

ANTROPOLOGÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

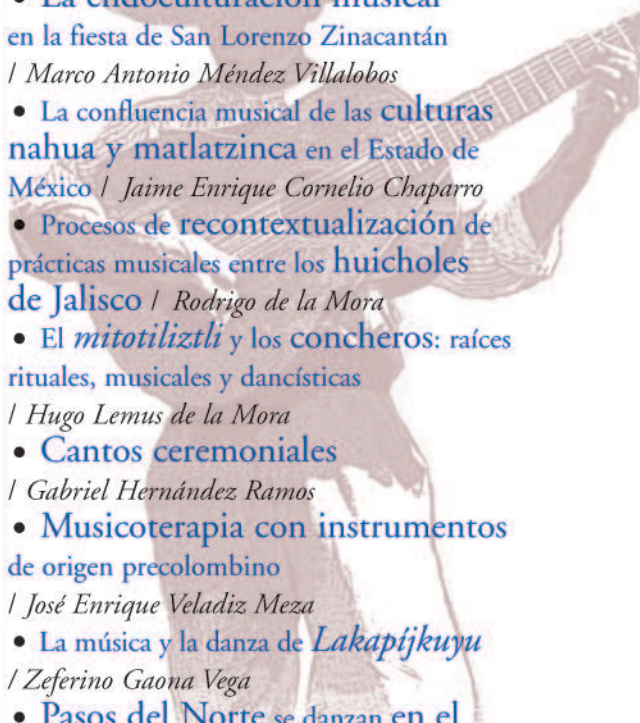
NUEVA ÉPOCA, ENERO-ABRIL DE 2009

85

Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos, I

- Investigación, rescate y difusión de los instrumentos musicales de los pueblos mesoamericanos y aridoamericanos
/ Guillermo Martínez Martínez
- La música como herramienta educativa de los pueblos de Anáhuac
/ Armando Veladiz Meza
- La música en el sur del Istmo de Tehuantepec durante la época prehispánica
/ Gonzálo Sánchez Santiago
- Ilmenita sonora
/ Roberto Velázquez Cabrera
- Análisis lingüístico y musical de un *hacáatol cōicōos* de los *comcáac* (seris) del noreste de México
/ Otila María Caballero Quevedo
- Cantos del desierto y sonos del alma. Algo sobre la música de los pueblos indígenas de Sonora
/ Alejandro Aguilar Zeleny
- El papel de la música en el ceremonial *ñuhu* (otomí) de la Huasteca
/ Luis Pérez Lugo
- Renato Leduc y Leobino Zavala (Margarito Ledezma)
/ Héctor Manuel García Salazar
- El son huasteco: fronteras entre lo tradicional y lo académico
/ Mario Guillermo Bernal Maza
- La música tradicional como forma simbólica
/ Iván Cruz y Cruz

- “¡Queremos rock!”
Los jóvenes ante un concierto de música tradicional mexicana
/ José Gabriel Sanvicente Arellanos
- La música en los rituales de montaña: la sierra nevada del Iztaccíhuatl
/ Osvaldo Roberto Murillo Soto
- La endoculturación musical en la fiesta de San Lorenzo Zinacantán
/ Marco Antonio Méndez Villalobos
- La confluencia musical de las culturas nahua y matlatzinca en el Estado de México
/ Jaime Enrique Cornelio Chaparro
- Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco
/ Rodrigo de la Mora
- El *mitotiliztli* y los concheros: raíces rituales, musicales y dancísticas
/ Hugo Lemus de la Mora
- Cantos ceremoniales
/ Gabriel Hernández Ramos
- Musicoterapia con instrumentos de origen precolombino
/ José Enrique Veladiz Meza
- La música y la danza de *Lakapíjkuyu*
/ Zeferino Gaona Vega
- Pasos del Norte se danzan en el Sur
/ María Luisa de la Garza / Martín de la Cruz López Moya / Efraín Ascencio Cedillo
- De músicas paganas en atrios y plazuelas de San Cristóbal de las Casas, Chiapas
/ Efraín Ascencio Cedillo / María Luisa de la Garza / Martín de la Cruz López Moya
- Del tambor y el pito a las tecnobandas: el caso de Teopisca, Chiapas
/ Martín de la Cruz López Moya / María Luisa de la Garza / Efraín Ascencio Cedillo



Presentación 2

Investigación, rescate y difusión de los instrumentos musicales de los pueblos mesoamericanos y aridoamericanos

Guillermo Martínez Martínez 3

La música como herramienta educativa de los pueblos de Anáhuac

Armando Veladiz Meza 6

La música en el sur del Istmo de Tehuantepec durante la época prehispánica

Gonzálo Sánchez Santiago 10

Ilmenita sonora

Roberto Velázquez Cabrera 16

Análisis lingüístico y musical de un *hacáatol cöicóos* de los *comcáac* (seris) del noreste de México

Otