene embonando unas cúpulas de bellota en sus extremos (figura 7).

En las calles de la ciudad de México y en Guadalajara aún se venden los “silbatos de gato” (figura 8), que

¹⁷ L. Uxio, “Los nudos y sus aplicaciones; ligadas y empalme”, 2004, en línea [<http://www.terra.es/personal/luisuxio/ligadas.htm#BALLESTRINQUE%20doble>].

¹⁸ A. Carpentras, “Atelier des Castors (Fabrica diversos tipos de appeaux)”, 2006, en línea [http://www.artisanprovence.com/artisan_provence_53.html] y [http://www.arcade-paca.com/article.php3?id_article=2969]; Musique Rousseau, “Instruments et librairie musicale”, 2005, en línea [<http://www.rousseau musique.com/enseignement/percussion/percussion.htm>].

¹⁹ M. Idiart, 2005, comunicación personal.

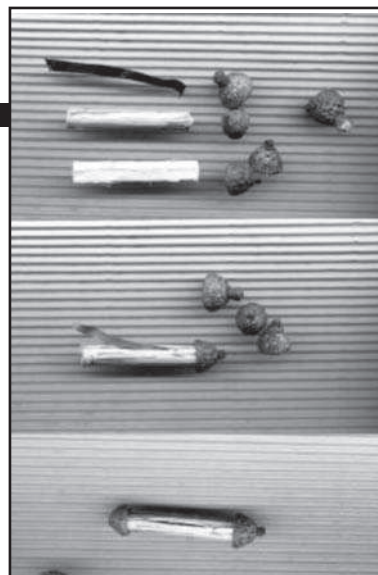


Figura 7. Recreación del *appeau soufflé chouette*, usando cúpulas de bellota como retenes.

son aerófonos de cinta consistentes en dos segmentos semicirculares de caña de carrizo de 1.5 por 1 cm, entre cuyas partes cóncavas se coloca una cinta de plástico ligeramente tensa, y el conjunto se envuelve con cinta adhesiva aislante.

Este dispositivo se coloca dentro de la cavidad bucal, sosteniéndolo entre la lengua y el paladar, se sopla, y mediante la apertura de los labios se modula el sonido obtenido, el cual puede reproducir tanto los maullidos de los gatos como los gritos emitidos por otros animales (cotorros, pericos y pájaros locos).

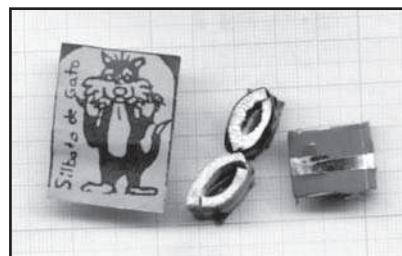


Figura 8. Silbato de gato.

El silbato de gato concuerda con la descripción que presenta Gómez,²⁰ del *turu-turu* de los pueblos sudamericanos tawahka y misquito, pues lo describe hecho de membrana de ala de murciélago, colocada entre dos pequeños fragmentos de caña, cuya unión se asegura con cera de abeja que recubre todo el instrumento; para emitir el sonido, se introduce en la boca del ejecutante, cuya voz al cantar suena modificada.

²⁰ A. Gómez, “La producción artesanal de los pueblos tawahka y misquito”, en VIII Congreso de Antropología en Colombia. Universidad Nacional de Colombia [<http://www.colciencias.gov.60/seical/congreso.htm>].

En el foro de una página *web* de construcción de instrumentos tradicionales, en 2006 se informó que en Cantabria se construía un aerófono similar al “silbato de gato” en el que se usaba como cuerpo dos trozos de saúco (*Sambucus sp*), como cinta “pellejo de un chorizo” y el conjunto se sostenía apretado con varias vueltas de un hilo, se mencionó que este dispositivo se conoce como “chiflo o silbato de tripa de chon” (cerdo). Esto evidencia que los arcos de caña pueden sustituirse con unos de saúco obtenido de una rama de menos de un año, a la que se le quita la corteza y la médula, y del cilindro resultante se cortan los segmentos requeridos (figura 9).



Figura 9. Reconstrucción de un silbato de tripa de chon, utilizando un tallo de saúco (*Sambucus sp*).

En mi opinión, en estos casos el uso de secciones de un cilindro de caña, u otro material, permite que el sonido se obtenga en su mayor parte por la vibración de la cinta, pues se dificulta que bata sobre los soportes.

Láminas dobladas

El único instrumento de filo de tira mencionado por Contreras²¹ para México es la “radiola” (figura 10), que consiste en un trozo de lámina metálica rectangular, con unas pestañas en un extremo; esta pieza se dobla a la mitad, y con los salientes citados, se sostiene una cinta. Finalmente, mediante presión lateral, se separan un poco los bordes ubicados sobre ella para facilitar la vibración, que se consigue al soplar por el extremo abierto, opuesto al doblez transversal.

²¹ G. Contreras, *op. cit.*

Todavía en la década de 1960 era un objeto popular en México, recuerdo su venta en los mercados, como parte de los juguetes infantiles; primero las bandas se hacían con papel, que posteriormente se sustituyó con plástico. El nombre de radiola quizá obedezca a que emite sonidos parecidos a los de un radio mal sintonizado. También se les llamó chifladores.²² Actualmente es posible encontrarlos en algunas ferias en la ciudad de México y en Tlacotalpan, Veracruz, donde se les suele adornar con trompetas de plástico, quizá para reforzar la idea de que se trata de un instrumento.

A pesar de tratarse de un juguete infantil, se tiene memoria de ejecutantes adultos, que lo emplearon para interpretar melodías, modulando la fuerza del soplo; también se le usó como objeto sonoro que llamaba al público, para la venta de globos.

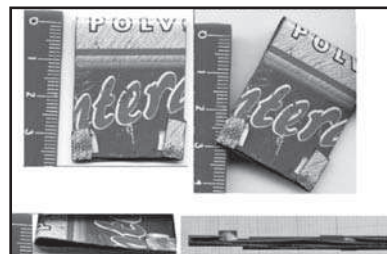


Figura 10. Vistas de la radiola, junto a una regla graduada en centímetros.

Conclusiones

Contra lo que se esperó al iniciar la investigación sobre estos instrumentos, no se trata de dispositivos derivados de materiales “modernos”, como el plástico y la hojalata, sino que pueden hacerse fácilmente con materiales rústicos, lo cual indica una larga historia que hace falta rastrear. Se solicita a todo el que esté enterado de alguna variante de aerófonos de cinta, nos lo haga saber, con el fin de ir complementando el presente trabajo. Como se ha visto, los instrumentos-juguete, aunque olvidados, son fáciles de recordar cuando se construyen. Por otra parte, la sencillez de su manufactura y ejecución les ha permitido ser empleados en la música popular.

²² C. Hernández Montero, comunicación personal, 2006.

Las tarimas de percusión de la costa del Pacífico mexicano. El dilema de un origen

Partiendo de una revisión comparativa de los géneros musicales “zapateados” de la costa del Pacífico mexicano, analizaré las hipótesis que defienden actualmente algunos investigadores acerca del origen de las tarimas de percusión que se conservan en dicha zona. Haciendo hincapié en las particularidades existentes en las costas del sur, norte y occidente de México, fundamentaré por qué tales hipótesis están mal planteadas, pues un estudio que se circunscriba a un enfoque organológico unificador (las tarimas de percusión) antes que a la acción musical que produce el sonido (las variantes del baile-zapateo), provoca que las propuestas sobrevaloren únicamente alguna de las variantes de ejecución de tales idiófonos.

Clasificaciones en México

Así como la marimba despierta incógnitas y debates en relación con su origen —hasta el punto de falsificar pruebas debido a su implicación con cierto nacionalismo—,¹ en el presente artículo mostraré algunas premisas sobre el origen de un instrumento que se encuentra actualmente en uso en varias zonas de la costa del Pacífico mexicano: *la tarima de percusión*. Por supuesto, aunque este instrumento aparece en muchas de las tradiciones musicales de México, abordaré únicamente los que tengan relación con los conjuntos de arpa de la costa del Pacífico. La justificación de esta delimitación se verá más adelante.

Arturo Chamorro definió que las “tarimas de percusión” son idiófonos de golpe directo que resultan “del ensamble de tablas o de la manufactura en una sola pieza de madera, que se percute mediante ‘zapateo’, por golpe directo con los pies, en acción de danza”.² De la anterior definición puedo

* Doctor en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana y candidato a doctor en Etnomusicología por la UNAM. Investigador y docente en el Departamento de Estudios Culturales- Universidad de Guanajuato. [de_la_rosaalejandro@hotmail.com]

¹ Lester Homero Godínez Orantes, *La marimba guatemalteca*, México, FCE, 2002.

² Arturo Chamorro Escalante, *Los instrumentos de percusión en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán/ Conacyt, 1984, p. 72.





proponer la siguiente hipótesis de investigación, si bien la tarima hecha a partir del ensamble de tablas se observa en ambas costas del país —del Pacífico y del Golfo de México—, las tarimas de una sola pieza de madera actualmente sólo se encuentran en la costa del Pacífico, lo cual indica una delimitación sugerente para proponer que tuvieron un origen o una difusión que no se dio en la costa del Golfo. Gabriel Saldívar ya había mencionado en 1936 que la “variedad de zapateados [...] con el tiempo adquirirían características diferenciales, naciendo en una costa el Huapango y en la otra un bailable semejante, el de tarima, también mestizo”.³ Un par de años antes, Saldívar dejaría escrito que:

Desde al punto de vista de la etimología de la palabra huapango (*cuauhpanco*, de *cuahuatl*, leño o madera; *ipan*, sobre él; *co*, lugar: sobre el tablado) quedarían comprendidos dentro del huapango los bailes de tarima de ambas costas, pero el baile y canto de este nombre corresponden a la región de la costa del Golfo en el estado de Veracruz y parte de Tamaulipas. Así como en la zona denominada Huasteca, que comprende parte de los anteriores y de los de Hidalgo y San Luis Potosí, conociéndose también en

³ Gabriel Saldívar, “El jarabe. Baile popular mexicano”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, INAH, 1936, pp. 9-10.

Puebla en la Sierra de Huachinango, regiones todas en las que se da el mismo nombre al canto y música y a cada parte en sí.⁴

Si bien la etimología de *huapango* sugiere un origen prehispánico al baile, al tablado o a la fiesta en la región mencionada, lo interesante es que ya ubica diferencias entre ambas costas, aunque tengan un “bailable semejante”. Sin embargo, asume que son mestizos tanto el Huapango como el baile de tarima, empero no describe claramente el instrumento sobre el que se zapatea.

Para el presente trabajo haré énfasis en las tarimas de una sola pieza, que Chamorro llama “artesas” y define de la siguiente manera: “es una canoa adaptada para tarima, se coloca sobre el suelo en forma horizontal pero invertida, logrando una gran caja de resonancia como puede reconocerse en su uso tradicional en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en la cuenca del río Tepalcatepec, en Michoacán”. Entre líneas, Chamorro menciona un tercer tipo de tarima,⁵ citando a Irene Vázquez: “Muchos viejos músicos están de acuerdo en que (en) la región se acostumbraba disponer el lugar para el baile de parejas de la siguiente forma: una parte excavada en la tierra llena de vasijas de barro y sobre éstas una tarima de madera. Otra parte de la tradición afirma que la tarima o estrado era imprescindible, aunque no *el hoyo con jarros*”.⁶

La hipótesis asiático-africana

Unos años después, en el número del *Atlas cultural de México* dedicado a la música, Guillermo Contreras mencionó que las tarimas son idiófonos de percusión. Con respecto a su origen, dice: “Aunque en repetidas ocasiones varios investigadores han considerado este tipo de idiófono de origen africano o incluso mesoamericano, no se han encontrado elementos que lo

⁴ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas pre-cortesiana y colonial)*, México, SEP, 1934, p. 290.

⁵ Arturo Chamorro Escalante, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁶ Irene Vázquez Valle, *El son del sur de Jalisco*, vol.1, México, INAH, CD (Testimonio Musical de México, 18), 1976.

demuestren, más que son utilizados en México desde la Colonia, sólo en los litorales donde se ejerció mayor influencia africana”.⁷ Con ello se finca la dificultad para determinar el origen del instrumento, aunque cabe mencionar que las tarimas no sólo se conservan en “los litorales” de México, como afirma el organólogo.

Contreras continúa explicando que “ni en culturas precortesianas ni en África se han localizado objetos semejantes a las tarimas de México y con las mismas funciones, sólo en Oceanía de donde podía haberse influido durante la Colonia por el conducto de la Nao de China de Filipinas, donde se usan desde tiempos inmemoriales”. Esta hipótesis sobre el origen de las tarimas es probable si reconocemos que esta influencia —poco estudiada, por cierto— se dio desde el primer siglo de la Colonia.

Sólo como una muestra de lo anterior citaremos que hacia 1604 se tuvo noticia de que el alcalde mayor de la provincia de Motines, en la actual costa michoacana, repartía “a los naturales de su jurisdicción mercadería de la China y Castilla, sombreros, paño, haciendo que lo tomen por fuerza y contra su voluntad a precios muy excesivos”, y que tenía “taberna de vino de cocos, haciéndolo en su casa dos indios chinos, vendiéndolo públicamente a los naturales y enviándolo a repartir a los dichos pueblos a trece pesos cada botija perulera”, y que su mujer lo vende, “lo cual ha tenido por trato y granjería, porque jamás se ha hecho en sus pueblos semejante vino”. Como lo han mencionado otros historiadores, tal vez el vino de cocos del que habla el documento sea

⁷ Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP-INAH/Planeta, 1988, pp. 119-120.



la bebida fermentada que aún se consume en las costas del occidente de México: *la tuba*. Asimismo, se afirma que las *botijas peruleras* eran “vasijas de barro cocido, angostas de base, anchas en medio y de cuello estrecho, cuyo origen está en el Perú prehispánico”.⁸ Con lo anterior podemos imaginar que el tráfico de hombres y mercancías se daba gracias al galeón de las Filipinas —conocido como la Nao de China— que empezó a operar desde 1565 al arribar a finales de diciembre de cada año al puerto de Acapulco. Si se arraigó esta bebida fermentada de coco hasta la actualidad, es probable que también otras costumbres quedaran en estas costas del Pacífico. Además, existe la posibilidad de que ciertas embarcaciones de menor tamaño hicieran comercio con otros puertos del Pacífico, no sólo con Acapulco. Sin embargo, tampoco hay evidencia definitiva.

Con respecto a los tipos de tarimas de nuestros días, Contreras menciona el de “una tabla puesta en el suelo sobre la que se zapatea, a la que en algunas regiones de Guerrero y Michoacán le suelen fabricar una caja de resonancia, al escarbar un hoyo debajo de ella, en algunas ocasiones con cántaros o latas alcohólicas adentro, para que el agujero no se derrumbe con los zapateos y logre permanecer la oquedad”, y también la que constituye “la batea escarbada en un pequeño tronco, en la que se solía poner el agua y/o alimento a los animales, la que en los fandangos en la tierra caliente del Pacífico se voltea boca abajo, dejando unas fisuras en el piso ‘para que corra el sonido’ sobre la que se zapatea por parejas también”. A ésta, Guillermo Contreras suma otra versión “de mayores dimensiones (de aproximadamente 1m x 1m x 2.25m) en la Costa Chica, a la que se solía tallar en sus extremos la cabeza y la cola de un toro. Tan grandes llegaron a ser estas tarimas que podían con toda facilidad bailar dos parejas sobre ella”. Sobre estas tres versiones, Contreras menciona que la constante reside en que son hechas en parota, madera dura que en otros lugares lleva por nombre *huanacaxtle*.

Un cuarto tipo de tarimas es el “ensamblado de due-las, y que en vez de ofrecer una superficie de rectángulo alargado, como las anteriores, en que la pareja de

⁸ Gerardo Sánchez Díaz, *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*, Morelia, UMSNH, 2001, p. 214.

bailadores permanece más o menos estática en un punto constituyendo sus variaciones sólo por el tipo de redobles y zapateos (también existente en ambos litorales, en la Huasteca y en la Montaña de Guerrero) es una tarima baja casi cuadrangular en que la pareja puede desplazarse y con ello realizar algún tipo de coreografía en varios círculos o direcciones”. Aquí se describe una diferencia fundamental del instrumento en relación con la forma de bailar: los sones de *a montón* que se bailan en el Sotavento del Golfo de México sólo se pueden bailar en una tarima de ensamblado de tablas, pues sería difícil la manufactura de una tarima de una sola pieza con dimensiones tan grandes tanto a lo largo como a lo ancho para formar una tarima cuadrada. Contreras ya había reflexionado sobre la ejecución del baile como determinante para inferir el origen del instrumento: “el baile por parejas no era común en las culturas precortesianas, los que se sabe eran por lo general grupales, por lo que es posible atribuir su origen a las africanas o a las filipinas con las que se entabló relación por la Nao”.⁹ De este fragmento nos damos cuenta que Contreras no alcanza a definir el origen de la tarima entre Asia y África, pero sí descarta que sea de origen precortesiano.

En 1994 la radiodifusora de la CDI, *La voz de los cuatro pueblos* publicó el disco: *La música en El Nayar*, donde describe: “Los sones de tarima acompañan danzas que se realizan sobre una plataforma que se construye ahuecando un gran tronco de pino o chalate y que mide aproximadamente dos metros de largo por setenta y cinco de ancho y cincuenta centímetros de espesor y que recibe el nombre de ‘tarima’ [...] Las danzas sobre tarima no son privativas de los coras [,] y diferentes etnias y comunidades que van de Oaxaca hasta Sonora, hacen bailes sobre artefactos similares”, siendo una referencia de otra de las variantes del instrumento musical que no refirió en su momento Chamorro.¹⁰ Además, ya se da a entender la existencia de una relación por la costa del Pacífico que va “de Oaxaca hasta Sonora”.

⁹ Juan Guillermo Contreras Arias, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ *La música en El Nayar*, México, CDI, Grabación y notas del personal de la XEJMN “La voz de los cuatro pueblos” (CD, Sonidos del México Profundo), 2005 [1994]. Parece que los dos ejemplos musicales de sones de tarima proceden de Santa Teresa, Nayarit.

La hipótesis africana

Otro aporte lo dio Gabriel Moedano en las notas al disco del INAH “Soy el negro de la Costa. Música y poesía afroestiza de la Costa Chica” de 1996,¹¹ al mencionar que el naturalista inglés Hans Gadow observó la tarima “en la porción guerrerense de la Costa Chica entre 1902 y 1904, como un tronco de madera ahuecado, en forma de tortuga con cabeza y cola rudimentarias y sobre el cual bailaban por parejas”. Más adelante, Moedano menciona también que podían tener labradas cabeza de toro o caballo y que en la artesa “bailaba una sola pareja, casi siempre descalza, que llevaba el ritmo al unísono con el golpe del tambor [...] al bailar el hombre se mantenía por lo regular erguido, con la cabeza y el tronco sin movimiento y los brazos sueltos con cierto aire de desenfado, que contrastaba con el vigor del taloneo. La mujer se desenvolvía con donaire y mayor movimiento en todo el cuerpo, levantando y moviendo la falda. Rasgos que revelan una cierta corporalidad de origen africano”.¹²

Además, hablando acerca de uno de los ejemplos de son de artesa menciona: “La persistencia de ciertos patrones rítmicos en las percusiones de los pies descalzos en la artesa (idiófono de percusión) y en el tamboreo, así como la libertad de improvisación en éste, son algunos de los elementos que destacan como presencia de origen africano”. Sin embargo —exceptuando las investigaciones pioneras que ha realizado Rolando Pérez Fernández—,¹³ no se ha llevado a cabo un minucioso estudio musicológico de los patrones rítmicos existentes en los instrumentos de percusión de la costa del Pacífico. Pero de todos modos, el hecho de que la rítmica tenga relación con tradiciones de origen africano no demostraría tajantemente que el instrumento es de origen africano, sino que estamos ante una tradición afroestiza.

¹¹ Gabriel Moedano Navarro, *Soy el negro de la Costa. Música y poesía afroestiza de la Costa Chica*, Pentagrama/INAH (CD, Testimonio Musical de México), Cuadernillo, 1996, pp. 31-37.

¹² *Ibidem*.

¹³ Rolando Pérez Fernández, *La música afroestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1996.

La hipótesis amerindia

En un artículo reciente, el antropólogo Jesús Jáuregui menciona que deberían revisarse las hipótesis sobre el origen de los *footdrums* en América, apuntando la teoría de que existían tarimas de percusión en la época prehispánica. A partir de una revisión documental y etnográfica entre coras, huicholes, mexicaneros y mestizos de Nayarit y Jalisco, Jesús Jáuregui menciona que existen seis clases de tarimas:

- 1) El “clásico cajón cuadrangular de grandes dimensiones obtenido de un tronco ahuecado”.
- 2) Una “variante similar lograda con tablas clavadas —que es una derivación colonial o decimonónica”.
- 3) La “tarima que se consigue con un tablón colocado sobre un hoyo cuadrangular excavado en la tierra”.
- 4) Un “tablón colocado sobre zoquetes”.
- 5) Variantes improvisadas “que consistían en poner tablas sobre cualquier desnivel del terreno”.
- 6) Las “mesas de madera de las cantinas costeñas del norte de Nayarit [...] ante la carencia del instrumento adecuado”.¹⁴

Dos de ellas, la 5 y la 6, son variantes que se dan en ocasiones en que no se puede encontrar otro tipo de tarima idóneo; como él mismo dice, son improvisadas. Además, la número 2 sería una variante que cumpliría la misma función que la número 1, sólo que Jáuregui no especifica si la forma cuadrangular es isométrica o formando un rectángulo más que un cuadrado, pues en las fotos incluidas en el artículo todas las tarimas son rectangulares, a excepción de la mesa de cantina, que sí es cuadrada. Como señala Contreras, el baile que se presenta en este instrumento es de parejas, pero el acomodo de una o varias parejas es a lo largo de la tarima rectangular, por lo que no se ocupa una tarima cua-

¹⁴ Jesús Jáuregui, “El mariache-tarima, un instrumento musical de tradición amerindia”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 94, noviembre-diciembre, 2008, pp. 66 y ss.



drangular como la que sería utilizada para bailar un son de montón jarocho.

Variantes regionales

Antes de intentar encontrar un indicio histórico que confirme o refute cualquiera de las hipótesis sobre el origen de la tarima como instrumento musical, me interesa mencionar las variantes de las tarimas de percusión que se encuentran en la costa del Pacífico, desde Oaxaca hasta Sonora. Me centraré en tres tipos de tarima: la artesa, la tabla y la tarima de ensamble de tablas, pues estas variantes de tambores de pie no se encuentran diseminadas en todas las regiones, por ello pienso que no pueden formar parte de un “complejo” homogéneo.¹⁵ Revisemos las variantes:

- En la región llamada Costa Chica, en los estados de Guerrero y Oaxaca, se ejecuta la artesa para tocar sones de pareja, es decir, música de diver-

¹⁵ No me detendré a discutir los términos que se usan actualmente, utilizados de manera ambigua, y más por los jóvenes bailarines. Nuestra discusión no se enfoca al término sino a las variantes de ejecución. Véase Carlos Ruiz Rodríguez, *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica*, México, El Colegio de México/Conaculta, 2004, donde refiere que los músicos de Costa Chica distinguen claramente la artesa de la tarima ensamblada.



sión, y tiene la singularidad de que se le talla una cabeza de toro o de caballo.

- En el extremo poniente de la misma Costa Chica se encuentra una variante en la población de Cruz Grande, donde actualmente se usa una tarima ensamblada para bailar sones de pareja, pero se le llama artesa porque antes era utilizado esta variante de tarima.¹⁶
- En Tixtla, Guerrero, también se bailan sones de pareja en una tarima hecha de tablas.
- En la población de Coahuayutla, Guerrero, también se bailan sones de pareja en una artesa, desprovista de tallado y que tiene una mayor longitud a lo largo.
- Similar a la anterior es la que se usa en el municipio de Arteaga, Michoacán, para bailes de pareja.
- En la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán se bailan sones de pareja sobre una tabla, la cual tiene un hoyo por debajo para incrementar su sonido.
- En la costa nahua de Michoacán se bailaba en una artesa, que en nuestros días ya no se usa. Sus refe-

¹⁶ Raúl Vélez Calvo y Efraín Vélez Encarnación, *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero, México*, Conaculta/Gobierno de Guerrero, 2006, pp. 204-206.

rencias últimas provienen de principios del siglo XX. Asimismo, en la costa de Colima fueron descritas artesas en las cuales se bailaban sones de pareja a finales del XIX.

- En el sur de Jalisco, subregión que forma parte de la macrorregión de Tierra Caliente, se utilizaba a mediados del siglo XX la tabla con hoyo para bailes de pareja.
- En Nayarit se utiliza la artesa en los llamados sones de tarima, aunque en el pasado se utilizó la tabla con el hoyo debajo esculpado en la tierra.
- Entre los mayos encontramos artesas que se usaban hasta hace cuarenta años para bailar sones de pascola en pareja.
- Entre los seris aparece la tabla con hoyo para “danzar” golpeando la plataforma.

Si bien este recuento no es lo minucioso que se desearía, sí menciona las variantes más importantes en cada una de las regiones de la costa del Pacífico, y lo que he observado es que el uso de las tarimas tiene que ver con un baile de parejas a lo humano, es decir, no tiene relación con un rito divino, incluso entre los grupos indígenas. También es preciso señalar que las artesas ni las tablas se usan actualmente en las costas del Golfo de México ni en el interior del país —sones jarochos, sones huastecos o sones arribeños—; sin embargo, exceden la zonificación que hiciera Chamorro, como ya lo hemos apuntado.

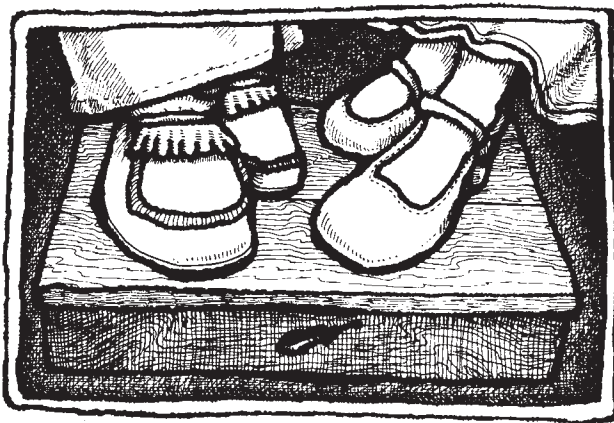
El texto de Jesús Jáuregui, que ofrece una hipótesis coherente acerca de un origen “amerindio” de estos *footdrums* (tambores de pie) del Gran Suroeste de Estados Unidos, se basa principalmente en un hoyo parecido a los que se realizan para poner la tabla encima, encontrado en una excavación arqueológica en Mesa Verde, Colorado, Estados Unidos, y al acomodo que se hace en el centro ceremonial de San Andrés Cohamiata, en la sierra de Jalisco; empero, tal acomodo ceremonial descrito para los coras no se da en otras regiones de la costa del Pacífico, y el hoyo que se encuentra en la excavación arqueológica sólo sería un indicio del uso de la tabla, no de la artesa. Cabe la posibilidad de que existieran artesas prehispánicas y que no

haya sobrevivido rastro alguno de ellas, pero tampoco indica porqué la tabla “sobrevivió” únicamente en algunas regiones. Además, no se han encontrado pictogramas ni menciones de artesas ni de tablas en códices prehispánicos o en crónicas de los primeros conquistadores y misioneros.

La relación baile-tarima

Otro dato interesante con respecto a la ritualidad de la tabla entre los coras es que en el informe de investigación de Roberto Téllez Girón se menciona claramente que en “un lugar despejado y apartado colocan una pequeña tarima de escasa altura” para bailar “jarabes”, no en un centro ceremonial como en el caso de San Andrés Cohamiata. Asimismo, el folclorista refiere que en San Juan Corapan el baile “era de ritmo muy movido, a base de rapidísimos movimientos de los pies, sobre todo de los talones, sin mover casi las puntas, lo que recuerda en algo la ‘Danza del Pascola’ de los indios yaquis. A excepción de las piernas, el resto del cuerpo permanece casi inmóvil [...] El baile de la mujer es mucho más sencillo”.¹⁷ Lo anterior podría llevar a pensar que hay relación entre el baile de tarima cora y la danza de pascola yaqui —mayo y guarijío—; sin embargo, hay grandes diferencias: los pascolas no bailan en tarima, no bailan en parejas, usan tenábaris y coyoles para ampliar el sonido del zapateo, llevan un

¹⁷ Roberto Téllez Girón, *Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras. Estado de Nayarit, México, SEP, 1939, pp. 48-50.*



vestuario específico y siguen ciertas restricciones para poder ser pascolas, elementos que no aparecen actualmente entre los coras. Al respecto, también cabe mencionar que para yaquis y mayos existe diferencia entre un baile de pascola antiguo y otro moderno: en el antiguo se acompaña musicalmente al pascola con flauta y tambor y los pies no zapatean, sino dan pequeños pasos llevando el ritmo, mientras el baile moderno se acompaña con arpa y violines, donde el pascola da rápidos zapateos similares a los que hacen los coras —alternancia de percusiones con planta, punta y talón de ambos pies—, por lo que tal danza y su acompañamiento con arpa sugeriría una relación mestiza más cercana a los bailes de pareja del sur y suroccidente de México que la versión antigua de la danza de pascola.

Siguiendo con lo anterior, cabe mencionar que, a diferencia de los coras, entre los mayos y los yaquis de Sinaloa y Sonora el baile sobre artesa no tenía relación con los ritos de pascolas o venados, sino con las bodas, donde a pesar de que se tocaba la misma música de pascola, no se bailaba a lo divino. Incluso, varias de las referencias históricas que cita Jáuregui en su artículo refieren que la tarima es usada para bodas y demás fiestas, bailando sobre ella parejas de hombre y mujer. En realidad los bailes de tabla y de artesa son una tradición fuertemente mestizada y separada de ritos a lo divino. Incluso, el que Jáuregui intente demostrar el origen amerindio de la tarima a partir de que los coras tengan a la tarima como parte de sus rituales no indica que el instrumento lo sea, pues ya es bastante conocido que el arpa, un instrumento traído por los españoles a América, también se encuentra fuertemente imbricado a los mitos y leyendas de varios pueblos indígenas de México.

Así, pienso que no se puede generalizar de ningún modo la hipótesis de Jáuregui a toda la costa de México. Más bien, el uso que los coras le dan a la tarima es una excepción —bailar individualmente y hacerla partícipe de sus mitos y leyendas—. Igualmente, las hipótesis sobre el origen africano de la artesa (que se fundamenta principalmente en la variante de la Costa Chica) se sostienen sólo parcialmente. Es fácil seguir esta proposición en aquella zona del país, puesto que ahí se nota la presencia africana en el genotipo regio-



nal, pero ¿por qué no se encuentran artesas en Veracruz, por ejemplo, donde también se sabe de la influencia africana?

Lo que demerita al artículo de Jáuregui es que no se detenga ni siquiera un instante en citar la geografía diferenciada entre los lugares donde se ejecuta la tabla y la artesa, el tipo de zapateo, el número de bailadores, su sexo, el vestido, la coreografía, ni la función social del baile, fuera de los ejemplos de Nayarit y Jalisco, siendo un *corpus* muy reducido con respecto a las variantes existentes a lo largo de la costa del Pacífico mexicano. Por ejemplo, habría que relacionar los modos en que se percute sobre la artesa con los bailes de paño de la costa del Pacífico —tipo de baile característico que no se da en la costa del Golfo—. Ya desde 1864 el historiador y político Alfredo Chavero describía que en Manzanillo “los jóvenes bailan en el portal la zamba cueca y la zamba chilena” sobre “un gran cajón vacío, el cual se procura que sea lo más alto posible. Alrededor se sientan en banco los circunstantes, dejando el lugar de preferencia a los tocadores de arpas”.¹⁸ Actualmente se baila la “zamba rumbera” en la sierra de Arteaga, Michoacán, como un son de paño, zapateado sobre una artesa y cantado en seguidillas. Esta zamba rumbera también fue referida por la misma época en el puerto de Acapulco por el historiador

¹⁸ Servando Ortoll (comp.), *Por tierras de cocos y palmeras. Apuntes de viajeros a Colima, siglos XVIII a XX*, México, EOSA/Instituto Mora, 1986, pp. 76-78.

Eduardo Ruiz en abril de 1866, cuando asistió a “un palenque en que se daba un gran baile”.¹⁹ Asimismo, será interesante investigar el acompañamiento del zapateado con la otra rítmica hecha al percutir la caja del arpa, el cajón de tapeo o la tambora, que se da en la costa del Pacífico y no se observaba en el Golfo —sólo hasta hace pocos años se comenzó a introducir el cajón de tapeo a ensambles de son jarocho por parte de jóvenes intérpretes.

Relacionado con lo anterior, es importante citar que en la Tierra Caliente del suroccidente de México los músicos de arpa grande consideran a los sones de paño bailados en artesa como de origen costeño. Más bien, este tipo de sones —“La mantilla”, “La peineta”, “La zamba rumbera”, “El guayme”, “La Esmeralda”, “La señora chica” o “La niña bonita”— y el instrumento sobre el que se baila podrían ser una manifestación que aparece con más fuerza en la costa-sierra que se extiende de la Sierra Madre del Sur al Océano Pacífico. Todavía a principios del siglo XX Ezio Cusi, hacendado de la Tierra Caliente michoacana, decía de sus trabajadores terracalenteños:

Los gritos de los borrachos, las risotadas de las bailarinas y cantadoras y los acordes de un arpa grande, eran demasiado atractivos para sus contenidos deseos de tantas semanas de trabajo y sacrificio, y con el firme propósito de permanecer sólo un ratito, tal vez tomar una sola copita y echar un buen zapateado al uso costeño, sobre una artesa o canoa, acompañados de una brava hembra [...] seguían la juerga hasta el día siguiente o hasta el otro.²⁰

Aquí lo importante para nuestro tema es la mención acerca del “zapateado al uso costeño”, pues indica que en aquella época había una diferencia entre el instrumento que se usaba en la Costa —“una artesa o canoa”— y la tabla que aún se utiliza en la Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero, siendo precisamente su límite las inmediaciones al sur del río Tepal-

¹⁹ Eduardo Ruiz, *Historia de la guerra de intervención en Michoacán*, Morelia, Balsal, 1969, p. 665. Raúl Vélez Calvo y Efraín Vélez Encarnación, *op. cit.*, pp. 294-296.

²⁰ Ezio Cusi, *Memorias de un colono*, Morelia, Morevallado, 2006, p. 76.

catepec, también llamado río Balsas o río Grande. A lo largo del libro Ezio Cusi habla de los habitantes de la región de Lombardía y Nueva Italia como “terracalenteños”, diferenciándolos de los “costeños” que llegan de la costa-sierra, precisamente donde actualmente se bailan los sones de paño sobre la artesa. De lo anterior quiero resaltar que tal vez la artesa sea un instrumento que se diseminó por la costa del Pacífico mientras la tabla sea un instrumento que aparece en tierra más adentro, lo cual obligaría a diferenciar la regionalización entre tablas y artesas, así como sus orígenes y procesos de difusión, investigación que no ha sido realizada a profundidad.

Otro punto de crítica en el texto de Jáuregui es que propone llamar al complejo percusivo como “mariache-tarima”, siendo que el término *mariache* o *mariachi*, asociado al instrumento musical, se encuentra reducido geográficamente sólo a Nayarit y Jalisco, por lo que caería en el grave error de transportar un concepto usado sólo en una región específica —ambiguamente, por cierto— a toda la costa del Pacífico. Ya en trabajos anteriores Jáuregui ha nombrado erróneamente a conjuntos de arpa y de minueteros como mariachis,²¹ lo cual no se sostiene *éticamente*, y *éticamente* él aún no ha aportado argumentos comprobables para justificar el uso del término fuera de la región de Nayarit y Jalisco, por lo que su trabajo sigue siendo subregional como para proponer una categoría que unifique el nombre de su “complejo tarima” desde Colorado hasta Oaxaca.

Reflexión final

Resultan fundamentales las citas y descripciones que realiza Jesús Jáuregui con respecto a otra de las variantes de las tarimas de percusión del Pacífico mexicano; sin embargo son aún muy endebles sus generalizaciones por no mencionar el trabajo de campo fuera de los



dos estados de la república que ha investigado en profundidad. Además, la recurrente costumbre de algunos promotores e investigadores que trabajan la música del occidente mexicano por extender el término mariachi a otras regiones, muestra más su falta de conocimiento de las categorías émicas usadas en esas regiones que el intento por postular hipótesis basadas en un trabajo de campo más amplio.

Como señala Jáuregui, aludiendo a Contreras, “deben ser cuestionadas las conjeturas sobre un supuesto origen africano o proveniente de Oceanía durante la época colonial para el instrumento tarima”; sin embargo, afirmar que la tarima es un instrumento de tradición amerindia es demasiado temerario en este momento, más aún para alguien que deja de lado la mayor parte de las variantes dancísticas que existen en el país. Por todo lo escrito arriba, es fundamental promover un equipo de trabajo interdisciplinario —etnólogos, historiadores, musicólogos y bailadores, por lo menos— para desarrollar una investigación de largo aliento que compare todas las variantes de México con las de Sudamérica, la península ibérica, África y el Sureste asiático, sosteniendo la necesidad de intercambiar información con investigadores de todas esas latitudes. Sin duda, la tarima sobre la que se baila actualmente es el producto de un profundo mestizaje, el cual muestra la riqueza cultural del país.

²¹ Jesús Jáuregui, *La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la catedral de Guadalajara (1994)*, INAH (CD, Testimonio Musical de México, 47), Grabaciones de Laura Gaspar Gutiérrez y Susana Padilla Coronado, 2007.

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

Este 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.¹ 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.²

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

el camino hacia las minas en Zacatecas y protegerlo, de los ataques de las tribus chichimecas de la región.³ 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*.⁴ 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*⁵ 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.⁶

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.

³ *Ibidem*.

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

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

⁶ *Ibidem*.

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

² 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.

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.⁷



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



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

⁷ “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).⁸

Es de gran importancia subrayar el origen extremeño del conquistador Hernán Cortés, quien nació en Medellín,⁹ 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*.¹⁰

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

⁸ 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.

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

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

tes de la Custodia de Extremadura,¹¹ 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.¹²



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.

¹¹ 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.

¹² 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.

Piecitas 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

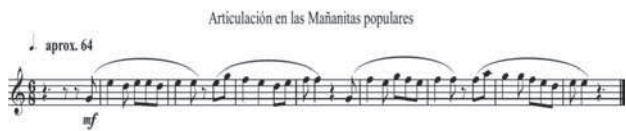


Tunderos de la localidad de El Guadalupe, municipio de Tierra Blanca. Fotografía: Gabriel de Dios Figueroa.

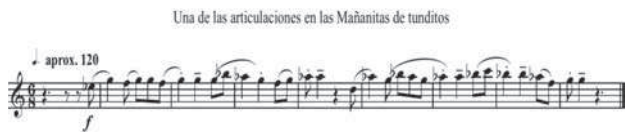
género de canciones por su función en el ritual religioso de las festividades celebradas en la región. Con esta pieza inicia el repertorio durante la entrada al templo en las fiestas patronales y es, por tanto —a diferencia de las otras canciones populares—, pieza obligada en el repertorio de todas las 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:



Trascripción de “Las Mañanitas” populares.



Trascripción 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:



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



Trascripción 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.



Trascripción 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 díles que sí que díles que no
una rosa de Castilla que para ti traigo yo.*

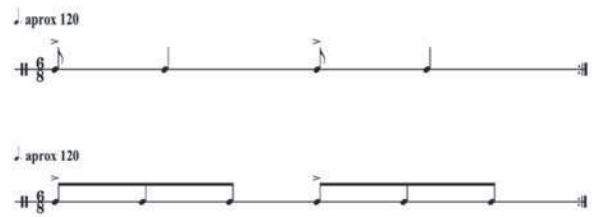
Las *piececitas religiosas* o *piececitas* sin nombre son las más antiguas del repertorio de tunditos; han sido aprendidas de generación en generación y se identifican entre sí por la melodía con que inician. Los informantes e intérpretes mencionan a los finados don Baldomero Flores, don Pánfilo Calzada 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 *piececitas* 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 *piececitas* sin nombre puede

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

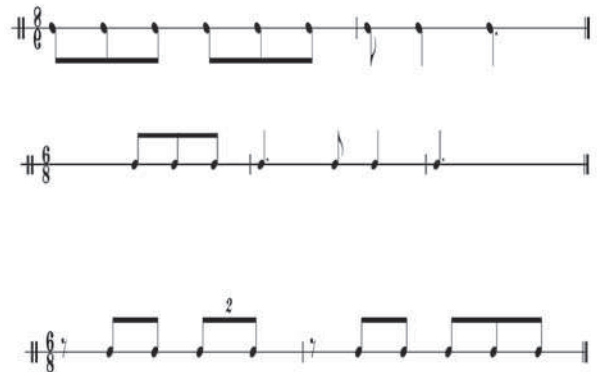
Las piezas antiguas se presentan en un compás de 6/8 a un tiempo que oscila entre 100 y 130 bpm. Las figuras rítmicas de los tambores son constantes, y la figura más común es el octavo-cuarto con acento en el octavo; sin embargo, en ocasiones también se encuentran figuras constantes de 3/8 con acento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



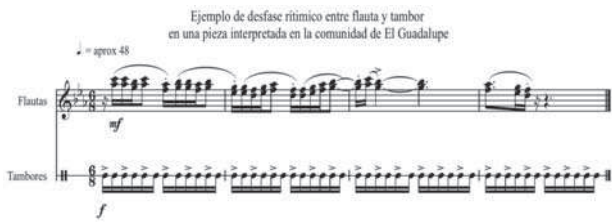
Figuraciones rítmicas en los tambores.

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.



Desfase rítmico entre flauta y tambor.

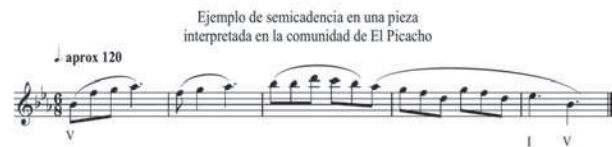
Melódicamente, estas piezas se manejan en el ámbito de octava con uso mayor del registro central del instrumento de Eb 6 a Bb 6, y algunos pasajes mínimos por arriba y debajo de este registro; los intervalos melódicos de mayor uso son las segundas y terceras.



Ámbito melódico.

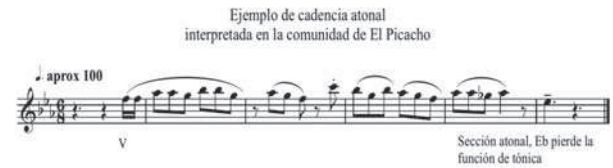
Podemos dividir en dos los tipos de cadencias de la música religiosa: por un lado las semicadencias y por otro lado las cadencias atonales o disonantes; en ambos casos se evita una caída a la tónica al final de las frases melódicas, siendo la única caída con claridad a la tónica en la cadencia final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



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.



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 llamado “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

Flauta 1
Flauta 2
Tambores

Frases 1
Pasejo polifónico

Fl. 1
Fl. 2
Tamb.

Frases 1 variada
Pasejo polifónico

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

Gesto físico que indica el final de la pieza

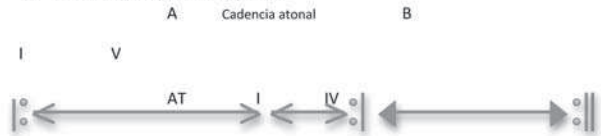
Flautas
Tambores

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 misma 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 Tambor grave	Flautas soprano 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 sobreguido.

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 hñabñús 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 Nogueroles, *Música hñabñú 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.



Nidelveia Vela Cano*
Elías Alcocer Puerto**

A N T R O P O L O G I A

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

Conocer 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 Robertson¹ y de Appadurai² 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.

¹ Roland Robertson, *Globalization. Social Theory and Cultural Change*, Londres, Sage, 1992.

² 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.³ En la época prehispánica se le ha asociado a un gran número de rituales relacionados con el cultivo de la tierra,⁴ en los que se ofrecía a las deida-

³ 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.

⁴ 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 alcohólicas⁵ y ofrendas destinadas a obtener su protección y benevolencia.⁶ Esta función simbólica de la música también ha sido identificada en la Colonia.⁷

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.⁸ Esta acción incluyó —a finales del siglo XVI y a cargo de los religiosos en los monasterios—⁹ 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;

⁵ Vladimiro Rosado Ojeda, *op. cit.*, pp. 103-267.

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

⁷ 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.

⁸ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996.

⁹ 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.¹⁰ Cabe destacar que el adiestramiento musical se realizaba sobre la práctica y sin uso de notas musicales,¹¹ 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.¹² 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.¹³

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.¹⁴ Igualmente, se encontró que aun cuando existía la prohibición de los instrumentos mayas, el uso del tunkul¹⁵ se mantuvo hasta el siglo XX.¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ 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

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

¹¹ 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.

¹² Lourdes Turrent, *op. cit.*, pp. 130-132, 148 y 149.

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

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

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

¹⁶ 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.

¹⁷ Lourdes Turrent, *op. cit.*

¹⁸ 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.¹⁹

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,²⁰ ejecutados con instrumentos musicales elaborados por los mismos rebeldes, a saber: el violín y el tunkul.²¹ 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-

necieron 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,²² 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.²³ Este género musical, con el correr del tiempo, se volvió un componente de la identidad yucateca²⁴ y de su cultura maya, hecho que se constata en el repertorio que ejecutan las orquestas y charangas contemporáneas. Irigoyen²⁵ 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

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

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

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

²² Gerónimo Baqueiro Foster, *op. cit.*, p. 11.

²³ *Ibidem*, p. 12.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Renán Irigoyen, *Esencias del folklóre de Yucatán*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 1976, pp. 9-10.

proyecto de nación, basado en una identidad nacional,²⁶ 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,²⁷ 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:²⁸ 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.²⁹

En la década de 1940 hicieron su aparición las orquestas al estilo estadounidense, concepto musical que Reuter³⁰ 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:³¹ 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.³² 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

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

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

²⁸ Yolanda Rivas Moreno, *op. cit.*, pp. 37-84.

²⁹ 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.

³⁰ 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.

³¹ *Idem.*

³² 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”,³³ dado que éstos empezaron a tocar en los bailes populares como resultado de las tendencias musicales prevalecientes.

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.³⁴ ¿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.³⁵ 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-

³³ Entrevista con Miguel Navarro, Akil, 1999.

³⁴ *Revista de Mérida*, 1898.

³⁵ *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 rituales³⁶ 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.

³⁶ 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.

Llave del altar: ejecutantes e instrumentos del Xantolo en comunidades



Avanzo con mucho gusto, todo ese sentimiento embargándome. Saludo a los cuatro puntos, festejo en ello a la tierra Huasteca, Hidalgo, la viva; no el suelo, el herido, no la erosionada, concreto gris acerado. Puedo ahora entrar a esta época de muerte que festeja la abundancia y al más allá de las calles y sendas que le bordean. No hay esquinas, es un continuo de posibilidades. No hay paradas, son puntos y comas del texto-caminata que en la gente tiene sus consonantes y el entorno internacional de su ubicación hace sus vocales.

Como las personas de las comunidades, me encaminé en busca de los sones y de las danzas, las cuales son un gran evento que no se da en todas las comunidades. Los ensayos que percibieron Isabel y Antonio no eran para Axtitla, sino para ir rancheando coreográfica-teatralmente niño(as), vivo(as), muerto(as) envueltos del divertimento: las visitas que pasan por el arco del altar merecen festejo, música.

Primero fui a saludar a doña Juana de Zacatipa. Al llegar al crucero antes de su casa me encontré con don Hilario y gente de Axtitla que había ensayado para la tradición y para ofrecer el trabajo de la danza de los Cuadros en 2008.

Don Hilario es un gran preservador de la música y tradición dancística de la región, ya que no sólo toca el violín, dirige el conjunto musical de violín con jarana o violín con hupanguera o el trío completo; conserva los sones y los arreglos en la memoria; enseña los pasos de las danzas; preserva el idioma. No es el único, pero sí el que con más frecuencia he visto en todos estos años tocando en los festejos, no sólo de Pilttepeco, de donde es oriundo. Hace un par de años andábamos en Pepeyoca, en la fiesta de la comunidad, del santo local y también él preparó a las niñas para el encuentro de danzas por la fiesta de La Asunción, del 15 de agosto, en

* Maestro en desarrollo rural (UAM-X) e ingeniero químico (UAM-A). Desde 2005 es asesor de la organización Caminos Posibles, Investigación, Capacitación y Desarrollo S.C., en materia de desarrollo sustentable y gestión tradicional, técnica y social de recursos medioambientales, hídricos y calidad del agua. [gerar1367@yahoo.com.mx]



Piltepeco, cuando hace 17 años llegué por primera vez a las comunidades. Lo saludé y me respondió como a un compa de oficio, preguntó por la jarana (el cuatro venezolano que suelo tocar) y en su pregunta le envío saludos también... De nuevo a rondar con él, con el grupo de danzantes, con las/los niño(as) persiguiendo sus risas desprendidas al aire por la historia descrita en la representación; con las/los dueño(as) de la casa-solar adquirientes de los sones.

Fuera de esa mística que implica algún trabajo que poco(as) ejercen, de la "magia" o el misterio que envuelve a curanderas, músicos, campeadores y sus bendicentas, conforman una de las hilaturas esenciales de las relaciones intercomunitarias, pero sobre todo interregionales. El Xantolo no es de una sola comunidad, es una manifestación en la que se conforma toda una región, en la que forja parte de su carácter y no se construye con tan sólo acercarse la fecha. Los elementos que lo constituyen no dependen del sentido de las experiencias externas de quien habita la geografía social, sino más bien del ámbito íntimo del ánimo de quienes integran el grupo y su relación con el entorno.

Don Hilario no sólo interpreta los sones de Xantolo, es un valor de los sentimientos comunales e individuales. Es un llamado al recuerdo de con quienes se convivió. Él trasciende a su propia comunidad, interpreta los sentimientos de la fiesta para las visitas de parte de las/los vivo(as), anda entre la vida y la muerte,

es la línea que tiene que abrirles el altar para darles horas de convivencia, hasta algunos días... Su música y sus danzas tienen que hacer eco hasta que se va a la estancia de las/los ya no carne. En el más allá de su comunidad hila conductoramente con su caminata una red de sentido y recuerdo de región, de recursos para la corriente de la diversión, son cada año los esperados sones el tesoro intangible, invisible, inoloro e ingustable, pero sí audible encorazonable que hace de los patios del solar escenario y audiencia derrumbando el muro frente al altar, ofrenda de muertas y muertos. No es el único, pero sí preservador profundo, místico, consciente de su responsabilidad-don: tiene vocación para ser músico y autorización

de los sones para ello.

El son huapangueado de Xantolo reúne a la gente, llega a la gente, quieren sus costumbres, si viven en otros lados vienen en especial para esta fecha, visitan y arreglan las tumbas. Gozan sones y danzas de Viejitos y Cuanegros, las buscan, las desean, las añoran y cuando no se presentan se tornan tristes las trazadas calles por la irregularidad con que crecen alrededor del solar fundador.

Interpretación mágica de las danzas: de repente los giros dancísticos se transforman en espectro, las/los muertito(as) se manifiestan, saludan; la máscara, los listones en el rostro no ocultan nada, contraparte tornea al cuerpo vivo sostenido por la muerte: así es la interacción, entonces el rostro se tiene que dividir, en la vuelta desmembrarse, en la vuelta reunirse, multiplica las dos fases transformándose en población y ésta en memoria coreográfica que envuelve tibia el sentimiento de pertenecer, de pertenecerse. La máscara, los listones del sombrero no ocultan nada, lo inerte representa la costumbre, el rostro debajo, la dinámica que la sostiene.

Los Cuanegros y los Viejitos son representaciones complejas. Se componen de música en vivo, danzantes, vestuario y utilería, accesorios de fiesta. Las representaciones son itinerantes, la escenografía es el contenido del solar y la ofrenda de cada casa; una estructura de sones y pasos bien definida al igual que una historia a

narrar, sin diálogo vocal pero sí gritonil, sí lenguaje corporal, actuación con papeles bien definidos, con intención y atrás de esto ensayos, dirección (don Hilario o el jefe de los músicos, que es el violinista), producción (gastos de vestuario, utilería, inversión de tiempo, cuerdas, mantenimiento de los instrumentos realizados por cada participante que danza o toca), escenarios, no uno, sino todos los patios, en personalizada visitación. El guión escrito en oralidad, pergamino de tradición y memoria, partitura en los dedos. Juego de luces producido por el Sol, tiempo de obra individualizado según el pago (en 2008 se cobraban tres o cuatro sones a diez pesos, depende de la casa y las relaciones sentimentales entre los habitantes y los intérpretes), recuperación de la inversión y ganancia.

La música y danza es por todo el día en función del tamaño de la comunidad y las solicitudes que se tengan, no se va a ninguna casa si no se le llama al conjunto artístico-musical, cuyos miembros no tienen que ser forzosamente de una misma población; por ejemplo, el 1 de noviembre en Zacatipa los danzantes fueron de Axtitla, el director musical y coreógrafo, capitán del violín, don Hilario de Piltepeco, el guitarra huapanguera también de Axtitla. Para el 2 de noviembre durante la mañana danzaron niños y por la tarde jóvenes todos de Zacatipa, acompañados por músicos de esa comunidad.

Durante una porción del anochecer del 1 de noviembre, al finalizar el recorrido de una parte de Zacatipa con la compañía músico-dancística de Axtitla-Piltepeco, ya para regresar a Axtitla, en el patio de doña Juana se oyeron sones de Xantolo, aprendizaje de gritos y voz que dirigía, eran niños que querían participar en las danzas... inicio de la conservación, de la costumbre y cosa interesante, quien estaba transmitiendo la coreografía-actuación era un joven, escala muy importante de continuidad ¡ah! pero quien dirige, el violín primero capitán, era un mayor de Zacatipa. Tal vez se trataba del rito de iniciación a la vocación-gusto-deseo-cualidad-fuerza para las danzas, no sólo los pasos, también el guión: distraer uno al otro cuanegro, acercarse a ella,



gritar fuerte y alegre, los disparos, mostrarse el mejor frente a ella que juguetea con ellos, desdén femenino y al final integración comunidad de ella y ellos.

Pero lo más importante, seguir la música, el ritmo del son-danza-huapanguero, en este caso del violín, siempre el violín, más la jarana del director coreógrafo que les hacía énfasis en que escucharan la música. Aquí se observa un elemento más en la estructura de la representación: el violinista sigue siendo el director general, pero hay un director de baile histriónico, no es siempre así pero es válido, y sigue siendo miembro de la compañía.

Entonces, la música es quien dirige, es la condición necesaria para la manifestación, la voz del llamado a reunir vivo(as) y su creencia, el sonido que oyen las/los familiares que dinámicos andan en la fase de las/los muerto(as): los/las que no contienen carne ni les es necesaria. Si al lugar a donde deben llegar estos últimos los guía un perro negro al que deben alimentar con la comida que se les pone cuando les entierran, para venir a festejar estos días dedicados a ello(as), es la música su guía para alcanzar el altar desde el bajo tierra fertilizada en el proceso de liberación del espíritu, de la esencia cuando se dona la materia *organicarnosa* a la Tierra, no es inframundo por estar debajo de, sino que es ahí donde se nutre y se *putrintegra* al suelo, es la metáfora del ciclo de fertilizar para que siga la vida, así se construye el sustento. He aquí la infinitud del lugar de

muerto(as): son tan vastas las manifestaciones nutricionales que consumimos, al grado tal de ser nosotros(as) y nuestra razón y nuestros sentires una porción, un fragmento suyo que pierde albedrío y coherencia en el divertimento, festejo e invitación del tamal y los chicharrones. Partitura íntima de la música, notas del secreto místico. Es así de activo el sitio de las/los muerto(as).

Hace unos cinco años en Piltepeco hubo una especie de congreso de la comunidad... Era un año que venía de otros años flacos de sones y danzas, años no sé cuántos en los que no se hacían, un lapso raro de indiferencia. El violinista don Juan B., junto con uno de los maestros de la comunidad y con un interesado en danzar, estaban buscando con quién completar el número necesario de personas para hacer la presentación. Fue un intenso análisis y discusión al respecto. Quienes estaban interesados y defendían hacerlo hablaron en náhuatl y unas porciones en español como para resumir lo que decían y que los que no hablamos el idioma entenderíamos; los que no estaban de acuerdo hablaron en castilla, aunque varios de ellos(as) entienden y hablan náhuatl. En defensa se expuso que “son nuestras tradiciones, de nuestros pueblos, no podemos dejarlas porque son de nuestro corazón (hacen sentir que no estamos en soledad), nos ensarta (nos identifica), nos gusta (divierten), es lo que nos enseñaron nuestros antiguos Tatas”. En contra: “Tengo que ir a la milpa, bajar al pozo, ir a Chicon(tepec) por la veladora, por un güingaro. Sí está bien la costumbre pero es un poco cansado todo el día [...]”

Se discutió, más que unas danzas, el dimensionamiento de las actividades de la comunidad y los mecanismos culturales que desencadenan el integracionismo sobre el eje de las particularidades y relaciones socio-identitarias. Tal vez esto hilvane la identidad de una región, ya que el hecho de que en una comunidad en particular se hagan las danzas la distingue e incluye, si no se hacen la opaca ante sus habitantes y vecino(as) de cercanos poblados y de zona, aunque de otras, si les queda fuerza, vayan a representarlas. Se hizo una discusión sobre su propia continuidad en su geografía de tiempo, con sus ciclos propios.

En este año de 2008, al parecer el grupo de Axtitla-Piltepeco estuvo en Piltepeco pero con poca audiencia, por eso se fueron a Zacatipa. Juan S. (uno de los danzadores de hace cinco años), su esposa, su hijo, su hija y la abuelita se lamentaron de ir perdiendo la tradición, y no me queda claro porqué no danzó, sin embargo comentó: “como este año no hubo danzas aquí en *Pilte*, en la mañana hemos estado viendo el video de las danzas que una vez grabaron y que nos regalaron”. Uno de los objetivos de esta grabación es el devolver a la comunidad elementos de su propio ser, pero otros son aportar elementos de preservación al interior de la comunidad y no afuera como folcloridad, además de la transmisión oral; reproducción para cuando no se den las condiciones propicias de presentación; el agradecimiento por la hospitalidad; la visión de la comunidad a sí misma partiendo de la compilación de otro(a), contribuir con su reidentificación, reestructuración, revisión, reinención, relocalización...

¿Es imprescindible la danza para el festejo? En uno de los Xantolos que he pasado en Axtitla no hubo danzantes en esa comunidad. A raíz de una petición de Margarito me puse a tocar el cuatro venezolano afuera de su casa, pedía canciones y me preguntaba si me sabía *La Xochipitzahuak* (“Flor menudita”), al final nos obsequió comida tradicional de estas fechas y... aguardiente. Cada año nos regalan tamales los y las que más nos conocen, pero no *topo*, aunque en ocasiones me han ofrecido un trago, mas no la medida completa. Seguimos la rancheada y a la segunda casa se me acercó un niño diciéndome que su mamá, con quien no teníamos mucha relación, lo había mandado a preguntarme si podía ir a tocar a su casa, lo cual me extrañó. Después de varias canciones solicitadas por ella, me ofreció *topohuino* y un ¿cuánto? Ambas cosas no las acepté, ante esto nos dio tamales, un poco más de lo normal...

Ya cargando la caja de tamales, caminando a Chicon y luego la suerte de una camioneta redilera de transporte regional, caí en la cuenta que tuve el papel de músico para el festejo-convite de los/las muerto(as)-vivo(as). Los danzantes se podían prescindir porque no los necesita la música, el universo donde rotar y trasladarse a la mítica representación y divertimento, pero las notas musicales no.

Los sones de Xantolo son característicos, pueden tocarse con violín y huapanguera o violín y jarana o el trío completo más falseteados gritos y zapateado de los danzantes. Son una mezcla de ritmo, danza y huapango: “danza-huapanguero”, denominados vinuetes en Huejutla, Huautla, en la zona de Cardonal, en algunas partes de la Sierra Gorda, así presentados en las portadas de las grabaciones. Para los músicos que tienden sólo a vender, estos sones no son redituables, más para el campesino músico, aparte de representar una entrada extra, tienen lógica propia comunitaria en la localidad, es identidad, arraigo, mítica, sentido ritual, divertimento, mercado local.

El sentido etnomusical no sólo contempla o debe contemplar la estructura musical, los tonos, los ritmos e instrumentos, debe incluir lo que con la música se manifiesta, lo que en sí misma manifiesta y lo que desata.

Los sones de Xantolo son de corto tiempo aparentemente, duran el periodo suficiente para su correcta definición, en función de cada una de las partes o diferenciales de la representación histriónica.

Son de una vez al año, pero enganchan la atmósfera danzarina y festiva, son notas de vida de este lado y míticamente, son *la llave que abre el altar-ofrenda* y da paso de muerte a vida revoloteando a las muertitas y a los muertitos.

Llave del altar

*Montan las notas
visitadores expansivas
Muertito(as) estallan el copal
Por florido arco tótem
infiltrarse
a senderos del violín
Danzarán desliz
como fragancia
al día
Se transforman
falsete
atómica tormenta*



*Despalabran la noche
con sus párpados*

onítricos

Jaraneros rostros

muertean¹

huapanguera profunda

¹ Simbología de testimonios de cuando vienen las/los Muertita(os). La cuestión de las/los muertito(as) es estar muertos, hacer actividades de muertos. Así como los vivos vivimos, los muertos muertean (muertear: v. Actividades y actos que hacen las/los muertita(os), y dentro de sus actividades está el venir a visitar a los vivos). En la Huasteca de Hidalgo, con las danzas las personas viven invocando, divirtiendo en la tradición a las/los muertito(as), quienes muertean atendiendo el llamado guiando su *sombrarraigo* hacia las/los viva(os) a través de la música y pasando por la puerta del altar, paso de la frontera que se abre para que lleguen, diferente al paso frontera para ir de la fase vida a la fase muerte. Y la música es la llave para abrir el altar. Lo que podemos sentir de las/los muertito(as) es la coincidencia de actividades de cuando vivimos y cuando muertean, lo que nos vincula sentimentalmente a través/ en el cuerpo y corazón. Lo que sí es cierto es que ello(as) no tienen cuerpo, su física es diferente, por eso nos desconcertamos cuando les queremos aplicar eso de “sólido, líquido, gaseoso” pues no alcanza a funcionar para interpretar con el raciocinio su fase. Ello(as) entienden más nuestra fase porque ya tuvieron la experiencia de vivir, aunque requiera la activación de su memoria. Nosotros(as) vamos aprendiendo, ello(as) van recordando de ahí los caminos de pétalos de Cempoaxochitl. Ello(as) muertean recordando, aplicando conocimiento y experiencia: enriquecen el conocimiento incluso desaprendiendo negatividades, les cuesta menos esfuerzo desaprender para construir su física. Una de las cosas que no olvidan, y por ello no tienen que aprender, es la música ya que eso les marca el tiempo hacia la tierra para entender el espacio de su fase.

Olimpia Montserrat
Valdivia Ramírez*

A N T R O P O L O G A

Ejercer el destino. Acercamiento al proceso de formación de los ejecutantes de son arribeño

Este trabajo es resultado de un proyecto de investigación iniciado en febrero de 2008, y que forma parte de la tesis: “Ejerciendo el destino. El son arribeño en Xichú, Guanajuato”. En su desarrollo me sirvieron de guía las propuestas de Gonzalo Camacho, quien enuncia que “la música debe concebirse como un hecho social que es atravesado por diferentes dimensiones de la realidad, siendo finalmente el resultado de la convergencia de distintos factores, articulaciones y determinaciones”.¹ Me propuse entonces enfocarme al estudio de la realidad social que hace posible la creación y el mantenimiento de un género musical como el son arribeño.

Más que un estudio del género musical como tal, es un estudio del contexto y los procesos de socialización musical; una parte de éstos se ven reflejados en la formación de los músicos, pues según Ruth Finnegan el artista no crea la obra a través de un genio individual aislado de la sociedad, sino que este genio está íntimamente ligado al contexto donde el artista se ha desarrollado.²

A partir de estas ideas, decidí introducirme en el mundo del son arribeño, el cual cuenta con un área de influencia que abarca la llamada zona media de San Luis Potosí, el norte de Querétaro y la parte noreste del estado de Guanajuato. Estos dos últimos lugares forman la Sierra Gorda (que-
retana y guanajuatense).

En el estado de Guanajuato algunos municipios albergan este género musical, como Victoria, San Luis de la Paz, Xichú, Atarjea y San José Iturbide. De entre estos municipios se eligió Xichú por ser el que tiene una

* Estudiante de Antropología Social en la Universidad de Guanajuato. [mon_a18@hotmail.com]

¹ Gonzalo Camacho, “Más allá de las fronteras de la interdisciplina, transculturalidad y saber”, en Gonzalo de J. Castillo Ponce (coord.), *Cima y Sima: la acción multidisciplinaria en la musicología*, México, Plaza y Valdés/UAZ, 2004, p. 47.

² Ruth Finnegan, “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm. 6, 2002, en línea [http://www.sibertrans.com/trans/trans6/finnegan.htm], consultada el 18 de febrero de 2008.



mayor presencia de este género musical y porque, según los informantes contactados, es ahí donde está más enraizada la tradición dentro del estado.

El trabajo de campo se desarrolló de septiembre de 2008 a mayo de 2009, realizando algunas entrevistas a profundidad, asistiendo a los festivales de importancia para la tradición que se llevan a cabo el 16 de septiembre y el 31 de diciembre, entre otros eventos como bodas y velaciones.

Hablar de Xichú es transportarse a un escenario distinto, donde todos los sentidos se ven colmados de belleza, la vista se recrea con los diversos paisajes que ahí se concentran. Andar los caminos de la sierra por la mañana, cuando aún la niebla cubre las altas montañas; y qué decir del anochecer, cuando el ambiente se torna festivo y a lo lejos se escucha el son arribeño, mientras unos desposados con su comitiva disfrutan de un baile de huapango, que terminará hasta la mañana del día siguiente.

El son arribeño es un género musical cuya pieza completa consiste en una poesía, un decimal y un son o jarabe para finalizar. No ahondaré más sobre las características especiales de cada parte de la pieza arribeña, debido a la extensión y el propósito de este trabajo.

El grupo de son arribeño se compone de un trovador o poeta, quien canta las poesías de su autoría, pero sobre todo improvisa versos referentes a lo que está pasando en el momento de su actuación, así como versos de bravata en un enfrentamiento contra otro poeta (esta habilidad es lo que le da prestigio); el trovador toca la guitarra quinta huapanguera, acompañado de un primer violín, un segundo violín y un vihuelero.

El son arribeño tiene dos vertientes: la vertiente secular que se identifica con los bailes de huapango o las "topadas" (enfrentamiento musical entre dos poetas), mientras la vertiente religiosa incluye las velaciones a las imágenes de los santos, así como la participación de los grupos de son arribeño en los velorios.

En el marco del V Foro Internacional de Música Tradicional, uno de los temas propuestos ha sido la



exposición de reseñas biográficas o aportaciones importantes que ciertos ejecutantes distinguidos han hecho a su tradición musical. Es entonces cuando se me dio la oportunidad de compartir las experiencias de vida de los músicos que han colaborado conmigo para la realización de la investigación.

Mi intención es dar a conocer la vivencia de algunos músicos que forman parte de la tradición, sin enfocarme en un solo sujeto, pues considero que la tradición no se ha mantenido por la acción de una o dos personas. Si bien es cierto que sólo algunos ejecutantes han logrado trascender las fronteras de lo local para dar a conocer esta tradición en otros círculos sociales, ayudando con esto al fomento de la música tradicional, dentro del municipio de Xichú, y a un nivel más extenso, dentro de la región de influencia del son arribeño, son todos los ejecutantes (y no ejecutantes, cabe mencionar) con rostros anónimos, y no tan desconocidos, quienes hacen posible que esta tradición continúe vigente y tenga relevancia dentro de la región. Esto es un pequeño homenaje a los músicos Ángel González, Gregorio Oviedo, Antonio Rivera, don Nicho, doña Cande, don Noé, Guillermo Guevara y Lola Tello, entre otras personas como don Pole Arvizu y doña Maura, habitantes de Xichú y fieles seguidores de la tradición.



Como ya se mencionó, una parte importante para la investigación era conocer el proceso de formación de los músicos, es decir, la forma cómo ellos se interesaron en el son arribeño y las distintas maneras de aprendizaje.

La semilla del interés hacia el género musical se desarrolla gracias al contexto musical que envuelve a Xichú. Algunos se interesaron en la música debido a que sus padres o algún familiar se dedicaban a ello; otros, aunque no tenían por vía familiar algún músico, sí tenían de manera cotidiana contacto con la música, gracias a los bailes o velaciones que se organizaban en sus comunidades. Al entrar en contacto con los músicos invitados despertaba en ellos el interés por la música.

Las formas de acceso al aprendizaje del son arribeño son variadas; sin embargo, hay una constante: la transmisión del conocimiento es de forma lírica. Ya sea que se aprendiera a ejecutar alguno de los instrumentos por vía paterna, por algún familiar, pagándole a un huapanguero por unas clases, o pidiéndole les aceptara como aprendices sin que les cobrara; otro método muy común es asistir a los bailes o velatorios y grabar la música, para después apoyarse en la grabación para conseguir la afinación correcta y reproducir los sones, valonas, polcas, jarabes, etcétera.

Actualmente hay una nueva forma de acceder al aprendizaje del son arribeño, pues en 1985 se formaron los talleres impartidos o promovidos por Guillermo Velázquez (integrante del grupo *Los Leones de la Sierra de Xichú*). El primer taller lo impartió Guiller-

mo Velázquez con ayuda de trovadores, violinistas y vihueleros de Río Verde. La Casa de la Cultura tomó el compromiso de seguir con estos talleres, en los que actualmente imparten clases quienes fueron los primeros alumnos del primer taller de son arribeño, donde se sigue el mismo sistema lírico de enseñanza.

Sea cual sea la manera como los músicos que han colaborado conmigo han llegado a ser huapangueros, consideran que ser músico es, más que un oficio, un destino, algo que ya les estaba marcado desde su nacimiento.

Ángel González, fundador junto con Guillermo Guevara, Mauro González y Mario González del primer grupo, llamado *Leones de la Sierra*, el 26 de octubre de 1975, y quien posteriormente formó con su hermano Mauro el actual grupo *Campesinos de la Sierra*, comentaba que su oficio de músico no lo heredó de nadie, incluso tuvo muchos problemas con su padre porque él no lo dejaba tocar, decía que ese era un trabajo de gente “huevona”, sin oficio, que eso no le iba a dar de comer.

Comenta que él perdió mucho tiempo, pues desde los ocho años pudo haber comenzado a tocar. Desde niño tenía sus ídolos en el huapango arribeño y don Guadalupe Reyes era uno de quienes lo motivaban, pues se había propuesto ser como él.

Lo conoció un día que fue a tocar a Xichú; cuentan los ancianos que don Guadalupe Reyes era como un mito, casi un dios, que cuando iba a tocar a los ranchos la gente se le dejaba ir encima.

A don Ángel le gustaba todo de él, sobre todo los temas que trataba y cómo los desglosaba con una facilidad sorprendente. Desde pequeño tenía el gusto por llegar antes de que los músicos comenzaran a tocar, debía llegar antes de que los músicos comenzaran a afinar sus instrumentos, porque su gusto era escuchar cuando empezaban a darle a la primera cuerda.

Yo desde chiquito yo me iba por allí no porque me dieran caldo o mole, yo me iba porque quería escuchar y hasta me hormigueaban las manos y yo quería que me prestaran una guitarra, pero no me la prestaban y ya ahora ven como tengo mis instrumentos, yo quería tocar, tenía la inquietud de tocar, tuve problemas con mi papá,

y es que veía que los músicos eran muy tomadores, flojos, mujeriegos y decía que yo iba a andar así de vago.³

Para don Ángel la música es tan cotidiana como el alimento, si no hay música no hay alegría, la música es todo. Él, como poeta de la tradición, tiene que ser muy sensible a todo ello, entender el lenguaje del entorno, comenta que si no puedes conectarte con todo eso difícilmente puedes vincularte con la magia, porque para él es una magia. Don Ángel cree que el músico ya nace con eso, él ya lo traía desde pequeño: “El que quiere ser músico y el que ya es músico son cosas diferentes, el que quiere ser se avienta años para ser un buen técnico en la música, la diferencia es que él no está conectado con la música, y el que no estudia y es músico es porque está conectado realmente, nosotros ya venimos con la música, ese es un regalo muy especial”.⁴

Al respecto del destino de ser músico, Guillermo Guevara, hablándonos un poco de su formación, comentó que él aprendió de forma lírica a tocar a los 15 años, con algunos maestros de Xichú y Río Verde, San Luis Potosí.

Don Guillermo tiene más de 40 años tocando y considera que ser músico era su destino, pues él soñaba sus composiciones; comenta que por las noches, cuando dormía, soñaba con algunas tonadas y al día siguiente las escribía, creando así algunos sonos y jarabes que forman parte de su repertorio. Considera que debe ser fiel a su destino y continuar con la tradición, que ya tiene mucho tiempo en la Sierra Gorda.

El compromiso es con la música de fundamento, como la llama don Nicho, un poeta de música de camarín (religiosa) quien también aprendió a tocar a los 15 años.

Por su parte, el trovador Gregorio Oviedo comenzó su carrera como poeta de son arribeño en 1985, en el primer taller que organizó Guillermo Velázquez. Don Gregorio sentía que ser músico era algo que Dios que-



ría que hiciera; no es que Él se lo dijera directamente, sino sentía que era algo que debía hacer, como su destino. Sin embargo, al igual que Ángel González, su padre no estaba de acuerdo porque prefería que se dedicara a algo más serio. Desde niño quería comenzar a tocar, pues le llamaba la atención la música, y cuando en el cumpleaños de su madre le llevaban música de huapango y él estaba por ahí, escuchando lo que decía el trovador, pero jamás se atrevió a decirle a su padre que él sentía la armonía dentro de sí. Comenzó entonces a tocar en los talleres a la edad de 20 años.

Don Antonio Rivera, violinista y poeta, al respecto comenta que él sí era hijo de un huapanguero, del violinista y poeta Bartolo Rivera, uno de los músicos más antiguos actualmente en Xichú. Cuando la niñez de su padre, no había más escuela que cuidar chivas y borregos, no había más en que ocuparse, pero había músicos y de ahí fue como a su padre le entró la espinita de ser músico, pues los escuchaba y le gustaba bastante lo que hacían.

Entonces a don Antonio le llegó el gusto a través de su padre, tampoco tuvo ninguna clase de escuela, sólo dos años de primaria. Desde los siete años se interesó en la música, su padre bajaba su violín y se ponía a tocarlo, mientras él lo miraba, fue así como de manera lírica, sólo escuchando aprendió él a tocarlo, y a los 15 años escribió sus primeros versos. Para aprender, fue escuchando y viendo a su padre sin pedirle nunca que le enseñara, pues tenía temor de que se negara y no le diera permiso de aprender.

³ Entrevista a don Ángel González, agosto 2008.

⁴ *Idem.*

Como podemos darnos cuenta, el contexto cotidiano es el que los hizo interesarse por la música de son arribeño; sin embargo, dentro de sí tenían un interés y, sobre todo, un don musical, como comenta don Noé, violinista del rancho Organitos, de Xichú: “le viene a uno una armonía desde que nace”.

Mención aparte merecen las mujeres que han aceptado el destino de ser músicos, como la señora Lola Tello, quien también se formó en el primer taller de 1985. Antes de eso se declaraba ferviente seguidora del son arribeño y bailadora de dicho género. En el taller al que asistió, junto con Gregorio Oviedo, sólo había dos mujeres entre 60 talleristas.

Lola Tello escribía versos desde los 12 años, pero hasta los 36 entró al taller. Comenta que para una mujer es difícil tocar, por la fuerza que se requiere para hacerlo toda la noche.

Por otro lado encontramos a doña Cande, quien desde niña quiso tocar la guitarra, en ese momento su oficio era ser pastora. Recuerda que su abuelo fue músico y tenía un radio donde escuchaba música de huapango; a ella le gustaba que la mandaran a casa de su abuela por cualquier mandado, y entonces aprovechaba para escuchar unas tres canciones de huapango y después se iba.

Un día se le ocurrió comentarle a su mamá su inquietud y decirle que vendiera un borrego para comprar una guitarra; su madre se molestó y le dijo que estaba loca, que “cómo una vieja iba a tocar”. Sus hermanos también son músicos, ella les pidió le enseñaran, pero por diferentes circunstancias no pudieron y ella temía insistir. Fue hasta estas fechas que pudo realizar su sueño a través de los talleres de huapango que continúan hasta la actualidad.

Don Gregorio Oviedo comenta que en cuanto a la mujer es raro que quisieran trovar, y más raro aún ver a una mujer cantando, como que a la gente le parece raro y piensa que cómo una mujer va a ser trovadora o cómo va a andar con los músicos tocando. Sin embargo, comenta que el hecho de que no sea común no implica alguna imposibilidad para hacerlo. Incluso él, como maestro actual de los talleres de son arribeño, considera que la mujer tiene igual habilidad para la trova, y ve en sus alumnas más habilidades y disciplina



que en sus alumnos, aunque cabe mencionar que las alumnas son muy pocas respecto al gran número de hombres.

No podemos decir que el destino de ser músico sea algo exclusivamente varonil o que a las mujeres no les interese serlo, es más bien producto del mismo contexto en el cual están insertos los habitantes. Debemos tomar en cuenta que antiguamente el huapango tampoco lo bailaban las mujeres; según el cronista de Xichú, el señor José Tello, fue hasta la década de 1980 que la mujer comenzó a bailar el huapango, pues antes no era bien visto por los padres.

Y como vemos en los testimonios de los entrevistados, si fue difícil para algunos que sus padres les permitieran ser músicos, mucho más para las mujeres, pues era considerado un ambiente exclusivamente de hombres.

A pesar de que a los padres de los músicos les gustaba la música de huapango, el ambiente musical era estigmatizado por ellos, debido a la mala fama que tenía en aquella época.

Aceptar el destino de ser músico de son arribeño no es fácil, tienen que estar en un lugar y otro cumpliendo su compromiso, antes el desplazamiento era más complicado por la falta de caminos y transporte, algunos músicos comentan que pasaban casi todo el día caminando, y luego toda la noche tocando.

También se dice que no cualquiera es poeta, ser poeta implica muchas cosas, de las más importantes es



que cuentan con poco tiempo para sí mismos. Ángel González, por ejemplo, comenta que él se ha esforzado, porque ser músico no le impide hacer otras cosas, como cuidar su milpa. Recuerda el dicho de un poeta ya fallecido y que era muy famoso; decía que si quieres conocer la casa de un poeta, vete a la localidad donde vive y la casa más fea y jodida esa era la del músico, y su milpa era la más descuidada de todas.

Por otro lado, se tiene que luchar contra el factor “tiempo”, la fama no dura para siempre, los poetas pueden ser reconocidos por la localidad, pero poco a poco van siendo desplazados por los nuevos que van surgiendo.

Hay muchos poetas que actualmente están retirados y que su saber se va perdiendo porque no hay nadie que se preocupe por reconocer su trabajo, las libretas de poesías se van deteriorando o se pierden, pues no hay nadie quien las rescate, los informantes ven esta situación con tristeza.

El destino de ser músico está estrechamente vinculado con el campesinado, con la vida rural. Hasta la fecha podemos considerar que los huapangueros son campesinos, y todos ellos a través de las entrevistas realizadas consideran imprescindible el ser campesino para poder tener esa facilidad o ese don de tocar el son arribeño.

El son arribeño proviene de un ambiente campesino, rural. En las localidades del municipio de Xichú lo que prima es la agricultura de temporal y la ganadería, aunque se desarrollen otras actividades como la construcción y el comercio, el trabajo de campo es una constante. Muchos músicos que se han desplazado de sus localidades para vivir en la cabecera municipal (en la cual la dinámica es semirural y la gente se dedica al comercio más que a la agricultura), todavía conservan pequeñas parcelas o huertas, y siembran elotes para consumo propio. Es decir, aunque su actividad principal ya no sea la agricultura, siguen vinculados a la tierra mediante su historia personal y familiar, pues son hijos de padres campesinos.

El son arribeño ha trascendido el contexto rural para instalarse en ámbitos urbanos, aunque la experiencia se vive de distinta manera.

Se puede apreciar este género musical estando fuera del contexto, sin ser campesino, entender su lado esté-

tico, pero no podemos hacerlo nuestro si no entendemos su contexto, si no formamos parte de esta realidad.

Esto es palpable al asistir a una velación, parte fundamental de la tradición que sólo es compartida por los habitantes de Xichú. Se puede ir a observar, a documentar lo que ahí sucede, pero jamás se podrá entender por qué es tan importante para ellos algo que puede parecer aburrido para alguien que no entiende el significado profundo de la tradición más allá de la diversión de una topada o el regocijo de escuchar a un poeta denunciar cuestiones sociales o, como ellos dicen “hablar de actualidad”, es decir, comentar los acontecimientos locales o nacionales del momento, esto es sin duda parte importante de la tradición. Pero el asunto es más complejo y abarca más aspectos.

El trabajo en campo me ha mostrado que desde que se es pequeño, la música de huapango acompaña y forma parte de los recuerdos más gratos de los habitantes. El mantenimiento de la tradición se presenta por vía familiar a través de los abuelos y hermanos, así como a través del mismo contexto auditivo cotidiano.

Para los habitantes de Xichú que han sido informantes de esta investigación, la música es algo muy vivencial, se trae impregnada, forma parte de la identidad colectiva y personal. La música, en este sentido, es vehículo de identidad pero no una identidad impuesta o de simple discurso. No se habla del son arribeño como algo externo, fuera de uno mismo, sino desde dentro, se habla de él desde sí mismo como persona, como campesino, como serrano, la importancia que éste tiene en la vida diaria y en la construcción de una vida en conjunto, como parte de una misma tierra, una misma cultura.

Don Noé comentaba que la música de son arribeño es bonita, y se alegra de que la juventud se interese por ella, pues es el orgullo que tiene la región de la Sierra Gorda, la música, si no fuera por eso todo sería muy triste.

Ese sentido de arraigo por un conjunto de sonidos que no saben cómo explicar y lo resumen en “armonía de la sierra”, yo lo entiendo como el sonido o el espíritu (si se puede llamar así) que envuelve a la región, y que la ha envuelto desde hace años, el sonido del violín, la música de huapango, el son arribeño.

El bajo de espiga en la Sierra Norte de Puebla



A lo largo de 2009 se llevó a cabo una investigación en la Sierra Norte de Puebla, cuyo objetivo era hacer una comparación entre la realidad actual y los fragmentos de la realidad de 1938 que plasmó Roberto Téllez Girón en tres informes de trabajo de campo, publicados en *Investigación folklórica en México*, vol. I, es decir 71 años después.¹ Para realizar este trabajo se empezó por localizar a los hijos, nietos o herederos de los músicos que entrevistó Roberto Téllez Girón en 1938. Dicho autor registró más de sesenta melodías en diversos pueblos y municipios cercanos a los grandes centros urbanos y comerciales de Teziutlán y Zacapoaxtla en tres viajes, cada uno de los cuales dio como resultado un artículo.²

Las melodías recopiladas son principalmente para violín. Su acompañamiento en los dos primeros artículos se indica que era con bajo de espiga o guitarra; en el tercer artículo el acompañamiento del violín es con guitarra sexta española. Esto no debe tomarse como una indicación de que se acompañaran unas melodías específicas con guitarra y otras con bajo de espiga, sino como el posible indicador de un proceso de cambio o sustitución de un instrumento por otro, o del inicio de la preeminencia de la gui-

* Estudió etnología en la ENAH. Su tesis de maestría en Ciencias Musicales por la Universidad de Guadalajara (2006), "El fandango jarocho actual en los Tuxtles, Veracruz", obtuvo mención honorífica en los Premios nacionales INAH 2007 "Fray Bernardino de Sahagún". [jessicagh@gmail.com]

¹ Esta investigación fue posible gracias al apoyo financiero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), en el marco del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2008-2009.

² Roberto Téllez Girón, "Informe sobre la investigación folklórico musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla, Estado de Puebla, y Jalacingo, Estado de Veracruz, en junio y julio de 1938", en *Investigación Folklórica en México*, México, INBA-SEP, 1963; Roberto Téllez Girón, "Informe sobre la investigación folklórico musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla y municipio de Huitzilán, Estado de Puebla, y Jalacingo, Estado de Veracruz, en agosto y septiembre de 1938", en *Investigación Folklórica en México*, México, INBA-SEP, 1963; Roberto Téllez Girón, "Informe sobre la investigación folklórico musical realizada en Huitzilán, Estado de Puebla, en diciembre de 1938", en *Investigación Folklórica en México*, México, INBA-SEP, 1963.



tarra sexta por encima del bajo de espiga que empezaba a caer en desuso, incluso de que ambos instrumentos convivían. “El instrumento usado para el acompañamiento es el mismo bajo de espiga o bajo quinto, aunque me advirtió Loyola que en la actualidad se usa con bastante frecuencia la guitarra sexta española para el mismo fin.”³

Esta afirmación da a entender que en el pasado reciente, previo a 1938, la guitarra española no era tan usada como en 1938. El tercer artículo de la publicación mencionada se dedica enteramente al violín y voz de Juan Bonilla —violinista ciego muy reconocido y

³ *Ibidem*, p. 410.

aun recordado en 2009 por músicos de la región—. Cuando Bonilla fue entrevistado, lo acompañaba Alberto López, que no tocaba bajo de espiga, sino guitarra. Esto no implica que esos sones se acompañaran siempre con guitarra, sino que Alberto López los acompañaba con guitarra y probablemente otros que tuvieran bajo de espiga lo acompañarían con su instrumento.

Desde el inicio de la actual investigación el bajo de espiga fue uno de los temas recurrentes mencionados por casi todas las personas entrevistadas. Al preguntar por la música del pasado, por músicos que supieran cómo era la música, y luego al dar con los hijos de los músicos, siempre era referido el bajo de espiga. Esto, por supuesto, no entre la población general, sino sólo entre las personas que de una u otra manera se vinculaban con los músicos de antaño. El público general de la Sierra Norte de Puebla desconoce la existencia y características del bajo de espiga, sólo un reducido grupo de personas identifican al instrumento, esencialmente los cronistas, algunos músicos o familiares de músicos. En el texto de Téllez Girón la mención del bajo de espiga es uno de los temas que interesa a casi cualquiera que lo lee. Entonces el objetivo de este texto es dar a conocer lo que comunicaron sobre el bajo de espiga en la actualidad, los músicos que lo tocaban en la Sierra Norte de Puebla y ofrecer un panorama general de los contextos en los que se podía encontrar, pues a lo largo del siglo XX parece haber sido parte de la mayoría de los conjuntos que sonaban en reuniones y fiestas de grupos sociales muy distintos.

El bajo de espiga

El bajo de espiga es un cordófono con cinco o seis órdenes dobles (diez o doce cuerdas respectivamente) también conocido como bajo quinto o bajo sexto. La diferencia actual entre el bajo quinto y el sexto es primeramente el número de cuerdas, y después la afinación o afinaciones y, por tanto, las posiciones de los acordes. Probablemente, puesto que ambos instrumentos son característicos de regiones distintas, en su construcción hubiera diferencias considerables que ahora no siempre son notorias. Hay quien afirma contun-

dentamente que el bajo de espiga, como tal, sería el equivalente al bajo quinto y es el caso del instrumento al que se refería Téllez Girón, pero en la actualidad también hay quien afirma, incluso en la Sierra Norte de Puebla, que se refiere al bajo sexto,⁴ en especial cuando se menciona a los arrieros.⁵ La confusión entre los dos instrumentos es tal, que en el juego de cuerdas que produce y vende la empresa La Bella se indica que son cuerdas para bajo sexto y se incluyen diez cuerdas para cinco órdenes. Ambos, bajo quinto o bajo sexto, se distinguen de la guitarra sexta o española en que tienen órdenes dobles, todas las cuerdas son metálicas y la caja de resonancia es un poco más grande, haciendo que su sonido sea más grave. La combinación de cuerdas metálicas entorchadas dobles, a veces octavadas, y el tamaño de la caja hacen que el instrumento tenga un sonido muy penetrante y con mucho volumen.

En la Sierra Norte de Puebla se conoce como bajo de espiga a un instrumento de acompañamiento con función de bajo, en cuya ejecución se combina el punteado en las cuerdas graves, que suelen ser las dos superiores, con el rasgado en las cuerdas inferiores, que suenan más agudo porque las posiciones de los acordes se marcan a medio brazo o cerca de la caja. Los testimonios indican que se tocaba con una espiga que era de cuerno de toro u otro material parecido al hueso, ahora es más común el uso de la uña de guitarra. Con el paso del tiempo, la estandarización de las dotaciones instrumentales de los conjuntos populares ha llevado al bajo de espiga a ser desplazado por el tololoche y el bajo eléctrico, en sus funciones de bajo, y por la guitarra y más recientemente por la vihuela en sus funciones de instrumento rasgado. Ahora suele ejecutarse más como guitarra de cuerdas dobles y como instrumento solista para el canto que como un bajo de acompañamiento.

Los testimonios recogidos hasta ahora en la Sierra Norte de Puebla coinciden en que la función del bajo de espiga en un ensamble es, o era, de acompañamiento a la melodía. Feliciano Rosas Caracas, de San Juan

Xiutetelco, Puebla, músico que acompaña algunas danzas y que vive de tocar, afirmó que de niño su madre, que tocaba piano y que a su vez enseñó a tocar a su padre, quien sostuvo a su familia con el oficio de músico, le enseñó a él a tocar el bajo de espiga por ser un instrumento didáctico, como para iniciar a un niño en la música. Feliciano, conocido como *Chanito*, afirma que aprender a afinar el bajo de espiga fue muy difícil, aunque su ejecución fuera sencilla, y nos muestra las pisadas de tónica y dominante en la tonalidad de Sol (G) Mayor. A *Chanito* lo buscan casi diariamente para que acompañe a otros músicos a tocar en contextos diversos, ahora toca la vihuela y acompaña a quien lo requiera, es conocido por tener muy buen oído, ser bueno para afinar y principalmente por “saber acompañar”.

También Ricardo Salinas se inició en la música con el bajo de espiga, su padre era uno de los directores musicales de la Orquesta del Recuerdo de Teziutlán, y a su hijo de doce años le enseñó a tocar el bajo de espiga, por ser un instrumento didáctico que hacía el acompañamiento en la orquesta. Ricardo Salinas describe que, por ejemplo, en un vals se puntean las cuerdas graves en el primer tiempo y se rasguean los tiempos dos y tres en las cuerdas agudas;⁶ ya más grande también tocaba la introducción de algunas piezas y punteaba el tema en determinados momentos que su padre le iba indicando. Cada orquesta tenía un bajo de espiga y no se usaba que hubiera más de uno. Era el único instrumento de rasgueo y era de los instrumentos considerados indispensables en este tipo de orquesta.

El bajo quinto es un instrumento que suele relacionarse con el centro y sur de México, con él se tocan corridos y antiguas canciones rancheras. En particular, en el estado de Morelos es conocido y difundido como el instrumento que tradicionalmente se usaba para acompañar el canto. Su ejecución no es simple pero, semejante a otras músicas mexicanas, su complejidad radica en comprender el ritmo de los distintos géneros y no necesariamente en el trabajo de la mano izquierda.

⁴ Entrevista a Juan Manuel Cuatlayotl, agosto de 2009, Casa Toral en Teziutlán.

⁵ Miguel Ángel Bello Pérez, *Los Arrieros*, Xalapa, PACMYC-Conaculta, 2007, p. 48.

⁶ Entrevista a Ricardo Salinas, Teziutlán, abril de 2009. Fue integrante de la Orquesta del Recuerdo e hijo de uno de los directores; entrevista a Feliciano Rosas Caracas, San Juan Xiutetelco, marzo, abril y agosto de 2009.

da o el punteo de complejas melodías. Su función más generalizada es de acompañamiento al canto y no del violín, como en la Sierra Norte de Puebla.

También se reconoce como un instrumento característico de la música de los ranchos en la Mixteca oaxaqueña: “mi abuela me hablaba de él y del bajo quinto que se tocaba en el monte”. El bajo quinto lo aprendió en la escuela, con la ayuda de Guillermo Contreras, dice Rubén Luengas: “en la comunidad ya no queda casi nadie que lo toque y fue el instrumento más característico de la música regional, es un tipo de guitarra grande con diez cuerdas dobles que se toca con púa o espiga y tiene una amplia sonoridad”.⁷

A su vez el profesor Guillermo Contreras habrá tenido como una introducción inicial a este interesante instrumento el texto de Roberto Téllez Girón y pudiendo con esa referencia llevar a cabo el trabajo de campo que le permitió conocer su construcción y su ejecución en diversas regiones, estilos, géneros. Aunque no es reconocido como tal, quienes lo conocen no titubean en afirmar que es uno de los cordófonos característicos de la música mexicana.

En los conjuntos norteños también se puede encontrar el bajo quinto, pero se ha difundido más ampliamente el bajo sexto en los estados de Tamaulipas y Nuevo León. Se toca como acompañamiento del acordeón con el que se suele tocar corridos, rancheras, canciones, redova, *schottis*, cumbia, polka y hasta huapango; su función es de acompañamiento a la melodía, aunque también se ha popularizado como un instrumento solista, de gran complejidad y en el cual se puede lucir el virtuosismo. En la página electrónica *YouTube* se puede apreciar que se puntean en él complejos huapangos, polkas antiguas o música norteña diversa; además, no es sorprendente encontrar un bajo quinto o bajo sexto eléctrico o con pastilla para su amplificación. La venta del bajo sexto también es común en *Internet* y en menor medida el bajo quinto, incluso es



de uso tan generalizado que la empresa La Bella ofrece el paquete de cuerdas especiales para bajo sexto.

La única afinación que fue posible identificar en la Sierra Norte de Puebla es la correspondiente al ámbito popular. Don Roberto —el bajo de espiga para las fiestas de los angelitos, y que de joven lo tocaba en fiestas, acompañando al violín— recordaba que hacía cuarenta años en un pleito una persona cayó encima de su bajo de espiga, dejándolo sin instrumento. Ahora adquirió uno nuevo, Feliciano Rosas lo conoce y ocasionalmente tocan juntos; Feliciano aprendió de niño a tocar el bajo de espiga. Ambos coinciden en que la afinación es, de abajo hacia arriba, todas cuerdas dobles: Re5 (D), La4 (A), Mi4 (E), Do 4(C), Sol 3(G).⁸ La afinación que recomienda la empresa de cuerdas La Bella es, también por quintas, de abajo hacia arriba, todas dobles: Fa (F), Do (C), Sol (G), Re (D), La (A) y octavando las dos más graves Re (D) y La (A) (Bella) —no se especifican los índices—. La afinación, cuando el bajo sexto tiene doce cuerdas, suele ser la misma, agregando un par de cuerdas graves afinadas en Mi (E). Roberto Téllez Girón no especifica la afinación del bajo de espiga, todas sus indicaciones de afinaciones se refieren al violín.

⁷ Entrevista a Rubén Luengas, realizada por Sonia Sierra, del Centro de Información del Conaculta, enero de 2002.

⁸ Entrevista a don Roberto, con la colaboración de Feliciano Rosas Caracas y Guadalupe Cabrera, en San Juan Xiutetelco, Puebla, agosto de 2009.



Las orquestas de la Sierra Norte de Puebla

La orquesta llamada *típica* varía de una región a otra, tanto en dotación como en repertorio. En la Mixteca oaxaqueña, de acuerdo con investigaciones actuales, habría estado conformada por mandolinas, guitarras, bajo de espiga, bandolón, violines y el salterio, clarinete, contrabajo, flauta, percusión, viola y cello. En Veracruz, además de los violines, guitarras y mandolinas, había que agregar las jaranas y el arpa. En Campeche y Yucatán quizá se integraría con violines, violas, cellos, clarinetes y trombones. La Orquesta Típica de la Ciudad de México incluía marimbas, salterios, arpa, bandolones, bajo sexto y, en ocasiones, instrumentos de percusión como el huéhuetl, el teponaztle o los raspadores.⁹ Además de las variables en México, hay orquestas típicas en Venezuela y en Argentina, por mencionar algunas.

En términos generales, las orquestas típicas son mestizas, incorporan a la orquesta de cámara elementos regionales y autóctonos. Los repertorios varían de un lugar a otro, principalmente son los de las músicas que

se escuchaban y difundían a lo largo del siglo XIX y hasta mediados del XX.

En la Sierra Norte de Puebla no se habla de orquestas típicas, ni hay orquestas típicas como proyectos de rescate de tradiciones antiguas. Sin embargo, por las características que describen actualmente los músicos ancianos o los hijos de quienes fueron integrantes de las orquestas, llamadas “orquestas” a secas, no distan mucho de lo que en otros lugares llamaban o llaman “orquesta típica”.

En la Sierra Norte de Puebla se referían a pequeños ensambles que amenizaban los festejos de la alta sociedad desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, en lugares como Teziutlán, Zacapoaxtla, Atempan, Teteles, Zaragoza, Tlatlauquitepec, Altotonga, entre otras. Durante la segunda mitad del siglo XX

las orquestas de estas localidades comenzaron a transformarse y fueron gradualmente rebasadas por géneros de moda, que ya poco tenían que ver con el contexto, la forma o el fondo de lo que habían sido estas orquestas regionales.

En Teziutlán permanece en la memoria la Orquesta del Recuerdo, en Atempan la Jack's Aurora y en otras localidades o pueblos había orquestas similares. Una de las características compartidas es que por lo general tenían, entre otros instrumentos, violines, clarinete o trompeta y bajo de espiga. La Orquesta del Recuerdo estaba conformada por cuatro o cinco violines, una viola, un violoncello, un tololoche, un bajo de espiga y una flauta.¹⁰ La Jack's Aurora tenía tres violines, una mandolina, un bajo de espiga, dos requintos, un tololoche.¹¹ Curiosamente, ninguno de los entrevistados menciona la existencia de percusiones y sin embargo en la fotografía proporcionada por el cronista de Atempan, Samuel Ávila, está presente una tarola. Y no podemos decir que fuera incorporada posteriormente, pues la orquesta de la fotografía antecedió a la Orquesta Jack's Aurora.

⁹ Tomado de un boletín de la Orquesta Típica de la Ciudad de México (OTCM), fundada por Carlos Curti en 1884 y que hasta la fecha conserva su nombre y celebra su 125 aniversario.

¹⁰ Entrevista a Ricardo Salinas, *op. cit.*

¹¹ Entrevista a Samuel Ávila, cronista oficial de Atempan, Puebla, agosto de 2009.

Una de las diferencias entre las dos orquestas, la del Recuerdo de Teziutlán y la Jack's Aurora de Atempan, es que en la Orquesta del Recuerdo predominaban las cuerdas frotadas, solamente el tololoche y el bajo de espiga no lo eran. En cambio, en la Jack's Aurora los únicos instrumentos de cuerda frotada eran los violines.

Los integrantes de estas orquestas tenían un oficio; la música y su trabajo en la orquesta, aunque cobraban, no era su profesión central. En la Orquesta del Recuerdo, por ejemplo, Crecencio Suárez o don *Crecens*, el fundador de la orquesta, el encargado de los contratos y el cabecilla, era zapatero y era conocido que se le localizaba en la zapatería para contratar al grupo. Cobraba \$50.00 por cada "muchacho" por hora. También era el "responsable de las autopsias" en el Ayuntamiento. La orquesta se fundó en 1950 y duró 23 años, hasta 1973, fecha en que "empezaron a faltar", pues uno por uno empezaron a fallecer y los demás dejaron de tocar.

Cecilio Rico y don Amansio Rico eran hermanos, uno de ellos aún vive, es presbítero y conocido por su interés en la historia de Teziutlán. Don Cecilio tocaba el violín y don Amansio tocaba la viola. Fueron formados en el Seminario y ahí aprendieron a leer música, generalmente tocaban en la orquesta con su papel, no solían tocar de memoria. Tomás Rodríguez tenía una tortilladora. Ramón Méndez era carpintero y Ernesto Rodríguez, que tocaba la flauta, era de la familia que tuvo desde 1900 —y sigue teniendo— la Funeraria Rodríguez. Julián Fernández tocaba el tololoche y el bajo de espiga, dependiendo de la ocasión y de quienes estuvieran presentes. Algunos sabían tocar varios instrumentos, y otros no podían faltar: el cello era uno de los indispensables y el bajo de espiga otro, pues era el único que daba el sonido de cuerdas rasgueadas. Arnulfo Ríos era otro bajista, de manera que nunca faltaran el cello, el tololoche y el bajo de espiga.

Felipe Faraco Figliolini también tocaba violín, era un italiano que se casó con una poblana de origen italiano, cuya familia formaba parte de la sociedad italiana y francesa de la región de la Sierra Norte de Puebla y la costa en las cuencas de los ríos Tecolutla y Nautla. Felipe Faraco era uno de los que propiamente había sido formado como músico de conservatorio, y cuen-

tan que él no tocaba sin leer el papel, hasta "Las Mañanitas" las tocaba con partitura.¹²

Todos sabían "tocar por nota", también Isaías Aguilera había estado en el Conservatorio; sin embargo, aunque Tomás Salinas sabía leer música y hacía arreglos escritos y componía, no leía para tocar, tocaba de oído, de memoria, y además era compositor. Una de las piezas muy sonadas que compuso fue un danzón titulado "Xiutetelco", una de las piezas más gustadas y hoy recordadas. Tomás Salinas era uno de los pilares de la orquesta y papá del niño (Ricardo Salinas) que desde los 12 años tocaba el bajo de espiga. Se le daba al niño ese instrumento porque sólo había un bajista, y mientras él tocaba el tololoche el niño tocaba el bajo de espiga, considerado un instrumento de ejecución sencilla.¹³ También explica que no se usaba para acompañar canciones, no era un instrumento equivalente a la guitarra, ni era solista. Ricardo Salinas estudió por correspondencia plomería y electricidad, de manera que pudo permanecer en la orquesta mientras se preparaba para ejercer esos oficios, que también lo eran de su padre. El bajo de espiga que le dio su progenitor era uno que compró usado, en 1927.

La anécdota más sonada sobre la Orquesta del Recuerdo eran sus días de campo en el cerro de Chignautla. Subían con vino, quesos y sus instrumentos y se pasaban el día ensayando en la punta del cerro.

La Orquesta del Recuerdo tocaba cada domingo en la Radio FJ, que estaba en la parte de abajo del Teatro Victoria. Ahí ponían butacas para que se sentara un pequeño público y transmitían la música de la orquesta. En cada pueblo o ciudad parece haber habido una orquesta de este tipo; además de haber radio desde 1900, en Teziutlán había tren y era un centro urbano político, religioso y comercial de importancia en la región. Los conjuntos de los pueblos de los alrededores de Teziutlán habrán sido más pequeños, pero igualmente se contrataban para bodas, bautizos, bailes en salones, misas o festejos de los ayuntamientos. Cuando las autoridades tenían el gusto por la música, las orquestas sonaban en todas partes y se les daba su lugar.

¹² Entrevista a Ricardo Salinas, *op. cit.*

¹³ Entrevista a Feliciano Rosas Caracas, *op. cit.*

Un presidente municipal en Teziutlán, por ejemplo, Othón Márquez Camacho —que encabezó el Ayuntamiento de 1957 a 1960—, en las tardes al terminar su trabajo iba a escuchar los ensayos. El día de su santo la orquesta se reunía en su casa a tocar. Con el fallecimiento de este hombre la orquesta decayó.

Estas agrupaciones no tocaban en el kiosco, pues no suplían a las bandas de viento que desde el siglo XIX eran las orquestas oficiales para amenizar festividades públicas, y por ello generalmente tocaban en los kioscos. Estas orquestas se conocían más en el espacio privado de la alta sociedad, en eventos privados, o cuando eran públicos ello se debía a una invitación especial de las autoridades. Teziutlán siempre ha sido una ciudad más castiza y orgullosa de serlo, su Orquesta del Recuerdo no era popular, sus escuchas e integrantes se enorgullecían de tocar y apreciar la música *culta*.

Otra orquesta de la misma época (aproximadamente entre 1950 y 1980)¹⁴ era la ya mencionada Jack's Aurora, de Atempan. Leonardo Aguilar es un anciano que tocó y disfrutó de la música como pocos. Vive en Atempan y todavía en 2000 tuvo la última oportunidad de reunirse a tocar, siendo el último sobreviviente de la Jack's Aurora, con el último sobreviviente de la Orquesta de Teteles. Nacido en 1915, aún recibe a algún alumno si éste demuestra interés y disciplina, sus discípulos han ganado premios y reconocimientos. Además de ser una leyenda en Atempan, es uno de los que ha formado a los músicos actuales de esa población.

La Orquesta Jack's Aurora jamás tocaba con partituras, y Leonardo Aguilar se enorgullece de ello. Criticaba a la Orquesta de Teteles por llegar a sus presentaciones con sus papeles. Decía que una buena orquesta monta las piezas con partitura y luego toca de oído, con sentimiento, de memoria, sin el papel. En cambio, para otras personas, el que tuvieran la partitura hablaba de su formación, significaba que sabían leer música lo que hablaba de su educación, su clase, su estatus.

Leonardo Aguilar empezó a tocar a los 10 años de edad; nieto de un laudero de Atempan, explica cómo

¹⁴ Estas fechas se pueden deducir de diversas referencias en las entrevistas, principalmente en la de Leonardo Aguilar.

organizaban las tandas cuando tocaba la Jack's Aurora: en un baile, empezaban con pasos dobles, después boleros e instrumentales, la tercera tanda la dedicaban a tocar canciones rancheras y terminaban con el danzón, que era lo mejor, lo más gustado y con lo que la gente bailaba. Tocaban en salones de baile, fiestas y eran contratados para tocar en diversos pueblos de la región. Compartían los espacios con la Orquesta de Teteles.¹⁵ Ninguna de las dos era de tan "alta sociedad" ni tan exclusiva como la Orquesta del Recuerdo, aunque Leonardo Aguilar explica que lo que ellos tocaban era "música clásica para bailes", lo que integraría al danzón y las rancheras en la clasificación de "música clásica", definida así por ser instrumental. Cuando se tocaban rancheras, éstas no eran cantadas, era música para bailar. Los integrantes de la Orquesta Jack's Aurora eran Leonardo Aguilar, Juanito Hernández, Genaro Gaspar, Ernesto Aguilar, Lutorgio Baldera, Julián Fernández, José Bonilla, todos tocaban la totalidad de los instrumentos.

Ocasionalmente la Orquesta Jack's Aurora buscaba a Manuel Peralta, que era un músico dado a conocer en ámbitos muy diferenciados. Tocaba el bajo de espiga y el violín, y a la fecha es recordado como un excelente músico.

El bajo de espiga en el ámbito popular

A Manuel Peralta lo buscaba la Orquesta Jack's Aurora para tocar en salones de baile, los músicos populares lo buscaban para grupos semejantes a las orquestas que tocaban jarabes y pasos dobles en los fandangos de los barrios, e igualmente lo buscaban para las "xochitis"¹⁶ o intercambio de flores, que es un tipo de fiesta en la que suenan el violín y el bajo de espiga o en su defecto la guitarra o incluso la vihuela. Es decir, para el baile de la flor, para el complejo de xochitl sonos, o sonos de los compadritos, contexto de donde surge y resalta la muy

¹⁵ En la Orquesta de Teteles tocaban Rodolfo Rodríguez, Fausto Rodríguez, Joaquín Ortega, Moisés Ortega, Palomino Palafox, Leonardo González, Luis Jiménez y Rafael Ortega, el único que vive o vivía. Leonardo Aguilar y él eran los últimos y se juntaron a tocar en 2000.

¹⁶ Entrevista a Samuel Ávila, agosto de 2009.

conocida Xochipitzahua, y el menos conocido Okix Pilillo, y los llamados sones de fandango.

En cada pueblo visitado se narra de la existencia muy antigua de los sones de fandango, que se escuchaban a la distancia cuando había fiesta por el sonido del zapateado en los pisos de casas de tabla que sonaban a grandes distancias, y en los que se decían décimas. En el son de “Los Panaderos”, se correteaba a la gente para ponerles el sombrero y que bailarían; en el son del fandango, además de los versos, se bailaba con dos parejas, que recorrían la tarima de un lado a otro, luego decían, “¡alto a la música!” y se improvisaban décimas.

Si la parte ceremonial de los sones del baile de la flor es exclusiva de esta región, los sones del ámbito profano, que eran sones de fandango, eran compartidos de lo que actualmente conocemos como sones huastecos y sones jarochos. Cabe señalar que la clasificación como huasteco o jarocho es institucional y corresponde con las fronteras, el traje, la tipificación de instrumentos de mediados del siglo XX. Antes de esa fecha las variaciones entre un complejo de sones y otro eran mayores. No es una novedad señalar que algunos sones tienen la misma base, la misma melodía, la misma o semejante armonía, no sólo entre los sones jarochos y huastecos, sino entre muchas otras manifestaciones musicales de México. “El Butaquito”, el “Cielito Lindo”, es un son que se considera propio de varias regiones, así como “Los Panaderos”, “El Palomo”, “Los Enanos”, por mencionar los más conocidos.

Entonces, en la Sierra Norte de Puebla los sones de fandango tienen semejanzas y diferencias tanto con los sones jarochos como con los huastecos. La Huasteca termina en Xochitlán, un pueblo al norte de la región de la Sierra Norte de Puebla, conocido como el último reducto de la Huasteca poblana. Geográficamente tampoco es parte del Sotavento veracruzano y aunque existen semejanzas en la dotación instrumental actual con los sones de la Sierra de Zongolica, geográficamente tampoco son parte de una misma región, pues en medio queda el Pico de Orizaba, por lo que ni los arrieros, ni el tren, ni las carreteras han conectado de manera constante y fluida a las dos regiones.

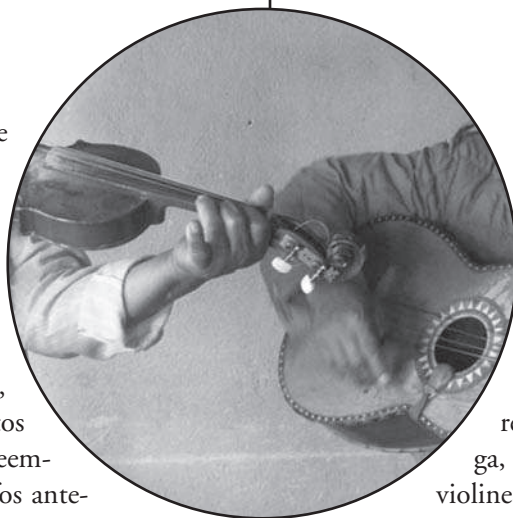


Los sones de fandango en esta región eran parte de las llamadas “fiestas de compadritos”, que eran de una ceremonialidad inconcebible para estos tiempos. El abuelo de don Roque de Jesús, de Zacapexpan, Puebla (cerca de Zacapoaxtla) fue mayordomo y recibía en su casa a todos los *encargados*. Don Roque cuenta algunas cosas que permiten imaginar la formalidad con que se festejaba, la claridad de las codificaciones, el respeto. Explicó que no es lo mismo saludar a un compadre echándole un grito desde lejos, como se hace ahora: “¡Eh compadre!”, a que llegaran los compadres a casa del mayordomo, llegaban juntos, se les recibía en la puerta con un saludo, con una melodía de saludo, entonces entraban a la casa y se formaban todos, entregaban “sus regalos” y ahí, formados, aun antes de sentarse se saludaban con otra melodía y hacían el intercambio, y así, de un intercambio a otro se desarrollaba la fiesta, por fases, una gran ceremonia, fiestas largas, gradualmente por la bebida de cada intercambio se emborrachaban, juntos, hasta que el mayordomo se lo indicara a los músicos, se tocaba “El Caminero” que indicaba la hora de retirarse, que la fiesta había terminado, lo que podría ser uno, dos o tres días después. La música era con bajo de espiga y violín. Se pasaban aquí bailando: “El Zopilote Mojado”, “La Bicicleta”, “La Raspa”, el “Son del Burro”, los “Xochitl Sones”, y en caso de que hubiera quién supiera versar en décimas, tocaban los sones de fandango.

Décadas después a don Roque le tocó algo parecido, pero ya en un contexto menos ceremonial, él aún es mayordomo y recibe a los compadres, pero ya no hay la formalidad que había antes. La música de las fiestas actualmente es con bajo (tololoche), guitarra, violín y tarola con platillos. En estos conjuntos el bajo de espiga fue reemplazado, como se señala en párrafos anteriores, por el bajo de piso o tololoche en su función de bajo y por la guitarra en su función de rasgueo y armonía.

El bajo de espiga también se usaba en las danzas rituales que son plegarias para los santos católicos, las coreografías y las melodías más antiguas y que provienen de danzas traídas quizá desde el siglo XVI de Europa, derivadas de las danzas escocesas, la contradanza inglesa o francesa y sincretizadas con las antiguas danzas rituales de los pueblos del Totonacapan precolonial. El origen de las danzas queda para una investigación posterior, lo que es interesante observar en el presente es que las danzas se transforman en los vestuarios, pues los materiales, la manufactura y la forma de hacerlos ha cambiado, pero la parafernalia (cuando la hay), así como las melodías y las coreografías permanecen casi intactas al paso del tiempo. Este no es el tema central de este texto, pero vale la pena mencionarlo porque aunque el bajo de espiga no es hoy en día el instrumento de acompañamiento del violín en estas danzas, cuando sí lo era, era al mismo tiempo el instrumento que acompañaba al violín en el contexto profano, en los fandangos, los bailes y otras festividades, y también en el contexto sagrado, o sea en las danzas y las fiestas en que se tocaban xochitl sones.

Algunas danzas que habrían incluido el uso del bajo de espiga son la de "Tocotines", la danza de "Toreadores", las de "Negritos", entre otras, casi todas, con excepción de aquellas que se tocan con pito o flauta y tambor: las más difundidas en esta región son la de "Quetzales" y la de "Santigos". Ahora, en lugar de bajo de espiga se acompaña el violín con vihuela o con guitarra.



El bajo de espiga, cuando estaba vigente, se usaba tanto en el ámbito de la música culta como en el de la música popular, en los espacios de música sacra como en los de música profana, en valeses, *fox trot*, sones, danzas, corridos y canciones. Los lauderos actuales de la región no construyen ya bajos de espiga, se concentran principalmente en violines y guitarras que son los instrumentos más comunes. En el pasado, un laudero conocido fue Pastor Méndez que los fabricaba cerca de Libres, Puebla. Ahora don Roberto estaba estrenando un bajo de espiga, un bajo quinto azul, que se compró en Paracho por tres mil pesos. Nos explicó que él lo usa principalmente para canciones, y dio el ejemplo de las veladas para los angelitos, que son los niños que fallecen. Este es tan sólo uno de los músicos que aún tocan el bajo de espiga, los otros aún permanecen ocultos al desarrollo de esta investigación, y algunos que han sido identificados no ha sido posible entrevistarlos todavía.

Las transformaciones del siglo xx

Cuando Leonardo Aguilar, de Atempan, empezó a tocar tenía 10 años, considerando que nació en 1915, a sus diez años era el año 1925. Su abuelo era un laudero que él recuerda que tocaba "la polka". Conforme fue madurando, recuerda que a su abuelo le tocó ver cuando llegaron el *swing* y el *foxtrot* en los años treinta, y luego fueron llegando el bolero, el vals, el danzón, el paso doble, el *bossanova*, el *twist* y la cumbia. La apreciación particular de este músico, de la cronología y el orden de aparición de los distintos géneros, refleja lo que él y la Orquesta Jack's Aurora tocaban en Atempan; el señor Leonardo tocó y aún aprecia los cambios acontecidos en la música a lo largo del siglo xx, y con gusto muestra que los fue asimilando y tocando conforme iban llegando. Lo que no implica que le guste o que tolere la música de los medios de comunicación en la actualidad (2009).

Si observamos los géneros mencionados por Leonardo Aguilar, la mayoría son músicas que llegaban

no sólo de fuera de la región de la Sierra Norte de Puebla, sino de fuera del país, géneros extranjeros. Uno de los músicos que influyó mucho en la Sierra Norte de Puebla, en particular en o desde Teziutlán, fue un músico bien conocido en la región, leyenda entre los jóvenes, que aún vive pero con problemas de salud y con más de ochenta años: Juan Cuatlayotl.¹⁷ Nacido en Cholula, tocaba acordeón, trompeta y teclado. Los momentos culminantes de su carrera y de su influencia en Teziutlán habrán sido en los años setenta. Su fama y renombre se deben a que formó la primera *big band*¹⁸ de la región, un mariachi y un conjunto tropical.

Empezó a ir a Teziutlán para reforzar al grupo de los Bombines Negros para lo cual viajaba desde el Distrito Federal, en algunos momentos, y otros desde Puebla, donde también trabajaba en la XEW con las orquestas de la radio. Era un músico innovador, motivado por las músicas extranjeras, cuando tocaba para la familia Ávila Camacho, en la sobremesa, estaban obligados a tocar géneros de *jazz* y *big band*, Juan Cuatlayotl era conocido como uno de los músicos que mejor lo hacía.

Cerca de 1948 Juan Cuatlayotl llega a Teziutlán y conoce a algunos integrantes de la Orquesta del Recuerdo. Cecilio Rico y Manuel Aburto Hernández tocaban banjo y bajo de espiga en las presentaciones de cine mudo en el cine Variedades de Teziutlán. Ellos dos, junto con Austreberto, que también era de la Orquesta del Recuerdo, y el otro de los hermanos Rico, forman el Quinteto Corona. Este sería el grupo de transición de la Orquesta del Recuerdo en *big band*. Gradualmente, pasaron de tocar valsés a tocar *swing*, *foxtrot*, *chachachá*, mambo y danzón. El novedoso Quinteto Corona incluía batería, congas, guitarras, un bajo (tipo tololoche) y ocasionalmente venía Alejandro Varela —uno de los maestros de las misiones culturales— de Zacapoxtla a tocar el piano o el acordeón.

Tiempo después se formó la primera *big band* de Teziutlán, se pensaba como la orquesta modernista

¹⁷ Entrevista a Juan Manuel Cuatlayotl, hijo de Juanito Cuatlayotl, Casa Toral de Teziutlán, 2009.

¹⁸ Juan Manuel Cuatlayotl explicó que lo que tocaban semejante a Glen Miller y Ray Conniff, eran *big bands*. Actualmente así denominan él y sus alumnos de música en Teziutlán a los conjuntos que dejaron en el pasado a las orquestas que en este trabajo se definen como típicas.

para baile y se llamó la Orquesta Juanito Cuatlayotl. Amansio Rico aprendió a tocar el trombón, Cecilio Rico que había tocado el bajo de espiga pasó a tocar el tololoche y luego el bajo eléctrico. Las orquestas que el hijo de Juan Cuatlayotl describe como *big band* las compara con aquellas del cine estadounidense de los años cincuenta, tocaban aun pasos dobles, e iban incorporando el *swing*, luego la música de Glen Miller, Ray Conniff y el *bossanova* que llegó en los sesenta. A la llegada de los Beatles las orquestas se vuelven anticuadas junto con los alientos y empiezan a predominar los conjuntos con guitarra, bajo y batería. Los grupos de rock que se escuchaban eran de fuera del país o en su caso de fuera de la región: Mike Laure, Los Baby's, la Orquesta Aragón, Los Ángeles Negros o Rigo Tovar.

Conclusión

Estamos predispuestos a suponer que la música cambia, como cambia la sociedad y todo cambia; la música refleja a la sociedad y por ello cambia. Pero mirando de cerca estos supuestos, son muy simples, con tendencia difusionista o evolucionista; pero sobre todo, al abordar la realidad con ellas como premisa se encuentra uno profundamente equivocado o mal informado. La relación entre la sociedad y la música no es de imitación o de reflejo de una y la otra, la relación entre una sociedad y sus músicas —considerando que en cada sociedad se hacen sonar un abanico de ellas para diversos contextos o subgrupos que juntos conforman un sistema— es una relación intrincada y compleja que va más allá de ese reflejo o relación dialógica.

El tema del cambio musical ha sido poco explorado por los especialistas de la música latinoamericana, sin que ello signifique desinterés, sobre todo cuando en el trabajo de campo se encuentran músicas que no cambian, como ha sido el caso de esta investigación: se han identificado danzas completas que presentan cambios mínimos o nulos en un lapso de 71 años, como ocurre en las recopilaciones de Roberto Téllez Girón de 1938. En las danzas rituales no se observan cambios en la música, pero sí en el contexto, en el vestuario; probablemente tampoco haya cambios en la coreografía, igual a la música, hay continuidad, hay diacronía.

Entonces, ¿qué se puede decir en este sentido sobre los cambios en el bajo de espiga?

El que un instrumento caiga en desuso, o que un tipo de orquesta se vuelva obsoleta, indudablemente afecta a la música de una región, influye a la sociedad que la escuchaba, bailaba o cantaba, pero a su vez, es resultado de cambios sociales en la región. El bajo de espiga se tocaba en una gran diversidad de contextos, en el ámbito popular, tanto sacro como profano; el dúo característico de las fiestas de los barrios y de los pueblos de la sierra durante el siglo XIX e inicios del XX eran violín y bajo de espiga. Era un instrumento rasgueado con función de bajo, como tal único e indispensable en las orquestas de las ciudades, las de “música clásica”. Desconocido en los actuales medios de comunicación, su abandono se debe más a esta razón que a una sustitución como tal o a que se volviera obsoleto por impráctico o debido a su sonoridad. Nunca fue un instrumento obsoleto, fue un instrumento invisible para los medios y por ello dejó de ser indispensable en los ensambles.

El bajo de espiga era un instrumento que, junto con el violín, estaba presente en el ámbito sacro como en el profano, en las fiestas donde sonaban una variedad de músicas, en salones, en barrios, en misas o en la radio local como parte de las orquestas. En la Sierra Norte de Puebla ahora sólo suena en el ámbito popular y en el contexto de música sacra; es decir, en velorios para los angelitos, y en los dedicados a la Virgen; ocasionalmente se puede ver acompañando el violín en algunas danzas, o se puede encontrar músicos en Atempan que en su casa tienen el bajo de espiga, que pudieran acompañar los xochitl sones, pero que prefieren hacerlo con guitarra o con vihuela.

La presencia del bajo de espiga en la variedad de contextos festivos, musicales y sociales, y su abandono generalizado en los contextos profanos con su pervivencia en el contexto sacro, confirma que los contextos rituales y los procesos musicales en torno a lo sagrado son diacrónicos.

En el caso de la música popular-profana tampoco hay un cambio musical, hay abandono de ciertas formas ceremoniales de convivencia como resultado de los cambios sociales, pues en este caso el ámbito profano



en el pasado estaba lleno de ritualidad, y el abandono de ciertas músicas es simultáneo al abandono de ciertos rituales. En el caso de la música popular-sacra, específicamente en las danzas, no hay cambio, hay sustitución de uno de los instrumentos, sin que las melodías que ese instrumento acompañaba hayan cambiado.

En el ámbito de la música culta, tampoco hubo cambio musical, el bajo de espiga fue desplazado, y las músicas que se tocaban con bajo de espiga también fueron desplazadas, los géneros, los bailes, el protocolo de las maneras de convivir y festejar fueron desplazados, no cambiaron, simplemente dejaron de ser como eran. No por una evolución o un desarrollo propio de las músicas de la Sierra Norte de Puebla, ni por la innovación de los músicos virtuosos, ni por la influencia de ideas musicales externas. Aparentemente hubo un cambio en que antes se hacía una cosa y después se hacía otra, pero estos cambios no surgieron como parte de una transformación propia, una evolución en la región de las formas anteriores. Lo que ocurrió fue un desplazamiento, de lo local por lo nacional, lo global; por músicas importadas de los imperios sin mucha alternativa, sin una fusión local de lo “nuevo” con lo “antiguo”, sin permitir la evolución propia de las músicas que tiempo antes también habían sido importadas.

El bajo de espiga, con una sonoridad impactante y única, fue desplazado y dividido en sus funciones, se volvió dos instrumentos, pero como tal no fue desplazado, sino que el bajo rasgueado dejó de sonar. Ahora suenan el tololoche, el bajo eléctrico, la guitarra y la vihuela, las orquestas típicas fueron desplazadas por las *big bands*,¹⁹ pero las orquestas no cambiaron para volverse *big bands*, o por lo menos no en la Sierra Norte de Puebla.

¹⁹ Entrevista a Juan Manuel Cuatlayotl, *op. cit.*

La guitarra séptima mexicana



*Venid, el arpa que tomé en mis manos
Cuando vagué por la infecunda arena
Tiene una maldición a los tiranos,
Que en sus bordonadas ásperas resuena.*
GUILLERMO PRIETO (1818-1897)

Este trabajo presenta una visión personal sobre la muy afamada guitarra séptima mexicana, instrumento que además musicalizó el tironeo de la lucha de clases en dos importantes acontecimientos en la vida histórica, política, cultural y social de México: la Independencia y la Revolución. Al escuchar el término “guitarra mexicana” se nos viene a la mente el cordófono punteado de seis cuerdas (icono de la vida cultural del país) y la producción de géneros populares como corridos, boleros, etcétera, inclusive se puede pensar en la tradición académica-guitarrística iniciada por el compositor Manuel M. Ponce a partir del periodo nacionalista posrevolucionario. Sin embargo, esto no fue siempre así. Más bien, el término “guitarra mexicana” fue el nombre coloquial que en Alemania le otorgaban al instrumento peculiar que en nuestro país se desarrolló desde finales del siglo XVIII hasta su decadencia ocurrida durante las primeras tres décadas del siglo XX; no obstante, fue en el siglo XIX cuando este cordófono, realmente típico de la cultura nacional, alcanzaría su mayor plenitud: la *guitarra séptima mexicana*. Este término musicológico con el cual nombramos actualmente a esta guitarra fue utilizado por primera vez por el guitarrista y compositor malagueño Guillermo Gómez en su librométodo *La guitarra sin profesor*. Sin embargo, este instrumento también era conocido anteriormente como “vihuela”, “guitarra sétima” o “guitarra de espiga”.

Seguramente la guitarra de siete órdenes surge de la línea evolutiva de la guitarra de cinco órdenes y que por causas políticas e ideológicas

* Investigador independiente. [martinguitarval@hotmail.com]



México la abriga, la desarrolla y la extiende por aproximadamente doscientos años.

De esta forma, podemos ver que la referencia más antigua que conocemos de nuestro instrumento nos la ha dado Juan Antonio de Vargas y Guzmán en su *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, publicado en Veracruz en 1776, donde nos explica tanto la afinación como las escalas para la guitarra de cinco, seis y siete órdenes, además de descri-



birlas como instrumentos para los cuales escribía sus trece sonatas, y con especial énfasis gráfico, nos refiere a la guitarra sexta y séptima para la ejecución de las mismas; de ello nos pueden dar fe las sonatas II, V, VII y IX. Así pues, el contraste temporal nos lo hace el *Método de guitarra séptima* de Luis de M. Ramírez, publicado y editado por tercera vez en Guadalajara por H. E. Ramírez en 1937 y el *Método de guitarra séptima* de Daniel Garate editado en la ciudad de México por la casa Wagner hacia la década de 1940; ambos manuales nos describen posiciones y escalas elementales para el aprendizaje del instrumento.

Como el mismo nombre indica, nuestra guitarra “decimonónica” contaba con siete órdenes o, mejor dicho, cuerdas con “guías”, quedando así su afinación de primera a séptima cuerda: Mi, Si, Sol, Re, La, Mi y Si. Empero, su encordadura es muy diversa. Se tiene conocimiento de “séptimas dobles”, es decir, con el juego de órdenes dobles completas o de la primera cuerda a la séptima con guías. De ello nos puede dar testimonio la instrucción del *Jarave* de Manuel Antonio del Corral (1790-18??), contenido en el archivo Sutro SMMS M2; además de ser un caso excepcional en la literatura guitarrística por la afinación tan peculiar y poco usual que nos pide el autor para la ejecución de la obra, forma parte de nuestro acervo guitarrístico mexicano más antiguo que se conoce; “Seis dobles y una simple” (sólo la primera simple). También hay que decir que estos dos casos de guitarras fueron más usadas desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX, como también nos puede dar fe don Guillermo Prieto en *Memoria de mis tiempos*, cuando describe en un recuerdo de su infancia a su mentor que “Tocaba D. Melesio admirablemente la guitarra de *siete órdenes...*”; las “semidobles” (sólo cuarta, quinta, sexta y séptima dobles). Quiero puntualizar que esta guitarra en particular se utilizó con mayor agudeza en la segunda mitad del siglo XIX, y también se ha tomado como el estereotipo de la guitarra séptima; pero esto no es del todo correcto, pues, como ustedes pueden observar, nuestro instrumento se distingue por ser muy diverso anatómicamente y en encordadura; “la guitarra con sólo la cuerda séptima doble”; y por último la “séptima simple” (todas las órdenes simples o todas las cuerdas

sin guías). No obstante, podemos encontrar algunas variantes más que van desde órdenes dobles sólo en séptima y sexta, etcétera. Temporalmente a éstas las ubicamos con mayor frecuencia desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo pasado. Ahora bien, a veces el número de cuerdas y guías dependía de las necesidades y posibilidades económicas del músico, puesto que algunas fotografías así lo muestran.

Además, en función de la región o gusto del ejecutante, las cuerdas podían ser de tripa o de metal; tripa para los estados del norte, metal para Tierra Caliente, como afirma el profesor Guillermo Contreras.

Ahora bien, gráficamente la nomenclatura en la literatura musical de nuestro cordófono es la siguiente: se representa con un “6” para la cuerda sexta al aire y con un “7” para la cuerda séptima al aire. Cabe destacar que durante el siglo XIX era común la escritura homofónica sobre el pentagrama.

En cuanto a su forma y tamaño físico, también difieren. Por ejemplo, existen guitarras con longitud en tiro de 61 a 65 cm o aún más grandes, y con ello hay que tener un poco de cuidado y pericia a la hora de identificarlas en alguna fotografía o filme, dado que podemos confundirlas con sus primos los bajos de espiga, mejor conocidos como bajos sextos. Sin embargo, durante el siglo XIX son más habituales las guitarras pequeñas (tipo románticas europeas, con cintura pronunciada), las podemos hallar tanto ornamentadas con madreperla o concha como austeras o escuetas; con tiracuerdas metálico o sin él; con clavijas o maquinaria; y también construidas en una gran variedad de maderas: nogal, cedro, caoba, arce, palo escrito, palo de rosa, etcétera. El hallazgo de séptimas en latitudes diferentes del territorio nacional nos hace suponer que fue un instrumento muy común, que se podía encontrar tanto en Monterrey como en Yucatán, así como en la ciudad de México o en Guadalajara, Guanajuato, Zacatecas y no propiamente en Michoacán, como muchos aseguran.



También la industrialización extranjera produjo la fabricación en serie de “guitarras mexicanas”. Remitiéndonos a su funcionalidad social, los bailes de salón (clase media y alta) y popular (ya sea urbano o campirano) pintaban el paisaje musical del país; la producción de géneros y formas como jarabes, nocturnos, mazurcas, polkas, *schottises*, valeses, habaneras, entre otros más, imperaron en el panorama musical mexicano. Para la primera mitad del siglo XIX pequeñas agrupaciones “fandangueras” como señala el maestro Daniel Guzmán, llenaban nuestros cuadros musicales (arpa, jarana y guitarra séptima). Con el transcurso de los años estas agrupaciones fueron nutriéndose en dotación hasta llegar a ser las orquestas típicas que reinaron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (bandolones, mandolinas, guitarras séptimas, salterios, violines, flautas y, en algunas, piano).

En el caso del ámbito “académico”, “intelectual” o “culto”, las tertulias fueron los lugares idóneos para que los compositores estrenaran o difundieran su trabajo entre las amistades más íntimas, pues la situación política y económica nacional no permitía el florecimiento ni consolidación de las disciplinas artísticas; incluso la creación de sociedades autogestivas o la realización de eventos masivos corrían por su cuenta e iniciativa, ello debido a la gran fuga de presupuesto que el régimen otorgaba a cuestiones político-militares. Por supuesto, el pensamiento independiente, liberal, conservador y anarquista también formaba parte de la ideología de los músicos.

Sin embargo, la creciente industrialización y la expansión desmesurada del imperialismo comienzan a poblar todos los terrenos sociales, incluyendo la música. Poco a poco la tradición de las orquestas típicas, donde la guitarra séptima hacía también su aparición, se ve obnubilada y comienza a ser desplazada por la imposición de conjuntos extranjeros como “danzoneras”, grupos estadounidenses de *jazz* y *foxtrot*, o agrupaciones argentinas de tangos. Más aún, la imposición

de música a nivel masivo por las nacientes industrias de audio y grabación, como la Edison Company y la RCA Victor por ejemplo, produjo la desaparición de tradiciones, costumbres y fenómenos musicales nacionales; y en el caso específico de la “guitarra clásica” se impuso el modelo de guitarra y guitarrista que hasta la fecha sigue vigente: la guitarra sexta en manos de Andrés Segovia. Poco a poco, nuestra guitarra séptima dejaría de tener siete cuerdas para tener sólo seis. Poco a poco los compositores y ejecutantes de la “guitarra mexicana” también desaparecerían de las páginas de la historia y, por tanto, de la memoria de todo un pueblo. Como vemos, el candor de la lucha de clases en dos movimientos relevantes en la historia de México, la revolución de Independencia y la Revolución de 1910, estuvo musicalizado, entre otros instrumentos, por la guitarra séptima mexicana: la guitarra del Bicentenario. Sin embargo, la desaparición de este instrumento y de otras tradiciones fue producto de las fallidas y truncas revoluciones, sus consecuencias y aniquilaciones se siguen viendo en nuestro presente; aun tenemos al gachupín al mando del país, aún tenemos al proimperialista masacrando e imponiendo tradiciones ajenas, reduciendo el presupuesto al conocimiento, a la educación y al arte, negándonos la historia, el trabajo y el pan. La moraleja de este trabajo es, entonces, devolver al presente la estafeta legada por Bustamante, Planas, Ocadiz, Yáñez, Garrido, por nombrar sólo algunos de los miles de músicos explotados (en resistencia), que acogieron y dieron vida a nuestra “sétima”, y comenzar a crear la guitarra mexicana del siglo XXI; la moraleja es, entonces, devolver al presente las enseñanzas de Morelos, Mina, Zavala, Villa, Ángeles y Zapata, y traer la Revolución y la Independencia a nuestros días.

¡Libertad, patria o muerte!



El jarabe es uno de los bailes tradicionalmente más reconocido en la cultura del país, pero no por ello el más entendido. Si bien es cierto que nuestro jarabe es la semilla de diversos géneros musicales que actualmente colorean el paisaje folclórico nacional (como lo pueden ser el son y el huapango), también es cierto que a principios del siglo XIX fue un baile vetado por la Iglesia y la Corona. Lejos de ser un género que atentaba contra la moral y las buenas costumbres, por su carácter amatorio entre “la hembra y el macho”, la censura venía por ser el “baile de la insurgencia”, y en específico me re-

fiero al jarabe gatuno. Por desgracia se sabe poco de este singular jarabe por lo perseguido que fue; sin embargo, en este año encontré, entre algunas curiosidades antiguas, un manuscrito que llamó mi atención, pues el título nombraba a esta obra como “Variación sobre el gato” y al leerla me percaté que embonaba perfectamente con el ritmo del jarabe.

La guitarra fue sin duda la fiel compañera de la canción lírica, canción que ilumina y viste cada una de las páginas de la historia de nuestro país. Así pues, la voz y la guitarra siempre nos han narrado sus historias a través de las canciones y corridos; en los tiempos de sangre, de revolución, de trabajo y de amor, siempre expresarán el espíritu de quienes han hecho y hacen la historia: los oprimidos. Como nos narraría García Cubas en *El libro de mis recuerdos* describiéndonos un domingo recreativo en los canales de Santa Anita y La Viga: “Aglomerábanse en dichas canoas hombres, mujeres y niños [...] de vez en cuando las ráfagas del viento hacían oír el canto juvenil de alguna dama y los acordes de la guitarra que lo acompañaba, de tal suerte que si por acaso, lector amigo, te hubieses encontrado en otra embarcación cercana, habrías podido escuchar la letra de alguna de las canciones muy en boga entonces, tal como la siguiente [...]”

Anastasia Guzmán
"Sonaranda"*

A N T R O P O L O G Í A

Sobre el "caviar y las garnachas". La guitarra como instrumento de expresión multicultural

*Yo no canto por cantar ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra tiene sentido y razón,
tiene corazón de tierra y alas de palomita,
es como el agua bendita, santigua glorias y penas...*

VÍCTOR JARA

Este artículo son sólo reflexiones que parten de mi experiencia como músico que ha buscado nutrir mi universo sonoro de muchas fuentes, en el afán amoroso y sensible de aportar algo a la música mexicana. Hace unos días nos enteramos de una anécdota que le sucedió a un queridísimo amigo, quien además de ser un extraordinario músico del son jarocho, consideramos varios artistas que es de las personas que más se esfuerza por aportar algo novedoso y de buen gusto a la música de este país.

Resulta que este amigo, en su permanente entusiasmo por aprender y crecer, decidió asistir a un curso impartido por una eminencia de la música académica en México, y cuál va siendo su sorpresa cuando, al preguntarle su opinión sobre la música popular, el señor se limitó a contestar que a él no le interesaba el tema, que hablar de música académica y popular era algo así como hablar de caviar y de garnachas. Excuso contarles la reacción de mi colega sonero. Decidió abandonar la sala en ese instante, acompañado de sus músicos.

Sin embargo, el comentario sugiere cuartillas para reflexionar, ya que en el fondo tiene toda la razón; creo que este ilustre señor no supo ni lo que dijo.

Sucede que el caviar se obtiene al abrirle la barriga a un pescado llamado esturión que, por cierto, en los lugares donde originalmente se consume es sumamente popular (así como aquí comer charales), pero que se le ha dado en todo el mundo el *glamour* que lo ha hecho famoso y que en países donde no hay criaderos de esturión resulta de mucho *caché* comer huevas salidas de un pescado euroasiático.

* Concertista en guitarra por la ENM-UNAM. Compositora e intérprete. [sonaranda@hotmail.com]



Por otro lado están las garnachas. Siglos de historia y de encuentros de culturas resumidos en un simple sope, tan popular y tan común en México que no nos detenemos a pensar la riqueza que encierra.

Primero el maíz ¡qué decir del maíz! El cereal mesoamericano por excelencia, el que nos hizo nacer, ya que somos los hombres de maíz y hasta que no existió en la creación no había lugar para que hubiera humanidad. El maíz, que varía tanto su preparación de pueblo a pueblo: tortillas, tamales, atoles, sopos, huaraches, tacos, tostadas, pozole, gorditas, quesadillas y quién sabe cuánta variedad más.

El maíz, que el mismísimo dios Quetzalcóatl, creador de la humanidad, lo trajo para alimentarla desde el legendario árbol Tamoanchan.

Una vez obtenida la garnacha de maíz, se le pasa por aceite (lección aprendida de los españoles, sumamente deliciosa aunque no muy afortunada en cuanto a lonjas se refiere).

Encima se le ponen, por supuesto, sus frijolitos refritos que a su vez ya han sido previamente cocidos, condimentados y apachurrados en manteca o aceite. Y luego la salsa, otra de las más grandes creaciones de la succulenta cocina mexicana: verde, roja, *borracha* o de cualquiera de los cientos de variedades de chiles mexicanos. Además la cebolla (originalmente árabe), la pimienta (asiática) y quién sabe cuántos condimentos más originarios de cualquier cantidad de rincones del mundo.

Se le puede poner también carne del animal que se tenga a la mano, o evitarlo sin problemas en caso de ser vegetariano, ya que de por sí el platillo está absolutamente balanceado y muy sabroso. Claro que se le puede agregar queso, cilantro, fruta y ¡hasta caviar!

Mi amigo nació en un pueblito muy lejano de las ciudades y de las escuelas de música “seria”; sin embargo, desde pequeñito sus padres le enseñaron la música tradicional de su región, como se hace de generación en generación, y él se formó aprendiendo de los viejos todos sus secretos, haciéndose consciente de la importancia de ser portador de la tradición musical y de cuál sería su aportación personal.

Las condiciones del país no son las mismas de hace 50 años, por lo que la ciudad penetra en todos lados gracias a la radio y la televisión. No es difícil pensar que

cualquier músico en formación se haya visto influenciado por otras propuestas musicales.

Cuando mi amigo comenzó a tener contacto con la música académica, se dio cuenta de lo mucho que había por aprender y, con la humildad que caracteriza a un artista, se acercó al mundo académico y le azotaron la puerta en las narices. A la fecha, es muy reconocido entre los músicos de México y ha hecho varios programas de radio y televisión, ha grabado discos y ha sido representante del país en varios foros del mundo.

La respuesta del señor que sí tuvo la oportunidad de formarse en una escuela me hace pensar que desgraciadamente vivimos en un país donde divorciamos los mundos que deberían estarse enriqueciendo unos a otros, como sucede naturalmente en otros lados y ha sucedido en la música desde tiempos remotos.

Ahora voy a platicar de mi caso personal como ejecutante y compositora de guitarra que pasó por la formación académica, popular y tradicional.

Gracias al reencuentro y rescate de muchos músicos, en varias partes de América Latina, de las raíces musicales del continente a mediados de los años sesenta, yo tuve la oportunidad, desde muy pequeña de aprender los sones de México. A lo largo de mi historia personal, mi contacto con la música fue sin hacer distinciones de si una era clásica y la otra popular, solamente había buena música y mala música; afortunadamente crecí en una familia con sensibilidad a las artes en general. La diferencia vino al decidir dedicarle mi vida a la guitarra, al entrar en contacto con las escuelas profesionales. Siempre tuve claro que quería dedicarme a la música mexicana, pero a partir de mis propias creaciones y de mi propia experiencia; mas desde el arranque en lo formativo, no he parado de tropezar con lo mismo: para los académicos soy demasiado popular y para los populares demasiado académica. El choque con los académicos cerrados y ensoberbecidos con la idea de que sólo lo que ellos proponen en el arte es lo máximo, la vanguardia, lo valioso, me ha llevado a más reflexiones y a la idea central de que lo mejor es aprender de todos lados y tener muy claro el sentido de por qué hace uno música y cómo.

La guitarra, desde su llegada ya como guitarra barroca, era un instrumento en España que también cum-



plía una función popular; es decir, la tocaban muchos tipos de personajes en la antigua sociedad renacentista peninsular. Como siempre, el instrumento se vio enriquecido al pasar de mano en mano y de tradición en tradición, y así, tanto en las cortes como en las calles el repertorio y las herramientas de ejecución se veían incrementados permanentemente. Así llegó a la Nueva España, y aquí se transformó en muchísimas formas físicas (jaranas jarocho, huasteca, vihuela, quinta huapanguera, bajo quinto, guitarrón, guitarra de golpe, cuatro venezolano, tiple, charango, tres, etcétera) y creativas (sones huastecos, jarochos, istmeños, jarabes, chilenas, palomos, corridos, cuecas, milongas, zambas, montunos, *takiraris*, tonadas, joropos, guaranías, etcétera).

El repertorio del instrumento, bajo estas condiciones en las cuales se desarrolló hasta llegar en el siglo XIX a la forma en que hoy lo conocemos, obviamente se vio siempre influido por la música popular. Desde las suites de Bach o de Weiss, basadas en danzas de moda en Europa (no necesariamente europeas como la sarabanda, nacida en América) hasta el periodo actual con una gran cantidad de compositores que han estudiado cada vez más a fondo la música oriunda de sus lugares: Villalobos, Barrios Mangoré, Lauro, Brouwer, Piazzola, Falú, pasando por los románticos Tárrega, Moreno Torroba, Llobet, etcétera.

Mención aparte para los mexicanos Tamez, Oliva, García de León y Ritter, cuya obra y estudio serio de lo popular ha derivado en un repertorio exquisito y de primer nivel y reconocimiento mundial. En primerísimo nivel siempre hay que evocar y recordar a nuestro *Tata* Ponce, quien después de estudiar en París en la clase de Paul Dukas, al lado de Villalobos y Joaquín Rodrigo, vino a su país a redondear su creación inspirado en los sonidos de su pueblo.

La educación en escuelas primarias, secundarias y preparatorias en cuanto a música mexicana se refiere es prácticamente nula. El grado de ignorancia que existe en las escuelas de música sobre este tema es peor todavía, ya que además se le etiqueta como popular y se le descalifica, cuando debería descalificarse a la mala música de cualquier tipo en estos tiempos de bombardeo comercial y mal gusto que nos afecta a todos.

A los guitarristas “de escuela” no se les enseña prácticamente nada de la música en la cual está basado su repertorio. Así, quieren tocar los vals del venezolano Lauro, el choro del brasileño Villalobos o los “Aires de son” de nuestro paisano Tamez con nulo conocimiento no sólo auditivo sino de ejecución de la música en la cual fueron basados. Al menos a mí me ha resultado muy claro cuando viene un guitarrista argentino, venezolano, cubano o brasileño que conoce y toca los géneros propios de su país y a partir de eso ejecuta el repertorio clásico. La diferencia, el sabor, el toque es abismal. Así, los guitarristas mexicanos, y los músicos en general, quedan completamente desconectados de algo que además es suyo: su cultura.

La diferencia al tocar una jarana, una vihuela o una guitarra de golpe y después pasar ese sentimiento y esa conexión con el origen al repertorio de guitarra basado en esta música, es abismal. Además, en la parte creativa hay una gran cantidad de recursos que se explotan muy poco en México, comenzando por los rasgueos. Son muy pocos los guitarristas que en la actualidad pueden tocar un son jarocho, una chilena, un son huasteco con verdadero conocimiento, las más de las veces todo lo tocan como huapango canción, y de manera muy limitada.

Además, la cantidad de recursos y beneficios que les daría el contacto con la música tradicional y popular es inmensa: mayor oído dado el aprendizaje vía oral,

mucho más sabor, definición en las voces (bajos, armonía y contrapuntos en general) y la exquisita experiencia de estar tocando en grupo todo el tiempo: la conciencia de que existen otros, es decir, así como los músicos tradicionales no pierden la noción de que la música es un disfrute y un momento de comunión, así como las demás artes fue hecha para despertar las conciencias y en su más sublime expresión, para ser más feliz y hacer más felices a los demás, para crecer en lo espiritual también.

Los músicos de escuela muchas veces tergiversan los fines y los medios: tocan para competir, correr más, “ser mejor”, el más famoso... y no para contactarse con el otro. También quiero destacar que conocer cómo viven en otras partes de nuestro mismo país nos sensibiliza profundamente como seres humanos hacia la importancia del otro. Despierta la conciencia social en pueblos urgidos de ello.

Muchos músicos académicos desprecian algo que no saben ni lo que es ni de qué está hecho. Como el sope, que de tanto verlo no nos detenemos a pensar en él. Preferimos comer en McDonalds y escuchar a los Back Street Boys que conocer los panuchos y la música de Yucatán, por poner un ejemplo. El colmo es además en los guitarristas, que tocan la música propia de los ambientes populares. Ni qué decir en la mayoría de los casos de la cultura general, muchas veces ni siquiera conocen obras para orquesta, cuartetos de cuerdas, u otras dotaciones que no tengan que ver con la guitarra, mucho menos otras manifestaciones artísticas, ni académicas ni populares. Pareciera que las escuelas no enseñan a pensar, desde su muy temprano planteamiento. Eso, además de tener a la gente medio dormida, roba la capacidad de desarrollar el sentido de vida y con eso, el sentido del contacto con el arte.

La música de México es mucho más que el mariachi comercial. La diversidad es tan inmensa como sus garnachas; tal vez sea el país con más variedad de instrumentos y manifestaciones musicales.

También es cierto que muchos de los músicos populares no tienen la inquietud de acercarse a la formación musical de escuela, pero me pongo a pensar de qué sirve una escuela de arte en donde a uno le dicen cómo debe ser, lo que tiene que gustarle y hasta lo que tiene

que tocar y si no es así está fuera, es menos que los demás.

México es un país con su propio temperamento, ni mejor ni peor que otros, simplemente es así y se desarrollaría al máximo su talento artístico si se le alimentara con todo lo que uno es: maíz, frijol, salsa y caviar. Uno, como artista, toma lo que lo hará crecer, pero mientras más conozca más rica será su creación.

Ya a principios del siglo XX el maestro Manuel M. Ponce estaba consciente de todo esto e instauró en el Conservatorio la materia de música folclórica, obligatoria para todo el mundo. Desgraciadamente ya no se imparte más.

Desde esa época el mundo ha dado muchas vueltas, hay guitarristas impresionantes que han marcado todo un estilo en la música más allá de etiquetas, ya que han sabido mezclar todo lo que conforma su mundo: Paco de Lucía, Baden Powell, Egberto Gismonti, John McLaughlin, por hablar de algunos de los más representativos. Y qué decir de Ravi Shankar y otros de tradiciones distantes. ¿Seguiremos pensando a la manera eurocéntrica como hasta ahora, y sin siquiera ser europeos, que sólo lo que conforma el universo llamado occidental es civilizado o alta cultura?

No olvidemos que uno de los mejores guitarristas del mundo, John Williams, se acercó a Paco Peña a aprender flamenco y grabó un disco con los chilenos Inti Illimani, entre varias locuras más. Rey Guerra, el gran guitarrista cubano, hizo el disco *Mariposas* con Silvio Rodríguez, sin duda uno de los trabajos más sorprendentes de la alta cultura latinoamericana.

Y cabe mencionar, además, a los músicos que han desarrollado un maravilloso toque y creación en la guitarra complementándolo con la poesía: Violeta Parra, Víctor Jara, Alfredo Zitarrosa, Atahualpa Yupanqui o Silvio Rodríguez, tan sólo por mencionar algunos de los más importantes. ¿No fueron ellos también excelentes ejecutantes de su instrumento y conocedores de su tradición, además de su profundo saberse latinoamericanos y comprometerse con todo lo que eso significa?

“Cómo haré para tomarte en mis adentros, guitarra” (Zitarrosa) o “yo soy como mi jarana, tengo el corazón de cedro, por eso nunca me quiebro y es mi pecho una



campana” (Arcadio Hidalgo); son frases que encierran la conexión misteriosa que despierta el contacto profundo con ese universo sonoro de seis cuerdas.

Yo me considero hija artística de Violeta Parra, ella se hizo dueña de sí misma, de su cultura... mujer volcán y estrella que recreó la música de su pueblo. Yo no sé a qué vendría yo al mundo si antes ella no hubiera marcado el camino. Pocos saben además de su trabajo como compositora de guitarra.

No se trata de despreciar una cosa u otra, sino de complementar. En otros países cuidan sus tradiciones como oro puro, incluso en aquéllos donde se come caviar. Pero aquí dejamos morir pueblos enteros. Aquí los guitarristas se encierran horas y horas para llegar a ser Williams, Bream o Russel, pero no para ser ellos mismos, porque no saben dónde están parados ni mucho menos hacia dónde van... y resulta que están parados en uno de los más intensos lugares del planeta, donde las artes llamadas populares son las portadoras de la sabiduría de siglos de experiencia e historia mesoamericana, europea y africana, pero que son etiquetadas con un término simple y ortodoxo que muy poco refleja la cantidad de arte y sabiduría que contienen en la realidad, ¿o es lo mismo hablar de arte popular en Francia, Alemania o Italia que en Paraguay, Brasil, Cuba, India, China? ¿No llega a ser insultante que a todo lo que no lleve el apellido Occidente, Europa o civilización se le vea con menosprecio y como si fuera menos que lo otro? Es parte de un plan muy perverso de colonización, que ya ha durado demasiado tiempo y los artistas, más que nadie, debemos romper. Incluso varios artistas europeos y estadounidenses son conscientes de ello e inspiran sus obras en las artes mexicanas antiguas y actuales.

Después de que pasé una temporada viviendo en París y sentí la profunda soledad e individualismo a la que ha llevado a los europeos su manera soberbia y lineal de entender el mundo, no me extrañó para nada que el francés Le Clézio, hombre artista y sensible preocupado por una transformación profunda en los seres humanos, premio Nobel de Literatura 2008, se asumiera como mexicano, como indio, ya que en su

manera de entender el mundo y vivirlo se siente más feliz que en el europeo o civilizado. De su conocimiento profundo de otras culturas (incluso desde hace años viene a México, al grado de tener una casa en la zona purhépecha) surge el planteamiento de su literatura, llamada ecologista, propositiva, pacificadora y muchas cosas más.

Siempre he pensado que el principal drama de México es ser un país con baja autoestima. El apoyo económico y de capacitación a los institutos, escuelas, centros de investigación, fonotecas en cuanto a nuestra música es prácticamente nulo. Hace falta una revitalización a todos los niveles. Sin embargo, tanto funcionarios como maestros en su mayoría se preocupan más por sí mismos y sus logros personales, y por mantenerse como “vacas sagradas”, que por verdaderamente entender y propiciar un desarrollo artístico de México, es decir, obran más por orgullo que por amor. A mí, me cabe decir que pienso que esta actitud apaga a la persona, y alguien apagado está muy desconectado del corazón y, por tanto, del arte. Cuánto dista esta actitud de lo que he vivido en la música tradicional, espacio de convivencia y de comunión, de alegría de vivir.

Muchas veces veo a los músicos de escuela como desamparados, horas y horas estudiando un repertorio que tocan millones en el mundo y que tienen muy pocas posibilidades de ser invitados a tocar en festivales en Europa o en otras partes, ya que en esos lugares sí piensan primero en ellos mismos y en sus músicos. Claro, existen excepciones, pero son las menos y hay muchos músicos mexicanos de gran nivel que definitivamente no tienen el reconocimiento que merecen.

Uno de los problemas que la educación musical en México ha creado es volver a la técnica de ejecución un fin, y no un medio. En un fandango por supuesto que existe el virtuosismo, pero surge espontáneamente, cuando la música así lo pide, no por lucimiento. El músico popular o tradicional goza porque su música es para pasarla bien o para agradecer algo en una iglesia, no importa tanto si falla una nota. Un son es imposible de interpretar sin sabor. En los tiempos de hoy, desgraciadamente, muchos de estos vicios han



contaminado a la tradición, volviendo a algunos músicos *vedettes* del son... Afortunadamente existen músicos con otra visión, que se han formado en escuelas pero al voltear hacia lo popular han encontrado un mundo maravilloso, como en el caso del son de Veracruz y la música barroca, que ha dado como fruto investigaciones y reinterpretaciones muy serias, y además están dando qué hablar entre varios músicos del mundo. El mismo Jordi Savall ha grabado ya con instrumentos de esta tradición.

En mi experiencia personal, me es vital mencionar los nombres de mis dos grandes pilares formativos en la guitarra: Julio César Oliva y Marco Antonio Anguiano, quienes siempre me alentaron a ser y hacer potencialmente yo misma, pero me dieron todos los recursos que ellos manejan con absoluta generosidad y respeto. Para Julio César, mi misión estaba en la música mexicana desde muy joven, y me decía que se trataba de ayudarme a ser yo misma; para Marco, todo lo resumió en una frase: “bien chorreadita pero bien cultita”. Su aportación en el mundo de la guitarra en México es valiosísima, además de profunda y bella. Son nombres absolutamente trascendentales cuando se habla de guitarra.

Al yo querer estar aprendiendo constantemente de música mexicana, encontré cobijo con los maestros de etnomusicología Guillermo Contreras y Gonzalo Camacho, quienes me dieron cabida en sus clases; a la fecha, mucha gente piensa que yo estudié etnomusicología, pero respeto demasiado a los investigadores para llamarme investigadora; mi inquietud siempre ha sido como músico creador e intérprete. Nunca acabaré de agradecerles también todo lo que me dieron, como tampoco a todos los músicos tradicionales que volcaron muchos de sus conocimientos en mí, mencionarlos a todos sería demasiado, pero además, cuento con la amistad de muchos de ellos y no hay nada más alegre para mí que saber que puedo llegar a sus casas a visitarlos y a intercambiar música cuando quiera.

La verdad es que he sido demasiado inquieta, ya que me inspira el querer y conocer al amor de mi vida que es México. Así, ahora y desde hace dos años asisto también a los cursos y talleres de Alfredo López Austin,

cuya influencia e inspiración en mi creación artística es enorme, pues me fascina el estudio de las culturas mesoamericanas, su historia y cosmovisión. Estoy convencida de que por la raíz y el fruto se conoce al árbol.

También, siempre que la vida me da oportunidad, me encanta escuchar a las grandes voces del arte mexicano, sean pintores, literatos, historiadores, cineastas, bailarines, incluso ahora trabajo en equipo con Viviana Basanta Hernández, directora de la compañía de danza México en Escena.

Recuerdo cuando terminé la carrera de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el maestro Aurelio León, que impartía pedagogía musical, nos preguntó que qué seguía en nuestras carreras, mis compañeros contestaron que se irían a Julliard, Harvard, París, Alemania, qué sé yo. Yo dije que me iría a Jamiltepec a estudiar chilenas y a Tamasunchale a estudiar sones huastecos, a Jaltipan y la zona jarocho, a la península de Yucatán, al istmo de Tehuantepec, a la región planeca, a Tierra Caliente, en fin, a recorrer México... muchos se rieron de mí, por supuesto que no me importó... no sé si se fueron a tantos lugares extranjeros, pero yo sí me he dedicado a sacar mis “maestrías” y “doctorados” posteriores en sones mexicanos, sin títulos por supuesto, mas con tremenda huella en el corazón.

Mi corazón es de huapanguera, chilenera, fandanguera, sonera... si bien la escuela —que también es parte fundamental de mi música— me formó al darme herramientas para re-concebir mi mundo sonoro, yo me gradué en Xichú, en la Sierra Gorda de Guanajuato: después de muchos años de asistir a la topada anual, en el año 2006 gracias a la invitación de mi maestro Guillermo Velázquez a tocar allá, fui integrada al desfile de músicos y danzantes que recorren el pueblo hasta llegar al centro donde se realiza la fiesta. Me preguntaron: ¿adentro o afuera del desfile? Yo supe y sentí el compromiso que eso significa, el sentido y servicio comunitario que implica, ya que los músicos tradicionales las más de las veces entienden su quehacer como algo muy distinto a lo que aprendemos en la escuela, como ya lo comenté. Yo, por supuesto, contesté que adentro. Me incensaron y me formaron hasta

atrás, después de los concheros, los viejos huapangueros y tantos más, con los jóvenes que somos recién cobijados dentro de un modo distinto de entender el mundo y de ser creadores y artistas... para mí fue uno de los días más felices de mi vida, mi corazón se alegró profundamente de que me consideraran digna de caminar entre ellos.

Desde los músicos nacionalistas parece que le tomamos terror al término, que finalmente no es más que otra etiqueta. El nacionalismo siempre ha existido en todo el mundo, basta escuchar una suite de Bach o a cualquier músico romántico. Me pregunto si al pensar que eso ya pasó de moda un monstruo como Gismonti está fuera o si Piazzola no debió componer tangos. ¿Y Arturo Márquez? ¿Y Leo Brouwer?

En una conferencia que impartió hace poco, uno de nuestros más reconocidos compositores abiertamente expuso su preocupación de que Arturo Márquez, siendo tan conocedor y buen compositor, compusiera danzones, e incluso sugería: ¡al menos les debería cambiar el nombre de danzón!

¿Hasta cuándo vamos a condenar a los que no hacen y no piensan como nosotros?

¿Qué en las artes no se aplica eso de que el derecho al respeto ajeno es la paz?

A mí me gusta disfrutar y aprender de todo, lo mismo un concierto de música contemporánea que un fandango, siempre que brote el alma de la música y el arte, para mí todo va bien. Además, nunca me gustó competir, cuando “oigo las voces del pueblo que cantan mejor que yo”, las disfruto enormemente, los logros de mis amigos me alegran como míos, todo lo que avancen mis colegas será bueno para la música mexicana y, por tanto, para mí.

Ahora mi inspiración central es que reine la paz y el amor nuevamente en el mundo, no sólo entre los hombres, sino con todo ser vivo, empezando por nuestra Madre Tierra y nuestro Padre Cielo a quienes hemos dañado tanto. Si con mi música logro “abrir los corazones como flores” me iré plena y feliz.

El caviar y la garnacha son tal vez igual de exquisitos. Tanto uno como otro son populares y refinados. En México siempre hemos tenido la fortuna de saber cómo absorber la riqueza de otras culturas.

En otras escuelas del mundo, como en Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Brasil, China o la India, la música tradicional y popular se estudia con toda seriedad y el conocimiento de una u otra refuerza la formación del artista. Existen las carreras de guitarrista de tango, de flamenco, de son cubano, de joropo... No se trata de que todos se dediquen a este tipo de música, sino de tener una columna vertebral más firme. Para muestra basta un botón: don Silvestre Revueltas, que se reconocía como un adorador y estudioso de la música de México y de Mozart. Su música es una deliciosa garnacha... con caviar.

Quiero terminar con estos bellísimos versos de don Atahualpa Yupanqui:

*Si me veis mirando lejos
abrazada a la guitarra,
es que voy sobre la mar
sin aire, ni cielo, ni agua.*

*Y cuando miro el oscuro
madero de mi guitarra
seguro es que voy rezando
por una patria lejana.*

*Mi mano en el diapasón
se afirma como una zarpa.
¡es que voy gritando cosas
que me dicta la guitarra!*

*Cuando inclino la cabeza
para esconder una lágrima
yo voy viviendo y muriendo
lo que ordena la guitarra.*

*Universo de seis cuerdas
y un simple nombre: guitarra
caminando por el mundo
al corazón aferrada.*

*Si me veis mirando lejos
abrazada a la guitarra
es que voy sobre la mar
sin aire, ni cielo ni agua.*

Panorama de músicas tradicionales catalanas

Es en extremo difícil presentar en un formato breve un panorama de las músicas que bajo la etiqueta de tradicionales se conocen y practican en la actualidad en los territorios de lengua catalana, y más teniendo en cuenta que se trata de un país que durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI ha estado continuamente inmerso en una intensa transformación económica y social, no exenta de conflictos y de tensiones sociales. Un país, pues, que no ha sido ajeno a las profundas transformaciones y conflictos de la Europa de estas décadas, con las correspondientes consecuencias que se derivan en lo que se refiere a las expresiones orales, musicales y cantadas.

Atendiendo, pues, a los límites de este texto, ya avanzo una decisión pragmática: las músicas que presento intentarán dar cuenta de algunas de las situaciones de la vida social donde los propios miembros de una comunidad (ya sean comunidades de pueblo, de pequeñas ciudades o de casas de campo) construyen el sonido que ritualiza u organiza el espacio compartido. Estas músicas han estado, al menos durante los últimos dos siglos, en intercambio continuo con las músicas que identificamos con las clases poderosas, y también con las músicas de la emergente sociedad del espectáculo. Sin querer hacer ahora una impracticable distinción entre estas músicas, sí que en nuestra presentación hemos dado preferencia a aquellas que son expresadas dentro de cada comunidad por sus mismos miembros, siempre en una mezcla de modas, de imbricaciones y orígenes históricos, pero con una clara funcionalidad en la vida del lugar. Además, hemos privilegiado —a riesgo de caer en un cierto exoticismo colorista—



* Doctor en Historia del Arte (musicología), licenciado en Filología Catalana y profesor de violín. Estudió etnomusicología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, fue jefe del departamento de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya (2000-2005), y es profesor de etnomusicología en la Universitat Autònoma de Barcelona. [jaume.ayats@uab.cat]

Expreso mi agradecimiento a los organizadores del V Foro Internacional de Música Tradicional, y a los responsables de la presencia de Cataluña en la FLAH 2009, por la gentileza mostrada al invitarme a presentar esta ponencia sobre las músicas orales catalanas.



aquellos elementos menos coincidentes con las músicas hegemónicas y aquellos que constituyen el fundamento sobre el que posteriormente se construyó un símbolo etnicitario. Pedimos disculpas por estas licencias, y también por la necesaria brevedad de los comentarios musicales y técnicos. En realidad, cada uno de los temas que apenas rozaremos, merecería un desarrollo específico, tanto en su vertiente social y humana como en sus aspectos musicales. En la breve bibliografía y discografía ofrecidas en las notas al pie, se pueden encontrar referencias básicas (tanto de estudios como de colecciones de grabaciones) que permiten profundizar en muchos de los temas presentados.¹

Cantar trabajando

Una de las actividades donde se cantaba de forma general, hasta apenas medio siglo atrás, era en el trabajo cotidiano. Aún en la actualidad se pueden oír personas cantando en ciertos trabajos (como ocurre en la construcción o en la limpieza, por ejemplo), pero la actividad de cantar mientras se trabaja se ha transformado radicalmente en la consideración que recibe por parte de la sociedad catalana. En los trabajos agrícolas anteriores a la mecanización (según las zonas podemos situar la mecanización incipiente ya en la década de 1920, pero con la interrupción bélica el proceso no termina hasta aproximadamente la década de 1960) cantar trabajando era visto como algo positivo y hasta necesario. En Mallorca, los mismos propietarios contrataban para las labores de siega o de trilla a los buenos cantores, convencidos que el saber cantar bien

¹ Entre otras fuentes no citadas destacamos: Jaume Ayats *et al.*, “La música popular”, en *Música, dansa i teatre popular, a Tradicionari*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, vol. 6, pp. 47-64; Antònia M. Sureda y Francesc Vicens, *Sant Antoni d'Artà*, Mallorca, Consell de Mallorca (Les músiques de Mallorca), DVD, 2008; *Fonoteca de materials*, 30 vols., Colección Tallers de música popular, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (LP y CD), 1985-2003; *Fonoteca de Música Tradicional catalana*, 10 vols., Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya (CD), 1990-2009, e *Ibiza, su folklore y sus canciones*, Barcelona, BCN Records-Divucsa (CD), 1994.

demostraba que ellos eran buenos trabajadores y que alegrarían el trabajo de todo el grupo. La mecanización, los modelos de vida urbana y, especialmente, el control social de la emergente industrialización, avanzaron progresivamente hacia una prohibición de cantar trabajando, llegando a presentar el canto del trabajador como algo inadecuado. A ello tenemos que añadir los cambios de hábitos sonoros producidos por las posibilidades crecientes de mecanización del sonido (desde los gramófonos, pasando por la radio, el cine y la televisión, hasta el *Ipod*), y también el avance de una etiqueta burguesa que rechaza ciertas expresiones sonoras individuales y corporales en contraste con el aumento de aprecio por la escucha en situación de espectáculo. A partir de estos elementos podemos entender la profunda transformación que ha tenido tanto la actividad de cantar trabajando, como el valor social que se le atribuye.

A pesar de ello, recientemente se han podido desarrollar investigaciones sobre los cantos de trabajo, especialmente en determinadas labores agrícolas,² pero también en situaciones de trabajo industrial.³ Uno de los grandes investigadores ya en las décadas de 1920 y 1930 de los sorprendentes cantos agrícolas de la isla de Mallorca es Baltasar Samper (Palma de Mallorca, 1888-México, 1966), a quien debemos un homenaje por su gran labor de estudio de las músicas tradicionales catalanas, y que desarrolló una intensa labor musical y pedagógica en México, donde fue generosamente acogido desde 1942 hasta su muerte.

Pueden oír y contemplar ejemplos de esta clase de cantos en *las tonades de llaurar* (melodías de arar) de Biel Cladera, de Mallorca,⁴ o de Antoni Brull, de la comar-

² Jaume Ayats, Antònia M. Sureda y Francesc Vicens, *Tonades de feina a Mallorca*, Mallorca, Consell de Mallorca (Les músiques de Mallorca), DVD, 2005; Jaume Ayats, *Les Chants traditionnels des pays catalans*, Toulouse, Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées (Isatis, 8), 2007.

³ Jaume Ayats, *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca del Ter mitjà*, Vic / Manlleu, Eumo / Museu Industrial del Ter [acompañado de un DVD con declaraciones y cantos de trabajadores de fábrica], 2008.

⁴ Jaume Ayats, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Barcelona, Edicions 62, 2001, vol. VI, p. 84-88 [acompañado de 4 CD que presentan una selección de grabaciones de músicas orales catalanas].

ca de la Ribera d'Ebre.⁵ Estos cantos presentan interesantes ejemplos de lógicas de estructuración del tiempo (estructuración calificada a menudo de “no medida”, pero que en realidad utiliza articulaciones temporales distintas de las académicas), así como un timbre penetrante y agudo, diversos movimientos sobre una sílaba (melismas), y el uso de grados en una distribución o “afinación” no académica. Siempre se desarrollan sobre textos breves que pueden ser de contenido lírico amoroso, de lamento de la dureza del trabajo o satírico. Los textos, casi siempre en lengua catalana, eran memorizados, como si se tratase de citas aprendidas, aunque existían ciertos márgenes de creatividad improvisada en el mismo acto. En los trabajos en el campo se cantaba continuamente la misma melodía durante la misma labor agrícola, y los grandes cantores reputados generalmente eran hombres, aunque también las mujeres cantaban en algunas labores precisas (recogiendo aceitunas o almendras, por ejemplo, o también segando).

Estos cantos en Mallorca eran muy singulares de cada tipo de trabajo, pero en muchas regiones, para las mismas ocasiones, se cantaban otros repertorios, desde las modas y los bailes más recientes hasta las baladas o historias narrativas más antiguas. Las baladas, casi siempre en lengua catalana, eran un repertorio básicamente femenino en gran parte del país, aunque en el norte de Cataluña también configuran un repertorio específicamente masculino.

En las grabaciones de Grup de Recerca Folklòrica d'Osona⁶ y de Ayats,⁷ se pueden oír distintas baladas o cantos narrativos que desarrollan un argumento a la manera de una escena teatral. Una de ellas es “Els Estudiants de Tolosa”, cantada por Carme Gil, de la comarca de Osona, en el norte de Cataluña. Frente a la estética de voz aguda y tensa de los cantos de trabajo, aquí se oye una voz mucho más relajada y mucho

⁵ Jaume Ayats et al., *La Sibilla & les Matines a Mallorca*, Mallorca, Consell de Mallorca (Les músiques de Mallorca), DVD, 2005.

⁶ Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Fonoteca de Música Tradicional Catalana (CD, serie 1, vol. 2), 1994.

⁷ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.

más silábica, desarrollando la lógica rítmica del modelo *giusto* silábico.⁸ Se trata a menudo de una melodía de solista de aspecto “modal”, con posibilidad de estribillo de respuesta por parte del grupo de personas reunido. Desarrolla una narración que presenta problemas sociales, y lo hace de forma trágica y a través de una retórica teatral y emotiva en la que el oyente se identifica con el o los protagonistas de la historia. Las baladas han sido sustituidas progresivamente, en el último siglo, por el cine, la radio y las series de televisión (con idéntica funcionalidad, de lo que los cantores son muy conscientes). Había también especialistas creadores a petición de estas canciones (*dictadors de cançons*). En Ibiza y Formentera quedan algunos bajo el nombre de *cançoners*.

Cantos y músicos en la fiesta

Las actividades musicales durante las fiestas principales de una comunidad son, evidentemente, de una enorme variedad. En los siglos XIX y en parte del XX, según las regiones y localidades, eran aún realizadas a partir de la participación de miembros de la misma comunidad, en forma de cantores religiosos, de músicos del propio pueblo, o de intervenciones abiertas a todos en momentos concretos del ritual. Desde mediados del siglo XIX la nueva sociedad del espectáculo empieza en las ciudades a sustituir estos comportamientos musicales por los códigos y por las músicas que difunde la nueva lógica del espectáculo y del ocio contemporáneo. Este proceso avanza lentamente hasta acelerarse notablemente en la parte central del siglo XX. A pesar de ello, en numerosos pueblos y ciudades se han mantenido momentos de participación de los propios miembros de la comunidad, en algunos casos inmersos en un proceso de folclorización. Queremos presentar sólo un par de músicas de fiesta —de entre los centenares que podrían describirse— que, a nuestro entender, ejemplifican algunas de las características más interesantes que siguen vigentes.

El primero son los “Pastorets de Mutxamel”, de este pueblo cercano a Alicante (País Valencià), que se pue-

⁸ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2007.



den oír en Ayats (2001).⁹ Se trata de una ronda de Navidad cantando y bailando por las calles del pueblo, antiguamente para pedir aguinaldo, donde se mezclan textos populares recordados por todo el mundo, textos satíricos y alguno improvisado; y que pasan alternativamente de la lengua catalana al español, según el texto. El canto está acompañado por rondalla de cuerda pulsada y por las castañuelas de los bailadores. Nos parece muy interesante el ritmo *aksak* (“cojo”) que combina tres pulsaciones (una larga y dos breves, de proporción 3-2). Este tipo de ritmos se encuentran en varias localidades de todo el territorio, pero en una proporción muy pequeña de músicas.

También en la misma selección de grabaciones, se encuentran ejemplos de diversas polifonías cantadas, una expresión básicamente religiosa (en latín o en catalán, con presencia en el género de los *goigs* o gozos laudatorios de la Virgen o de un santo patrón), aunque en menos cantidad también se utilizaban en repertorio profano, especialmente de fiesta o de taberna. Recomendamos oír “La llarga”, canto religioso del pueblo de la Vall d’Uixó (en la comarca La Plana Baixa, País Valencià), con la distribución del canto entre “entona-dors” o “cantadors” y el grupo, denominado “respostes”. Sorprende el paralelismo estricto de terceras y quintas que se produce en gran parte del canto, alternado con bordones sobre los que se mueven dos voces en 3as paralelas. Recuerda los modelos más antiguos de fabor-dón (siglos XV y XVI), y establece una rítmica no proporcional o “no medida”. También es sumamente interesante el timbre y la afinación desarrollados, no correspondientes a los cánones académicos.

Otro elemento que era inevitable de la fiesta, que se redujo enormemente en la segunda mitad del siglo XX y que ahora resurge dentro de nuevos parámetros y nuevas funcionalidades, es el canto de solista improvisando los textos para adecuarlos al momento festivo. De alguna forma, en este tipo de situación el protagonista se transforma en la voz delegada de la comunidad, y en aquel preciso momento puede decir lo que desee. Frente a la crítica (a veces intensa) que desarrolla de los sucesos y de los personajes singulares del pueblo, todo

el mundo tiene que aceptar los comentarios con buen humor y sólo se puede responder si es cantando. Antiguamente el cantor o “glosador” tomaba el rol de importante contrapoder local. Esparcidos por todo el territorio, un siglo atrás había más de 20 géneros distintos de esta tipología. El cantor tenía que ser, generalmente, hombre, de una cierta edad y merecedor de cierto respeto social; pero en algunas regiones también existía un género improvisado donde las protagonistas eran mujeres, como ocurría en las reputadas “cançons de pandero”.

De la isla de Ibiza (Eivissa en la lengua del país), en Ayats (2001),¹⁰ pueden oír los combates cantados denominados de *porfedi*, generalmente entre hombre y mujer. En esta grabación produce una enorme sorpresa la técnica del *redoblat*, que también puede utilizarse en cantos narrativos. El *redoblat* constituye sólo un embellecimiento en forma de un trémolo indefinido (con posibilidad de yódel, o sea, de alternancia de los mecanismos uno y dos de la voz) que se desarrolla encima de una sílaba precisa. Debido a la rareza en el uso de esta técnica cantada fuera de estas islas, está transformándose en un emblema de una forma propia de cantar y en un valor cultural identitario. También sorprende que durante el canto la respiración corte los versos por la mitad, en una estructuración insólita para la mayoría de músicas. Pueden oír magníficos ejemplos de la técnica del *redoblat*, en este caso en canciones narrativas y con una técnica distinta en la ejecución de hombres y de mujeres, en las grabaciones de Lomax¹¹ de las islas de Ibiza y Formentera.

El denominado *cant de estil* de la Horta de València también supone una sorpresa para el oyente externo o extranjero. En Ayats¹² se pueden oír varios ejemplos, como el del género denominado *L'u i dos*, cantado por el Xiquet del Carme, una de los reputados gran intérpretes. Se trata de un género surgido o transformado a finales del siglo XIX en el ambiente urbano de la huerta valenciana, donde cobró una gran fuerza popular.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Allan Lomax, *Ibiza & Formentera. The Pityusic Islands. The Spanish Recordings* (CD), en *The Lomax Collection*, Cambridge, Rounder, 2006.

¹² Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.

⁹ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.



Se expresa en un registro agudo, con un timbre que tiene algo del belcantismo operístico, y con textos que generalmente son el resultado de la improvisación en el acto, basados a menudo en elogios y en retórica identitaria, pero con momentos brillantes de crítica y de sátira.

Por lo que se refiere a la parte instrumental, la tradición catalana es notablemente prolija, con instrumentos y agrupaciones altamente diversas. En la ponencia de Francesc Tomás ya se presentan muchas de estas agrupaciones, por lo que aquí nos ceñiremos a algunos pocos ejemplos. Ya hemos tratado en apartados anteriores los instrumentos de cuerda y de viento en rondallas, y algunas de las innumerables posibilidades de percusión. Los instrumentos de cuerda pulsada, y especialmente la guitarra, probablemente deberían de estar en el centro de la presentación de los instrumentos más relevantes del área catalana. No es ningún azar que ya en los tratados de interpretación de guitarra de los siglos XVII y XVIII una de las tres maneras más comunes de tañer fuera “la catalana”. Pero en el presente texto no nos detendremos en estos instrumentos de cuerda, ni en los interesantes casos de cornamusas, de *flabiol* (flauta corta), de violín o de acordeón.

Nos detendremos sólo un momento en tres aspectos de los instrumentos de viento. Las cañas dobles destacan por el rol simbólico que han ido ocupando progresivamente en los últimos cuarenta años, especialmente las *gralles* en Cataluña, instrumento imprescindible para levantar y señalar los momentos en la construcción de los *castells* (los emocionantes castillos humanos de hasta nueve pisos de altura). Se puede oír en Ayats¹³ el “Toc de castells” o melodía para levantar estos castillos, en una interpretación de los Grallers Tocaferro de Tarragona; así como la interpretación en *dolçaina*, el instrumento hermano, de la emblemática melodía de la “Moixeranga d’Algemès” (retablo humano en la procesión de la Virgen) en una interpretación de Xavier Richard.

En Ibiza y Formentera ha quedado en uso un instrumento antiguamente general, la *flaüta* o flauta larga digitada a través de tres agujeros en la parte inferior, acompañada de tambor, ambos interpretados por el mismo músico. Además de interpretar bailes, intervie-

ne en las *sonades* de misa, como se puede oír en las grabaciones de Lomax.¹⁴ Ha despertado el interés de los investigadores su estructuración de afinación —notablemente separada de la afinación académica y distinta en cada instrumento— y también la estructuración de las *sonades*, basada en la alternancia y repetición de pequeños diseños intercambiables que no elaboran nunca la misma melodía, pero que mantienen una gramática muy precisa. Este instrumento, junto con el *reclam de xeremies* —aerófono doble activado por lengüeta simple de caña—, se ha transformado en emblema instrumental de estas islas.

Ya para concluir, merecen un comentario especial las agrupaciones de músicas de espectáculo o de baile que en estos dos últimos siglos han recogido diversos elementos interpretativos o instrumentales de las músicas “tradicionales”. Entre las numerosas posibilidades, dos han recibido el favor popular, perviviendo durante más de un siglo y medio y llegando con gran fuerza hasta nuestros días. Por un lado las bandas de instrumentos de viento —generales en todos los territorios de lengua catalana y especialmente activas en el País Valencià—, y que han constituido en diversas regiones la base de la participación general de la población en el mundo de la música. Por otra parte, la *cobla de sardanes*, una agrupación musical surgida a mediados del siglo XIX en el Ampurdán como música de jóvenes y de moda —especialmente de ópera italiana y de baile—, pero que se extendió desde inicios del siglo XX como emblema del nuevo catalanismo de aquellas décadas. A partir de entonces sigue de cerca muchas de las propuestas de la música culta o académica, hasta llegar a experiencias de música contemporánea y de diversas fusiones, pero con características y sonoridades instrumentales particulares a la tradición de los bailes de plaza. En las grabaciones que acompañan Ayats (2001)¹⁵ pueden encontrarse diversos ejemplos tanto de bandas de viento como de *cobles de sardanes*.

¹⁴ Allan Lomax, *Mallorca. The Balearic Islands. The Spanish Recordings* (CD), en *The Lomax Collection*, Cambridge, Rounder, 2006.

¹⁵ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.

¹³ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2007.

Instrumentos para armar identidades. Panorama de las músicas de raíz en los “Països Catalans”



El catalán

El catalán o valenciano es una lengua románica con más de nueve millones de hablantes (para 5.2 millones su lengua materna).

Emparentado estrechamente con el occitano, interacciona también con el castellano y el aragonés y puede tener reminiscencias mozárabes, especialmente en sus variantes más meridionales. A los sustratos celtas, iberos y propiamente vascos se sobrepuso el latín vulgar, aunque el territorio había recibido previamente notables influencias griegas, fenicias y cartaginesas. Más tarde, las dominaciones árabes y germánicas influyeron también en la cultura y la lengua, lo que se nota en gran parte del léxico.

Su dominio lingüístico tiene una superficie de 59 905 km² y 12 805 197 de habitantes (2006), repartidos en la Catalunya del Nord (Estado Francés), Catalunya (excepto la Vall d'Aran, de lengua occitana), el País Valencià (excepto unas comarcas del interior, de lengua castellana) las Islas Baleares, Andorra, la Franja de Ponent (en Aragón), el Carxe (una comarca de Murcia) y la ciudad de l'Alguer en la Isla de Cerdeña.

Una sociedad musicalmente viva

Si entendemos como música un conjunto de comportamientos relacionados con la producción sonora y de movimiento; si suponemos que estos comportamientos vocales, instrumentales y cinéticos se dan en ocasiones rituales, festivas y cotidianas, tanto en lo individual como en lo colectivo, deducimos que las sociedades de expresión catalana son tan activas en este aspecto como otras culturas de dentro y fuera de Europa.

* Estudió etnomusicología en la UNAM; tomó cursos de guitarra barroca, laúd y bajo cifrado con J. M. Moreno, R. Lisveland y Pascale Boquet. Ha realizado diversos estudios de violín popular mexicano, de manera particular sobre los sones de la Huasteca. En Cataluña incursiona en la música tradicional. Es fundador de las Danzas de la Plaza del Rey en Barcelona, y del ciclo denominado Tradicionàrius. [unyk@unyk.com]



Pero: ¿amamos nuestras músicas?

Es una pregunta que nos planteamos a menudo. Quizás en teoría sí, pero en la práctica ya no tanto. Sin entrar en detalles sobre motivos y razones, lo cierto es que en Portugal se escucha por la radio básicamente música portuguesa, y en Grecia se toca, canta y baila casi exclusivamente música del país. Un panorama bien diferente, sin duda, del catalán. Y si no, sólo hay que sondear el sintonizador de la radio FM y tomar nota de cuántas canciones en inglés (según una muestra reciente, 35), en castellano (11), italiano (3), francés (2), hay que escuchar antes de detectar la primera en catalán, que quedó en aquella ocasión empatada con el rumano y el latín. La lengua es un buen indicador; además, dentro de la música autóctona que “consumimos”, la presencia de estéticas diferentes a las convencionales de consumo más masivo es prácticamente nula.

Las personas asociamos cada ocasión a una música determinada. Y entonces no es extraño que pase lo que pasa: nuestra música es ajena a los medios masivos, el baile de fin de fiesta tampoco la contempla, y la discoteca aún menos. Y al final nos avergonzamos de nuestras raíces musicales, las cerramos en un rincón demasiado íntimo de la cámara de las emociones, nos recluimos en guetos para compartirlas, radicalizamos actitudes para superar complejos.

Estamos demasiado lejos de la normalización. Y es imposible conseguir objetivos desde la escuela. Pero antes de responder a la primera pregunta, hace falta que vayamos más a fondo: ¿nos amamos como colectivo y nos respetamos como personas?; ¿apreciamos nuestro país?; ¿cuidamos nuestro entorno?; ¿respetamos el paisaje físico o el dinero es primero?

Una vez hechas estas primeras reflexiones, otras más: ¿qué conocemos de nuestras raíces sonoras?; ¿tenemos los oídos abiertos a los paisajes sonoros que todavía conservan algunas fiestas?; ¿conocemos a nuestros compositores, épocas, estéticas?; ¿conocemos nuestra música?

Porque el primer paso para amar nuestras músicas es conocerlas. El gusto por las sonoridades se basa en la costumbre, y con la asociación de estímulos y emociones positivas a dichas sonoridades. Pero hay un riesgo en trabajar las identidades sonoras en el ámbito escolar, porque a menudo el tema que potenciamos desde la escuela queda identificado por el alumno como exclusivamente escolar, y entonces cuando éste hace vida “normal” fuera de la escuela todo aquello le parece fuera de lugar. Sin embargo en la escuela tendríamos que poder construir elementos para autoidentificarnos sin complejos y adquirir herramientas para participar activamente dentro de nuestras músicas.

Nuestras músicas y las otras músicas

Nuestra música no está aislada de las otras músicas. Forma parte de las otras músicas, de todas las músicas. Cuando analizamos nuestros instrumentos y combinaciones instrumentales no deberíamos delimitar demarcaciones ni pertenencias exclusivas. Pero caemos en la tentación de pensar: “esto es nuestro y de nadie más”. Además de lo tópico está la falta de memoria histórica: creemos que lo que hemos oído “toda la vida” siempre ha estado ahí, por los siglos de los siglos.

Cuando hace tan sólo dos generaciones nuestro pueblo vivía una fuerte resistencia cultural cargada de símbolos, la sonoridad de la *cobla* moderna ligada a la

estética mística de la sardana era el paradigma sonoro de la catalanidad. Actualmente suenan otras dotaciones y se han recuperado instrumentos más antiguos; y sin embargo, para muchas personas mayores eso no tiene una sonoridad “catalana”.

Algunos instrumentos han perdido el contexto que les era propio, y algunos como el sac han sido rescatados de las cenizas. El trabajo conjunto de músicos, constructores, pedagogos de la música, junto con un sector de la sociedad civil que ha generado un entorno festivo favorable, han fomentado la necesidad de recuperación de dichas sonoridades y prácticas instrumentales.

Los instrumentos viajan, unos se transforman con rapidez, otros duran siglos inalterados, y continuamente se inventan otros nuevos. Trascendería el ámbito de este trabajo averiguar los orígenes remotos de los instrumentos que usamos, y tampoco intentaremos dar certificados de denominación de origen a cada una de nuestras dotaciones instrumentales. Hay “especies sonoras” endémicas, incluso con una fuerte insularidad, y otras desperdigadas por el planeta. Todo este órgano-diversidad conforma nuestro patrimonio.

Por lo tanto, ¿cuáles son los instrumentos y las formaciones instrumentales que debemos reconocer y reivindicar como nuestras? Nuestro paisaje sonoro es muy espléndido y variado, pero seguramente nos interesa remarcar los hechos distintivos, los peculiares, la banda sonora de nuestras fiestas, aunque nuestra sociedad es altamente receptiva a las corrientes culturales dominantes y hasta esclava de la cultura de *mass media*, sometida a modos y tendencias de mercado. Seguramente esto no es nuevo y nuestras realidades musicales se han ido generando así.

Hoy en día, además, se supone que tenemos libertad de escoger nuestra estética, tenemos contacto con las músicas de culto (los cultos y mitos de la cultura *pop*, las culturas populares exóticas, la música culta, las de otras épocas...) y acabamos por dar culto y poner etiqueta (tradicional, de raíz) a nuestras músicas de uso. El caso es que el sistema intenta transformar las músicas de raíz tradicional autóctona en simples productos turísticos o de consumo dirigidos a mercados marginales y minoritarios.

Los instrumentos catalanes en la clasificación general

A partir de esta introducción proponemos una tabla de instrumentos, acorde con los criterios establecidos en 1914 por Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959). Para su clasificación se consideran aspectos de principio sonoro, morfología y forma de producción del sonido.

En la penúltima columna se nombran algunos ejemplos generales, dejando para la última, en cursiva, los ejemplos pertenecientes en concreto a nuestras realidades culturales (las presentes en nuestro entorno lingüístico), sin que tengan que ser forzosamente instrumentos autóctonos, simplemente que estén o hayan estado recientemente en uso en cualquier tipo de práctica musical más o menos popular.

Autófonos

Esta categoría requiere una aclaración: no se trata exactamente de instrumentos (herramientas, mecanismos externos al propio cuerpo). Aquí nos ocupamos de los mecanismos de nuestro propio cuerpo, sin uso de otros materiales auxiliares, que utilizamos para finalidades sonoras.

0. autófonos	0.1. voz	cantar
	0.2. bucales	silbar
	0.3. percusión corporal	palmas

0.1. La voz es el pilar central de los fonocomportamientos en cualquier cultura. Es un atributo que casi todo mundo lleva puesto. Por eso es interesante basar cualquier práctica sonora, aunque sea estrictamente instrumental, en el canto. A través del canto asimilamos los elementos rítmicos, melódicos, tímbricos, armónicos y contrapuntísticos del hecho musical.

0.2. Silbar es una forma de expresión muy interesante, alternativa al canto y con la misma función de cualquier otro instrumento melódico.

0.3. Hacer palmas o chocar los dedos son expresiones sonoras que surgen espontáneamente. A la vez son instrumentos excelentes para trabajar el pulso, el tempo y la coordinación. A través de las percusiones corporales podemos adentrarnos en las riquezas y las

Idiófonos

1. idiófonos	1.1. percutores				<i>txalaparta</i>	<i>pica-canyes, llança</i>
	1.2. sacudidos	1.3.1. sonajas			maracas	<i>Sonalls</i>
		1.3.2. esquellas	con badajo libre		cascabeles	<i>esquilla, picarol, esquellerinc</i>
	1.3. percutidos	1.3.1. campanas	con badajo ligado			<i>campanes d'església</i>
			con percutor	manual		<i>campanes de concert</i>
				mecánico		<i>carillon</i>
		1.3.2. gongs				<i>gong orquestral</i>
		1.3.3. recipientes	de barro	con cavidad		<i>càntir, morter</i>
		1.3.4. láminas	de piedra	simple		<i>una llosa</i>
				múltiple		<i>litòfons</i>
			de barro			<i>una teula</i>
			de madera	simple	<i>templeblock</i>	<i>caixa xinesa</i>
				múltiple	marimba	<i>xilòfon</i>
			de metal	simple	<i>steel-drum</i>	<i>ferrets, paella, aixada</i>
				múltiple	con teclado	<i>metalòfon</i>
					con teclado	<i>celesta</i>
		1.3.5. chapas y tiras de madera	con resonador sobre cavidades			<i>cajón</i>
	1.4. concusión		de piedra	tejoletas, tarrañuelas		<i>dues pedres iguals</i>
			de barro	tejas		<i>dues teules</i>
			de madera o hueso	castañuelas, cucharas	claves,	<i>esclafadors, matraques, ball de bastons</i>
			de metal	cucharas, címbalos		<i>culleres</i>
	1.5. frotados			armónica de cristal, boles tibetans		<i>copies de cristall fi</i>
	1.6. rascados	simples	güiro			<i>reco-reco, ampolla d'anís</i>
		indirectos				<i>carrau, xerrac.</i>
		múltiples				<i>canyís, ossets</i>
	1.7. pulsados			caja de música, kalimba, mbira		<i>sonsònia o guimbarda</i>

Membranófonos

2. membranófonos	2.1. percutidos	2.1.1. semiesféricos			<i>timbales d'orquestra</i>
		2.1.2. tubulares	2.1.2.1. cilíndricos	tambores de batería	<i>caixa, timbal fondo, bombo</i>
			2.1.2.2. cónicos	ntenga	<i>bongos</i>
			2.1.2.3. de barril	mridanga	
			2.1.2.4. con cintura	kalungu	
			2.1.2.5. de cáliz	darbuka, djembé	
			2.1.2.6. de pie	<i>talpanhuéhuatl</i>	
			2.1.2.7. largos	congas	
		2.1.3. con marco	2.1.3.1. cuadrado	panderos	<i>pandero quadrat</i>
			2.1.3.2. redondo		<i>pandereta</i>
	2.2. fricción	2.2.1. con vara			<i>ximbomba</i>
		2.2.2. con cuerda			<i>reclams</i>
	2.3. membranas sonoras	2.3.1. libres			
		2.3.2. con tubo o cavidad		kazoo	<i>numut</i>

complejidades polirrítmicas que tienen las expresiones mediterráneas e ibéricas.

Idiófonos

Suena el cuerpo principal del mismo objeto. Para su clasificación se considera de qué manera lo hacemos sonar. En Catalunya, como en cualquier cultura, hay gran variedad y cualquier objeto cotidiano puede ser un instrumento. Usamos idiófonos en momentos de canto colectivo como las *caramelles de pasqua*, las cantadas de villancicos en las casas ante el pesebre, y en las sobremesas, con las botellas y cucharas que tenemos a mano, entre muchos más.

1.1. Percutores: instrumentos que suenan ellos mismos al ser golpeados contra una superficie, como el suelo, o contra otro objeto, como las lanzas de los *armats* en una procesión de Dolors.

1.2. Sacudidos: los más habituales son los sonajeros y los cascabeles, y también las campanas pequeñas con el badajo atado.

1.3. Percutidos: de muy diversas características sonoras según la medida, morfología y material.

1.4. De concusión: dos o más objetos similares o simétricos que se percuten entre ellos, como las claves, o unas cucharas de madera.

1.5. Frotados, como una copa de cristal fino en un entretenimiento de sobremesa.

1.6. Rascados, tanto las matracas usadas en oficio de tinieblas como la botella de anís para una fiesta.

1.7. Pulsados, entre ellos la guimbarda usada por los matadores de cerdos.

Membranófonos

El principio es la membrana que suena por percusión, fricción e incluso por resonancia simpática. En comparación con otras culturas pareciera que no tenemos gran apego por los instrumentos de piel. En realidad no es así:

Cordófonos

existe una gran variedad de ellos, con prácticas y técnicas específicas. Aparte de los de percusión es importante el uso de las zambombas.

2.1. Notablemente se usan los bombos, timbales y cajas de *grallers* y coplas de *ministrils*, los tambores que puede tocar el mismo músico que toca *flabiol*, las panderetas de ciertos bailes y los panderos cuadrados de las Majorales del Roser.

2.2. Las *ximbombes* están presentes en cantadas familiares y navideñas, siendo el instrumento principal en algunos acontecimientos. En Mallorca es especialmente singular el *cant de ximbomba* en La Pobra, en las fiestas de Sant Antoni.

2.3. Los niños fabrican *nunuts* de caña.

Cordófonos

Nuestro territorio es uno de los focos culturales más importantes en el desarrollo de los cordófonos occidentales. El nombre viola aplicado a diversos especímenes (de *braç*, de *mà*, de *roda*...) tiene un claro origen occitano-catalán.

La guitarra tiene una respetable historiografía en nuestro país. Existen antiguos métodos de acordes, tratados, tablaturas y partituras que lo avalan. Junto con la guitarra existen el *guitarró*, *mascle i femella*, el *timple i guitarró* de Ciutadella en Menorca.

En cuanto al violín es uno de los más comunes de su familia, la cuerda frotada. En Catalunya la tradición clásica ha absorbido las prácticas populares, que han quedado marginadas en sociedades rurales o han subsistido de forma testimonial. Se ha fomentado un mito que potencia al violín como un instrumento elitista, pero se está retomando la herencia de los antiguos maestros de danza. Puede que aquel violín rural sea mítico y testimonial, como la forma de vida misma (Ferrer de Tuxent, Peret Blanc), pero el violín todavía es popular. Suele ser un segundo instrumento de los músicos que tocan un aerófono, es el caso habitual de los

músicos de orquesta que solían y suelen cumplir todas las funciones en un día de fiesta.

Aerófonos

4.1.2.2. Los acordeones son instrumentos relativamente nuevos. Se han implantado en todo el mundo occidental y han ayudado a extender un repertorio de baile

3. cordófonos	3.1. cítaras	3.1.1. de vara		arcos musicales	<i>berimbau</i>	
		3.1.2. de tubo			<i>valiha</i>	
		3.1.3. de tabla	pulsadas	directas	cítara, dulcimer, <i>épinette</i>	<i>salteri</i>
				con <i>teclat</i>	virginal, espineta	<i>clavecí</i>
			golpeadas	con baqueta	<i>chicotén, tun tun</i>	<i>tambori de cordes</i>
				con teclado	<i>clavicordi,</i>	piano
			frotadas	de arco	salterio de arco	
				de rueda	teclado de raymundo truchado	
		3.1.4. de artesa			totombito	
	3.2. compuestos	3.2.1. laúdes	de mano	fondo abombado	laúdes europeos	<i>llaüt, tiorba</i>
				fondo plano	cuerdas dobles	guitarra barroca
					cuerdas simples	guitarra
					guitarrones	<i>guitarró, tiple</i>
			de mano o plectro	fondo plano	<i>de cordes metàliques</i>	guitarra "acústica"
			de plectro	fondo abombado	<i>ud</i>	
					<i>mandolines italianes</i>	mandolina
					<i>buzuki, saz</i>	
				fondo plano	<i>sistres</i>	<i>mandola</i>
					de <i>rondalla</i>	<i>bandúrria, llaüt</i>
			de arco	sin teclado	<i>rebecs</i>	<i>violí d'esclop</i>
					<i>viola, fidula</i>	<i>de braç</i>
					<i>violes</i>	<i>da gcona</i>
					<i>violins</i>	<i>violí, viola</i>
						<i>violó tenor</i>
						cello
					<i>contrabaixos</i>	contrabajo de pera contrabajo clásico
				con fondo plano	<i>nickelharpa</i>	
			de rueda	dos ejecutantes	<i>organistrum</i>	
				un ejecutante	viola de rueda	<i>viola de roda</i>
		3.2.2. arpas	3.2.2.1. abiertas, sin columna			
			3.2.2.2. columna	diatónicas	arpa "celta"	<i>arpas renaixentistes</i>
				cromáticas	arpa doble y triple	arpas del barroco
					con clavijas	
					con pedales	arpa clásica
			3.2.2.3. arpa-laúdes		kora	
		3.2.3. lires de yugo				

Aerófonos

4. aerófonos	4.1. libres	4.1.1. por desplazamiento				<i>fuet o tralla</i>
		4.1.2. interruptivos	4.1.2.1. una lengüeta			<i>caramella, gallet</i>
			4.1.2.2. varias	de boca		harmónica
				fuelle manual	acordeones bisonoros	<i>diatónica, concertina, melodeon, bandoneó</i>
					acordeones unisonoros	<i>cromàtic de botons, de teclat o "piano"</i>
				fuelle pedal		<i>harmòniun</i>
			4.1.2.3. de rotación		<i>brunzidor de disc</i>	<i>sirenes</i>
		4.1.3. plosivos			<i>petard, tubo abierto</i>	<i>foes artificials, trabucs</i>
	4.2. aire contra una arista	4.2.1. de soplo directo	4.2.1.1. no flautas			<i>xiulet de pinyol</i>
			4.2.1.2 a un orificio	simples	sin hoyos	<i>flauta de pistó</i>
					con hoyos	<i>flauta travessera, flautí</i>
				múltiples	flauta de pan	<i>siringa de l'esmolet</i>
			4.2.1.3. de soplo directo a un bisel		kena	
		4.2.2. con conducto	4.2.2.1. tubo abierto	silbatos		<i>xiulet obert</i>
				de una mano	<i>txistu, galoubet</i>	
				flageolets	<i>flageolet</i>	
				flautas de dos manos		<i>flauta de bec</i>
			4.2.2.2. tubo cerrado	silbato cerrado		<i>siurell, xiulet d'escorça</i>
			4.2.2.3. globular	silbato globular	ocarina	<i>rossinyol</i>
			4.2.2.4. con teclado		<i>orgue (registre de flauta)</i>	<i>orgue</i>
	4.3. lengüetas	4.3.1. doble	4.3.1.1. tubo cilíndrico		cromorno, aulos, tibia	
			4.3.1.2. tubo cónico	populares	rudimentarios	<i>trota (oboè d'escorça)</i>
					fraccionales	<i>grall de cornamusa</i>
					<i>gralles i dolçaines</i>	<i>dolçaina, gaita, gralla seca, llarga, con claus</i>
					<i>tarotes i xeremies</i>	<i>tarota, prima, tenoret</i>
					<i>de cobla</i>	<i>tible i tenora</i>
				orquestales	oboes	<i>oboè, corn anglès</i>
					fagotes	<i>baixó, fagot, contrafagot</i>
					<i>sarrussòfons</i>	<i>del soprà al contrabaix</i>
			4.3.1.3. con teclado		órgano (registro de regalia)	<i>orgue</i>
		4.3.2. simple	4.3.2.1. tubo cilíndrico	simples	<i>populars</i>	<i>xeremieta</i>
						<i>bordó</i>
					<i>orquestrals chalumeaux,</i>	<i>clarinets (familia).</i>

moderno basado en la melodía acompañada con acordes, desplazando a menudo otras estéticas, instrumentos y ritmos, aunque también se han adaptado a las músicas preexistentes. En nuestros ámbitos encontramos básicamente el acordeón diatónico (bisonoro) y el de teclado de piano (unisonoro).

Los acordeones son una buena solución práctica por varios conceptos: instrumentos portátiles, muy sonoros, con prestaciones tanto melódicas como armónicas y afinación fija. Tienen un fuerte atractivo en las dinámicas de baile y acompañamiento de canciones.

4.2.2. El *flabiol* es un aerófono de bisel, de tubo recto, de un palmo de largo, único entre las flautas de una mano porque se usan los cinco dedos para tapar cinco orificios. La gran particularidad es que el dedo meñique trabaja al revés que los demás. El agujero que obtura está en la parte de abajo del instrumento. Esto lo hace diferente de todas las flautas de tres agujeros. También se usa con llaves. Es un instrumento originario de la Catalunya Vella y de Mallorca, pero actualmente se ha extendido por todo el país. No se encuentra en ninguna parte más del mundo. Sería interesante fomentar el uso del *flabiol* a todos niveles. Podría ser una alternativa a la flauta de pico. Quizás algún día todos los gigantes volverán a bailar con el *flabiol* y tambor.

4.3.1.2. Oboes populares. La dulzaina o gaita y los diversos tipos de *gralla* son instrumentos de calle por excelencia. Suelen acompañar *castells*, *moixigangues* y otros entremeses, y en su momento también fueron muy importantes para la música de baile. En algunos casos ha subsistido con fuerza su uso tradicional, conservando valores estéticos y sociales. En otros se ha extendido de manera casi descontrolada. Últimamente las encontramos muy vinculadas a los mojigangas y *bestiari*.

Prima, tenoret, tarota... tible y tenora. También son oboes populares, pero sensiblemente diferentes de la *gralla* y la dulzaina en

Aerófonos (continuación)

varios aspectos. Puede que la *gralla* tenga una filiación arábiga más marcada, y estos otros sean más próximos a la Europa renacentista. Lo que sí está claro es que dieron origen en el siglo XIX a los modernos instrumentos de la *cobla*.

Instrumentos híbridos

Casi todos los instrumentos son híbridos, entrecruzan sus principios sonoros y son contados los que se puedan considerar como puros.

El órgano y las libertades de capilla. Puede parecer raro que hablemos de un instrumento que se suele situar en las antípodas del folclore... pero a través de la música que tocaba el organista en las fiestas que se organizaban en la misa de gallo nos han llegado gran cantidad de tonadas y bailes populares, junto con canciones profanas. Esto se explica gracias a las libertades de órgano del ciclo de Navidad mediante las cuales se disfrutaba de permiso para estos excesos. Las libertades de órgano nos permiten comparar material en formato gráfico recogido hace mucho tiempo por el mismo músico que lo tocaba con el que nos ha llegado por vía oral, y contrastarlo con el que nos legaron, adecuadamente maquillado, los folcloristas románticos.

El sac de gemecs, o sac. Es un aerófono múltiple de caña doble (*grall*, tubo cónico melódico) y simples (tres bordones cilíndricos dispuestos en una "piña"), de soplo indirecto, con reserva de aire. En Mallorca el instrumento ha conservado el uso popular con plena función. Allí es conocido como *xeremies*, y forma pareja con el *flabiol* y tambor. En Catalunya había tenido varios nombres: *manxa borrega*, *caterineta*, *criatura verda*, pero actualmente sólo se aplica el de *sac*. Ya existen muchos constructores. Tiene su festival propio, abierto a todo tipo de cornamusas: *Cornamusam* (*Olot*, primer fin de semana de julio).

Tocados por un solo músico: para un baile económico. Una de las actividades que proporciona más placer es

				múltiples	<i>launeddas, alboka</i>	<i>corno di bassetto</i>
			4.3.2.2. tub cònic		<i>saxòfonos i octavin</i>	<i>reclam de xeremia</i>
		4.3.3. doble y simple			Cornamusas	<i>saxofons (familia)</i>
4.4. tipo corno	4.4.1. corno natural		4.4.1.1. sin boquilla		<i>corns naturals, olifant</i>	<i>sac de gemecs, buna, xeremies, bot</i>
			4.4.1.2. con boquilla		trompeta natural	<i>corn mari, de banya</i>
	4.4.2. con mecanismos	4.4.2.1. de agujeros			<i>cornetto, serpentón, trompeta con llaves</i>	<i>corneta, corneti, clari, bugle</i>
			4.4.2.2. extensible		de varas	<i>figle (oficleide)</i>
			4.4.2.3. válvulas y/o pistones		trompetas	<i>sacabutx, trombó</i>
					trompas	<i>trompeta, trombón de pistones</i>
					tubas	<i>trompa (french horn)</i>
					<i>flugelhornos</i>	<i>fiscorn, tuba.</i>
					<i>saxhornos</i>	<i>flugelhorn</i>
						<i>eufonium, bombardi</i>
					<i>sousafon</i>	<i>helicó</i>

Electrófonos

5. electrófonos	5.1. electroacústicos	<i>guitarres elèctriques</i>	<i>guitarra eléctrica, baix elèctric</i>
		<i>contrabaixos elèctrics</i>	
		<i>violins elèctrics</i>	
		<i>piano elèctric fender rhodes</i>	
	5.2. electromagnéticos	<i>theremin</i>	
		<i>ondes Martenot</i>	
		<i>orgue elèctric</i>	
		<i>sintetitzador</i>	<i>teclats</i>
	5.3. instrumentos digitales	<i>teclat midi</i>	
		<i>controlador de vent midi</i>	
		<i>percussions midi</i>	
		<i>guitarra midi</i>	
		<i>acordiò midi</i>	

hacer música en grupo. Y sin embargo a menudo es una sola persona quien se encarga de cubrir esa función. Hay estrategias, algunas muy antiguas y otras no tanto, para obtener el máximo rendimiento musical de un solo músico: bombo y *flabiol*; un *home sol*. Sets de *percussions*: *bombo i plat, batería*. La batería de percusión es un conjunto de instrumentos originariamente pensados para ser tocados por un equipo de personas, habitualmente acompañando otros de viento, en una banda de tipo militar o formaciones similares. Durante el siglo pasado se ha generalizado la práctica, en un primer momento casi circense, de encargar a un solo músico todos los platos, tambores y complementos que



pueda tocar. Esto se ha convertido en norma y se ha hecho extensivo a todos los estilos de música, dando origen a diversos juegos de percusión bien consolidados que determinan una estética u otra. En nuestro país se le llamó *jazz band* en un primer momento.

Flabiol i tambor, Flauta de tres forats i tambori de cordes. Se trata de una asociación instrumental formada por *flabiol* y un membranófono percutido tocados por el mismo ejecutante. Tiene muchos siglos de existencia. La práctica del *flabiol* tiene dos ámbitos diferenciados: el *flabiol* "tradicional" y el *flabiol* de cobla. En el primer caso suele tocarse con un tambor con claro papel rítmico. Su aprendizaje suele ser por vía oral y de transmisión generacional entre familias, estando su función ligada al baile popular (o sea de moda), o a danzas y comparsas concretas. Antiguamente era la música más habitual de los gigantes. El segundo ámbito del *flabiol* es el de las sardanas y la música escrita. Se toca siempre un instrumento con llaves, con un *tambori* muy pequeño que aporta el ataque a los sonidos del contrabajo en la formación de *cobla*. Su aprendizaje suele ser en clases particulares y en algún conservatorio y escuela de música de cobla. Su función en la música de sardanas es de instrumento de conjunto, toca ciertos pasajes fijos en solo y puede ser solista virtuosístico en las sardanas "obligadas de *flabiol*".

Acordiò i bombo. Violí con percussió de peus. Trompeta i teclat electrònic. Un músico con buena coordinación puede llevar a término el papel de hombre orquesta. Muchos acordeonistas incorporaron el bombo y contratiempo antes de la aparición de la caja de ritmos. Es posible que el violinista que dirija un baile quiera marcar un ritmo, para lo cual buscará una superficie resonante (tarima) para percutir con los pies. La chapa

metálica del suelo de un remolque de tractor tampoco va mal. Otros casos que se pueden observar son la combinación de trompeta y teclado, ya sea para hacer trepar una cabra por una escalera o para otras funciones.

Agrupaciones instrumentales: la solidez de cada construcción. Acompañamiento del canto

El pandero, ximbomba y ferrets. Las manifestaciones de canto (villancicos, *caramelles*) así como los *glosats* (sesiones de verso improvisado) a menudo se acompañan con una gran variedad de instrumentos idiófonos y de membranas. Vale la pena experimentar con los diversos timbres y combinaciones rítmicas para encontrar maneras amenas e interesantes de acompañar el canto.

De la guitarra, vandola y tiple a la rondalla de cuerdas. No es nada nuevo el hecho de acompañar las canciones con la guitarra, y junto con ésta el *guitarró* o tiple (complemento agudo que enriquece tanto la armonía como el ritmo) y la cuerda pulsada. Con el precedente histórico de la *vandola* y el laúd tenemos actualmente bandurria, laúd de rondalla, *mandolas* y mandolinas que nos dan un buen marco sonoro para el canto individual y colectivo.

Habaneras. Desde el canto espontáneo a voces hasta el estereotipo actual. De las maneras populares de cantar a voces surgen los denominados grupos de habaneras o canción marinera (vales, sardanas, barcarolas, cuplés y hasta habaneras). Originariamente tres hombres realizan tres voces, sin ningún acompañamiento, o como mucho con una guitarra. Hoy en día casi siempre tenemos un acordeón de teclas y un contrabajo, además de la guitarra. Como todo esquema estereotipado, se asocia un repertorio habitual, un vestuario y un ritual concreto a estas actuaciones.

"Totes les musiques són del meu carrer". Cercaviles, albades, moixigangues i castells. Del panorama sonoro de nuestras fiestas destacamos el sonido de las *gralles* o bien de las dulzainas, que van asociadas al timbal o caja redoblando. En algunos casos se asocia el timbal fondo y el bombo. Hay toques de *castells*, de *processó*, de *matinades*, de pasacalle y otros. En el País Valenciano y cier-

tas zonas del Principado la práctica instrumental y el repertorio, así como la formación instrumental mantienen unos parámetros mínimos de rigor y solvencia. En otros casos los aspectos lúdicos, la participación de mucha gente y la pertenencia (de colla y de país) prevalecen sobre los otros aspectos.

Bandas y charangas. La banda es un fenómeno musical que determina la vida cultural y asociativa de una parte del país. Las entidades responsables a menudo se encargan de la formación musical de la población, en una elevada proporción. Hay que destacar la gran riqueza de dotación instrumental que comporta esta práctica, donde pueden aparecer la mayor parte de los aerófonos orquestales occidentales. Las bandas llevan a cabo toda clase de funciones musicales: conciertos, cortejos, procesiones, actos cívicos y solemnes.

Las denominadas rondallas, en el País Valenciano y en el delta del Ebro combinan clarinete, trompeta y bombardino con guitarra, guitarrón y percusiones. Se encargan de acompañar con tocatas las jotas que improvisa el cantador.

Orquestas de baile. De la *cobla "mínima"* a la de *sardanes*. El conjunto *flabiol* y *tambori* constituye en sí mismo un acoplamiento tradicional. Otros acoplamientos propios del *flabiol* y *tambori* son la *cobla de flabiols*, la media *cobla* con el *sac de gemecs*, la *cobla de tres quartans* añadiendo la tarota y las *coblas de ministrers* (con más dobles cañas, aerófonos tipo corno y membranófonos) y la *copla* convencional de sardanas. Esta ha sido la única formación instrumental estandarizada de la música tradicional del Principado de Catalunya durante muchos años. Ya se ha comentado que para mucha gente éste es el único sonido genuinamente catalán. Ni qué decir que sigue vigente, con centenares de grupos profesionales en activo, con músicos de buen nivel. Sólo hace falta asistir a la fiesta mayor de cualquier población, un domingo por la mañana. El *flabiol* y *tambori* pueden participar también en formaciones instrumentales de diferentes características y géneros:



con violín, conjuntos de música antigua, música de cámara, baile folk, *flabiol* y piano, etcétera.

Acordió i violí: ball de patacada. Orquestrina i la "jazz band". Encontramos duetos con acordeón, con el violín o bien el clarinete en bailes de zonas rurales. También formaciones de trío y más numerosas, denominadas *orquestrines*, que pueden incluir piano, batería, cuerdas, maderas y metales. Conviene comentar que actualmente son raras

debido a la aparición de la música grabada y posteriormente del teclado electrónico con caja de ritmos. A pesar de todo, sectores de público prefieren esta música. En cierto modo se puede decir que ha renacido en el ámbito del "baile folk".

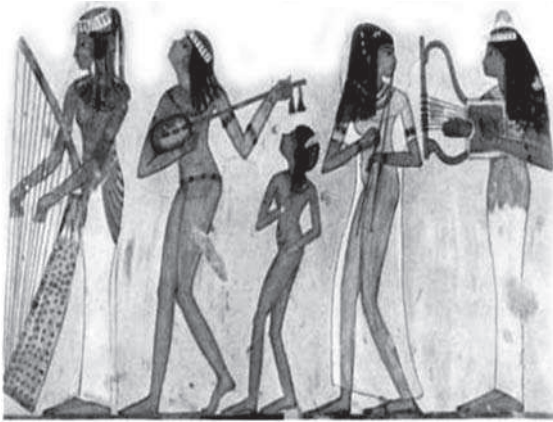
Música automática para una sociedad de autómatas. Hace muchos años que las culturas europeas juegan con la idea de la producción mecánica del sonido. Los autómatas con mecanismo de relojería, las cajas de música, los metrónomos, las pianolas y organillos son algunos ejemplos. Podríamos decir que incluso lo son los aparatos de reproducción fonográfica. No hace falta recordar que en gran parte este adelanto técnico ha conllevado una decadencia real del oficio del músico. A pesar de todo, hemos sobrevivido, y en parte nos hemos tenido que adaptar: intérpretes con *play back*, *disk jockey* animando las fiestas...

Pero últimamente se ha dado un fenómeno que llama mucho la atención. La universalización del protocolo *midi* (interfaz numérica para instrumentos musicales) ha hecho que gran parte de la música actual ya sea programada. Ahora tenemos una industria a nivel mundial controlada por un *Gran Hermano* que hará que se acaben por fin todos nuestros problemas y podamos vivir finalmente en *un mundo feliz*

Pero los más pequeños de entre nosotros, cuando sean viejos podrán explicar a sus nietos que en tiempos pasados había unas herramientas muy diversas y extrañas que sabían manejar unos cuantos hombres y mujeres, y que de este modo conseguían hacerse la música ellos mismos...

Ana Luisa
Madrigal Limón*

A N T R O P O L O G Í A



Mizmar, darbuka y rababah. Instrumentos tradicionales del folclore egipcio en la región del Sa'id

Suele suceder a menudo que al escuchar la palabra Egipto lo primero que viene a la mente de las personas son sus grandes pirámides, sus faraones, sarcófagos, momias, dioses y las maldiciones de las tumbas. Pero existe un Egipto posterior, contemporáneo, rico en tradiciones y costumbres, reflejo de todos aquellos cambios que a través del tiempo ha sufrido su gente, su religión y sus expresiones culturales; factores, todos estos, que de alguna manera reflejan en ocasiones actitudes y comportamientos de ese muy antiguo Egipto faraónico.¹

Pero no sólo es en lo cultural y en lo político que este país africano ha mantenido algunas de las características de su antigüedad. El plano geográfico también conserva la división que de tiempos remotos dos reinos establecieron ahí: el Bajo y el Alto Egipto. El primero se refiere a la parte norte del país, mientras el Alto Egipto se sitúa en el Sur. Así, esta tierra, con su división tradicional ha recibido varios nombres a lo largo de su historia: “Misr” era llamada por los árabes y “Kemet”, el país negro, por los antiguos africanos. Sus habitantes se referían a él como “Ta Meri”, su tierra amada, o como el “Regalo del Nilo”. El nombre con el cual conocemos a este país lo debemos a los griegos, quienes lo llamaron “Agyptus” o Egipto.²

Este país de las “dos tierras”, redescubierto en el siglo XIX por los franceses y descrito para el mundo occidental por varios viajeros intrépidos de Europa, tiene en su música elementos muy característicos de su folclore, siendo así que el Alto Egipto posee una tradición propia en la combinación de melodía, ritmo y armonía, los cuales alegran los oídos de sus habitantes a la par de que animan sus fiestas, sus calles y sus cafés.

* Estudia la licenciatura en Historia en el Sistema de Universidad Abierta, FFYL-UNAM. Asistente de la Subdirección de Arqueología del Museo Nacional de Antropología. Representante de la Asociación Mexicana de Danza Árabe y Belly Dance, A.C. [ana.madrigal.limon@gmail.com]

¹ Molefi Kete Asante, *Culture and Customs of Egypt*, Nueva York, Greenwood, 2002, p. IX.

² *Ibidem*, pp. IX-X.





El al-Sa'id

La parte sur del país, o Alto Egipto, era llamada por los antiguos "Thebadia", aun cuando los árabes conocen esta parte como el al-Sa'id o tierras altas.³

El al-Sa'id comprende toda aquella área ubicada entre el Cairo y la ciudad de Assuán, a lo largo de la cual se distribuyen provincias y ciudades como Qena, Luxor, Assiut, Girga, Sohag y Minya. Su composición física es de contrastes, pues desierto, montañas áridas y suelos de cultivo altamente fértiles se agrupan para ofrecer agradables y amenas vistas.

Al momento de embarcarse en su aventura, un viajero universal español del siglo XIX relata en sus crónicas la impresión que le causó su viaje a la Thebadia: "[...] detúveme en el viejo Cairo, llamado por los árabes Masr el Atik a media legua de Bulac. Esta población [...] es el puerto para las embarcaciones que bajan del Said, o Alto Egipto [...]". A medida que fue dejando atrás el Cairo comenta: "En esta parte que voy reconociendo, el Nilo corre por entre orillas escarpadas [...]",⁴ y tras pasar los primeros cauces de este gran río que lo van adentrando en la región del al-Sa'id ya puede comparar los contrastes del área, diciendo que "si la ribera oriental del Nilo presenta en esta parte del alto Egipto un aspecto horrible por sus arenales y montañas áridas, la del occidente recrea la vista con sus campos cultivados [...]",⁵ además "[...] los sembrados de los granos que se usan en este país, causan gran admiración por la prontitud de su vegetación y por su producción asombrosa [...] Mis primeras pesquisas se dirigieron al punto más importante, el que ha sido siempre el objeto de la mayor admiración, cual es la fertilidad de las tierras del Alto Egipto".⁶

Tal descripción es válida aun hoy día, pues a pesar de las modernas ciudades y los complejos turísticos, el Alto Egipto se sigue caracterizando por su vida rural, pues la agricultura juega un rol primordial en el al-Sa'id.⁷

³ N. S. Hopkins, *Upper Egypt: Identity and Change*, El Cairo, The American University in Cairo Press, 2004, pp. 1-23.

⁴ P. F. Estala, *El viajero universal o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, Madrid, Imprenta Nacional, 1801, vol. 3, p. 209.

⁵ *Ibidem*, pp. 211-212.

⁶ *Ibidem*, p. 258.

⁷ Para tener una idea más completa de la descripción del Alto

Sa'idis

Los Sa'idis son los habitantes del Alto Egipto, los cuales poseen una identidad nacional, religiosa, económica y familiar muy fuerte de la cual se sienten orgullosos en extremo. Con base en ella interactúan dentro y fuera de su propia región. Con esta identidad tan propia se presentan ante el Bajo Egipto y el resto del mundo árabe; identificación que representa una forma de rebeldía autoimpuesta, que resalta cuando quieren demostrar quién es un Sa'idi y quién no lo es.

La región del al-Sa'id es la base de la identidad Sa'idi, que va conformándose a través de la comunidad y la familia, viéndose así reflejada en la acción social, en sus rivalidades políticas, terrenales y en las venganzas personales. Los grupos de familias grandes y extendidas, los patriarcados y los feudos son otras de las características específicas que terminan de darle forma a esta identidad Sa'idi.⁸

El Saiidi

A partir del nombre de al-Sa'id, del cual se desprende la denominación para sus habitantes, tenemos un término más que podemos utilizar de éste, ahora para referirnos a un ritmo musical característico de esta región: el Saiidi.

Es de tenerse muy en cuenta que los egipcios desde tiempos remotos han sido un pueblo amante de la música; no sólo disfrutaban escuchándola, también adoraban interpretarla y aún más bailarla; "[...] los egipcios debieron ser felices con la música. Por lo menos, las palabras 'alegría', 'satisfacción' y 'música' se representan con el mismo signo jeroglífico".⁹

Egipto hecha por este viajero español, véase "Carta X. Alto Egipto", "Carta XI. Continuación del viaje", "Carta XII. Ruinas de Déndera", "Cuaderno Tercero. Carta XIII. Producciones y costumbres del Alto Egipto"; *Ibidem*, pp. 200-266; N.S. Hopkins, *op. cit.*, *passim*.

⁸ Una muy buena explicación acerca de la identidad Sa'idi y de la forma de vida de los habitantes del Alto Egipto se encuentra en N.S. Hopkins, *op. cit.*, pp. XI-XIV y 1-118.

⁹ J.L. Comellas, "La música en los tiempos antiguos. Egipto", en *Historia sencilla de la música*, Madrid, Rialp, 2006, p. 35.



El trabajo cotidiano en el valle del al-Sa'id es arduo y monótono, y a través de canciones y cantos, los Sa'idis alivian la carga de sus ocupaciones:¹⁰ "Al acompañar las actividades del hombre en el ciclo de su vida, así como en el transcurso del calendario, la música se convierte en un medio de integración social. En las culturas tradicionales el sonido posee valores rituales, simbólicos, terapéuticos y mágicos que se han sedimentado en las expresiones musicales originales de cada grupo o comunidad."¹¹

Y nada más tradicional que el Saiidi. Técnicamente es un ritmo de cuatro cuartos usado para una danza guerrera masculina llamada Tahtib,¹² y que ha sido estilizada por las mujeres en su versión del Raks al Assaya o baile de bastón.¹³

Este ritmo folclórico es pesado, fuerte, con la esencia de la tierra y se identifica fácilmente a partir de las siguientes características:

1. Sus instrumentos tradicionales son el *mizmar*, el *rababah* y la *darbuka* (con la opción de cualquier otro instrumento de percusión como el *riq*, el *mazhar* o el *daff*).

2. Su ritmo va marcado en las percusiones así: DUM TAC DUM DUM TAC.¹⁴

El Saiidi y las percusiones

Aprender a interpretar el ritmo Saiidi en las percusiones es sencillo, sólo se tiene que tener el conocimiento

¹⁰ E.W. Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, El Cairo, The American University in Cairo, 2003, p. 353.

¹¹ P. Scamecchia, "Música popular y música culta", en *Enciclopedia del Mediterráneo*, Barcelona, Icaria, 1988, p. 12.

¹² Para una explicación más explícita de esta danza masculina, véase K. Sharif, "Cultures and Dance", en *Bellydance. A Guide to Middle Eastern Dance, its Music, its Culture and Costume*, Melbourne, Allen & Unwin, 2004, pp. 20-21; también I. Lexová, *Ancient Egypt Dances*, Nueva York, Dover, 2000 [1935], *passim*.

¹³ Sobre el baile del bastón Molefi Kete Asante menciona que esta versión egipcia se deriva de las danzas nubias al sur del país. También menciona que el bastón es usado apropiadamente cuando la bailarina lleva puesto un vestido Beledi (un vestido del pueblo), y que a pesar de ser una danza estilizada por las danzarinas profesionales o de cabaret, esta danza del bastón es disfrutada por la gente a todo lo largo de Egipto; Molefi Kete Asante, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴ K. Sharif, *op. cit.*, pp. 12-13, 21-22, 26.

de los sonidos que se desprenden de este instrumento de percusión. Golpeando el centro y las orillas del parche de la *darbuka* se obtienen tres sonidos diferentes, los cuales al ser combinados dan como resultado gran cantidad de ritmos que el músico intérprete puede ir adornando según su habilidad o su sentir.

El golpe dado al centro del parche con la mano abierta produce una resonancia que suena como un DUM. De la misma forma, al centro, pero golpeando casi en la orilla el parche con las yemas de los dedos de la misma mano usada para el DUM, el sonido emitido refleja un TAC. La mano opuesta, que descansa sobre la circunferencia del parche puede golpear con los dedos la orilla para emitir un sonido KA, que generalmente es el que se usa para los adornos. Así, la base rítmica del Saiidi se forma a partir de dos notas, que, como se mencionó anteriormente, se leen DUM-TAC-DUMDUM-TAC, y que se repiten una y otra vez en un ciclo tan largo o corto como el músico decida.¹⁵

La presencia de la *darbuka* en tierras egipcias ya es tradicional. Edward William Lane, un apasionado orientalista inglés del siglo XIX, habla de este instrumento refiriéndose a él como una clase de tambor llamado *darábukkeh*, siendo aquellos de mejor calidad los que son elaborados con madera; adornados de madre perla y carapacho de tortuga. Su largo por lo general es de 38 cm y en su parte superior van cubiertos con un parche de piel de pescado. Se coloca bajo el brazo izquierdo y puede ir o no suspendido por una cuerda que pasa sobre el hombro izquierdo. Se toca con ambas manos. Un tipo más común de *darábukkeh* es elaborado de arcilla y por lo tanto varía un poco de la forma anteriormente descrita. Los barqueros del Nilo usan regularmente estos *darábukkeh* de arcilla, acompañando los golpes de éste con un instrumento de viento denominado *zummarah*.¹⁶

El Saiidi y el *mizmar*

Otra de las maneras de saber que uno se encuentra ante un Saiidi es por el timbre agudo y estridente que

¹⁵ *Ibidem*, pp. 23-26.

¹⁶ E.W. Lane, *op. cit.*, pp. 366-367.

produce un aerófono de lengüeta doble conocido como *mizmar*.¹⁷ Éste es uno de los instrumentos de viento más antiguos conocidos en Egipto, pues en la tumba de Tutankamón fue encontrado un ejemplar elaborado en bronce, el cual se exhibe en el Museo Egipcio del Cairo. El *mizmar* era utilizado con fines militares, para convocar a los guerreros o para anunciar la guerra; usados también para proclamar la llegada del faraón o de altos dignatarios. Con el transcurso del tiempo, su función cambió y comenzó a emplearse por el pueblo para su música tradicional.

Común es que durante una interpretación Saiidi se toquen dos o tres de estos instrumentos al mismo tiempo, siendo acompañados la mayoría de las veces por el ritmo que marca la *darbuka*, o la melodía estridente del *rababah*. Muchas de las melodías o las canciones Saiidi interpretadas por los egipcios comienzan con un solo de *mizmar* y después de unos cuantos segundos, el sonido de las percusiones comienza a marcar el ritmo de éstas.¹⁸

El Saiidi y el *rababah*

Clasificado técnicamente como un laúd de arco de mástil largo, el *rababah*¹⁹ viene a ser otro de los instrumentos tradicionales usados por los egipcios del al-Sa'id con el fin de acompañar no sólo los sonidos de las *darbukas* o del *mizmar*, sino también la voz de poetas y cantantes ambulantes que existen por toda la región.

Lane, el ya citado orientalista inglés, vivió entre los egipcios durante largo tiempo con el fin de conocer a fondo sus costumbres, su lengua y sus tradiciones, y en su citado relato dice que este instrumento de cuerda era una clase curiosa de viola llamada *rabáb*, la cual es generalmente usada por los cantantes pobres, como un acompañamiento para la voz. Hay dos clases de viola que reciben este nombre; la *rabáb el-mughanne* o la viola del cantante, y el *rabáb esh-shá'er* o viola del poeta, las cuales difieren en que la primera posee dos cuerdas y la segunda solo una. El cuerpo está conformado por un marco de madera, cuyo frente se encuen-



tra cubierto con un parche, mientras la parte de atrás está descubierta. Su base de hierro y las cuerdas son de cola de caballo. Se toca con un arco, el cual es similar a aquel usado con el *kemengeh*. Este instrumento siempre es tocado por los trovadores públicos, los cuales narran el romance de Aboo-Zeyd.²⁰ El trovador es llamado en árabe "Shá'er", los cuales aún en estos tiempos se encuentran recorriendo las calles del Alto Egipto; sin embargo ahora recitan no epopeyas de antaño, sino propios versos acompañándose de esta vihuela popular, en cafés, calles y complejos turísticos como Luxor o Assuán.

El Saiidi como danza

Si el nombre de al-Sa'id ha sido usado para denominar una región, una población y un variedad musical dentro del folclore egipcio, no es de extrañar que la última referencia a esta palabra sea para hablar de un estilo de danza. Decir Saiidi es entender que también existe un baile característico de la región del al-Sa'id que usa la música producida por el *mizmar*, la *darbuka* y el *rababah* para hacer desplazar los cuerpos de los bailarines en ceremonias tradicionales, en bodas, durante horas de esparcimiento o como parte de una coreografía elaborada por una compañía nacional de danzas tradicionales como la egipcia Reda Troupe, con más de cincuenta años de tradición.²¹

²⁰ E.W. Lane, *op. cit.*, pp. 364-365.

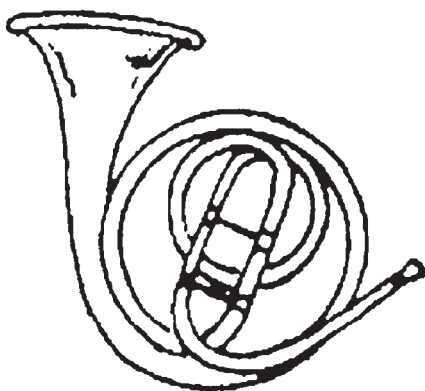
²¹ Para una lectura más amplia sobre esta compañía de danza folclórica egipcia, véase Z. Sherifa, "Indigenous Arts and The Reda Troupe", en *Images of Enchantment: Visual and Performing Art of the Middle East*, El Cairo, American University in Cairo Press Zuhur, 1998, pp. 273-278; y Farida Fahmy, "History of the Reda Troupe", en línea [<http://www.faridafahmy.com/history.html>], recuperado el 10 de septiembre de 2009.

¹⁷ P. Scamecchia, *op. cit.*, p. 85.

¹⁸ *La danza del vientre. El portal chileno de danzas árabes*, en línea [http://www.ladanzadelvientre.cl/reportaje_musica_arabe.php]

¹⁹ P. Scamecchia, *op. cit.*, p. 83.

La música tradicional y la música para niños



Vamos a tratar de definir la música tradicional sin recurrir a libros especializados, para entender cómo la mayoría de la población recibe esta información: es la música que se transmite de generación en generación al margen de la enseñanza musical académica, como una parte más de los valores y la cultura de un pueblo. Así pues, tiene un marcado carácter étnico, que normalmente la hace fácil de comprender a escala internacional.

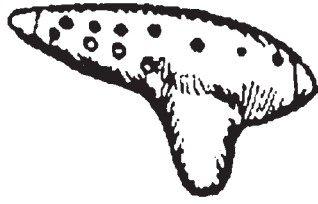
La música tradicional o música folclórica es, en sentido amplio, música transmitida por tradición oral, al margen de la enseñanza académica (aunque ésta también constituye una tradición en sí misma). Estrictamente, puede referirse a música practicada en medio urbano o rural, si bien suele usarse más para apelar esta última. En el *Tech Multimedia Music Dictionary* se define como “música del pueblo que ha sido transmitida de generación en generación, no a través de medios escritos sino por memorización o repetición, y tiene raíces profundas en su propia cultura.”

Elementos de la música tradicional

Es del pueblo y para el pueblo y la tienen todos los pueblos. Es anónima. Nace con la necesidad que la provoca. Se transmite de forma oral. Está basada en la improvisación. El repertorio es limitado. Las canciones se transforman, desaparecen y se crean nuevas para idénticos momentos. El repertorio depende de la memoria colectiva. Las exigencias dependen de la voluntad y capacidad del intérprete. Es imposible recoger todas las canciones, ya que dependen de la memoria colectiva y están muy dispersas.

Considerada música sencilla, natural y espontánea, que se transmite de manera oral, alejada completamente del parámetro académico. Por tanto,

* Estudió geografía en la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. Es director y compositor del grupo *Son de la ciudad*, integrado para realizar un trabajo dirigido al niño, tomando como base la música tradicional mexicana. Es miembro del Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y del Caribe.



aunque tiene raíces profundas, su valor es casi “insignificante”, se reduce a una pequeña comunidad y se mantiene completamente al margen del medio urbano.

En cambio si observamos con detenimiento, encontramos que esta música, al formar parte de los valores y de la cultura, lleva precisamente en ese entorno de comunidad su espíritu de conjunto, un concepto que los centros de poder se empeñan en neutralizar:

Las músicas populares tienen en nuestro continente un papel particularmente importante. En el esquema colonial impuesto por Europa Occidental desde hace cinco siglos, América toda ha sido un infatigable semillero de músicas populares que si bien han servido a los centros de poder para renovar su arsenal homogenizador de mercado —estrategia que resulta especialmente clara en esta nueva etapa imperial llamada globalización— ha sido al mismo tiempo una defensa instintiva de los pueblos para enfrentar el bombardeo metropolitano, una arma eficaz para defender la individualidad frente a la alineación organizada, un recurso involuntario para protegerse del vaciamiento individual.¹

La música tradicional es la base para la educación musical, ya que por medio de ésta se aprende el amor a su pueblo; de aquí mismo nace su contraposición al patrón dominante de la sociedad moderna en el caso de la escuela, que genera la individualidad y el liderazgo.

La música tradicional fomenta la creación por su increíble sonoridad, estimulada por utilizar diversas instrumentaciones, despierta emociones que el individuo intentará disipar por medio de alguna actividad artística. Por tal motivo la música tradicional es una arma poderosa de la comunidad para librarse de esta etapa neoliberal globalizadora, la cual ha logrado homogenizar en la música popular ritmos tan parecidos, donde no se percibe el lugar de origen de los intérpretes, bien podrían ser mexicanos, argentinos, chilenos o colombianos; todo suena igual, y ejemplos claros de ello son el rock, la balada, la cumbia y la salsa.

¹ Coriún Aharonián, “Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”, en *Revista Musical Chilena*, núm. 188, julio-diciembre, 1997, pp. 61-74.

¿Será la música tradicional el arma para el rescate de los pueblos?

La diversidad en instrumentación y ritmos en cada zona del continente marcan claramente las diferencias regionales, pero aún son más contundentes las similitudes que se tienen entre los pueblos; obviamente, reconocer y fomentar estas cualidades es peligroso para las elites dominantes.

En México se cree que los grupos que la interpretan tienen todo el apoyo de las instituciones, por tanto se refieren a ella como música fácil, con un claro sentido peyorativo: piensan que con sólo interpretarla el éxito está asegurado. La realidad es que la falta de apoyo es general, y se da en todos sentidos en materia cultural.

¿Podríamos decir que se le considera música de viejos? Es cierto que en festivales o en eventos es notoria la abundancia de gente mayor en contraposición a la población joven; otro hecho es que no es una música masiva, si observamos que el rock lo es por su aparente rebeldía; claro que en esto influyen otros factores, sobre todo mediáticos y el consumismo.

Esto genera en los grupos actuales de música tradicional, sobre todo urbanos, que ofrezcan una oferta más allá de lo musical, presentando coreografías o acompañando a grupos de danza regional, donde lógicamente tiene más preponderancia el baile y la música pasa a segundo término.

También se ha conjugado la mezcla o fusión de música tradicional con rock o algún género en boga: hip hop, reggae, rap. ¿Será que la música tradicional puede ser un portavoz de nuestras inquietudes? Es curioso observar a grupos internacionales de gran fama, para quienes el principal éxito consiste en retomar precisamente sus músicas tradicionales.

La música indígena casi ha desaparecido en las nuevas composiciones, y se tiene un vínculo muy fuerte con la música de origen afroamericano. En la actualidad un grupo de rock utiliza en su instrumentación las famosas congas, por mencionar las más conocidas; por desgracia, en los grupos de música tradicional es cada vez más usual encontrar ese mismo instrumento, además del cajón peruano, o el tambor africano yembé,



siendo que contamos con muy variados instrumentos de percusión en el ámbito indígena.

La música para niños

Música infantil. Es toda aquella que se compone con el objetivo de que sea escuchada por niños y niñas en edad infantil. Puede tener carácter lúdico o didáctico. Julio Gullco dice que “la canción para niños es un conjunto muy variado de composiciones musicales, de obras de muy diverso tipo, con características musicales y funciones también diferentes”. Vista de esa manera, podemos observar que no existe en particular una música que se diferencie de la de los adultos, sino más bien es el contexto en que se desarrolla lo que define su carácter; cualquier música puede ser para niños, pero se debe señalar que los temas que aborda no necesariamente son de carácter pedagógico o lúdico, pues también se percibe la creación musical y literaria para explicar o señalar una determinada situación. En ese sentido, Gullco señala: “música para niños es el conjunto de melodías, textos, canciones, juegos y frases, a veces sólo palabras repetidas rítmicamente una y otra vez, que conforman repertorios en diversas regiones y países de América. Son en general canciones con textos en castellano y en las múltiples lenguas indígenas que se hablan, de características musicales y literarias diversas”.²

La música para niños no tiene un ritmo particular y en ella encontramos los más variados géneros musicales: canción, rock, cumbia, salsa, reggae, samba, bossa nova, chacarera, candombe, murga, tango, son cubano, chamamé, polca, joropo, refalosa cueca, zamacueca, ranchera, por mencionar algunos.

La música tradicional y la canción para niños

Cuando uno interpreta música tradicional mexicana se dice que casi toda ella es para niños, por la simple

razón de que el texto en su mayoría hace referencia a los animales al cantarles a la guacamaya, el tecolote, la iguana, etcétera. Está en sí misma predestinada para ellos y que si no con invitarlos a bailar se arreglaba el asunto.

Efectivamente, hay muchas canciones referidas a los animales, pero no por ese solo hecho el niño recibe el mensaje como si estuviera exclusivamente dirigido a él. Con esto quiero decir que deben buscarse textos para que el niño identifique una canción dirigida especialmente para él. Si uno reproduce únicamente los cantos tradicionales se puede perder el interés, ya que no contienen elementos de la cotidianidad.

En este caso, si uno realiza una composición con ayuda de las músicas tradicionales se tienen que considerar los siguientes puntos.

La composición

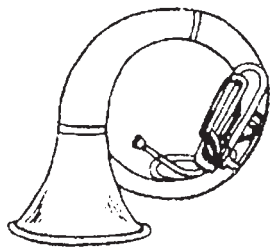
- Las letras buscarán tratar al niño con respeto.
- Evitar tratarlo como persona boba.
- Canciones inteligentes para niños inteligentes.
- En la canción uno se tiene que comprometer.
- Que tenga un texto claro.
- Limpieza en las imágenes.
- Que contenga elementos de la cotidianidad para involucrar al niño.
- Y sobre todo que produzca sensaciones.

Dónde buscar los temas

- Historias, cuentos, fábulas de la tradición popular con el fin de encontrar un texto que despierte su interés.
- Canciones y sones sobre la base de lo que nos rodea actualmente, de tal manera que se le pueda ofrecer al niño una canción infantil que tenga que ver no sólo con sus tradiciones, sino también con los acontecimientos de su vida diaria

Esto no quiere decir que se olvide la música tradicional, la cual se debe seguir utilizando en tanto nos ofrece elementos para conocer distintos rincones de México entre chilenas y sones de artesana, sones jalisco

² Julio Gullco, “La canción para niños en América Latina y el Caribe como ‘genérico musical’”, en *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, en línea [http://www.uc.cl/historial/iaspm/mexico/articulos/Gullco%20.pdf].



cienses y huastecos, canciones tamaulipecas, yucatecas, cardenches y urbanas; todo esto con el fin de que se le pueda ofrecer al niño una visión más clara de lo que cuenta, canta, toca y baila su pueblo. Motivar al trabajo en conjunto, los valores y cultura de nuestro pueblo.

El objetivo fundamental de las composiciones es despertar en el niño, y también en los padres, interés por sus raíces culturales. Fomentar el gusto y el conocimiento de su tradición popular, de una manera agradable y divertida.

Demostrar que la música regional mexicana no es música de museo, sino que es una música viva, actual, que la podemos encontrar en los atrios de las iglesias, en los parques y en cualquier plaza principal de nuestra Re-pública mexicana. Después de este pequeño análisis podemos concluir que la música tradicional reúne las características necesarias para elaborar una canción para niños.

El compositor de canciones para niños

Un punto importante que quiero manifestar es que el compositor se encuentra ante un trabajo múltiple: *a)* crear la canción, *b)* hacer el arreglo y *c)* la interpretación. Además, en mi caso, de tocar los instrumentos para cada composición, desde guitarra sexta hasta violín, saxofón, arpa o lo que sea necesario.

Además de todo lo anterior, está el problema esencial de “cómo ofrecer la canción al niño”: no basta sólo con tocar, cantar, o invitarlos a bailar, también es necesario crear la coreografía, el juego, los movimientos, etcétera. Como dije, es un trabajo múltiple, que en cada canción y presentación ante los niños exige la mayor concentración y profesionalismo por parte del artista

Los grupos de música para niños en Latinoamérica

Si hacemos un balance general de los grupos y solistas que actualmente se dedican a la canción para niños, podríamos describir varias de sus características.

- a)* Canciones de autor.
- b)* Profesores de música e intérpretes. Han trascendido al escenario presentando los juegos y cantos

propios de la clase de música en la escuela. O bien desarrollan el proceso creativo mediante interpretación de músicas regionales de otros países, así como creaciones propias.

- c)* Músicos vinculados principalmente con su proyecto creativo, dedicados exclusivamente al trabajo para niños por medio de espectáculos.
- d)* Intérpretes que utilizan las músicas regionales para transmitir las tradiciones musicales de su país. Su espectáculo generalmente es pedagógico y la vinculación con el niño no tiene mayor trascendencia que invitarlo al escenario a bailar o a tocar un instrumento, en este caso una sonaja o un tambor.
- e)* Los que utilizan exclusivamente los cantos y juegos de la lírica infantil.

La música tradicional en el repertorio infantil en Latinoamérica

Encontramos que en su mayoría la utilizan muy poco en sus composiciones, así como en sus espectáculos, predominando la influencia europea en sus arreglos instrumentales y vocales; pero cabe señalar que cuando utilizan los ritmos tradicionales no es sólo por el hecho del rescate, sino más bien que estos ritmos siguen formando parte de su entorno social y los desarrollan de igual manera. Creo que su música tradicional ha evolucionado, o por lo menos algunos ritmos, a la par de su situación económica y social, por ello es notorio que no la consideren música tradicional.

La música tradicional la han utilizado como elemento de su cotidianidad, mediante la cual pueden seguir manifestando emociones y situaciones. Un punto importante es que incluyen a cantores populares para así llegar a la mayor parte de la población, tal como hacen los artistas famosos de esos países.

Los temas son variados, pero curiosamente México es un país donde la gran mayoría de los grupos se refieren a los animales, pero con actitudes humanas.

Esta música tradicional en Latinoamérica se ha transformado y se puede acoplar a cualquier tema, a diferencia de la música mexicana, donde han marginado a los sones y canciones tradicionales.

El uso de músicas tradicionales fuera de sus contextos, crea entre aquellas y las instituciones educativas que las utilizan una relación similar a la del colonizador y el colonizado.

Los instrumentos tradicionales mexicanos

En México nuestras jaranas las tocamos generalmente para hacer ritmo, rasgueadas y buscando la mayor sonoridad, por lo que se ha logrado —para detrimento de éstas— que no se puede tocar más allá del tercer traste en general porque el instrumento suena desafinado; a diferencia del cuatro venezolano o el charango boliviano, que son interpretados recorriendo todo el diapasón, e incluso tienen melodías compuestas especialmente para un mayor protagonismo del instrumento.

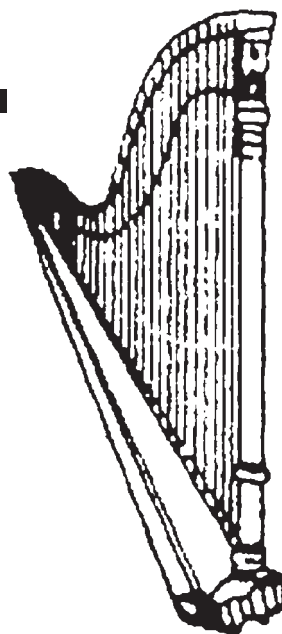
En este punto se llega a una disyuntiva: las músicas tradicionales tienen un patrón establecido y nos tenemos que regir bajo esa norma, la cual apoya y facilita, pero también limita al compositor en su desarrollo creativo porque se tiene que ajustar a la norma.

Es aquí donde entra el tema del uso de instrumentos de las músicas tradicionales en la música para niños. Si nuestra jarana, vihuela, guitarra de golpe, jarana huasteca y veracruzana, huapanguera, por mencionar las más conocidas, la tocamos arpegiada, encontraremos una sonoridad sorprendente, un sonido que abre todas las expectativas creativas del compositor, sonidos maravillosos que estimulan el alma y que se verán reflejados en la calidad literaria de las nuevas composiciones.

Esto generará un mayor desarrollo en las cualidades del instrumento, lo cual redundará en un mejor aprovechamiento del mismo y se verá reflejado en la calidad interpretativa.

Tocar una vihuela junto con una jarana veracruzana, una guitarra panzona con una jarana huasteca, al escucharlas juntas —no rasgadas sino arpegiadas— nos ofrecen sonidos diferentes al de la guitarra sexta, pero ricos en posibilidades creativas.

En México existe una gran diversidad de instrumentos de percusión que han sido olvidados o muy poco utilizados, debido a la creación de otros más modernos, como el cajón peruano o el yembe —que sus-



tituyen en el primer caso a la caja de tapeo—; pero si recuperamos esos instrumentos encontraremos una gran potencialidad de sonidos en la arcusa o bote del diablo, el timbal maya, el teponaxtle, el caparazón de tortuga. Al utilizarlos en nuestras composiciones, además de transmitir sonidos diferentes, se podrá generar en el escucha sensaciones nuevas, mientras en la presentación en el escenario sin duda habrá interés por conocerlos. El oído percibe sonidos y ve de dónde proceden; al contrario de los sonidos electrónicos, el oído no identifica qué se intenta reproducir y puede causar desconcierto auditivo y emocional, o en el mejor de los casos indiferencia. Conociendo estas posibilidades, los músicos urbanos tenemos ante nosotros una gran potencialidad creativa, pues al interpretar exclusivamente los sonos tradicionales existe un menosprecio hacia los músicos de la ciudad que reproducen esta música, porque según ellos no tienen ascendencia indígena o raíces de alguna provincia.

¿Debemos crecer junto con las tradiciones e incorporar las nuevas tecnologías para que ayuden a fortalecer nuestro desarrollo?

Formación de públicos

Cuando se habla de música para niños hay cierto desdén, se cree que no tiene la misma calidad que la de adultos; pero cuando en los eventos hay escasa participación de la gente se justifica al señalar que no hay una educación musical; entonces ahí radica su importancia: la canción para la infancia es el primer vínculo para la formación de públicos.

Fundidores de campanas de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México en el siglo XVI

Esta ponencia muestra avances de investigación de un volumen temático sobre actores del ritual catedralicio. Mediante investigaciones musicales se busca ampliar el contexto de oficios que se desarrollaban en la sociedad novohispana del siglo XVI, y en correspondencia, los contextos sociales dan una visión más compleja de la funcionalidad de la música; en este caso los estudios se refieren al oficio de fundidores de campanas que trabajaban para la catedral Metropolitana durante la construcción de sus torres y campanarios.

En este estudio no es tema central la historia, toques y tañidos, simbolismo y funciones de las campanas, sino asuntos pertenecientes a sus constructores. A sabiendas de la relevancia sonora de las campanas dentro del espacio y tiempo de la vida novohispana, queremos saber quiénes son los constructores de estos instrumentos. Los pocos trabajos de fundidores en la Nueva España y las actas de cabildo capturadas por el proyecto Musicat en la catedral Metropolitana nos impulsan a indagar.

El historiador Fernando Rodríguez-Miaja señala sobre las ausencias de estudio en nuestro país: “Cabe destacar la escasez de textos publicados en México sobre el tema de las campanas [...]”.¹ Abelardo Carrillo y Gariel también señala la ausencia de estudios aludiendo que “conocemos pocos nombres de tintineros [...]”.² La revista *México desconocido* menciona al respecto: “Quisiéramos conocer mucho más acerca de los fundidores que trabajaron en México durante los últimos cinco siglos, las técnicas que emplearon, los modelos en los que se basaron, las inscripciones de las piezas más valiosas.”³

* Etnomusicólogo de la Escuela Nacional de Música, UNAM. Trabaja como profesor de música en el Colegio Cedros y es becario del proyecto Musicat del IIE-UNAM, como responsable del equipo del siglo XVI de música catedralicia novohispana. [etnomusicas@hotmail.com]

¹ F.E. Rodríguez-Miaja, “La voz de las campanas”, en *Sociedad de historia eclesiástica mexicana*, Jiutepec, Textos Dispersos, 1989, p. 74.

² *Ibidem*, p. 85.

³ “Las campanas, voces en el tiempo”, en *México desconocido* (mayo-junio de 2000), en línea [http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/1588-Las-campanas,-voces-en-el-tiempo], recuperado el 17 de mayo de 2009.





Ante este escenario se construyen un primer grupo de preguntas que buscamos responder: ¿Quién ha escrito sobre fundidores de campanas? ¿Quiénes eran los fundidores de campanas? ¿Cómo era el contexto de los primeros fundidores en la Nueva España? ¿Cuál su formación? ¿Perteneían a un gremio? ¿Cuáles son las características del gremio? ¿Cómo y porqué llegaron a la Nueva España? ¿Tenían conocimientos musicales? Y si así fuera, ¿cómo los aplicaron? ¿Cuántos fundidores había en el siglo XVI? ¿Tenían competencia?

Estado de la cuestión

Los temas de estudio en campanología son diversos, los más abundantes se refieren a una historia general del instrumento, acústica de las campanas, inventario por país o región, simbolismo de las campanas, toques de las mismas y tañedores, fundición y fundidores europeos. Decrece el número de estudios sobre su conservación, consagración de campanas y accidentes. Para el tema que nos ocupa, el campo se restringe cuando se refiere a fundidores novohispanos, y más aún ante la escasez de documentos sobre el siglo XVI.

La escasez de trabajos novohispanos presenta las siguientes dificultades para los investigadores: falta de fuentes, dificultad de acceso a los archivos⁴ y robo o deterioro de documentos. Con todo y eso, Manuel Toussaint aborda el estudio de las campanas en relación con la construcción de la catedral Metropolitana y menciona el trabajo de fundidores para ese recinto.⁵ Por su parte, Abelardo Carrillo y Gariel⁶ ofrece un libro completo dedicado a las campanas, y sobre lo que nos atañe expone como hipótesis la proliferación del oficio de fundidores debido a la creciente construcción de templos e iglesias; retoma los nombres de fundidores que trata Manuel Toussaint y señala la importancia de los tratados para la fundición de campanas. Fernando

⁴ Como ejemplo, la catedral de Puebla no ha facilitado el acceso de investigadores a su archivo, es de esperar la riqueza de documentos con que cuenta esta catedral por ser una de las más importantes y suntuosas del país.

⁵ Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, 1954.

⁶ A. Carrillo y Gariel, *Campanas de México*, México, UNAM, 1989, p. 85.

E. Rodríguez-Miaja, autor ya citado, ofrece también otro artículo en el que aborda la simbología e historia de las campanas, sobre los primeros fundidores y aporta el nombre de un fundidor más antiguo, no registrado por los investigadores mencionados.⁷ Ruth Yareth Reyes Acevedo investiga sobre la consagración de campanas en el siglo XVII novohispano en la catedral de México (1653-1671),⁸ su adquisición, uso, conflictos y consagración; señala las dificultades habidas en el traslado de las campanas construidas en el siglo XVI, así como sus problemas de agrietamiento y la fundición de la famosa campana Santa María.

El estudio más específico sobre el oficio de los fundidores de campanas lo ofrece el trabajo de Ana María García Alvarado,⁹ donde dedica un capítulo al contexto social, los gremios, el proceso de fundición y señala los nombres de fundidores de campanas.

En el siguiente apartado trataremos de enlazar los valiosos aportes de estos autores con nuevos datos encontrados en las actas de cabildo de la catedral Metropolitana, y datos históricos, tanto técnicos como sociales.

El fundidor de campanas

Para el desarrollo de su oficio, el fundidor de campanas emprende un trabajo artesanal (no industrial) en el que obtiene aleaciones de metal por medio de la fundición para la construcción de instrumentos sonoros, en este caso idiófonos denominados campanas. De acuerdo con Sonia Pérez Toledo,¹⁰ los oficios de metales pueden ser clasificados de la siguiente forma:

⁷ “Las campanas en la Nueva España”, en F.E. Rodríguez-Miaja, *op. cit.*, p. 74.

⁸ R.Y. Reyes Acevedo, “Campanas de la catedral de México (1653-1671): adquisición, uso, conflictos y consagración”, ponencia para el *2o Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, 2005.

⁹ A.M. García Alvarado, “La historia de las campanas de la catedral Metropolitana”, tesis de licenciatura, México, ENAH-INAH, 1977.

¹⁰ S. Pérez Toledo, “Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853”, en D. Mindek, *Fiestas de gremios de ayer y hoy*, México, Conaculta, 2001, pp. 32-33.

METALES PRECIOSOS: platero, joyero, tirador de oro y plata, ensayador acuñador

METALES NO PRECIOSOS: cerrajero, herrero, calderero, armador, amolador, limador, casquetero, latero, plomero, latonero, fundidor, fustero, fierrero, bruñidor, estañero, rodillero, herrador, cobrero, alambrero, batíojero, hojalatero, bracerero, laminero, varillero.

Los fundidores en la Nueva España

Fueron los frailes de distintas órdenes llegadas de España los que introdujeron los primeros conocimientos para fundir campanas entre los indios. Fray Toribio de Benavente, mejor conocido como *Motolinía*, llegó a reconocer que “[...] sacan muy buenas campanas, que fue uno de los oficios primeros que perfectamente sacaron, tanto en el medio, como en el borde, y en la mezcla del metal, según que el oficio lo demanda. Funden muchas campanas, chicas y grandes y salen limpias y de buena voz y sonido”. Y el trabajo de los indios mejoraba con la práctica, pues en la fundición de campanas “[...] toscas se iban perfeccionando rápidamente [...]”.¹¹

Para los inicios del siglo XVI, tiempo de conquista, el rey Felipe II ordenó que el costo de las campanas formara parte del tributo rendido por los indios. La necesidad de reproducir la vida española y propagar el culto católico en la Nueva España implicó el sometimiento de los indios para la fabricación de diversos bienes materiales, entre ellos las campanas. La diversidad de oficios establecidos en la Colonia debían ser regulados y controlados por la Iglesia, dando paso a la formación de gremios.

Las primeras ordenanzas expedidas por el cabildo catedral y que contenían el material legislativo para regular a un gremio se expidieron en 1524 para los herreros, y de ahí en adelante se fueron incorporando los más diversos oficios.

No todos los oficios tuvieron un gremio durante los inicios de la Colonia, y el ejemplo más palpable fueron los fundidores de campanas. En los distintos archivos del país no se han encontrado registros de un gremio de fundidores.

¹¹ G. Porras Muñoz, *Personas y lugares de la ciudad de México en el siglo XVI*, México, IIH-UNAM, 1989, p. 83.

La regulación de un gremio era rígida y exigía la ubicación del taller donde se trabajaba, establecía los precios de los productos, y el oficial que ejercía tenía que demostrar ser propietario del taller para que, después de varios años, pudiera solicitar un examen para obtener el grado de maestro.

Los indios fundidores de campanas no eran dueños de nada y mucho menos podrían obtener un grado de lo que fuese. Por ende, no había gremios de fundidores.

Es muy probable que fundidores de campanas hayan venido de España como artilleros y polvoristas, pues hay que considerar que la población española también fue diezmada en muchas batallas, y sólo hasta la edificación de iglesias y catedrales se requirió de la fundición de campanas que, como ya vimos, en sus años iniciales se fue solucionado con la participación de artesanos indígenas a través de los conocimientos proporcionados por los frailes.

El 21 de marzo de 1531 fray Juan de Zumárraga adquirió, por 305 pesos de oro de tepuzque, una casa en la esquina de las calles de la Moneda y cerrada de Santa Teresa para la fundición de campanas, y se tiene registrado que por lo menos este taller seguía esta labor en agosto de 1533.¹² También funcionaban otros talleres de fundición como el de Azcapotzalco, donde se reclutaban indios para este trabajo.

Para 1536, en el primer libro de Actas de Cabildo se registra que el canónigo Cristóbal de Campaya había conseguido, a través del rey Carlos I, la donación de un cañón que otorgó Hernán Cortés para hacerse una campana, y que las fuerzas oficiales querían cobrar a costa de los diezmos: “[...] ítem, cuando se hizo en esta iglesia una campana grande, se pidió a el marqués un tiro ciego que aquí estaba, y ahora los oficiales de su majestad lo quieren contar de los diezmos, que se pida a su majestad haga limosna a la iglesia [ya] que [se] dice era de su majestad, aunque hizo el marqués limosna a esta iglesia como cosa suya; podía tener el tiro diez quintales de metal poco más o menos [...]”.¹³

¹² J.M. Marroquí, *La ciudad de México: contiene el origen de los nombres de muchas de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados, y no pocas cosas curiosas y entretenidas*, México, Jesús Medina Editor, 1969.

¹³ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitana (ACCM), 1 de marzo de 1536, libro 1, folio-003v (MEX 79000002), Musicat.

No aparecen nombres de los fundidores de este primer taller que adquirió Zumárraga, que seguramente eran los mismos que fundieron el cañón otorgado por Hernán Cortés. Manuel Toussaint escribe sobre los fundidores de campanas:

[...] y el martes 24 del mismo fué bajada la campana mayor que se llamaba “Doña María” y pesaba cuatrocientos cuarenta quintales. Esta campana cuyo verdadero nombre era “Santa María de la Asunción”, pero que era nombrada castizamente por el pueblo Doña María, fué fundida en 1578 por los hermanos Simón y Juan Buenaventura, según consta en el libro de Cabildo del 5 y 12 de agosto y 6 de diciembre de 1577. Como dicha campana todavía existe en nuestra Catedral y es, indudablemente, una de las joyas más preciadas, resulta conveniente dar los datos alusivos que poseemos. Todavía pueden leerse en ella dos inscripciones: “*Regi saeculorum immortalis, et invisibili soli Deo honor et gloria in saecula*.” A-3. JHS. MAR.-D. Martin Enrriuo [sic.] de *Almanza novae Hispanie Pro-rege meritissimo et optimo Principe hoc ab aliis frustra tentatum opus. Simon me fecit 1578*.¹⁴

En la siguiente tabla de Toussaint, reproducida por Carrillo y Gariel, podemos apreciar los únicos nombres que se tienen de fundidores de campanas en el siglo XVI:

Siglo XVI
 Simón y Juan Buenaventura. *Doña María 1578*
 Se supone de los mismos. *San Joseph*
 Se ignora el autor. *Santa Bárbara 1589*¹⁵

Fernando E. Rodríguez-Miaja encuentra otro fundidor de campanas: “aparentemente, uno de los primeros fundidores del siglo XVI fue Cristóbal Gudiel, que ya ejercía en 1569 como polvorista y artillero mayor en la munición de las casas reales, por autorización del virrey Martín Enríquez de Almansa”.¹⁶

Esta información no sólo es valiosa por la incorporación de los escasos nombres de fundidores, sino porque prueba la relación que ya había sucedido en Europa entre la fundición de campanas y la artillería; podemos indagar bajo otros criterios en los archivos

españoles como el de polvoristas o artilleros. No todos los fundidores debían estar relacionados con la artillería, es probable que tuvieran desempeño en otros oficios, pero son pistas útiles para la reconstrucción de las relaciones laborales novohispanas.

Las actas de cabildo en la catedral

Hasta el momento el equipo del siglo XVI de Musicat¹⁷ que trabaja en el archivo de la catedral Metropolitana ha capturado en una base de datos todos aquellos registros que tienen relación con asuntos musicales.

Mostraremos tres ejemplos de actas de cabildo donde refieren una campana de grandes proporciones solicitada por el cabildo a un fundidor, la competencia posterior que se da entre fundidores, y la problemática que el cabildo tiene que resolver para definir a quién le entrega los materiales para la fundición, asunto que le tomará año y un mes para resolverse. Este es uno de los asuntos mayormente tratados y discutidos por el cabildo que aparece en actas del siglo XVI; se trata de un total de 19 registros que nos brindan información sobre los fundidores y su contexto.¹⁸

El primer registro de este asunto también nos da el nombre de un fundidor de campanas, la fecha es 17 de marzo de 1564:

Se propuso si sería bien que la campana que Ecija, el viejo, tiene a hacer, se la quitasen, por ser ya viejo, y que no muriese y la dejase por hacer al mejor tiempo —por ser como era viejo—, y perdiese la iglesia dos o tres mil ducados. Todos los dichos señores Deán y Cabildo, *nemine discrepante*, vinieron en que la acabase el dicho Ecija pues otras muchas había hecho y era hombre experimen-

¹⁷ Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (Musicat). Es un sistema de información relacional para consulta vía internet con datos sobre música y músicos registrados en actas de cabildo, correspondencia y archivos de música de ocho catedrales del país: Durango, Guadalajara, Mérida, México, Morelia, Oaxaca, Puebla y San Cristóbal de Las Casas, y de un periodo que va de 1525 a 1858. Para más información consúltese la página: www.musicat.unam.mx.

¹⁸ Como señalamos al inicio de este artículo, el *corpus* total de actas se utilizará para un volumen temático editado por Musicat.

¹⁴ Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 91-92.

¹⁵ *Idem*; A. Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶ Fernando E. Rodríguez-Miaja, *op. cit.*, p. 89.

tado. Todos vinieron en esto excepto el señor arcediano que dijo a mí, el secretario, le asentase su voto porque no era de parecer que el dicho Ecija la hiciese, e que siempre fue de parecer le diesen compañero. Y el señor ma[es]e[es] escuela fue de parecer que se pidiese parecer a quien lo entendía e que, habiendo lugar, se acabe. El señor canónigo Avila dijo lo mesmo, y atento que la torre que ahora hay no la podrá sufrir.¹⁹

Sólo tenemos el apellido del fundidor: Écija, pero el acta nos dice mucho: que este fundidor ya había construido muchas campanas y era experimentado; que el cabildo temía perder su dinero si el fundidor moría y dejaba el trabajo inconcluso; que el asunto era pertinencia de los prebendados y debía llevarse a discusión la continuidad de la fundición de la campana; que una de las dignidades, el arcediano, sugería que el fundidor tuviera “compañía”, pudiera ser que esta “compañía” fuese un aprendiz que pudiera dar seguimiento al trabajo del maestro fundidor.

Veamos otro ejemplo, donde se establece la forma de pago de la campana:

[Al margen:] Que se dé el metal para la campana a seis pesos el quintal [...] Se propuso el negocio de la campana cuya resolución se dejó para este día. Y fue acordado que por cuanto se conocía pasión entre los campaneros, que estaban opuestos, y se hacían tantas bajas que se entendía que al fin no habían de hacer la dicha campana, que todos, *nemine discrepante*, querían que se diese la campana a precio de seis pesos de tepuzque el quintal, con que todas las costas y materiales fuesen a costa del campanero que la hubiese de hacer, salvo el metal que se había de dar porque les parecía que darles menos era cargo de conciencia. Y que, notoriamente, se conocía dicha pasión entre ellos, y a este respecto perdían en ello mucho. Y así, fue acordado e determinado por todos sin contradicción alguna.²⁰

La siguiente acta hace mención de la competencia entre fundidores de campanas:

¹⁹ ACCMM, 17 de marzo de 1564, libro 2, f. 115 (MEX 79000175), Musicat.

²⁰ ACCMM, 14 de julio de 1564, libro 2, f. 120 (MEX 79000184), Musicat.



En este mismo día, mes e año susodicho, los dichos señores Deán y Cabildo susodichos proveyeron y mandaron, todos unánimes y conformes, nemine discrepante, que pues se hallaba persona que en menos tiempo y con la tercera parte menos que Esixa, campanero, se atrevía a hacer la campana y a menos cost[o], que se le diese a maestro Pedro. E todos vinieron en que se le diese, excepto el señor arcediano y el señor masescuela que dijeron que se le diese con tal que diese fianzas llanas y abonadas. Y así se le dio al dicho maestro Pedro, como lo ordenaron y mandaron.²¹

Conclusiones

Resumiendo la información de los 19 registros aparecidos en el siglo XVI, se puede extraer la siguiente información: a) nuevos nombres de fundidores; b) que estos fundidores actuaban en franca competencia; c) cómo negociaba el cabildo con los fundidores; d) el pago establecido por una campana; e) la precaria situación de los fundidores de campanas; f) los tiempos mínimos necesarios para la fundición de una campana, y g) los problemas de fundición. Y podemos ampliar y conocer los nombres de los fundidores de la catedral Metropolitana en el contexto del siglo XVI:

Siglo XVI

Fundidor	Campana	Fecha
Frailes e indígenas		Primera mitad s. XVI
Écija		1560-1565
Pedro y Guillermo Ramírez		1565
Simón y Juan Buenaventura.	Doña María y San José	1578
Se ignora el autor	Santa Bárbara	1589
Juan de Plascencia		1595

²¹ ACCMM, 30 de junio de 1564, libro 2, f. 119v (MEX 79000183), Musicat .



La guitarra de son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada

La guitarra de son es uno de los instrumentos fundamentales de la organología popular del Sotavento mexicano (Veracruz, Oaxaca y Tabasco). Propia de la cultura jarocho y emparentada con los primeros instrumentos de púa llegados en el siglo XVI a la Nueva España y con la evolución de éstos en los siglos posteriores, la guitarra de son en su forma genérica se conoce tradicionalmente en una amplia variedad de formas, nombres y tamaños que se distribuyen por las diferentes regiones que integran al Sotavento, a saber, las grandes regiones del Papaloapan, los Tuxtlas y del Coatzacoalcos.¹ Las distintas guitarras conforman una familia completa de instrumentos de cuerda punteada notablemente diversa, original y de amplia tesitura en su conjunto. Hasta la fecha la clasificación general de esta familia ha sido parcial o incompleta. En este trabajo se presenta una descripción organológica detallada de este cordófono, junto con una clasificación general de la gran familia, o familias, que las diferentes guitarras forman en todas sus variedades regionales.

Descripción, clasificación y terminología

La guitarra de son se describe como un cordófono punteado compuesto con portacuerdas en forma de mango, unido a la caja de resonancia y añadido como cuello o brazo sobre el que está colocado (en la cara anterior) un diapasón trasteado; la parte extrema del brazo termina en una pala o cabeza un poco más ancha que el mismo brazo o mástil e inclinada ligeramente hacia atrás. La caja tiene el fondo plano y presenta forma de ocho con clara delimitación de su tapa, lados o costados y fondo. Posee una

* La escritora María Vinós revisó el texto; el músico e historiador Álvaro Alcántara López hizo una lectura crítica del mismo, y el doctor Ricardo Pérez Montfort facilitó e hizo de mi conocimiento algunas de las referencias aquí citadas. Mi agradecimiento para ellos.

¹ A. Delgado Calderón, "Geografía histórica del Sotavento veracruzano", en *Revista Son del Sur*, núm. 9, 2002, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, A.C.; del mismo autor, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, DGCP-Conaculta, 2004.

abertura o boca (*voz*) circular en la tapa. En la pala está el clavijero, compuesto tradicionalmente por clavijas posteriores de fricción para cada una de las cuerdas que se tensan desde el puente —colocado sobre la tapa, entre la boca y el borde inferior de la tapa— hasta las clavijas correspondientes. Cuenta con dos cejillas (de hueso o madera), una en el extremo superior, delimitando el brazo de la pala, y otra encima del puente. Muy parecida estructuralmente a la jarana jarocho, la guitarra de son tradicional cuenta con cuatro cuerdas sencillas; entre las guitarras de registros agudos (alto o soprano), se encuentran instrumentos con órdenes dobles o *mancuernas*, afinadas, por lo general, al unísono. Se ejecuta con púa o plectro (*espiga*).

Con el nombre *guitarra* o *guitarra de son*,² se designa a cualquiera de los miembros de la familia, independientemente de su tesitura. Se acepta el nombre *guitarra de son* como nombre genérico del instrumento. De acuerdo con R. Andrés y otros autores, el término *guitarra* (del árabe *kitâra* y éste del griego *kithára*), arabizado, pasó a Europa a través de España.³

Así como ocurre con otras familias de instrumentos, a las guitarras de son de menor tamaño se las llama también *requinto*.⁴ En ámbitos urbanos (ciudades, centros turísticos) el término *requinto jarocho* se ha convertido en el nombre genérico del instrumento, extendiéndose su uso a otras partes.⁵ Otros nombres que también reciben el instrumento en sus variedades se reportan más adelante.

² En algunas ocasiones se nos ha explicado que el instrumento se le llama *guitarra de son* para diferenciarlo de la *guitarra de canción*, esto es, de la guitarra sexta.

³ R. Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995.

⁴ Así como dentro de los conjuntos, o tríos, de guitarras sextas, a la guitarra más pequeña se le llama *requinto*; al clarinete *piccolo* se le llama también *requinto*; mientras que en los conjuntos de congas o tumbadoras, al tambor más pequeño y de tono más agudo se le llama *quinto* o *requinto*.

⁵ Esto se debe en gran medida a la gran difusión y proyección de los *conjuntos jarochos típicos* en los que se emplea, como parte de su dotación instrumental, la guitarra de son de registros medios (tenor) exclusivamente, la cual se ha popularizado con el nombre de *requinto jarocho*.



Figura 1. Región del Sotavento.

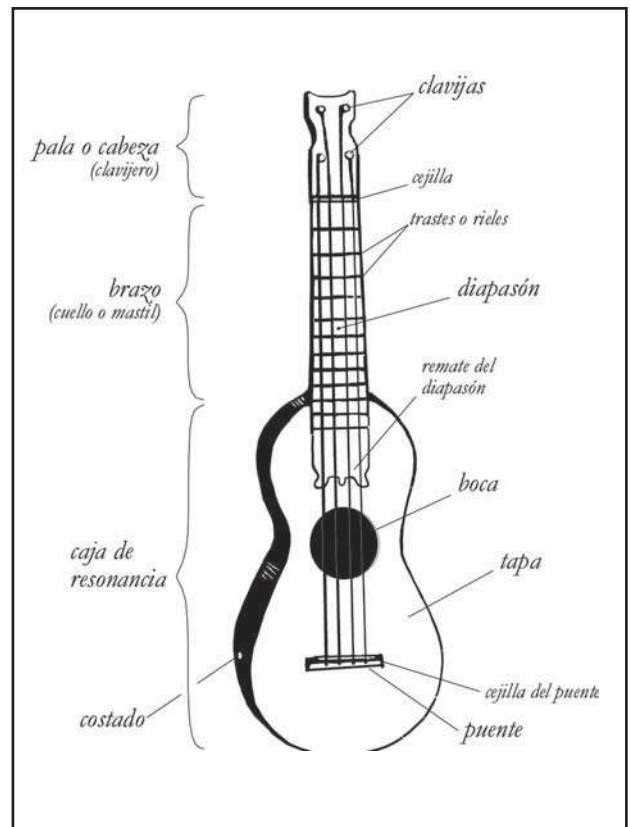


Figura 2. Partes de la guitarra de son.

No existe una clasificación general de las diferentes guitarras, debido, entre otra razones, a que no todas las guitarras, en sus distintas tesituras, coexisten tradicionalmente en la misma zona o región. Existen, sin embargo, clasificaciones locales o regionales que en algunos casos se contraponen y hacen confusos o contradictorios los intentos de clasificación⁶. De acuerdo con su tesitura, podemos clasificar a las diferentes guitarras de son dentro de cinco grandes grupos o familias:⁷



Figura 3. Las diferentes guitarras de son.

⁶ Con excepción de la colección de instrumentos del maestro Andrés Moreno Nájera de la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla, la cual se encuentra debidamente clasificada de acuerdo con los nombres de la región tuxteca, no existen otras colecciones regionales o locales clasificadas formalmente.

⁷ Esta clasificación ha sido propuesta anteriormente; véase F. García Ranz y R. Gutiérrez Hernández, *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos*, libro I, 2ª ed., Tepoztlán, Taller de Gráfica La Hoja, 2008.

Tabla 1. Nomenclatura y tesitura.

Nomenclatura	Extensión acústica ⁸	Núm. Trastes	Rango de registros	Tesitura
Guitarra grande	do ₂ – la ₃	9	graves	bajo
Guitarra cuarta	sol ₂ – sol ₄	12	graves–medios	barítono
Requinto jarocho	do ₃ – do ₅	12	medios	tenor
Medio requinto	sol ₃ – sol ₅	12	medios–agudos	alto
Requinto primero	do ₄ – la ₅	9	agudos	soprano

La afinación en *do*, para las guitarras grandes, requintos jarochos y requintos primeros, así como en *sol*, para guitarras cuartas y medios requintos o punteadores, son muy comunes en la práctica actual, la cual se ha uniformado en las últimas tres décadas.⁹ Si bien la extensión acústica de las diferentes guitarras varía entre una y media y dos octavas aproximadamente, las fronteras entre las diferentes tesituras no son tan tajantes como aquí se expone; existen, desde luego, guitarras que se pueden considerar con tesituras intermedias. Debe considerarse que se tiene un universo de instrumentos con una variedad de tamaños prácticamente continua. Se comprueba, sin embargo, que en las clasificaciones regionales o locales conocidas se diferencian el tamaño o tesitura de las diferentes guitarras locales por intervalos de cuarta o quinta aproximadamente.

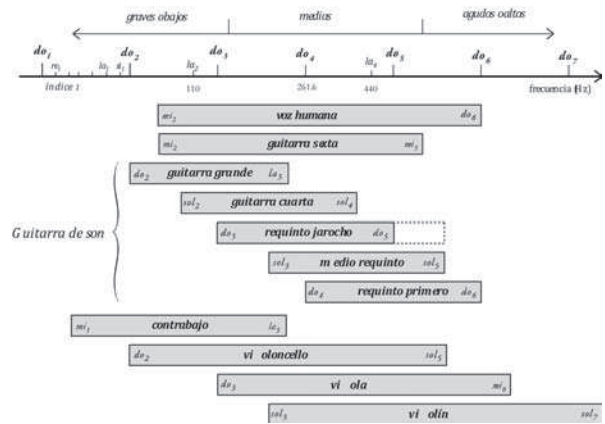


Figura 4. Extensión acústica y tesitura de la familia de las guitarras de son.

⁸ Los límites marcados corresponden a guitarras afinadas *por cuatro* (existen varias afinaciones tradicionales) y dependen también de la extensión del diapásón (número de trastes) del instrumento. Convención: *Do*₄ = do central = 261.6 Hz; *La*₄ = 440 Hz.

⁹ Los tonos musicales que se utilizaban en particular en los ámbitos rurales y campesinos hasta hace unas tres o cuatro décadas eran mucho más variados que en la actualidad.

La guitarra grande, conocida tradicionalmente como *guitarra vozarrona*, *guitarrón*, *guitarra bordona*, *guitarra bocona*, *guitarra grande*, *guitarra bumburona*,¹⁰ *bajo de espiga*,¹¹ entre otros nombres que también recibe, es característica de la región del Coatzacoalcos, principalmente de los pueblos y municipios de las faldas y la Sierra de Santa Marta (Hueyapan de Ocampo, Acayucan, Soteapan, Chinameca, etcétera).¹² Su difusión fuera de esta región empezó a partir de la década de 1980. Desde entonces la guitarra grande ha sido incorporada, para dotar de registros bajos, a conjuntos musicales de otras regiones, y se ha popularizado con el nombre de *leona*, *guitarra leona* o *león*. La caja de resonancia de estas guitarras varía entre 47 y 57 cm de longitud, y entre 12 y 18 cm de espesor o profundidad. La longitud de cuerda llega en los instrumentos más grandes hasta 68 cm. El ancho de caja (lóbulo inferior) excepcionalmente alcanza 36 cm. De brazo corto, el número de trastes desde la cejilla hasta la unión del brazo con la caja varía entre seis y diez trastes.¹³ La tesitura de algunas guitarras grandes —asociada principalmente con el tamaño del instrumento (longitud de caja y cuerda) pero también con la encordadura que se utilice— puede ser sin embargo hasta una cuarta o una quinta más alta (como guitarra cuarta o barítono)¹⁴ que lo señalado antes.

La guitarra cuarta, también conocida como *guitarra de son entera* o *completa*, *medio guitarrón*, *guitarra cuarta*, *requinto cuarto* o simplemente *guitarra de son*, es propia de la región de los Tuxtlas, del Coatzacoalcos, así como en la región alta y media del río San Juan



Figura 5. Guitarras grandes de son y jaranas (Foto de J.R. Hellmer, ca. 1960, Corral Nuevo, Veracruz. Fonoteca INAH).

(Papaloapan); existen testimonios de su presencia hasta Tlalixcoyan y Tierra Blanca (*guitarra jabalina*).¹⁵ Su caja de resonancia varía entre 40 y 45 cm de longitud, y su espesor entre 8 y 11 cm. Las guitarras cuartas cuentan comúnmente con nueve o diez trastes hasta la unión del brazo con la caja. Actualmente se construyen guitarras cuartas de tapa mediana o pequeña pero con cajas de resonancia más profundas (con mayor espesor), llamadas *leoncitas*.

El requinto jarocho, también llamado *requinto completo*, *tres cuartos de guitarra de son*, *media guitarra*, *requinto tercero*, o simplemente *guitarra de son*, se

¹⁵ Diferentes autores mencionan a la *guitarra jabalina*, *requinto jabalina* o simplemente la *jabalina* como otros nombres para el requinto jarocho o la guitarra de son. Esta forma de llamar a la guitarra de son no se reconoce en la tradición de los Tuxtlas o de las regiones sureñas; todo parece indicar que se trata de un nombre local, propio de la zona norte y noroeste del Papaloapan (Tlalixcoyan-Medellín), cuyo uso popular se extendió hasta Alvarado y Tlacotalpan y fue utilizado posiblemente hasta los años sesenta. Se maneja la idea de que la *guitarra jabalina* es equivalente a un *requinto jarocho* o inclusive más pequeña (*medio requinto*), sin embargo hay indicios de que se trata en realidad de una *guitarra cuarta* en la tesitura barítono-tenor. Las primeras referencias en ese sentido son G. Baqueiro Foster, “El huapango”, en *Revista Musical Mexicana*, núm. 8, abril, 1942; G. Baqueiro Foster, “La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano”, en *Revista de la Universidad Veracruzana*, año I, enero-marzo, 1952; posteriormente se ocuparon del tema D. Sheehy, *op. cit.*; H. Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premia, 1983; G. Contreras Arias, *Atlas Cultural de México. Música*, México, SEP/INAH/Grupo Planeta, 1988.

¹⁰ F. Oseguera Rueda, “La guitarra grande”, en *Revista Son del Sur*, núm. 6, 1998.

¹¹ D. Sheehy, “The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition”, Los Angeles, tesis doctoral, University of California, 1979.

¹² Aparentemente, en la región de los Tuxtlas (Santiago, San Andrés y Catemaco) la guitarra grande no era tan común, aunque sí hay huellas de su presencia.

¹³ En la actualidad se construyen guitarras grandes de 12 trastes hasta la unión con la caja.

¹⁴ F. García Ranz, “Cuando el león vivía en la selva. Notas sobre la guitarra grande de son”, en *Revista Son del Sur*, núm. 10, 2004.

encuentra en toda la región del Papaloapan, así como en los Tuxtlas y, en menor proporción, en la región del Coatzacoalcos. Su caja de resonancia varía entre 35 y 40 cm de longitud, y entre 6 y 8 cm de espesor. Cuenta, por lo general, con 12 trastes hasta la unión con la caja, a los que se suman cuatro trastes o más, colocados en la parte baja del diapason que cubre la tapa del instrumento. Es dentro de esta tesitura que se encuentra la mayor variedad de instrumentos empleados en la práctica. A partir de la década de los noventa se ha empezado a usar el *requinto de cinco cuerdas*,¹⁶ añadiendo una cuerda aguda al requinto jarocho tradicional y extendiendo así el rango acústico del instrumento hasta el de un medio requinto; se conocen instrumentos de hasta 22 trastes y para acomodarlos se ha eliminado casi por completo el lóbulo superior derecho de la guitarra para alcanzar con mayor facilidad los últimos trastes.

El medio requinto se encuentra principalmente en los Tuxtlas y en menor grado en otras regiones. Comúnmente recibe el nombre de *requinto*, *requinto segundo* o *medio requinto*. Algunos instrumentos de este grupo poseen cuerdas dobles y se les nombra *punteadores*. Actualmente es frecuente encontrar punteadores de cuatro órdenes de seis cuerdas: primeros dos órdenes dobles y el tercero y cuarto sencillo (bordones). Su caja de resonancia varía entre 30 y 35 cm de longitud y su espesor fluctúa entre 6 y 8 cm. Al igual que el requin-

to jarocho, cuenta por lo general con doce trastes hasta la unión con la caja y algunos adicionales sobre la tapa del instrumento.

El requinto primero, también llamado simplemente *requinto* o *requintito*, es común en los Tuxtlas, y en algunas zonas de la región del Coatzacoalcos y del sureste del Sotavento. No es tan común como los otros miembros de la familia. No es raro, sin embargo, encontrarlo con órdenes dobles, y tampoco es raro encontrar músicos que lo puntean y lo rasguean como jarana.¹⁷ Su caja de resonancia varía entre 25 y 28 cm de longitud, y su espesor va de 4 a 6 cm. Las guitarras primeras llegan a tener entre 9 y 12 trastes hasta la unión con la caja.

Construcción

Tanto la construcción de la guitarra de son como la de la jarana jarocho es eminentemente artesanal, realizadas en muchos casos por los mismos músicos, que alternan el oficio de músico con otras actividades de subsistencia. Las guitarras de son se construyen tradicionalmente de una sola pieza de madera; el cuerpo del instrumento (costados y fondo) junto con el brazo y la pala forman una misma pieza sólida, sin uniones. Para ello se utilizan maderas relativamente blandas de la región, comúnmente el cedro rojo, aunque también se usa la caoba, el *huanacaxtle* (casi en extin-

¹⁶ *Son de Madera* (CD) Discos Urtext (UL 3003), México, 1997.

¹⁷ En los Tuxtlas a las jaranas primeras y más pequeñas también se les llama *requinto* o *requintito*.

Tabla 2. Dimensiones características.

	Guitarra grande	Guitarra cuarta	Requinto jarocho	Medio requinto	Requinto primero
Longitud total.....	102 – 85	86 – 74	81 – 72	70 – 60	58 – 51
Longitud caja.....	57 – 47	45 – 40	39 – 35	33 – 30	28 – 26
Longitud cuerda.....	68 – 55	60 – 51	58 – 48	50 – 40	41 – 35
Latitudes					
lóbulo sup.....	28 – 23	22 – 17	16 – 15	14 – 12	13 – 11
cintura	24 – 18	19 – 14	13 – 12	12 – 11	11 – 10
lóbulo inf.....	34 – 30	28 – 24	21 – 20	19 – 16	16 – 14
Espesor caja (ext.).....	18 – 12	11 – 7	8 – 6	8 – 6	6 – 4

ción), el *cucharo*, el *pepe*, el *palo mulato*, el laurel, etcétera. La parte del bloque que conformará el cuerpo del instrumento se escarba, esculpiendo los contornos y superficies internas de los costados y del fondo de la caja acústica.

A diferencia de las hechuras de *una sola pieza* o escarbadas, existen también instrumentos fabricados a la manera de las guitarras sextas (principalmente requintos jarochos): brazo adherido al cuerpo y caja acústica construida con aros o costillas laminadas (dobladadas al vapor) pegadas al fondo con refuerzos de aro. En los instrumentos construidos de esta manera es común que el clavijero tradicional con clavijas de fricción se sustituya por un clavijero de maquinaria (con ranuras y clavijas de rosca).

Las guitarras de son, al igual que las jaranas, se distinguen también por algún tipo de motivo ornamental en el diseño del clavijero, así como en el remate del diapason y en la confección del puente. Tanto las clavijas como el diapason y el puente llegan a construirse con maderas duras, por lo general granadillo, *chagane*, *bocote* o ébano. En cuanto a los trastes, los instrumentos más rústicos poseen trastes de venas de palma o de hueso tallado. En la actualidad los más comunes son los trastes de metal, o *riel*.

Todavía hasta la década de 1970 en zonas rurales eran comunes las cuerdas de tripa animal (res, cerdo, gato) o inclusive de cáñamo,¹⁸ siendo sustituidas por sedal de pesca en diferentes calibres, simples o trenzados; las cuerdas más gruesas se hacen trenzando tres o más cuerdas de menor calibre para así tener una del grosor adecuado. En la actualidad se ha extendido el uso de cuerdas de nylon comerciales para guitarra sexta, lisas y entorchadas en metal, así como las cuerdas para guitarrón de mariachi, entorchadas en nylon, para las guitarras grandes.

Para puntear las cuerdas se utiliza una púa o plectro —también llamada *espiga*, *pluma*, *plumilla*, *uña* o *cuer-*

¹⁸ D. Sheehy, *op. cit.* Por otra parte, Arcadio Hidalgo da testimonio de que se llegaban a usar como cuerda para jarana “[...] un hilo largo sacado de la palma real; se oía feo, pero nos poníamos contentos, porque la música era la única alegría que teníamos”; G. Ramos Arizpe, “Don Arcadio Hidalgo, el jaranero”, en *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, FCE, 1985.

no— de forma alargada y tradicionalmente hecha de cuerno de toro o cacho; en su defecto se usan espigas de madera o de plástico. Las espigas están pulidas y aplanadas en el extremo que tiene contacto con las cuerdas. Su longitud es variable, por lo general entre 5 y 12 cm. Rara vez exceden de 1 cm de ancho en la punta, con excepción de las espigas para guitarra grande de son, por lo general más largas y anchas.¹⁹ También se utilizan púas o plumillas de plástico, hueso de coco o carey, con forma alargada o triangular, para puntear las guitarras más pequeñas.²⁰

Usualmente la guitarra de son tiene atada una correa o cinta fija, con la cual se cuelga el instrumento del hombro, quedando a una altura cómoda para tocar. La correa se amarra al cuerpo o caja de resonancia del instrumento mediante botones de madera o perforaciones ubicadas en la parte extrema de la caja sobre la costilla o costado y en el tacón (unión del brazo con la caja).

Independientemente del tono musical, las afinaciones de guitarra de son se establecen por la relación de intervalos musicales entre las cuerdas pulsadas al aire. Se conocen varias afinaciones antiguas (ahora en desuso) en las que se acostumbraba tocar por lo menos en dos diferentes tonos tradicionales. En particular la afinación de graves a agudos en su forma genérica «(1–2½–2½)» es la matriz sobre la que se construyen los tonos *por cuatro* y *por dos*. A esta afinación se le llama indistintamente afinación *por cuatro* o afinación *por dos*, y es la forma más común y extendida de tocar la guitarra de son en la actualidad; a esta misma afinación se le conoce también con otros nombres. Menos común actualmente es la afinación 3½–2½–2½ para tocar *por variación*.²¹ En los diagramas de la figura 6 se indica cómo se forman los tonos *por cuatro* y *por variación* a partir de las afinaciones comentadas.²²

¹⁹ F. García Ranz, *op. cit.*, 2004.

²⁰ Algunos viejos *guitarreros*, como don Esteban Utrera, ataban la espiga al puente mediante un cordel, lo suficientemente largo para poder tocar el instrumento sin necesidad de desamarrarla.

²¹ Esta afinación se puede interpretar como una *scordatura* de la afinación *por cuatro*, o *por dos*, en que se baja (o *desafina*) el bordón de la cuarta cuerda una cuarta (2½ tonos).

²² Estos tonos se conocen también con otros nombres (*por mayor* o *por segunda*); véase F. García Ranz y R. Gutiérrez Hernández, *op. cit.*

Ejecución

La guitarra de son se cuelga del hombro del ejecutante con la ayuda de una correa o cinta. El largo de la cinta se ajusta para que el instrumento quede suspendido a una altura cómoda y conveniente del músico —entre el pecho y el estómago, aunque esto dependerá también del tamaño de la guitarra—, cargado hacia el lado derecho y a una inclinación conveniente quedando el clavijero por encima de la caja del instrumento.²³ El instrumento, al ser pulsado con la espiga, quedará sujeto por el brazo o antebrazo derecho, el cual se coloca sobre la tapa del instrumento, haciendo una

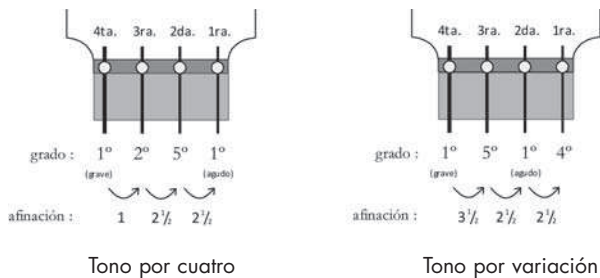


Figura 6. Afinaciones por cuatro y por variación.

ligera presión en la parte baja de la caja de resonancia. La guitarra de son se toca por lo general estando de pie; sin embargo, una vez ajustada la longitud de la correa, el instrumento quedará prácticamente en la misma posición e inclinación con respecto al torso del músico, aun cuando éste lo toque sentado. Otras opciones para colgarse el instrumento y sujetarlo son: ajustando la correa de tal manera que ésta quede alrededor del cuello y por debajo del hombro derecho; o mediante un *tahali* que se engancha a la boca de la guitarra y se cuelga alrededor del cuello del ejecutante a manera de collar. Con la mano derecha se sostiene la espiga, la cual se sujeta a pocos centímetros de la punta (entre 1 y 2 cm) con las yemas de los dedos pulgar e índice; el tramo intermedio de la espiga queda abrazado entre los dedos índice y medio, dejando sobresalir el tramo final de la espiga sobre el

²³ Las indicaciones son para personas diestras.

dedo medio. La flexibilidad de la espiga es un factor importante y puede influir en la forma o estilo de tocar.²⁴

Función musical y social

A pesar de que la guitarra de son se emplea junto con jaranas en ciertas ceremonias o rituales (*pascuas* y *justicias*,²⁵ música para matrimonios, etcétera), es un instrumento del son jarocho por excelencia. El son jarocho es uno de los géneros del complejo del son mexicano;²⁶ tradicionalmente se interpreta como parte esencial de los bailes de tarima (zapateado) conocidos como fandangos o huapangos,²⁷ y en los que ahora se interpretan exclusivamente sones jarochos. El género es interpretado por una variedad relativamente flexible de conjuntos musicales, pero basados fundamentalmente en la jarana jarocho, cuya función es la de proporcionar la base rítmica y armónica de este género musical. El repertorio de sones conocidos actualmente excede la centena. Si bien dentro del repertorio tradicional se tiene un pequeño grupo de sones en compás binario simple (“El colás”, “La bamba”, “El ahualulco”...), la mayor parte del repertorio está compuesto en compás sesquiáltero: binario compuesto (6/8)-ternario simple (3/4). La estructura musical de los sones jarochos se

²⁴ Por ejemplo, una espiga dura o poco flexible, limitará la velocidad de ejecución, aunque podrán pulsarse las cuerdas con mayor firmeza y mayor volumen; una espiga flexible permitirá una velocidad de ejecución mayor, aunque sacrificando el volumen de la interpretación.

²⁵ A. Alcántara López, “Notas” al CD *Pascuas y Justicias*, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento-Conaculta, 2002.

²⁶ A. Warman, “Notas” al CD *Sones de Veracruz* (Testimonio Musical de México, 6), México, Fonoteca INAH, 2002; A. Warman, “Notas” al CD *Sones de México: Antología* (Testimonio Musical de México, 15) México, Fonoteca INAH, 2002; T. Stanford, *El son mexicano*, México, FCE, 1984; Thomas Stanford, “Notas” al CD *El son mexicano* (grabaciones de campo de E. Thomas Stanford), Urtex (UL 3011/13), México 2002.

²⁷ El término *huapango*, o *guapango*, se emplea comúnmente en los ámbitos rurales y campesinos del Sotavento como sinónimo de fandango. Este término está referido dentro de las crónicas y relatos de viaje por la región (Tuxtepec, Tlacotalpan, etcétera) desde finales del siglo XIX; véase A. García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2006. Esto es, tenemos *huapangos huastecos* y *huapangos jarochos*.

caracteriza por la alternancia entre coplas cantadas y partes puramente instrumentales, basadas en la repetición de un mismo patrón rítmico-armónico²⁸ con variaciones sobre la melodía o rasgos melódicos asociados a cada son.²⁹ Las secuencias armónicas más comunes en modo mayor son: (V₇ – I – IV), (I – IV – V₇) o bien (I – IV – I – V₇). Se utilizan acordes dominantes auxiliares (I₇ y II₇) ocasionalmente para algunos sones. En modo menor son comunes las secuencias: (i – iv – V₇), (i – V₇) o (i – iv – i – V₇). Se recurre a los acordes de sexto y séptimo grado (VI y VII) en algunos sones en menor como “El fandanguito” o “La petenera”, en la forma (i – VII – VI – V). El patrón rítmico-armónico básico de la mayoría de los sones jarocho está formado por 2, 4, 6, 8 o hasta 12 compases. Con respecto al baile los sones de fandango son de tres géneros: *sones de pareja* o *sones de hombre* para una sola pareja como “La bamba” o “El buscapiés”; *sones de mujeres*, *sones de montón* o *sones de a solas* para grupos de mujeres como “El butaquito” o “El pájaro Cú”; y sones para varias parejas como “El fandanguito” o “El jarabe”.

La guitarra de son forma parte central de los conjuntos que se integran por motivo de un fandango jarocho en pueblos y rancherías de los llanos del Sotavento o de las regiones de los Tuxtlas y del Coatzacoalcos, llegándose a reunir para tales eventos más de una guitarra de son junto con varias jaranas alrededor de una misma tarima.³⁰ Dentro de la tradición rural, los músicos no se dedican exclusivamente a tocar sones



Figura 7. Fandango o huapango jarocho (fotografía de Agustín Estrada).

jarocho, como profesionales, sino que alternan el oficio de músico con otras labores u oficios.

Por otra parte, una rama que deriva del son jarocho tradicional y de los huapangos rancheros y que empieza su desarrollo a partir de la década de 1940 es el llamado *son jarocho de ballet* o *son jarocho comercial* (entre muchas otras designaciones populares), ligado a los *ballets folclóricos*, que practican profesionales, escolares y aficionados. Muchos de los conjuntos musicales profesionales son ambulantes que ofrecen sus servicios para amenizar eventos especiales o para el entretenimiento en restaurantes y centros turísticos.³¹

La función de la guitarra de son dentro del conjunto musical es melódica; se utiliza siempre en compañía de una o más jaranas y nunca como instrumento solista. Destaca en todo momento la regularidad de su ejecución, encadenando ininterrumpidamente una variedad de líneas y patrones melódicos (compuestos principal-

²⁸ D. Sheehy, *op. cit.*; F. García Ranz y R. Gutiérrez Hernández, *op. cit.*; también J. Reuter, *La música popular de México*, México, Panorama, 1980; y A. Corona Alcalde, “The Vihuela and the Guitar in the Sixteenth-Century Spain: A Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence”, en *The Lute*, vol. XXX, 2005.

²⁹ En algunos sones se emplean hasta dos patrones diferentes, como en “La morena”, “El carpintero” o “El aguanieve”.

³⁰ R. Pérez Montfort, “La fruta madura; el fandango sotaventino del XIX a la Revolución”, en *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 19, enero-abril, 1991; también A. García de León, *op. cit.*, y Fandango, *El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, IVEC/ Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento-Conaculta, 2006.

³¹ Esta derivación representa no solamente un estilo musical y dancístico distinto así como una forma estereotipada del *típico* jarocho, sino un cambio importante en su función social —dejando de ser una fiesta popular y perdiendo su carácter espontáneo y comunitario—, para convertirse en una forma lírico-musical rígida y mecánica de escenario.

mente por notas cortas de igual duración) que marcan el ritmo y el pulso para el zapateado, utilizando para ello diferentes acentos, cadencias y recursos melódicos en una gran riqueza rítmica. En los fandangos, las bailarinas y bailarines buscan los golpes, la cadencia y el ritmo de la guitarra de son para zapatear.³²



Figura 8. Patrones melódicos característicos del son jarocho “El siquisiri”.³³

En general, la guitarra de son provee a los sones jarochos de líneas melódicas que cumplen varias funciones: 1) Introducción al son; estableciendo tanto el tiempo como la tonalidad; 2) variedad melódica: tema, variantes del tema, pasajes diversos del son, etcétera; 3) acompañamiento del canto; 4) transiciones; 5) adornos melódicos; 6) cadencias para el zapateo de tarima; 7) líneas solistas, y 8) final del son.

Estilos y conjuntos musicales

Una característica del son jarocho tradicional es la diversidad de estilos y variantes regionales que aún existen, a los que se suman los estilos personales y contemporáneos de manifestarse. Se establece de manera natural una gran división entre los estilos tradicionales,³⁴ que subsisten en las diferentes regiones del

³² R. Oseguera Rueda, *Biografía de una mujer veracruzana*, México, DEMAC/CIESAS/IOC/IVEC, 1998, pp. 22-23.

³³ F. García Ranz y R. Gutiérrez, *La guitarra de son. Sones por cuatro*, libro II, Tepoztlán, Taller de Gráfica La Hoja, 2009.

³⁴ En la actualidad es posible distinguir, de manera general, los estilos *tuxtecos*, de la región de los Tuxtlas, los *llaneros* de la región



Figura 9. Conjunto jarocho típico de los años 60.

Sotavento, asociados con el fandango o huapango jarocho de los ámbitos predominantemente rurales, y los estilos *típicos*, ligados al *ballet folclórico*, practicados cotidianamente por conjuntos típicos en centros urbanos y turísticos.

Dentro de los estilos tradicionales, las variantes personales de que cada *guitarrero* o *requintero* hace uso, crea y recrea en la interpretación de un son pueden ser importantes, y son desde luego distintivas de cada músico. Por otra parte se diferencian los estilos *pausados* (más asentados o lentos) de los estilos *abreviados* (más rápidos); algunos estilos gustan de líneas melódicas más intrincadas o complejas, mientras otros se caracterizan por líneas y patrones melódicos más sencillos que dan preferencia a una acentuación particular o a un pulso marcado.

De acuerdo con algunos investigadores,³⁵ todavía hasta la década de 1960 se podían distinguir los estilos regionales de interpretar el son jarocho de acuerdo, entre otros elementos, con la instrumentación del conjunto.³⁶ El conjunto formado por arpa jarocho y jaranas

del Papaloapan, los estilos *sureños* del Coatzacoalcos, y los estilos *indígenas*, de nahuas (los Tuxtlas, Pajapan), popolucas (Soteapan, Santa Marta Loma Larga), mazatecos, chinantecos y mixes (Oaxaca).

³⁵ Antonio García de León; comunicación personal. Véase J.R. Hellmer, “Notas” al disco LP *Folklore Mexicano, Vol. II, Primera Antología del son jarocho* (grabaciones de campo de J. R. Hellmer), México, Musart/INBA (D-929), 1964.

³⁶ Al distinguir los diferentes estilos, no solamente los aspectos melódicos (tema musical del son) son importantes, sino también los elementos que se constituyen en *elementos de estilo* —la rítmica

estaba asociado con los estilos del norte, o noroeste, de la cuenca del Papaloapan (Córdoba, Medellín, Tlaxicoyan), al que se le podía sumar, a veces, el violín (Medellín); mientras que el conjunto formado por guitarra de son y jaranas era característico de los estilos *llaneros* del centro y sur del Papaloapan, así como de los estilos tuxtecos (donde también se sumaba el violín) y de la región del Coatzacoalcos. El conjunto compuesto por arpa, jaranas y requinto jarocho era característico del estilo Tierra Blanca, a partir del cual se desarrolla el conjunto jarocho *típico*, que se proyecta fuera del estado de Veracruz en los años del alemanismo (1946-1952), recorriendo los circuitos comerciales, para depurarse y conformar un estilo estereotipado. Este estilo, iniciado con Andrés Huesca en los años 40, queda conformado definitivamente por Lino Chávez en los años 60.³⁷ Dentro de los conjuntos *típicos*, los cuales han incorporado la guitarra sexta a su dotación instrumental, el arpa y las jaranas son indispensables, mientras que la guitarra de son o requinto jarocho no lo son.³⁸

Apuntes históricos

A través de sus diferentes formas se reconocen características, rasgos y reminiscencias que relacionan a la guitarra de son en particular con dos instrumentos, o familias de instrumentos, de uso popular en España durante el periodo del Renacimiento: la guitarra de cuatro órdenes simples o dobles y la rústica bandurria.³⁹ Traídas por los primeros colonizadores durante

ca, la sonoridad, las variaciones especiales, etcétera— presentes en la interpretación.

³⁷ Este estilo se distingue por ser muy rápido o *abreviado*, fuertemente esquematizado, una versada reducida y cantada de manera sintética (eliminando el patrón *pregón-respuesta* de muchos sonos), y por poseer un repertorio original distintivo, compuesto a partir de la década de 1940, el cual no se ha incorporado al repertorio del fandango popular; véase D. Sheehy, *op. cit.*; R. Pérez Montfort, “De la costa a la capital”, en *El Acordeón*, Revista de Cultura, núm. 1, 1990; J. Gottfried Hesketh y R. Pérez Montfort, “Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México 1930-1990”, en *Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, México, CIALC-UNAM, 2009.

³⁸ Existe también una vertiente virtuosa de este estilo que se cultiva en ámbitos académicos (Universidad Veracruzana).

³⁹ La bandurria de la primera mitad del siglo XVI se describe como un instrumento pequeño, escarbado de una misma pieza de

los siglos XVI y XVII a la Nueva España, ambas familias de instrumentos de tamaño pequeño (soprano o alto) a principios del XVI, sufrieron una importante evolución y desarrollo a partir del mismo siglo XVI, como lo atestigua el fraile franciscano Juan Bermudo⁴⁰ en 1555, y por lo menos hasta mediados del siglo XVII en el caso de la guitarra.⁴¹ En este periodo estos instrumentos y sus derivaciones asumieron todas las características morfológicas y musicales que fueron capaces de incidir fuertemente no sólo en las colonias novohispanas sino en el resto de la cultura europea.⁴² La guitarra de cuatro órdenes culta, llamada actualmente *guitarra renacentista*,⁴³ es la versión más conocida del instrumento, el cual se utilizó punteado con los dedos en ensambles musicales cortesanos y religiosos hasta el XVII. Por el contrario, en el entorno popular el uso del plectro no debió haber caído en desuso y las variantes populares del instrumento debieron haberse extendido y ser de uso cotidiano, al menos durante todo el siglo XVII.⁴⁴

madera o con concha de tortuga, de tesitura alta, cuerdas de tripa y relacionado con las primeras guitarras; véase J. Tyler y P. Sparks, *The Early Mandolin. The Mandolino and the Neapolitan Mandoline*, Oxford, Oxford University Press (Early Music Series, 9), 1989.

⁴⁰ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555.

⁴¹ La guitarra de cuatro órdenes evolucionará hacia la vihuela, aumentando de tamaño y el número de órdenes (de cuatro a cinco) y se conocerá para finales del siglo XVI como *guitarra española*, hoy en día conocida como *guitarra barroca*; véase A. Corona-Alcalde, *op. cit.*; asimismo, para finales del siglo XVI aparecen las *bandolas* y *mandolas*, derivaciones de la familia de la bandurria y del mandolino italiano.

⁴² L. Hernández Bico, “La huapanguera y la jarana, instrumentos de ascendencia europea”, en *El Bagre*, Tamaulipas, octubre de 1996, pp. 61-65.

⁴³ Conocida en el Renacimiento como *guitarra* o *guitarra de cuatro órdenes* en España, *chitarrino*, *chitarra da sette corde* o *chitarra napolitana*, en Italia, y *güetterre* o *güetterne* en Francia; véase J. Tyler y P. Sparks, *The Guitar and its Music. From the Renaissance to the Classical Era*, Nueva York, Oxford University Press (Oxford Early Music Series), 2002.

⁴⁴ El uso del plectro es una herencia medieval común, hasta el siglo XV, a todos los instrumentos de punteo de ese periodo: guitarra, bandurria, cítola, laud, etcétera; véase J.J. Rey y A. Navarro, *Los instrumentos de púa en España*, Madrid, Alianza Música, 1993. De acuerdo con Corona Alcalde, *op. cit.*, en la práctica popular se debió conservar el uso del plectro al menos durante el siglo XVI; véase también J. Tyler, “Guitar”, en *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, 1984.

Dentro de las afinaciones para guitarra de son consideradas antiguas y actualmente en desuso, se encuentran las mismas afinaciones o *temples*, por quintas y por quintas y cuartas, que las descritas por Juan Bermudo para la *bandurria común*. Estos mismos *temples* los comparte la *bandola llanera* de Venezuela y Colombia. Por otra parte, las afinaciones que Bermudo señala para la guitarra de cuatro órdenes dobles son semejantes con otras afinaciones conocidas para la guitarra de son.⁴⁵

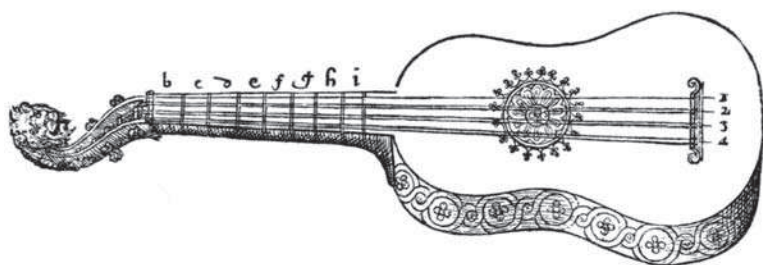


Figura 10. Guitarra renacentista, siglo XVI.⁴⁶

Poco documentado está el uso de la guitarra de cuatro órdenes y de la bandurria después del siglo XVI.⁴⁷ Todavía hasta el siglo XVII se escribió música para guitarra de cuatro órdenes. Así también existe evidencia que para la segunda mitad del XVII se empleaba en las numerosas academias de danza en el sur de España la *guitarrilla* y la *bandurria* para hacer los sones de danzado.⁴⁸ Varios autores han destacado la estrecha relación del son jarocho con la música barroca española, la literatura del Siglo de Oro y los bailes y cantos andalu-

⁴⁵ El *temple a los nuevos* (2½ – 2 – 2½) y el *temple a los viejos* (3½ – 2 – 2½) que reporta Bermudo son muy cercanos a las afinaciones *por tono rey* y *por variación* de guitarra de son.

⁴⁶ Ilustración en Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (París, 1636), copiada de Pierre Phalèse (1570); véase J. Tyler y P. Sparks, *op. cit.*

⁴⁷ J.J. Rey y A. Navarro, *op. cit.*; A. Corona Alcalde, “El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 8, abril-junio 2005.

⁴⁸ En relación con la obra de Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado* (Sevilla, 1642), véase J.J. Rey y A. Navarro, *op. cit.*

ces de los siglos XVII y XVIII.⁴⁹ Cabe destacar que la improvisación musical sobre una melodía dada sobre un mismo patrón rítmico-armónico, conocida desde el siglo XVI con el nombre de *diferencias*, fue una de las prácticas fundamentales de la música instrumental hispánica en los siglos posteriores.⁵⁰ Como los demás instrumentos de su tipo, la guitarra de son debió haber surgido y consolidado su identidad claramente entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, paralelamente al nacimiento y desarrollo del son y el jarabe como géneros nacionales.⁵¹

Entre otros instrumentos muy relacionados con la guitarra de son, también de punteo y rasgueo, están las *bandolas*⁵² y *bandolinas* que usan en el Sotavento los pueblos popolucas y nahuas de los municipios de Sotepan, Hueyapan de Ocampo y Pajapan por motivos ceremoniales.⁵³ Por otra parte la guitarra de son está relacionada con varios instrumentos caribeños como el *cuatro* puertorriqueño, el *tres* y el *cuatro* cubano, la antigua *bandurria* cubana, la *mejorana* panameña, así como con la *bandola llanera* mencionada antes y el *bajo de cocho* (Brasil-Perú), entre otros.

⁴⁹ Por ejemplo: Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, 2ª ed., México, UNAM, 1984; Antonio García de León, *op. cit.*, 2002 y 2006; A. Corona Alcalde, *op. cit.*, 2005; J.A. Robles Cahero, “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 8, abril-junio de 2005.

⁵⁰ A. Corona Alcalde, *op. cit.*, 2005.

⁵¹ A. Warman, *op. cit.*, 1969; L. Hernández Bico, *op. cit.*; (1996); A. García de León, *op. cit.*, 2002 y 2006.

⁵² Es muy posible que la palabra *bandola* o *vandola* llegara al castellano a través del italiano *mandola*; véase R. Andrés, *op. cit.*, 1995.

⁵³ Véase A. Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, DGCP-CONACULTA, 2004; del mismo autor, “Notas” al CD *Sones indígenas del Sotavento*, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento-Conaculta, México, 2005.

“No pegue la cola, pegue pulmón”; representaciones simbólicas en el *Santo*

E *Teponaztle* de San Juan Atzingo

En el actual territorio que comprende el Estado de México se encuentran asentados cinco grupos etnolingüísticos originarios, siendo los mazahuas (*ñajtro*) y los otomíes (*ñahñu*) los que comprenden amplias zonas del territorio estatal, principalmente en el centro y norte de la entidad. Tres grupos se ubican en poblaciones específicas, los matlazincas en San Francisco Oxtotilpan, Temascaltepec, los nahuas en comunidades de Temascaltepec, Xalatlaco y Texcoco. Por último San Juan Atzingo, en el municipio de Ocuilan de Arteaga, es el asiento principal de los *pjiekakjoo*.

La cultura Pjiekakjoo (lo que soy) es producto de un proceso histórico particular,¹ debido a su condición de minoría étnica en el contexto regional en que se encuentra. Se ubica al sureste del Estado de México, en la localidad de San Juan Atzingo, rodeada de poblaciones campesinas mestizas. Esta situación geográfica y cultural ha configurado una cosmovisión particular basada en una identidad étnica fundamentada en un complejo simbólico que tiene como cimiento la existencia de “los pasados”, entidades extrahumanas que conviven en el nivel cosmogónico con los poblado-

* Proyecto Etnografía de las Regiones Indígenas de México. Equipo Estado de México. aytuche@yahoo.com.mx

¹ En un municipio constituido de poblaciones mestizas, su origen mismo sigue siendo incierto, ya que parece ser parte de un conjunto mayor y extendido de un lejano grupo matlatzinca ubicado desde el centro hasta el sur del actual Estado de México. El grupo *pjiekakjoo* se aisló en lo lingüístico en el siglo XVI, del conjunto de grupos matlatzincas. Así se inicia la configuración de una unidad étnica que se mantiene con mecanismos políticos y culturales que si bien recibe influencias de las poblaciones vecinas (grupos nahuatlato de la sierra de Ocuilan y poblaciones mestizas de los valles de Morelos y de Toluca), construyen instituciones culturales propias, en especial el gobierno tradicional. Actualmente para el Consejo Estatal para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas del Estado de México (Cedipiem) son 817 los hablantes de la lengua *pjiekakjoo*. Para los habitantes de la zona se plantea entre 50 y 100, quienes la conocen y la practican en su totalidad. La población estimada de San Juan Atzingo y la Loma de Teocalzingo, según las autoridades tradicionales, es de entre 2500 y 3000 habitantes; véase Leopoldo Valiñas C., “El matlatzinca y el ocuilteco, ¿eran ya leguas distintas en el siglo XVI?”, en *Estudios de Cultura Otopame*, núm. 2, 2000.

res. La participación en los cargos tradicionales de gobierno y religioso, permite mantener un modelo de vida comunal en un contexto interétnico adverso. La continuidad de un proyecto étnico comunalista² mantiene en los “ancestros” un referente fundamental. Estas entidades inciden en la vida colectiva a partir de la capacidad, de cuidar o alterar el orden comunal. A través de la existencia de especialistas rituales llamados *tlatoleros* es posible mantener el orden. Cuando se transgrede el modelo comunitario, los encargados de señalar las infracciones y el castigo son los ancestros bajo formas animales y de seres antropomorfos.

En este texto se analiza una de las variaciones en la representación de los “pasados” a partir de considerar su presencia en la cultura Pjiekakjoo como entidades vinculadas al complejo nahualístico,³ debido a que establecen diálogos con los humanos bajo formas alternas de animales o en este caso de un instrumento ritual. El teponaztle de San Juan Atzingo expresa la presencia de

² Véase Floriberto Díaz Gómez, “Comunidad y comunalidad”, en *La Jornada Semanal*, 11 de marzo del 2001. “Bajo el concepto de comunalidad explico la esencia de lo fenoménico. Es decir para mí la comunidad define la inmanencia de la comunidad. En la medida que el concepto de comunalidad define otros conceptos fundamentales para entender una realidad indígena, considero que cumple elementalmente los requisitos para ser una categoría.” A su vez, Benjamín Maldonado, “La comunalidad como una perspectiva antropológica india”, en Juan José Rendón Monzón, *La comunalidad: modo de vida de los pueblos indios*, México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas-Conaculta, 2003, p. 14, considera la comunalidad como una forma de nombrar y entender el colectivismo indio. Es la lógica con la que funciona la estructura social y la forma en que se define y articula la vida social

³ “[...] el término *nahualli* es una palabra de origen náhuatl cuyo significado, aún desconocido, parece ser próximo a las nociones de ‘cobertura’ o ‘disfraz’. Como es sabido, dicho vocablo, además de designar a una suerte de hechicero transformista (a veces llamado hombre-*nahualli*), es muchas veces aplicado a una suerte de *alter ego* o doble, generalmente animal, que se encuentra tan íntimamente ligado a la identidad personal que todo mal que afecte al *nahualli* tendrá una repercusión en su contraparte humana. De tal forma que los daños sufridos por el doble constituirán una de las explicaciones posibles para la enfermedad. De acuerdo con lo que se observa en las fuentes antiguas, la forma del *nahualli* variaba en razón de las características distintivas del personaje al que se encontraba asociado, pudiendo, en algunos casos, fungir como nombre”; Roberto Martínez González, “Sobre la función social del buen *nahualli*”, en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, núm. 2, 2006, pp. 39-63.

estas figuras extrahumanas, dicho instrumento tiene una personalidad propia, adopta actitudes humanas, expresadas en relatos y en su morfología misma. A la par de ser un delimitador acústico en el ámbito ritual, es un personaje cuyo origen mismo es mítico.

A partir del poder de transformación del nahual en la etapa mesoamericana se plantea la posibilidad que a través del proceso histórico esta figura y su complejo el nahualismo, haya adaptado la figura de los “pasados”, hombres que se configuraron como entidades divinizadas a partir de su desempeño en el trabajo comunitario y que al morir adquirieron la capacidad de presentarse a los hombres a través de diversas formas, dependiendo del espacio de diálogo.

Los “pasados” se vincularon como parte de las deidades como resultado del proceso histórico de adaptaciones y reinterpretaciones del pensamiento mesoamericano y la implantación del modelo judeo cristiano, en especial a través de la figura de los *tlatoleros*. Este especialista a lo largo de su vida, y a partir de su participación en los cargos, se configura como “pasado”, de esta forma los hombres pueden aspirar a una integración a los “pasados” y éstos pueden dialogar con los humanos. El *tlatolero* como intermediario de la comunidad representa el negociador con los ancestros a través del discurso ritual, de la entrega de la ofrenda comunitaria el Día de Muertos y de la ejecución del teponaztle.

En este proceso de reconfiguración, persiste lo que Good plantea como una tradición intelectual mesoamericana, que consiste en “una reflexión sistemática sobre los mundos naturales y sociales, y se manifiesta en la vida ritual, el manejo de la ecología y en otros muchos aspectos”.⁴ La presencia de los seres extrahumanos y su dialogo con los vivos de debe a que “los muertos también necesitan el trabajo de los vivos. La forma más directa en que los vivos dan trabajo a los muertos es por medio de las ofrendas”.⁵ Como parte de esta tradición, entre los pjiekakjoo se emplea el término “volun-

⁴ Catherine Good Eshelman, “La fenomenología de la muerte en la cultura mesoamericana; una perspectiva mesoamericana”, en Lourdes Baez Cubero y Catalina Rodríguez Lazcano (coords.), *Morir para vivir en Mesoamérica*, México, INAH/Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2008, pp. 209-211.

⁵ *Idem.*

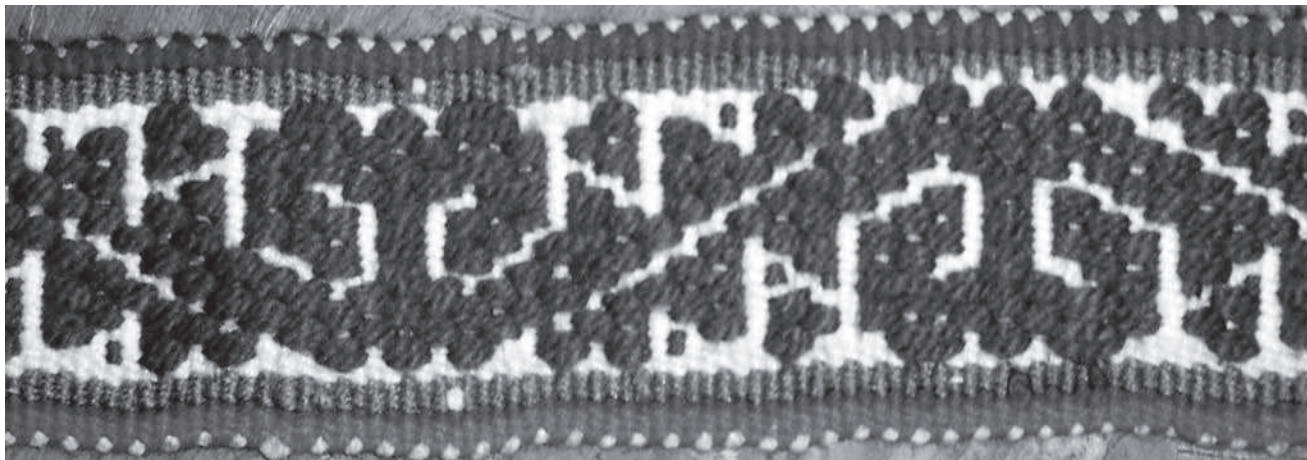


Figura 1. Diseño en faja donde se representan los lugares de vivos y ancestros.

tad” como la capacidad que tiene el ser humano —y también los ancestros— para poder crear y recrear el mundo de los “pasados” en la tierra, este término se encuentra entre los nahuas como “*chicahualiztli*, que refiere a una especie de energía que circula, connota poder o potencia, la voluntad personal, deseo e intención firme, para lograr un objetivo específico”.⁶ La participación en la vida comunitaria y en especial en la estructura de cargos del gobierno tradicional asegura la futura participación en el mundo de los ancestros, así “la finalidad fundamental de toda la acción ritual es estimular el intercambio de fuerza entre la comunidad viva y estas entidades, así como asegurar el flujo de trabajo y energía entre las personas”.⁷

El mundo espejo

El diálogo se concibe como parte de las relaciones de un universo dual, donde el espacio de los humanos vivos sólo es un reflejo del espacio que contiene a los ancestros, la tierra de los vivos es un “mundo espejo”.

El empleo de “mundo espejo” es una propuesta de categorizar parte del espacio cosmogónico, donde la vida en la tierra es el “reflejo” del espacio donde moran las autoridades tradicionales muertas y el resto de los *pjiekakjoo*. Para los ancianos de la localidad, es en el monte (*nunzaa*) donde moran o transitan los “pasados”, es en el pueblo (*puñil*) donde viven los hombres.

El espacio se divide en dos lugares: el de los vivos y donde moran los ancestros; esta idea se plasmó tradi-

cionalmente en la faja que utilizan las ancianas, la cual podía variar en colores pero el diseño era el mismo, al explicar las figuras mencionan que en el medio esta un cerro que al invertirse se hace una escena donde dos pájaros miran un árbol, esta figura central se encuentra invertida en cada intervalo de la faja, así lo que está arriba, está abajo.

El mundo de los ancestros se concibe como un lugar similar a la tierra de los vivos; se siembra, se llevan a cabo las actividades rituales, se vive en grupos familiares extensos. El acto de paso al espacio de los “pasados” es la muerte física que constituye un acto de reintegración al espacio de la divinidad, la vida es un lugar de paso, al “otro mundo”, como se hace referencia en español al lugar en donde están los difuntos, es donde se vive en condiciones semejantes a la tierra, así cuando alguien muere en la comunidad se le colocan objetos que tienen como fin ayudar en el transcurso del viaje al lugar donde moran los difuntos.

La reproducción de un modelo de vida comunitario; constituirse como “pasado”

Durante la vida, los sanjuaneros⁸ buscan cumplir con los cargos del gobierno tradicional como una parte central de la vida, ya que si cumplen puede aspirar a ocupar un lugar como “pasados”. La estructura de cargos es una institución central en la cultura *pjiekakjoo*, a través de ella se regulan las relaciones sociales y polí-

⁸ Este gentilicio es empleado por los habitantes de la zona de San Juan Atzingo al referirse a quienes cumplen con las tradiciones, y que pueden o no vivir en la localidad.

⁶ *Ibidem*, p. 300.

⁷ *Ibidem*, p. 301

ticas entre los grupos parentales que se asientan en el poblado,⁹ así como la vida ceremonial.¹⁰

San Juan Atzingo se consolida a través del proceso histórico, como una *comunidad*, entendida esta como “un núcleo de población históricamente definido que subsiste en un cultivo de milpa, se organiza y resiste en

⁹ Entre las funciones del área “civil” de los cargos se encuentran actividades como la pavimentación de calles, cuidar el sistema de agua potable, supervisar las faenas comunitarias, organizar y conducir las asambleas e impartir las “justicias”. Cuando existe alguna controversia por límites de terrenos, daños de animales domésticos a terrenos de cultivo, problemas familiares como violencia doméstica, se recurre a los delegados, quienes como portadores de las “Santas Varas de justicia” tiene la capacidad de negociar o sancionar a las partes en conflicto, a este proceso se le llama hacer “justicia”. En lengua p'jekakjoo el delegado es denominado *wuemjuu*, mismo término usado para la autoridad. Se considera que ellos son “los padres de la comunidad”. El acceso a los cargos civiles es por medio de elección en una asamblea que se convoca cada tres años, mismo lapso de duración de los cargos. Generalmente en los diversos cargos civiles se representan las unidades domésticas extendidas y también las alianzas entre parientes rituales como compadres. Los comandantes son los encargados de mantener el orden en la población, tanto en la vida cotidiana como en las festividades, siendo en estas últimas que su presencia es visible y se auxilian de los ventenas. El primer cargo al que se accede es el de ventena, que consiste en auxiliar a los delegados en labores de limpieza y mensajería, y a los comandantes en las funciones de seguridad pública; este cargo es ocupado por jóvenes solteros a partir de listas que elaboran los delegados. El Consejo de colaboración es compuesto por cinco integrantes que se encargan de actividades administrativas en torno a la organización de la fiesta principal (31 de enero), ya que se encargan de coleccionar la cooperación de los jefes de familia y hacer los pagos a los músicos, al jaripeo y gastos relacionados como comida y bebida. Si bien el objetivo central de los cargos civiles son planificar los trabajos comunitarios así como regular la vida cotidiana, participan también en actos rituales, los delegados son los mayordomos del Santo Entierro y los responsables de la fiesta del *nacatamal*, organizan la ceremonia comunal de recibimiento a los ancestros en primero y dos de noviembre y la mojiganga (recorrido de personajes disfrazados) que anuncia la festividad principal de la población.

¹⁰ Las festividades a los santos del calendario ritual católico, así como el cuidado de los templos comunales están organizadas a través de los cargos religiosos. El mandón es la persona encargada de coordinar la participación de los mayordomos, así como el protocolo a seguir en las diversas festividades por parte de los participantes, se encarga también de visitar a los nuevos mayordomos, de explicar los requerimientos de cada festividad, su esposa se encarga de enflorar auxiliada con las cónyuges de los mayordomos cada semana el interior de la iglesia. El acceso al cargo es por “voluntad”, se solicita al anterior mandón su relevo y en casos excepcionales es nombrado en la asamblea de elección de autoridades

un modo de vida comunal a través de una red de relaciones de parentesco y una identidad que gira en torno a símbolos culturales y el conocimiento de la historia y el territorio base de su asentamiento”.¹¹

Además de los cargos civiles y religiosos, un tercer nivel en la estructura de cargos lo constituyen los *tlatoleros*, especialistas rituales cuya función principal es conducir el diálogo con los ancestros en la festividad de Día de Muertos. Como custodios de la tradición los *tlatoleros* inician en vida su transición a “pasados” a partir del servicio en la mayor parte de los cargos del gobierno tradicional, al transitar por los cargos el *tlatolero* aprende el *tlatol* y con él adquiere la capacidad de dialogar con las entidades extrahumanas. Comprenden el punto de vista de los difuntos, conciliando los intereses de los “pasados” (conservar el mundo a partir de reproducir las tradiciones que enseñaron) y de los humanos vivos (participar en la vida comunitaria para asegurar un lugar en el espacio de los ancestros). Los “pasados” son las autoridades tradicionales difuntas, entendidas como las creadoras de la “tradición” y como sus guardianes. Su agencia está basada en la capacidad que tiene de influir en la vida humana.

El teponaztle un instrumento divinizado

Un elemento que expresa la presencia de figuras extrahumanas en San Juan Atzingo es un teponaztle de madera que se encontraba en el altar de la Iglesia de San Juan.¹² Es adscrito por la cultura al espacio de los ances-

civiles. Un mayordomo es el encargado de festejar a un santo o virgen en particular, en general organiza la misa de la deidad a su cargo y de sufragar una comida comunitaria en su casa, para estas actividades es auxiliado por los “brazos”, dos hombres que lo apoyan en los gastos y las actividades. El acceso al cargo es por propuesta de un solicitante al mayordomo en funciones, y ocupa el cargo un año.

¹¹ Juan José Rendón Monzón, *La comunalidad: modo de vida de los pueblos indígenas*, México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas-Conaculta, 2003, t. I, p. 32.

¹² A mediados de 2003 se dieron en la región limítrofe del Estado de México y Morelos una serie de robos de imágenes religiosas de las iglesias locales, lo que generó que la comunidad tomara la decisión de ocultar el teponaztle, quedando su custodia entre los mayordomos, y en su lugar en la iglesia se exhibe una copia del original. El instrumento está en avanzado estado de deterioro, siendo otra de las razones expresadas para preservarlo oculto, ya

tros, coincidiendo en esto con el origen mítico del teponaztle en la etapa precolonial. El huéhuetl y el teponaztle tenían un papel fundamental dentro de la conducción de las danzas y los cantos mesoamericanos, a estos instrumentos se les consideraba dioses, a los que un adorador de Tezcatlipoca mediante engaños los hizo bajar a la tierra y los dioses los obligaron a quedarse. Se les honraba “en México y Texcoco y en muchas partes de la tierra como a Dios y les hacían ofrendas y ceremonias a cosa a divina”.¹³ Adje plantea que en los mitos de origen a estos instrumentos se les concibe como seres divinos, su música fue considerada la voz ritual de los dioses.¹⁴

Este instrumento es un xilófono de lengüeta, ahuecado longitudinalmente en su parte interior.¹⁵ Tiene dos lengüetas, siendo una más larga que la otra. Mide aproximadamente 60 cm de largo, 30 cm de altura y 20 de profundidad. Sólo los integrantes del gobierno tradicional (delegados, mandones, mayordomos o *tlatoleros*) pueden acercarse a él o tocarlo, las mujeres y quien no pertenezca al grupo de autoridades tiene prohibido tocarlo, por lo que las medidas son aproximadas. Tiene la forma de un jaguar u otro tipo de felino echado sobre sus patas en posición de alerta, por la apariencia zoomorfa se identifica con los teponaztles aztecas: “los huéhuetl y teponaztli del horizonte posclásico se tallaban frecuentemente como páginas de un códice. Por ejemplo, los huéhuetl de Tenango y Malinalco o los teponaztli mixtecos. En cambio los teponaztli aztecas eran más bien zoomorfos”.¹⁶

Acerca de su diseño, guarda semejanza con un instrumento que Vicente T. Mendoza ubica como procedente

que se les pedía continuamente por parte de organismos indigenistas que se tocara en eventos culturales o en la visita de políticos del PRI a la comunidad.

¹³ Citado en Julio Estrada, “Identidad y mitología en la música prehispánica”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 43, mayo-junio 2000, p. 65.

¹⁴ Arnd Adje Boht, “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 49, noviembre-diciembre, 2008, p. 29.

¹⁵ Guillermo Contreras Arias, *Atlas Cultural de México. Música*, México, SEP/INAH/Planeta, 1988, p. 35.

¹⁶ Pedro Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana*, México, FCE (Popular), 1985, p. 50.

de Cholula,¹⁷ compartiendo también la característica de haber tenido dientes incrustados en el hocico, probablemente mantuvo en las cuencas de los ojos algún tipo de piedra incrustada. Sobre la morfología del instrumento se presentan los siguientes elementos: en la forma de tocar difiere de la prehispánica ya que se golpea tanto en el extremo libre de la lengüeta y cerca de la base de empotramiento, con dos baquetas de encino sin recubrir. Referente a la forma de tocar el teponaztle en la etapa prehispánica, Castellanos sostiene: “el sonido de una lengüeta varía si se golpea a inmediaciones de su empotramiento o cerca de su extremo libre, pero las huellas de las baquetas demuestran que el golpe se daba junto a la incisión central”.¹⁸ *Caja de resonancia*: al ser un instrumento ahuecado en el interior, al ejecutarlo se coloca sobre superficies planas, de esta forma su sonoridad aumenta, es destacable que se busquen superficies de madera para apoyar el instrumento. *Forma de ejecución*: se ejecuta con dos baquetas de encino. El instrumento se coloca en una mesa o en el borde

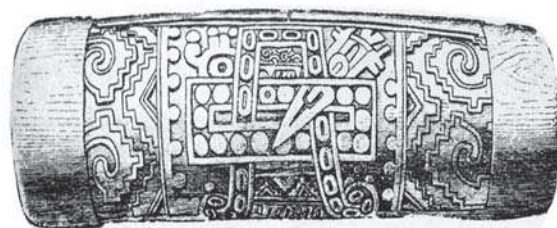


Figura 2. Ejemplos de teponaztles Posclásico y mexicana. Arriba: teponaztle mixteco (tomado de Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, fotografía 24); abajo: teponaztle de Cholula (tomado de Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, fotografía 28).

¹⁷ Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda, *Instrumental precortesiano, Vol. I, Instrumentos de percusión*, México, UNAM, 1990.

¹⁸ Pedro Castellanos, *op. cit.*, p. 51.

de un barandal (este último lugar en el interior de la iglesia). El ejecutante toma las baquetas aprisionándolas entre el dedo pulgar y el resto de la mano. El instrumento queda a la altura de la cadera del ejecutante, quien se inclina levemente hacia el instrumento al momento de percutir las lengüetas.

Su nombre en la lengua atzinca tiene similitudes con la denominación nahuatl; en la lengua atzinca el teponaztle es *Ndot zandaa*, donde *nzaa* es leña, *dot* pequeño, el teponaztle sería la “leña pequeña”, el acto de tocarlo es *luk'ña'nja* “va a sonar”, “lo sonaremos”, “toca el teponaztle”. En lengua nahuatl teponaztle es *tetepontli* “tronco de árbol” y *ponazoa* “lleno de viento”.



Figura 3. Teponaztle de San Juan Atzingo (fotografía de Reyes L. Álvarez Fabela).

En el ya citado *Instrumental precortesiano* Vicente T. Mendoza documenta la presencia de dos teponaztles en Malinalco, y uno en Tepoztlán, lo que plantearía una existencia constante de instrumentos de este tipo por lo menos en el norte del estado de Morelos y el suroriente del Estado de México. Esto se expresa también en la tradición oral de San Juan Atzingo. “Mi abuelo me lo hizo saber [...] nunca se ha conocido su historia exacta [...] sabemos que es de una familia que tenía en Tepoztlán, de allí descendió [...] allá estaba su nana y en Malinalco estaba su hermano [...] no sabemos quién lo trajo [...] eran tres los teponaztles, el de aquí, el de Malinalco y su nana en Tepoztlán [...]”.¹⁹

Los instrumentos musicales portan elementos iconográficos que tiene un valor simbólico en tanto su

¹⁹ *Doble Eje. Música y voz de los pueblos indígenas del Estado de México* (CD), México, CNCA/Instituto Mexiquense de Cultura, 1997, pieza 17.



Figura 4. Teponaztles de Malinalco y Tepoztlán (imágenes tomadas de Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, fotografías 7 y 14).

forma física representa a un animal del monte, lugar de morada de los ancestros.²⁰ El material de construcción, la madera es también un producto por excelencia del monte.

En el instrumento mismo está contenida su esencia como parte de los ancestros, “es el santo teponaztle”, a diferencia de otros instrumentos rituales en él no se contiene una esencia de los espíritus de la música como sucede en el caso nahua de Xilitla,²¹ donde se considera que los instrumentos (arpa y ravelito) “son como los seres humanos” y contienen, al igual que los *masehumej* (hombres), un espíritu (*totonal*). Este *tonalmej* expresa a los espíritus de la música, son los que ayudan a los músicos y danzantes a plantear un vínculo entre el

²⁰ Cristina Tiedje y Gonzalo Camacho, “La música de arpa entre los nahuas; simbolismo y aspectos performativos”, en *Anales de Antropología*, vol. 39, núm. 11, 2005, p. 140.

²¹ *Ibidem*, p. 141.

mundo de los humanos y el de los dioses, a través del repertorio musical y la coreografía de la danza. En el caso del teponaztle Pjiekakjoo, es una entidad que en sí misma contiene la divinidad, con la agencialidad necesaria para ser el convocante de los ancestros.

Su cuidado como entidad sagrada es similar al dado a las imágenes de los santos católicos o a las varas de justicia, así se le sahúma y se le mantiene en un lugar especial, hasta hace unos años en el altar de la iglesia. En este aspecto su trato difería de los instrumentos empleados por ejemplo en la danza de concheros o “apaches” en la misma población, estos son depositados al lado de los altares familiares en la vivienda del danzante. El teponaztle tiene una naturaleza superior, en el sentido de que es irremplazable, si bien en la actualidad en la iglesia se mantiene una copia del original, se asume que es el mismo en cuanto a su capacidad musical y acústica, no obstante a la copia no se le sahúma con copal (*ñyipe*) en las festividades.

Como una deidad y al igual que los ancestros también mantiene actitudes humanas, de esta forma la mutilación de las patas delanteras se expresa como una forma de “castigo” de los pjiekakjoo al instrumento por un intento de fuga, tratando de reunirse con su nana, por lo cual le faltan las patas delanteras: “cuando la gente era atrasada, en el tiempo de los viejos, el teponaztle se quiso ir varias veces con su nana y para que ya no lo hiciera en una asamblea se decidió que se le cor-taran las manos y se le encadenara al altar”.²²

Siendo parte de la divinidad, sólo quien entiende el mundo de los ancestros²³ puede acceder a tener con-

²² Trabajo de campo en 2000.

²³ Los instrumentos de percusión han ocupado en diversas culturas el papel de intermediarios entre el hombre y las deidades; “entre los Fang de Gabón, los empleaban para traducir las palabras de los ancestros, los Fang solían usar el Ancestros bantu para comunicarse con los vivos [...] solían llegar en el sueño para transmitir el arte de tocar el tambor a un individuo iniciado al ritual del *byer*, que era obligatorio para los varones. Durante esta ceremonia, los ancianos enseñaban los cráneos, símbolos de las reliquias de la familia, porque cada familia poseía este ritual. Entonces, para traducir las palabras de los Ancestros, los Fang solían usar el tambor como símbolo intermediario entre los vivos y los muertos. Por ende, el tambor transmitía la sabiduría de los Ancestros”; véase Cyriaque Akomo Zoghe, “El papel antropológico y social del tambor y el tam-tam entre los bantu de África central y de Colombia

tacto con él, “los músicos ocupaban la posición de mediadores expertos, establecían una forma de comunicación con el mundo espiritual y gozaban de prestigio, debido a que permitían que se manifestara la voz de los dioses”.²⁴ Normalmente el encargado de ejecutarlo es un *tlatolero*, especialista ritual que conoce la lengua ceremonial, así como la forma de ejecutar el “Toque de teponaztle” de manera adecuada. Durante la velación del Día de Muertos (1 de noviembre) se permite que otros integrantes del sistema de cargos se inicien en su ejecución. Por su carácter ritual, se toca únicamente la pieza nombrada “Toque del teponaztle”.²⁵

TOQUE DEL TEPONAZTLE (FRAGMENTO)
Transcripción Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas

Para aprender a tocarlo se usa el siguiente verso que marca los tiempos en el ritmo:

<i>1ª Lengüeta</i>	<i>2ª Lengüeta</i>
<i>No pegue la cola,</i>	<i>No pegue pulmón,</i>
<i>no pegue la cola,</i>	<i>No pegue pulmón,</i>
<i>no pegue la cola,</i>	<i>No pegue pulmón,</i>
<i>pegue pulmón.</i>	<i>pegue la cola.</i>

(San Basilio de Palenque) siglo xvii”, en *Homo habitus*, núm. 5, “Los hombres son hierba”, en línea [www.homohabitus.org], octubre de 2007, p. 2.

²⁴ Arndt Adje Boht, *op. cit.* p. 29.

²⁵ En una primera revisión de la pieza por parte del etnomusicólogo Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, se plantea que “la pieza es isoritmica está en 6/8, en una primera capa, pero lo cierto es que es un poco más compleja, pues los periodos musicales no coinciden con repeticiones exactas de la fórmula de la canción, continuamente la fórmula parece cortarse o alargarse” (comunicación personal, julio. 2009).

El origen de la pieza, al igual que del instrumento mismo no se conoce. El origen incierto de los instrumentos sacralizados parece ser una característica básica en la construcción de su agencia, como sucede en el caso de Dzitnup, Yucatán: “En la iglesia de Dzitnup, dedicada a San Andrés, se guarda con singular respeto un gran tunkul, de 88 cm de longitud. Los pobladores desconocen su antigüedad, aunque señalan que desde el tiempo de los ‘abuelos’ ese tunkul estaba en Dzitnup.”²⁶ Esta pieza es así desde siempre “así la enseñaron los pasados.” El teponaztle parece ser el mismo autor de la pieza ya que indica cómo debe de ser ejecutado. El diálogo, entre los ancestros y los hombres, se realiza a través de la música producida por un especialista ritual, a través de una melodía dictada por el teponaztle.

Esta pieza se tocaba para convocar a faenas, para hacer reuniones y los días de fiesta religiosa. Actualmente sólo se emplea el Día de Muertos, se considera que por medio de su timbre los difuntos pueden ubicar el poblado y visitar a sus familiares vivos. Existen referencias además a su participación en festividades vinculadas a las actividades agrícolas: “en Cuaresma en Semana Santa se llegaba a tocar [...] sin él el pueblo algún día no sería el mismo [...] era para nuestra raza algo que ellos veneraban como un dios [...] en Cuaresma se hacía una procesión en la que participaba [...] en septiembre no me acuerdo qué fecha, cuando se le daban los primeros elotes, él también participaba en una procesión a la Iglesia de Nativitas, llevaba un elote en su hocico y lo iban sonando[...].”²⁷

El teponaztle constituye una frontera acústica en cuanto delimita a través de su ejecución la pertenencia a un complejo cosmogónico, que circunscribe a una colectividad en un espacio propio. Al recibir a los “pasados” (autoridades fallecidas), se conforma en el enlace entre la tradición (cultura histórica) y los sanjuaneros (que la reproducen y adaptan a las experiencias contemporáneas), planteando la reproducción de la cultura en un contexto interétnico. El tocarlo es un honor

al cual se accede después de pasar por toda la estructura del sistema de cargos de la comunidad. Quien lo toca se convierte en el vocero de la “tradición”.

Comentarios finales

Este instrumento es un elemento que permite plantear la existencia de una larga tradición cultural sostenida, la organología del mismo parece indicar una antigüedad fuera de duda; aunado esto, a la explicación sobre su origen nos remite a una tradición cultural compartida con el área del sureste del estado de México y el actual estado de Morelos.

El teponaztle ocupa un lugar central en la construcción del modelo de control social, es una divinidad que puede ser sancionada por los humanos, como sucedió al mutilarle las patas delanteras, es el encargado de convocar a los ancestros pero, a diferencia de estos últimos, su lugar de residencia es la población de San Juan Atzingo, es la única entidad del mundo de los ancestros que reside entre los humanos.



²⁶ Víctor Acevedo, “El tunkul de Dzitnup, Yucatán” (folleto), México, INAH, 2004.

²⁷ *Doble eje*, ed. cit., pieza 17.

De la capilla de **CORO** renacentista a la capilla de **viento** en el contexto de parroquias y **doctrinas** de Oaxaca entre los siglos XVI al XIX

Quisiera hacer una observación al título de este trabajo. El conocimiento sobre las capillas de coro de las parroquias y doctrinas de los pueblos oaxaqueños durante el periodo colonial y primeras décadas del siglo XIX es aún muy fragmentario, aunque se empiezan a hacer investigaciones sistemáticas en algunos archivos. Sabemos que en la alabanza a Dios la Iglesia católica creó las bases musicales de Occidente en los pueblos americanos, pues tenemos evidencias documentales de la creación de coros, de la existencia de maestros de capilla y de cantores indígenas nobles que solicitaron ingresar a la capilla catedralicia. En las visitas a las iglesias se pueden ver guardados instrumentos musicales, órganos, bajones, violines, flautas, oboes, clarinetes, campanas, esquilas, cajas y matracas e instrumentos de viento del siglo XIX, así como arcones con partituras musicales, misales, breviarios y libros de coro de canto gregoriano y polifonía. Estas evidencias de la cultura musical con que se realizaba el ritual sonoro dentro y fuera de las iglesias nos permiten contextualizar y comprender por qué los pueblos oaxaqueños gozan actualmente de una tradición musical escrita tan sólida, cómo fueron capaces de adoptar una nueva tradición instrumental y musical a mediados del siglo XIX y convertir sus capillas de coro en capillas de viento.

Aunadas a estos antecedentes de raíz colonial, las nuevas condiciones sociopolíticas y económicas que culminaron con la Reforma liberal acele-

* Doctor en Antropología Social por la Universidad de Londres. Profesor investigador titular A del CIESAS-Istmo. Sus temas y áreas de investigación son la etnomusicología de Latinoamérica. Estudia los procesos sociales de transmisión y cambio de las tradiciones musicales de Guatemala y México. Actualmente desarrolla un proyecto sobre el origen y difusión de la tradición de bandas de viento en el estado de Oaxaca. puntaytalon@yahoo.com

Agradezco a Benjamín Muratalla y a todo el equipo que organiza estos eventos, porque en verdad son síntesis del gran esfuerzo que se hace año con año y que constituye, digamos, el momento oportuno en que el trabajo de muchos colegas y artistas se puede exponer al público en este magnífico y simbólico edificio. Celebro la permanencia y el éxito de este foro.

raron la adopción del potente instrumental de banda; sobre este tema hablaré brevemente más adelante.¹

En esta ocasión quiero compartir con ustedes algunos hallazgos recientes que abren la puerta a la investigación histórica y musicológica de las prácticas musicales religiosas en los pueblos, y compararlo con el conocimiento que tenemos sobre la vida musical religiosa de la ciudad de Oaxaca a partir de lo que sabemos sobre la capilla de coro de la catedral de Antequera.

El ritual sonoro, el modo de llevar el ceremonial y las reglas de coro de las catedrales en la Nueva España son herederos de un largo proceso de transformaciones y depuraciones de localismos que sufrió la Iglesia católica durante la Edad Media y el Renacimiento, y que tuvo un esplendor a partir del patronato real de los reyes católicos. Las catedrales de Sevilla y de Toledo² sirvieron de modelo ritual y de jerarquía máxima sobre las catedrales hispanoamericanas, aunque cada catedral tenía especificidades en su propia regla de coro y ceremonial.

Suponemos que el modelo ritual de las catedrales de la Nueva España fue, a su vez, replicado, estableciendo una jerarquía material y espiritual sobre las iglesias menores. Partimos entonces del principio que las iglesias de los pueblos siguieron el modelo catedralicio. Pero seguir el ceremonial en los pueblos indios implicó una serie de adaptaciones que requería la evangelización de las culturas nativas y cuyo ejemplo más vistoso lo proporcionan los cantos y las danzas, el teatro de

¹ La secularización de los bienes corporativos civiles y de la Iglesia y las políticas económicas y sociales que siguieron afectaban los bienes de las comunidades indígenas, pero tuvieron un efecto positivo sobre la tradición musical de los pueblos. Mayores detalles sobre el porqué y cómo surgieron las capillas de viento o las bandas de viento en las iglesias de los pueblos a mediados del siglo XIX pueden encontrarse en Sergio Navarrete Pellicer, "Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX", en *Heterofonía*, num.124, enero-junio 2001, pp. 9-27. Otro ensayo sobre el papel cívico de las bandas en los municipios durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX es Guy Thompson, "The Ceremonial and Political Role of Village Bands 1846-1974", en William H. Beezley, Cheryl English Martin and William E. French (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, pp. 307-374.

² En un listado de bienes de la parroquia de Xalatlaco en 1620 viene registrado un manual Toledano. Archivo Parroquial de San Matías Xalatlaco, caja 56.

evangelización, las doctrinas cristianas y los villancicos en lenguas vernáculas. El ritual sonoro en doctrinas y parroquias fue objeto de innovaciones y adaptaciones que hicieron de las reglas de coro una práctica religiosa más sugestiva y acorde a las circunstancias culturales de las poblaciones indias.³

Una manera de conocer las semejanzas y diferencias entre las prácticas litúrgicas catedralicias y las de doctrinas y parroquias es su comparación mediante la búsqueda de textos, partituras, y objetos materiales que den fe de las prácticas musicales litúrgicas en unas y otras. Este ha sido uno de los objetivos centrales que guían mi trabajo actualmente.

La capilla de coro de la catedral de Antequera

Veamos cual fue la evolución de la capilla musical de la catedral de Oaxaca entre 1642 y 1831.⁴ Entre 1642 y 1725 la capilla musical era modesta oscilando entre 6 y 10 cantores, quienes en su mayoría eran ministros o funcionarios de la iglesia que servían también como capellanes⁵ y algunos bajoneros, cornetas y organistas. El conjunto de ministriles era pequeño y su función era de apoyo al coro. Del acervo musical de la catedral de Oaxaca perteneciente a este periodo tenemos el magnífico *Cancionero* de Gaspar Fernández (contiene canciones y villancicos compuestos entre 1609 y 1616). Las canciones polifónicas a varias voces revelan un estilo polifónico renacentista en transición al barroco por la presencia de las voces solistas.⁶

³ Sobre las adaptaciones de la doctrina cristiana para los indios hay mucha literatura; véase Berenice Alcántara Rojas, "Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la psalmodia cristiana de fray Bernardino de Sahagún", tesis de doctorado, UNAM, México, 2008; Louise M. Burkhart, *The Slippery Earth: Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989.

⁴ El Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca (AHAHO) no cuenta con actas de cabildo anteriores a 1642 y tiene también vacíos de actas entre 1832 y 1849 y de 1877 a 1884.

⁵ AHAHO, Actas de Cabildo, libro 1, f. 20v, 12 de septiembre de 1643; f. 33v, 6 de marzo de 1645.

⁶ Aurelio Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, México, Cenidim, 2001, pp. XVII-XLIII.

En el periodo que va del segundo cuarto del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX, la capilla se transforma cualitativamente con la presencia de violines, un contrabajo, trompas, oboes y serpentón, sin dejar de usar el bajón y el bajoncillo, que asisten sustituyendo o doblando las voces del coro.

Los aires barrocos llegan a Oaxaca y la estructura de la capilla musical se transforma durante el maestrazgo de capilla de Tomás Salgado (1726-1745). Además de aumentar el conjunto coral, aparece una nueva dotación de instrumentos: se registran 12 cantores y 12 ministriles, entre quienes había seis bajoneros, cuatro corneteros, tres violines, un violón, un arpa, un oboe y dos organistas.⁷ El violín aparece por primera vez en actas en 1723, tocado por el diestro músico Juan de Florentín, quien además tocaba, órgano, violón, arpa e instrumentos de boca.⁸

A esta exhuberancia de nuevas sonoridades le acompaña la afortunada llegada de uno de los músicos y compositores más importantes del periodo colonial en la Nueva España: Manuel de Sumaya, quien era maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México desde 1715. En 1739 se trasladó a Oaxaca siguiendo a su amigo y protector Tomás Montaña, quien había sido elegido obispo de Antequera el año anterior.⁹ Con las nuevas tendencias musicales italianizantes, Sumaya llevó a la capilla catedralicia a su máximo esplendor. El maestro sucesor fue Juan Mathias de los Reyes (1756-1766 y 1768-1779), quien agregó más violinistas,¹⁰ dos tololoche o contrabajos,¹¹ y un serpentón,¹² además de mantener por lo menos 12 cantores.¹³

⁷ AHAAO, Actas de Cabildo, libro 4 y libro 5.

⁸ *Ibidem*, libro 4, f. 230v, 19 de enero de 1723.

⁹ Aurelio Tello, "La música colonial en Oaxaca", en *Historia del arte en Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, Oaxaca, Gobierno del Estado/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997, vol. II, p. 329-333.

¹⁰ AHAAO, Actas de Cabildo, libro 6, f. 346-346v-, 7 de diciembre de 1769; libro 7, f. 63v, 28 de mayo de 1774.

¹¹ *Ibidem*, libro 7, f. 46v-47, 07 de mayo de 1773; libro 7, f. 93, 16 de mayo de 1775.

¹² *Ibidem*, libro 7, f. 70v, 11 de agosto de 1774.

¹³ Las obras de Matías de los Reyes registradas en el catálogo de Tello incluyen además flautas traveseras y la pervivencia de los bajones; véase Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de*

En las primeras tres décadas del siglo XIX se mantuvo la contratación a 12 cantores e instrumentistas, once violinistas, tres flautistas, dos trompetistas, tres tocadores de trompa (o corno francés), siete bajoneros y un oboísta, algunos de los cuales tenían una doble función como trompetistas y bajoneros o como flautista y oboísta; algunos eran cantores para las misas de segunda e instrumentistas para las misas de primera,¹⁴ y desapareció el arpa que existía unas décadas antes. Llama la atención el número de violinistas bajo contrato. Desde las primeras décadas del siglo XIX las actas se refieren a la "orquesta" cuando hablan del conjunto instrumental y, efectivamente, la dotación de las obras de este periodo que se encuentran en el archivo catedralicio incluyen la dotación de una orquesta moderna.¹⁵

Desde las primeras reformas liberales de 1833-1834; la Iglesia y sus corporaciones empiezan a transferir y convertir sus bienes raíces en capitales menos expuestos a la expropiación.¹⁶ Sintomáticamente no existen registros de actas del cabildo catedralicio entre 1832 y 1849, silencio documental que revela una situación de cambio y penuria para la iglesia. Los cambios para la capilla fueron sustanciales, pues las actas existentes a partir de 1849 no tienen contrataciones de músicos. En 1852 se archivaron las últimas solicitudes de la plaza vacante de maestro de capilla,¹⁷ un par de años después se ordenó que fuera el primer cantor, a falta de maestro de capilla y de *sochantre*, quien se encargara de dirigir el coro de infantes;¹⁸ en 1859 se dictaron una serie de nuevas disposiciones para la regla de coro, donde quedaron al servicio de la música solamente un cantor, un organista y seis infantes.¹⁹ Esta reducción de

Oaxaca (catálogo), México, Cenidim (Serie Catálogos, 1), México, 1990, pp. 100-101.

¹⁴ AHAAO, Actas de Cabildo, libros 8-11.

¹⁵ Véanse las dotaciones de las obras de Generali, Valle, Lombardi y Domingo Bonavides, todos compositores del siglo XIX con obras en el archivo de música de la catedral oaxaqueña, Aurelio Tello, *op. cit.*, pp. 103-106.

¹⁶ Robert Knowlton, *Los bienes del clero y la Reforma mexicana, 1856-1910*, México, FCE, 1985, p. 26.

¹⁷ AHAAO Actas de Cabildo, libro 12, f. 63v.

¹⁸ *Ibidem*, libro 12, f. 104

¹⁹ *Ibidem*, libro 13, ff. 42-42v; 49-50v.



Fotografía 1. Trompetas fanfarrias para Tejudam, Oaxaca en 1560, Códice Sierra, Biblioteca Lafragua, BUAP.

la nómina de músicos y cantores implicó que para ciertas funciones solemnes, aniversarios y misas de primera se tuviera prevista la contratación ocasional de una orquesta. Para entonces la Reforma había acabado con la capilla catedralicia. En las parroquias foráneas las capillas tomaron nuevos vuelos y su historia siguió hasta el siglo XX.

Las capillas de coro de doctrinas y parroquias

Por ahora no podemos dar cuenta detallada de la evolución de las capillas de las iglesias parroquiales, de doctrinas y visita, pero los datos diversos sobre diferentes parroquias y doctrinas nos pueden dar una idea de cómo se fueron introduciendo las prácticas corales e instrumentales en los pueblos.

Un testimonio precioso de las primeras cuentas de bienes comunitarios, entre 1550 y 1560, es el Códice Sierra de Santa Catalina Tejudam, en la Mixteca oaxaqueña, donde las autoridades indias reportan el costo por la adquisición de un teponaztle para el lugar de reuniones de las autoridades (el Cabildo posiblemente)

(f.34), la compra de ocho trompetas en 1551 a un altísimo precio de 120 pesos (f.2) y otras seis trompetas fanfarrias en 1560 que costaron 55 pesos (f.29); en 1552 se compró una caja de flautas traídas de la ciudad de México a un costo de 180 pesos (f.5); en 1553 se adquirió un sacabuche, que es el ancestro del trombón (f.23); también aparece la compra de un libro de canto de órgano (f.43), el cual demuestra que desde un principio se enseñó el canto polifónico además del canto llano. También se registran los pagos a quienes ayudan en la iglesia, entre ellos los chirimiteros, que aparecen tocando vestidos con capas.²⁰

Las gramáticas y las doctrinas cristianas en lenguas vernáculas fueron los instrumentos esenciales que los frailes crearon primero para comprender y enseñar las lenguas indígenas a otros religiosos, y para explicar los preceptos básicos del cristianismo con conceptos y palabras de los indios. Desde el siglo XVI se imprimieron doctrinas en las lenguas americanas, como puede apreciarse en esta imagen de la *Doctrina Cristiana en lengua mixteca* de Teposcolula, del fraile dominico Benito Hernández, publicada en el año de 1568.

La imagen es un testimonio de canto llano con el siguiente texto traducido del mixteco:

*Cada día te acuerdas
De guardar los mandamientos
Porque si no te los guardas
Nunca verás al señor*²¹

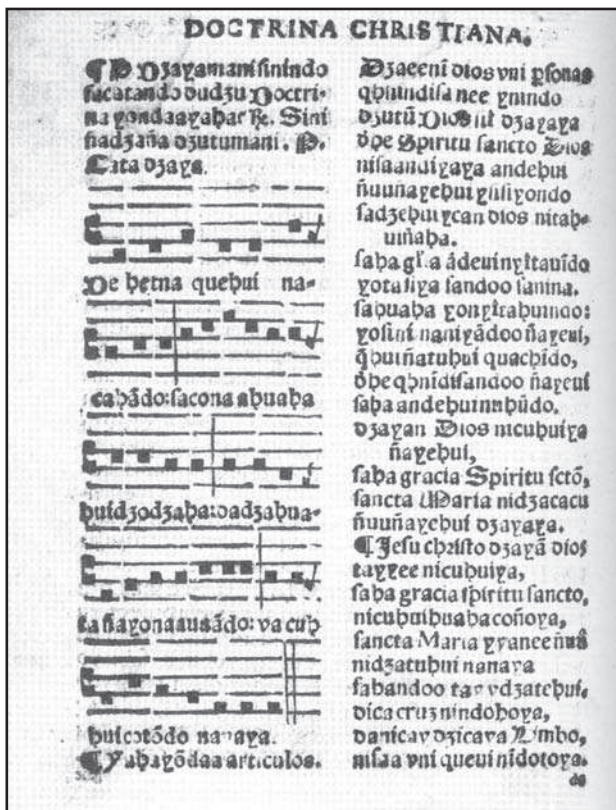
El texto se canta silábicamente, y se compone de cuatro frases; la primera es de nueve sílabas la segunda de diez, la tercera de diez y la cuarta de nueve (forma: abba).

La melodía está en clave de *Do* en tercera línea.²²

²⁰ Las imágenes y las traducciones del náhuatl —la lengua franca durante el siglo XVI— del Códice Sierra me fueron generosamente proporcionadas por Cecilia Rossell, quien prepara una edición de ese documento. El lector puede consultar el código en línea en la página electrónica de la Biblioteca Lafragua [www.lafragua.buap.mx].

²¹ Sebastián van Doesburg y Michael Swanton, “La traducción de la *Doctrina Cristiana en lengua mixteca* de fray Benito Hernández al chocholteco”, en Ausencia López Cruz y Michael Swanton (coords.), *Memorias del coloquio Francisco Belmar*, Oaxaca, UABJO/FAHH/CSEIIO/INALI, 2008, vol. II, p. 92.

²² Agradezco a Michael Swanton por facilitarme la imagen de la *Doctrina Cristiana* de Benito Hernández. La traducción del canto es también de su autoría.



Fotografía 2. Doctrina Christiana en lengua mixteca de Teposcolula, de Benito Hernández (fotografía de Michael Swanton).

De la región de los Valles Centrales, cerca de la ciudad de Oaxaca, hay un interesante testimonio del cura dominico de Etna sobre los cantores de esa villa, quienes en 1695 asistían a 13 pueblos o barrios de su doctrina en días festivos. Estos cantores cobraban cuatro reales por las vigiliias que cantaban en canto de órgano, tres reales si era en canto llano, por cada responso en finados les daban medio real, y por el trabajo de ir a los pueblos por el cuerpo de los difuntos a sus casas y llevarlos a enterrar cobraban entre veinte reales y cuatro pesos. Con estos ingresos los cantores pagaban una danza, los cantores declaran que eran nueve, y se decía era muy antigua. Además los cantores estaban exentos del tequio por parte de sus propias autoridades.²³

Otro ejemplo notable de 1741 revela la preparación de los músicos y cantores nobles de los pueblos zapotecos de la Sierra Norte, quienes podían aspirar a formar parte de la capilla catedralicia:

²³ Este documento lo integran dos hojas que se encuentran en proceso de clasificación y pertenecen al fondo Luis Castañeda Guzmán en la Biblioteca Francisco de Burgoa del Centro Cultural Santo Domingo, en Oaxaca

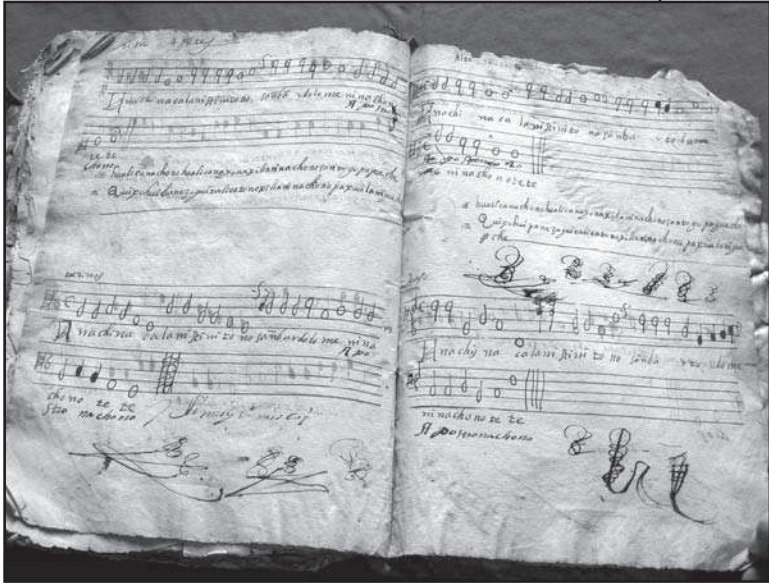
[...] Para ver el parecer y sentir del Bachiller Don Manuel Zumaya, sobre la remisión de examen en música, y voz, que se le hizo de Don Manuel Balthazar de Acevedo, cacique del pueblo de San Juan Chicomexúchil, pretendiente del lugar en la capilla de ésta dicha Santa Iglesia; y el salario, que se le pueda asignar, caso de su recepción [...] y sentir, y parecer del Bachiller Don Manuel Zumaya sobre la pretensión de cantor del dicho Acevedo: unánimes y conformes en el voto [...] y que admitían, y admitieron, al dicho pretendiente Don Manuel Balthazar de Acevedo por músico cantor de esta Santa Iglesia, con el salario de cien pesos en cada un año, que corra desde el primero del próximo mes de junio: por hallarlo suficiente de voz, y música, en el examen, que le hizo el Bachiller Don Manuel de Zumaya; y ser necesaria para su contra alto, para llenar los segundos coros.²⁴

Preciosas evidencias del instrumental y de la música escrita que se componía y tocaba en las parroquias han surgido en los últimos años como hallazgos laterales del Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca (IOHIO), con motivo de la búsqueda de órganos históricos en las iglesias de Oaxaca. Con el apoyo de Cecilia Winter y de María Isabel Grañen hemos inventariado los papeles de música del archivo de San Bartolo Yautepec y estamos trabajando en el inventario de sus libros de coro y de sus instrumentos musicales. Hay varios casos más de instrumentos y papeles de música que están en espera de registro y catalogación.

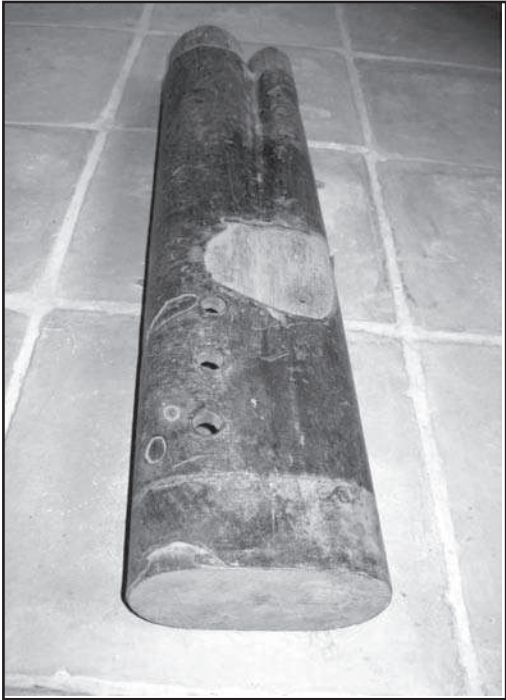
Los baúles de música de San Bartolo Yautepec han sido un hallazgo notable, pues revelan la historia musical de la iglesia de un pueblo zapoteco de visita en la Sierra Sur. Este acervo cubre un periodo de casi tres centurias, de finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XX.

El acervo musical de este archivo se compone de cuatro libros de canto gregoriano o canto llano —uno data de 1698—, los cuales contienen la música para el oficio y las misas; un libro de trabajo del maestro de capilla de San Bartolo Yautepec, Domingo Flores, que abarca de 1686 a 1720 e incluye villancicos en latín, español y zapoteco —ya transcritos en notación moderna e interpretados en el claustro de Santo

²⁴ AHAHO, Actas de Cabildo libro 05 f. 101r-101v.



Fotografía 3. Villancico en zapoteco del cuaderno de Domingo Flores, maestro de capilla de San Bartolomé Yautepéc, principios del siglo XVIII (fotografía de Cecilia Winter).



Fotografía 4. Bajoncillo de Chazumba (fotografía de Ricardo Rodys).

Domingo y en la capilla de San Pablo en la ciudad de Oaxaca por el grupo coral del maestro Aurelio Tello—; y tres salterios o libros de los salmos (uno de 1752) usados para el ciclo litúrgico.

Además de los libros de coro, el acervo incluye 1 560 manuscritos sueltos de obras civiles y religiosas. De éstas, solamente 158 son obras religiosas: antífonas, cantos, himnos, invitatorios, letanías, maitines, marchas fúnebres, misas, misereres, rosarios, *te Deum*, tonos, villancicos, y vísperas. La mayoría de estas obras están compuestas para banda de viento y cubren el periodo de 1870 a 1940.

Entre estas obras destacan una para voces, violines, oboe y teclado que nos permite afirmar el florecimiento de un grupo instrumental barroco acompañando a los cantores. Una de estas obras es el himno “Ave María Stella” a nuestra Santa Iglesia a cinco voces, dos violines y oboe del maestro de capilla Juan Mathias. Otra obra que llama la atención es la “Misa batalla” a ocho voces del maestro Mathias. Estas dos obras podrían ser copias de obras del maestro de la capilla catedralicia Juan Mathias de los Reyes, quien ejerció dicho cargo de 1770 a 1779.²⁵ También existe dentro de las obras civiles una aria y fantasía de la opera *Lucia de*



Fotografía 5. Bajón de Guevea y representación de bajonero en un costado de órgano (fotografía de Ricardo Rodys).

Lammermoor, de Donizetti, en arreglo para banda. La mayoría de obras civiles son piezas de música popular arregladas para banda, introducidas a San Bartolo Yautepéc entre los años 1905 y 1958.

²⁵ Aurelio Tello, “La música colonial en Oaxaca”, en *Historia del arte en Oaxaca. Colonia y Siglo XIX*, Oaxaca, Gobierno del Estado-Instituto Oaxaqueño de Cultura, 1997, vol. II, p. 334.

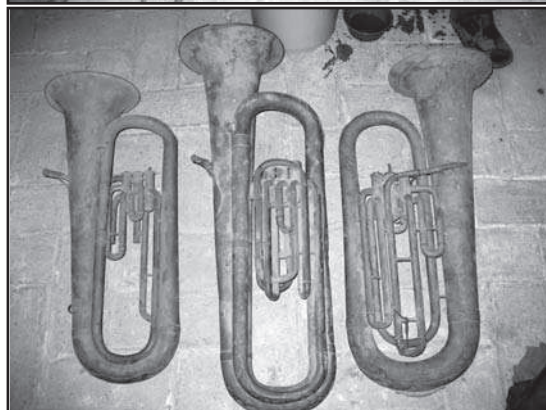


Fotografía 6. Flautas y oboes de Ithualtepec (fotografía de Ricardo Rodys).

La capilla de viento

A partir de las leyes de desamortización de los bienes de las corporaciones civiles y eclesiásticas, que afectaban directamente los bienes de las cofradías, en especial la Ley de Manos Muertas de 1856, los pueblos deciden proteger sus capitales e invertirlos en la reedificación de sus templos y en la revitalización de las capillas musicales de sus iglesias parroquiales. Se invirtió en la reparación de sus instrumentos antiguos, como son los órganos, en la contratación de maestros de música y en la enseñanza de nuevos cantores y músicos, pero sobre todo en la creación de costosas bandas de música para el culto divino y otras celebraciones en los pueblos; así surgieron las bandas de viento en Oaxaca, llamadas capillas de viento por su origen y florecimiento en las capillas musicales de las parroquias. Un cura de la parroquia de Santa María Asunción Quiégolani (doctrina que está entre los chontales y zapotecos en la Sierra Sur) relata claramente la estrategia que siguió para evitar la pérdida de las capitales de las cofradías de la parroquia:

[...] poco antes del año de 1857 en el que comenzamos a sospechar, que era muy probable que manos profanas se apoderaran de todas las cofradías, solicité un maestro de capilla para que enseñara en una escuela de cantores y músicos, y comprados los instrumentos y pagado el maestro, que permaneció en la enseñanza cerca de dos años, quedó instalada dicha capilla, habiendo ascendido la compra de instrumentos y pago del maestro a más de cuatrocientos pesos, como consta de los comprobantes



Fotografías 7, 8, y 9. Instrumentos de banda de finales del siglo XIX encontrados en San Bartolo Yautepec, Oaxaca (fotografías de Sergio Navarrete).

que obran en mi poder. El jefe político de este distrito circuló oportunamente la ley que extinguía las cofradías y esta municipalidad, inspirada por mí, contestó que las que había en esta parroquia también se habían extinguido con mucha anterioridad, con motivo de haberse establecido una capilla de música y cantoría, y comprándose los instrumentos necesarios, y después viene una lista que son de instrumentos de viento.²⁶

²⁶ AHA AO, Gobierno, Parroquias, caja: año 1868.

El archivo municipal de San Andrés Miahuatlán contiene información muy interesante sobre la transición de la capilla en su parroquia. Desde el siglo XVIII Miahuatlán era una villa próspera y rica en comercio de grana y ganado, con población española, mestiza, de mulatos e indios. Fue asiento de alcalde mayor y cabecera jurisdiccional del obispado de Oaxaca.²⁷

El primero de diciembre de 1839 el ayuntamiento preparó una lista de todos los pobladores de las diferentes manzanas de la villa que contribuirán voluntariamente para la manutención del “facultativo” o maestro de capilla, quien enseñaría música a los jóvenes que formarían parte de la capilla de la iglesia.²⁸ En otra lista del mismo año aparecen los jóvenes integrantes de la capilla, en la cual se revela la forma en que estuvo compuesta la capilla musical: se integraba con dos secciones, cada una con su maestro de capilla. La primera sección contaba con tres cantores, dos violines, un bajo, una trompa, un requinto (clarinete) y un organista. La segunda sección se componía de tres cantores, dos violines, un violonchelo, un violón, un trompa (corno francés), un clarinete segundo, un fagot, una tambora; y registrados como “suelos”: dos flautas, un organista y dos fuellers.²⁹ La capilla tenía toda una orquesta de cuerdas y alientos a la altura de la riqueza de los habitantes de la villa y, salvo el número de cantores, la capilla era muy similar a la que tenía la capilla catedralicia a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

El 27 de febrero de 1847 el maestro de capilla Nicolás Robles solicitó un pago atrasado por la enseñanza de solfa a varios niños, que seguramente es la tarea que venía haciendo ya por una década y se ordenaba desde el Ayuntamiento que se pagara de los fondos de la iglesia, pero que en adelante serían contribuciones de particulares. Estos registros de la población contribuyente son importantes porque muestran evidencias del proceso de secularización y ciudadanización, los cuales empezaban a crear nuevas responsabilidades ciudadanas para los pobladores de la villa, como mantener la música.³⁰

²⁷ Jose Antonio de Villaseñor y Sánchez, *Teatro americano, segunda parte*, Madrid, Editora Nacional, 1952, pp.145-148.

²⁸ Archivo Municipal de Miahuatlán (AMM), Presidencia, caja 2.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ AMM, Presidencia, caja 3, Actas de Cabildo 27 de febrero 1847, f. 23 v.

En los informes de gobierno de 1849 a 1852, en la noticia de mejoras materiales, el gobernador Benito Juárez dio cuenta de la adquisición de instrumentos musicales en varios pueblos de San Juan Teposcolula, en Huajuapán, en los pueblos de Juxtlahuaca, y en la cabecera de Miahuatlán, adquisiciones que están asociadas a mejoras del templo. No se sabe qué instrumentos se compraron, pero es factible que empezaban a tener demanda los instrumentos de banda.³¹

Es importante destacar que en este proceso de transición la llamada música militar poca influencia tuvo en los pueblos, ya que había una sola banda militar en el estado. En la sección de guerra de las memorias de gobierno de Juárez se declara haber 14 músicos en la banda del batallón Guerrero con sede en la ciudad de Oaxaca, pero ninguna otra de las sedes de la Guardia Nacional en Oaxaca —que eran Villa Alta, Teotitlán del Camino, Teposcolula, Huajuapán, Ejutla, Tehuantepec, y Jamiltepec— tuvo banda durante su gobierno entre 1848 y 1852, por lo que en ese periodo no hubo influencia directa de la banda militar en los pueblos.³²

Para 1865 el informe de instrucción pública del distrito de Miahuatlán ya registra la existencia de cuatro establecimientos filarmónicos, de música vocal e instrumental, siendo los más prometedores el de la cabecera de Miahuatlán y el del pueblo de Santa Catarina Cuixtla.³³ Sin duda el informe se refiere al cuerpo filarmónico de la villa de Miahuatlán, que en 1870 declaró tener la siguiente dotación en aparente mal estado: tres pistones en regular estado con su respectiva caja; dos requintos, uno útil en su caja y el otro inservible; un sacor de *Mi bemol* descompuesto; cuatro clarinetes: tres en regular estado en sus cajas y uno inútil; dos trompas (cornos) en estado regularmente útil, una marina y otra pistona con sus respectivos tudeles; un octavino (flautín) inutilizado; dos contrabajos, uno en *Si bemol* y otro de *Mi bemol*, cuatro bombardones: tres en regular

³¹ Memorias administrativas del gobernador del estado de Oaxaca Benito Juárez 1848-1852 (introducción de Anselmo Arellanes Meixueiro, Oaxaca, UABJO/Secretaría de Cultura/IEEPO, 2007, pp. 547-555.

³² *Ibidem*, pp. 235 y 609.

³³ Archivo General del Poder Ejecutivo de Oaxaca (AGPO), Fondo instrucción pública, caja 1. Agradezco a la Lic. Selene García esta información.

estado, y uno descompuesto y sin boquilla; tres sacsores de *Do* en estado regular; un sacsor inútil; un bombo en buen estado; un par de platillos turcos en buen estado; una caja de guerra en buen estado; un timbal en buen estado.³⁴

Lo mas interesante es el inventario de las obras que se tocaban y que no sólo denotan un rico repertorio religioso, sin también una generosa cantidad de obras profanas de piezas grandes y piezas chicas. Su larga lista nos permite imaginar una floreciente vida musical fuera del templo para el entretenimiento y el esparcimiento de los ciudadanos, pero sobre todo para las fiestas cívicas que fueron forjando los mitos de la patria.

Así, en la sección Eclesiástica se encuentran 26 obras religiosas: una misa española y su credo de Paqueras con 82 fojas útiles; una misa de Ángeles con 14 fojas; una misa de Paniagua en 69 fojas; una misa de Larios con 82 fojas; una misa de *réquiem* de 54 fojas y una misa feria *Sanctus Deus*; unos maitines del Rosario con sus ocho responsorios y seis partituras; unos maitines del Señor de Esquipulas con 85 fojas; unos maitines de Noche Buena con 90 fojas; un *Te deum laudamus*; unas vísperas de nuestra señora del Rosario con 38 fojas; unas vísperas de Esquipulas en 18 fojas; un Venite *Exultemus (sic)* de Nuestra Señora del Rosario; cuatro himnos para maitines y los ocho tonos; unos misterios del Rosario; unas lamentaciones de Miércoles y Jueves santos; un *Stabat Mater*; dos Aves Marías; una secuencia para Corpus; dos letanías: *Ne recorderis*, canto de órgano, *Tantum Ergo Vixila régis cristus factus* y *Gloria Laus*; un miserere y unos responsorios de la misa.

La sección Obras profanas (piezas grandes) contiene un dúo de *Lucrecia de Borgia* (ópera de G. Donizetti, estreno 1833); una cavatina Hernani (ópera de G. Verdi), un dúo de *El Trovador* (ópera de G. Verdi, 1853); una obertura *La Norma* (Bellini); aria final de *La Traviata* (G. Verdi); una cavatina de *Atila* (G. Verdi, 1846); un aria de Hernani (G. Verdi); una rondinela de *Marco Visconti* (ópera de Errico Petrella, 1854); un miserere de *El Trovador* (G. Verdi); aria final de *Sonámbula* (Vincenzo Bellini, 1830); dúo de *Lucía* (G.

Donizetti, 1835); Variaciones para sacsores de *Mi bemol*; *El vino en la sonámbula* (Bellini); la ópera embarazo (ópera bufa Donizetti ?); una *Batalla de Tixtla*; ópera *Dona de Lago* (Rossini, 1819); ópera *La cantante* (?); aria en la ópera *Marino Faliero* (G. Donizetti); ópera dueto Masnadieri (*Los bandidos* de G. Verdi, 1847); Dúo del maestro Rossi.

Por último, la sección Obras menores contiene sesenta piezas: un *paso doble* de los yanquis; un Himno Nacional; *cuadrillas* “La corona de Rosas”; *cuadrillas* de “Marta”, vals “El porvenir”; vals “El beso” y un *shotis*; dos vales juntos “El máscara” y “La máscara”; dos vales

“Tu retrato en mi memoria” y “Ámame porque te adoro”; vals “El príncipe de Prusia”, dos vales sin nombre; vals “El martirio”; vals “Algún día”; vals “El trovador”; vals “Las cuerdas del diablo”; vals “Las trenzas de tus cabellos”; dos vales juntos: “El amor de mis amores” y “Las caricias de un ángel”; “El domino negro”, *mazurka*, *shotis*, polca y danza; una *contradanza* y una graciosa *mazurca*; una serenata, un *shotis* y un vals; vals “Un recuerdo”; vals “El guerrero”; vals “La un dió el reloj”; un vals sin nombre; dos vales juntos: “El monte de pinavete” y “El carbonero”; dos *contradanzas* no. 3 y otra sin nombre; dos *contradanzas*, no. 1 y 2, y una marcha; tres *shotis* y una *contradanza*; *mazurca* “La línea del sur”; una *mazurca* sin nombre; dos *mazurcas*, “La traición de una mujer” y la no. 8; un *paso doble* fúnebre y un vals; cuatro piezas *paso doble*: “El clarín del bosque,” *marcha fúnebre*, “Placeres de Miahuatlán” y “El clarín de Austria”; una *marcha* de Zaragoza; dos *paso dobles* juntos, 1 y 2; un *paso doble* fúnebre; tres piezas: *paso doble*, danza y *marcha*; dos danzas: “La flor de la canela” y “La cubana”; cuatro piezas: dos danzas cubanas: *Sosíégate Mariquita*, *Shotis*, *Mazurcas* 1ª y 2; una danza no. 2; cuatro piezas: *paso doble* militar, *marcha* de caballería, danza “La Petronila” y “Las mañanitas”; cuatro danzas, una memoria no.2, “Danzar soñando” y “No me pellique uté”; una danza no. 2 y una *marcha*; 17 explicaciones para aprender a solfear; 13 cuadernos de solfeo; quince cuadernos de ejercicios de música.³⁵

³⁴ AMM, Ramo Presidencia, caja 5.

³⁵ *Ibidem*.

La comparación entre el repertorio de obras del siglo XIX de la villa de Miahuatlán y el repertorio del pueblo de San Bartolo Yautepec, descrito previamente, revela diferencias importantes en la vida musical de ambas poblaciones, pues mientras en el pueblo zapoteco de Yautepec el repertorio musical es totalmente religioso hasta entrado el siglo XX y centrado en el ritual y la liturgia católica (con la excepción de una aria y fantasía de Donizetti), en la villa mestiza de Miahuatlán ya se escucha la música de un ambiente público secular y de rituales cívicos. La apertura de Yautepec a las modas musicales ocurrió algunas décadas más tarde, bajo la influencia de la cosmopolita Tehuantepec.

La separación de la Iglesia y el Estado empezó a reflejarse en los pueblos con el fortalecimiento de las funciones administrativas de gobierno de los municipios, los cuales asumieron tareas y responsabilidades que estaban en manos de la Iglesia, como la instrucción pública y el Registro Civil; aun cuando en la mayoría de los pueblos la educación musical siguió prácticamente administrada por las capillas de las iglesias hasta las primeras décadas del siglo XX, la banda o capilla de viento estaba dedicada a satisfacer las necesidades ya no solamente las necesidades del culto católico y de las cofradías que derivaron en mayordomías, sino a impulsar también la cultura cívica y solemnizar el culto a la patria; las escoletas o escuelas filarmónicas que se formaron en las parroquias con santuarios importantes a partir de finales de la década de 1850 fueron pagadas por los fondos de sus iglesias, es decir, las cofradías oficialmente desaparecidas; por esta razón los archivos musicales históricos de las bandas y los instrumentos de banda antiguos se pueden hallar guardados en los coros de las iglesias o en algún cuarto de un curato.

El nuevo papel cívico y patriótico adicional de la capilla de coro convertida en capilla de viento corresponde al inicio de un largo proceso de secularización que culmina en algunos pueblos hasta los años del agrarismo cardenista y en el que repertorio de misas, vísperas, maitines, nocturno y sus responsos, tonos de ministriles, misereres y otras obras sacras fueron compartiendo, y paulatinamente cediendo, tiempo con la

práctica de oberturas, fantasías, variaciones, marchas, valsos, mazurcas, pasos dobles, polkas, chotises, cuadrillas y otros bailes tradicionales —fandangos, sonos, jarabes y chilenas—, e incorporando durante todo el siglo XX el repertorio popular de moda; este proceso de expansión de las capillas de viento y de su amplio repertorio instrumentado para la banda ocurre a expensas de conjuntos y orquestas de cuerdas y alientos, y principalmente de la tradición coral junto con la música de órgano. Aún es posible entrevistar a cantores viejos y rezadores que recuerden el repertorio coral religioso en latín y otros cánticos cuando eran acompañados ya no por el órgano, sino por algún armonio, un modesto dúo de violines o por la banda misma. La velocidad de estos cambios en los pueblos y regiones de Oaxaca es variable, y así como en algunos pueblos persisten conjuntos de cuerda, también los hay donde la tradición de banda ya no existe o es nueva, de tamborazo sinaloense o de pasito duranguense.

A ciento cincuenta años de haberse iniciado la tradición de bandas de viento en los pueblos de Oaxaca, su música es portadora de la identidad y de la memoria social de sus comunidades; la banda ha sido una expresión de la vida corporativa de cada pueblo, nace de los fondos corporativos de las cofradías, se alimenta y fortalece principalmente del sacrificio de las mayordomías y de la devoción religiosa, madura bajo los auspicios de los gobiernos municipales en el proyecto cívico nacionalista, y se vuelve ante la globalización un soporte económico y simbólico de la persistencia cultural y de la vida colectiva y política de los pueblos, las bandas son corporaciones musicales grandes que requieren una organización sólida y comprometida para sobrevivir, estos dos elementos son posibles gracias a la conciencia colectiva de la vida comunitaria, sus miembros son la comunidad en su faena o tequio musical, son la gozona o la guelaguetza, el regalo, la flor de reciprocidad entre los pueblos que se conocen y han acompañado históricamente, son la imagen sensible del pueblo y de su sentido inmediato de corporatividad; en suma, representan y son el pueblo en los oídos del pueblo.

Los órganos de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México

El órgano es quizá uno de los instrumentos musicales de mayor antigüedad. “De la simplicidad de una columna de aire que vibra confinada en el interior de un tubo, ha evolucionado y experimentado transformaciones a lo largo de su historia, y se convirtió en el más poderoso de todos, capaz de majestuosas sonoridades tanto como de las más dulces y suaves expresiones”.¹

Por irónico que parezca, tiene su origen en uno de los más primitivos y sencillos instrumentos, como es la flauta de pan. Sin embargo, con el paso del tiempo fue desarrollándose hasta convertirse en el complejo y majestuoso órgano tubular, con personalidad propia e inigualable.

México tiene un gran patrimonio de órganos del periodo colonial, ya desde el siglo XVI se desarrolló en Nueva España una tradición musical de grandes alcances, y que durante los siglos XVII y XVIII adquirió notable importancia, aunque existen también órganos del siglo XIX e inclusive de principios del siglo XX, manufacturados de acuerdo con el arte organero del virreinato de la Nueva España.

Podemos observar que alrededor de 1530 un órgano para la primera catedral fue importado de Sevilla,² con el propósito de acompañar la capilla musical que fray Pedro de Gante tenía bajo tutela de una escuela de Texcoco.³ Así, la demanda de los órganos en Nueva España se acrecentó a finales del siglo XVI.

Figura 1. La Catedral Metropolitana hacia 1667.



* Estudió Historia en la FFyL-UNAM. Fundadora y directora del Comité de Relaciones Internas de Palabra de Clío, Asociación Civil de Historiadores Mexicanos. Ha impartido conferencias sobre temas históricos y es autora de varios textos de divulgación histórica.

¹ Michael Drewes, “Los órganos de la Catedral Metropolitana de México, su historia y restauración”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 49, 1979, p. 55.

² Gustavo Delgado, *Los órganos históricos de la catedral de México: contexto histórico y análisis de su composición fónica*, México, UNAM, 2005, p. 21.

³ Robert M. Stevenson, *Music in Mexico*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952, p. 84.

La Catedral Metropolitana fue dedicada en 1667, año en que se terminó de abovedar; sin embargo, como es bien sabido, los trabajos continuaron a lo largo de muchos años, y “en su suntuoso y magnífico interior por lo menos hasta el siglo XIX, acumulando una fabulosa cantidad de obras de arte en los más diversos géneros y estilos”.⁴ Los órganos no podían permanecer ajenos a este devenir, y por ello podemos decir que los órganos de la catedral son varios, no solamente el Sesma y el Nassarre, los cuales a simple vista aparentan ser casi un par de gemelos.⁵ Estos órganos se encuentran colocados sobre el coro, cubren dos de los arcos principales de la nave principal, y su estructura es totalmente barroca con influencia francesa.

Cabe señalar que se trata de diferentes instrumentos, puesto que han sido modificados a lo largo de su historia, dando origen a cuando menos cinco etapas claramente definidas:

- El órgano Sesma (1695).
- El órgano Nassarre (1735).
- El órgano Sesma-Nassarre (1736).
- Los órganos Pérez Lara (1817)
- Los órganos restaurados por Flentrop (1975-1978).⁶
- El órgano Genzing (2007-2009).

El órgano de la Epístola

El órgano de la Epístola fue construido en Madrid en 1693, por Jorge Marco de Sesma,⁷ para la catedral mexicana. Sesma provenía de una familia de organeros de gran tradición y reputación de la España del siglo XVII. La comisión



Figura 2. Órgano de la Epístola.

para la construcción del órgano la recibió en el año de 1688, y el 14 de febrero de 1693 llegó de España a la catedral de México el órgano de la Epístola; sin embargo, no le tocaría ver su obra concluida porque falleció en Madrid en 1690, de ahí que fuera instalado y completado en la catedral por Tiburcio Sans.⁸ Félix Sans, hermano de este último, lo asistió en el montaje.

Las fachadas del órgano y la sillería fueron diseñadas y construidas por el maestro de carpintería y arquitecto Juan de Rojas. “El instrumento fue puesto en servicio el 15 de abril de 1695, después de 2 años de trabajos *in situ*.”⁹

Sin embargo, antes de que el órgano de Sesma fuera oficialmente recibido, el cabildo formó una comisión para hacer un examen del nuevo instrumento para dar tanto su aprobación técnica de la obra recién acabada y ajustada, y formalizar así su “recepción”. Los miembros de la comisión fueron Joseph de Idiáquez, organista titular de la catedral desde 1673; Francisco de Osuchi, segundo organista y maestro organero residente; y Antonio de Salazar, maestro de capilla, entre otros tantos expertos. “Habiéndose puesto de acuerdo, el órgano fue aceptado con la aprobación general.”¹⁰ En las actas de Cabildo de la catedral, esta asentada, con fecha del 6 de mayo, la siguiente información:

Ilustrísimo Señor: El Maestro Antonio de Salazar [...] dice que vuestra señoría le mandó asistir a oír el órgano en su entrega, con todos los requisitos, según lo pidió su fábrica y según la memoria que de España se trajo. Halló haber cumplido con su obligación toda su artífice

⁴ Gustavo Delgado, *op. cit.*, p. 31.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁶ *Idem*.

⁷ Jorge de Sesma fue hijo de José de Sesma Infanzón, autor de importantes instrumentos construidos para las iglesias de Nuestra Señora del Pilar, San Pablo y la Seo en Zaragoza, entre otros. El nombre de Jorge de Sesma aparece a lado del de su padre, José, en el contrato para la construcción del órgano de Teruel, España, en 1685. Poco tiempo después Jorge de Sesma se instala en Madrid, donde recibirá la comisión para la construcción del órgano para la catedral de México; Gustavo Delgado Parra, *op. cit.*, p. 17.

⁸ Tiburcio Sans nació en Aragón, en 1652. Cuando joven fue aprendiz de carpintería. “Posteriormente se trasladó a Málaga, donde trabajó con el escultor Francisco de Nieva. Más tarde completó su formación como organero, y en donde más tarde obtendría la comisión para instalar el órgano de la Catedral de México, para el cual además construyó un registro de Contras y 400 tubos canónicos para la fachada.” *Ibidem*, p. 34.

⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 34.

en las mixturas de que se compone, cada una por sí y todas juntas, así en lleno como en el flautado, y según su composición sonora, dulce y armoniosa. Esto siento en mi conciencia conforme a lo que nuestra facultad es necesario.¹¹

Sin embargo, pese a que el cabildo dio por recibido el órgano, “el proyecto de instalación estuvo rodeado de desacuerdos y dificultades, hasta el grado de que el mismo Cabildo metropolitano demandó a Tiburcio Sans, supuestamente por la ausencia de algunos registros y el resultado insatisfactorio de otros”.¹²



Figura 3. El órgano Sesma-Nassarre.

Posteriormente, en 1734 el Cabildo tomó la decisión de hacer una ampliación del órgano, siendo esta vez José Nasarre quien recibió la encomienda para hacer ciertos ajustes y alteraciones al órgano de la catedral. Dichas intervenciones se terminaron en mayo, “[...] motivando el entusiasmo del arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. Nasarre, aprovechando el éxito, presentó planes y especificaciones para la construcción de un nuevo instrumento, en lo que el arzobispo y el cabildo estuvieron de acuerdo pues habían ya planeado la donación de un segundo órgano para complementar el ya existente que se colocaría en el arco vacío de enfrente, al lado del Evangelio”.¹³

¹¹ Catedral Metropolitana de México, *Actas de Cabildo*, 14 de febrero de 1693.

¹² *Ibidem*, p. 34.

¹³ *Ibidem*, p. 35.

Nassarre realizó una serie de modificaciones al órgano de la Epístola (Sesma), entre ellas “la adición de una cadereta de espaldas, habiendo logrado una simetría entre ambos instrumentos. La reconstrucción y ampliación del órgano de la Epístola, a manos de Nassare, fue completada un año después de haber concluido el órgano del Evangelio, en 1736”.¹⁴ Al ser consultado el arzobispo por el Cabildo sobre las especificaciones finales, “propuso que ambos órganos fueran puestos íntegramente al unísono, tanto tonalmente como en apariencia”.¹⁵



Figura 4. Órgano del Evangelio.

El órgano del Evangelio

El órgano del Evangelio fue concebido por José Nasarre en Nueva España, y fue construido en 1735 junto con las manos indígenas. El órgano está compuesto por tres mil seiscientas flautas y aproximadamente seis mil variaciones sonoras, mide catorce metros de alto, diez de ancho y tres de profundidad, está situado seis metros por encima del suelo, lo que le da una altura total equivalente a un edificio de seis pisos.

La pieza está rematada por una treintena de ángeles con instrumentos musicales, como si fueran una orquesta. Muchas de estas figuras fueron parcialmente carbonizadas por el incendio de 1967, mientras el

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ *Ibidem*, p. 39.

medallón de la Virgen que custodiaban fue consumido por las llamas.

Una particularidad de estos órganos, de más de catorce metros de altura, la constituye la construcción de “secretos cromáticos” (según la tradición ibérica) y “registros partidos”,¹⁶ lo cual obliga a realizar un complejo sistema de alimentación de aire para tantos conductos o “juegos” desplazados fuera de los “secretos”.

Este mecanismo musical es capaz de emitir más de seis mil variaciones sonoras a través de sus más de tres mil flautas. Entre muchas otras variaciones de registros, el órgano del Evangelio cuenta con las de clarín, chirimía, trompeta real, violón, clarín de campaña, violines, corneta, espigueta y nazardas.

Los órganos Pérez Lara

A lo largo de 1817 los órganos monumentales de la catedral mexicana estuvieron sujetos a una restauración por parte del maestro Mariano Pérez Lara, “que trajo consigo la adición del teclado solista con su respectiva caja de vientos y un fuelle más a los cuatro ya existentes”.¹⁷ El sistema de fuelles fue sustituido por uno de los dos fuelles triples combinados, accionados por un péndulo con contrapeso. A finales del siglo XIX hubo otras restauraciones, pero en todas se trató de respetar tanto la estructura como la disposición original de los instrumentos.

Los órganos restaurados por Flentrop

En 1975, luego de haber sufrido un terrible incendio en 1967, las piezas de los órganos de Sesma-Nassarre y Nassarre fueron llevadas a Holanda para su restauración, mientras aquí fueron

rehabilitadas las estructuras y fachadas del órgano, para que con la llegada de las flautas se reinstalaran en su lugar. En esta restauración se concluyó que los órganos sufrieron numerosas modificaciones en el pasado, tales como “el cambio en el número de filas de tubos de algunos registros, particularmente aquellos de las mixturas (lleno, simbala, sobresimbala); la modificación de la escala de los resonadores de algunos registros de la trompetería horizontal, las modificaciones de teclados originales, etcétera”.

Cabe recalcar que estos cambios no fueron realizados por Flentrop, debido a que no existía, y no existe, la información necesaria para saber cuál era la condición *original* de los instrumentos. En este sentido, los trabajos realizados por “[...] la firma holandesa, fueron fieles, prudentes y de excelente calidad de acuerdo a los parámetros internacionales de la organería de los años setentas. Por todo ello, estos órganos, en el sentido arqueológico de la palabra, se encuentran hasta nuestros días en un excepcional estado de conservación”.¹⁸

El órgano Genzing¹⁹

Desde el siglo XVII el órgano del Evangelio acompañó con gran magnificencia las ceremonias litúrgicas. Por desgracia el incendio que sufrió la Catedral mexicana en 1967, la atmósfera agresiva (debido a la contaminación) de los años ochenta, el agua (por la lluvia que logró infiltrarse), el polvo y el viento lo hicieron callar, por lo cual comenzó a ser intervenido por expertos de la época para poder salvarlo y recuperarlo.

Sin embargo, no fue sino hasta 2007, como parte de la recuperación

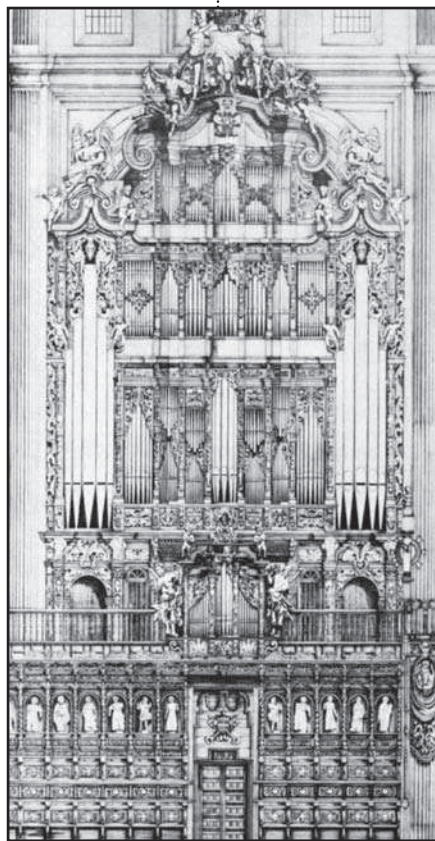


Figura 5. Órgano Genzing.

¹⁶ Los registros partidos se refieren a la división literal del teclado, la mitad es para la melodía del bajo (debido a que se carece de pedal) y la otra mitad para las otras armonías o voces.

¹⁷ Michael Drewes, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

¹⁹ Dibujo de S. Shaper, Flentrop

de la Catedral de México, que el taller del maestro Gerhard Genzing revisó y restauró íntegramente el órgano del Evangelio diseñado y construido por José Nassarre.

El maestro Genzing y otros especialistas se enfrentaron a un instrumento desconocido. Aún así, hicieron todo lo posible para que el órgano “dejará de escucharse como un órgano holandés, luego de que fuera restaurado en la década de los setentas y le dejaran esta armonía”.²⁰

Así comenzó la ardua labor de limpiar y restaurar piezas que van desde tres centímetros hasta siete metros de largo, revisar, escapes y traspasos, ajustar correderas, teclados y fuelles de viento, etcétera, para lograr, después de dos años de arduo trabajo, que el instrumento recuperara (en la medida de lo posible) su sonido original y el esplendor que debió tener en la época colonial.²¹

Como podrá observarse a lo largo de su historia, y tal como lo había planeado Pablo Nassarre: “[...] los instrumentos ya terminados llenaron todas las expectativas creadas en torno a ellos. Los órganos enriquecieron la armonía arquitectónica interna de la Catedral con cuatro magníficas fachadas, que por su riqueza plástica deben considerarse entre las más impresionantes en la historia universal del órgano barroco”.²²

El valor de los órganos históricos de la Catedral mexicana es incalculable, estos instrumentos son testigos de nuestra historia y fruto inmediato del encuentro de dos mundos.²³ Aunque quizá pocos recuerdan la fecha en la que el suspirar de sus fuelles y las notas de sus flautas dejaron de hacer eco por los muros de sillar.

Con la ayuda de un intérprete, el instrumento musical que acompañó dominicalmente la fe de la comunidad del primer cuadro de la ciudad aún lanza esas advertencias, que suelen fluir en una dirección al encuentro entre generaciones distantes.



²⁰ F. Rodríguez, “Restaurado el órgano de la Catedral Metropolitana”, en *Milenio*, 4 de febrero de 2009, en línea [<http://impreso.milenio.com>].

²¹ “Devuelven esplendor al órgano de la Catedral Metropolitana”, Sala de Prensa del Conaculta, 3 de abril de 2009, en línea [http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=554].

²² Gustavo Delgado, *op. cit.*, p. 40.

²³ *Ibidem*, p. 21.

Figura 6 (a, b, c y d). Restauración del órgano de la Catedral Metropolitana.

Identidades de viento

Felipe Flores Dorantes

Georgina Flores Mercado,
Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha, Cuernavaca, UAEM, 2009.

La música se deriva del sentimiento mismo de quien la está componiendo, pero también de quien la va a ejecutar, y puede ser de amor, puede ser de convocatoria, de rechazo, y cuando el pueblo es agredido, hay música de resistencia, hay música para todo
JUAN CHÁVEZ

La doctora Georgina Flores Mercado aborda, desde la visión psicocultural y de la psicología social, no sin despojarse de su influencia antropológica, el tema de la música tradicional para bandas de aliento en la comunidad de Santiago Tingambato, Michoacán.

La mayoría de las investigaciones sobre bandas de aliento que se han realizado se abordan desde la óptica etnomusicológica, histórica o antropológica, por ello considero que el enfoque planteado por Flores Mercado es muy importante para abrir el campo de estudio de la música tradicional a otras ciencias,

y de esta manera tratar las investigaciones desde la interdisciplina.

La lectura del libro de Georgina me provoca de momento la pregunta: los p'urhépecha por naturaleza, herencia y tradición cultural, ¿son un pueblo eminentemente musical? Las investigaciones arqueológicas muestran que tanto en Tzin-zunzan como en la zona arqueológica de Tingambato, así como en otros sitios del occidente de México aparecen flautas, silbatos e instrumentos musicales que dan cuenta desde tiempos prehispánicos de la importancia de la música en esta cultura del occidente del país.

Me agrada mucho saber que en otros pueblos de México, y en países como Brasil, se lleva a cabo un fenómeno muy interesante que yo consideraba exclusivo de Oaxaca; se trata de la llamada “gozona”, o sea, el intercambio musical entre bandas de diferentes pueblos para las fiestas que ayuda a “fortalecer los vínculos comunitarios y las identidades colectivas”. Otro fenómeno similar consiste en llegar a la entrada del pueblo y dar la bienvenida a las bandas para la celebración de la fiesta.

La doctora Georgina toma muy en cuenta desde el fenómeno sonoro hasta el campo culturalista, al abordar como marcos de referencia a Simon Frith, Allan Merian, John Blacking, Clifford Geertz y Max Weber, entre otros, pues interpreta la tradición desde el punto de vista de la música, la psicología y la cultura.

Es impresionante constatar de qué manera la música forma parte de una manifestación tan poderosa

de la identidad, al grado de que “hacer música no es una forma de expresar ideas sino de vivirlas”.

De la misma forma que el concepto de cultura sigue causando cantidad de opiniones entre antropólogos y sociólogos, pasa lo mismo con las “nociones y discusiones en torno a la conceptualización de la música tradicional”. En otro momento Jas Reuter, que aquí no se menciona, y en la actualidad el Consejo Internacional de la Música Tradicional (conformado por Alfredo López Austin, Gérard Borrás, Fernando Nava y Helena Simonett), aportan sus conceptos sobre este tema tan importante. En este sentido, López Austin dice que “el cambio en la música tradicional es más bien lento, aunque paradójicamente la música sea un proceso en estado siempre cambiante. En la denominada música tradicional existe un complejo articulado de elementos culturales o simbólicos más reticentes al cambio, debido a la cosmovisión que la sustenta, como podría ser su relación con lo sagrado o la identidad del pueblo”.

Tres conclusiones se pueden deducir de ello:

- 1) El valor testimonial de cada uno de los entrevistados por la doctora Flores es inmensamente importante desde el punto de vista ético, pues de esa manera se conoce de viva voz el sentir y el pensamiento no sólo del investigador ético, sino de los participantes músicos, que viven la emocionante realidad musical cotidiana permanentemente.

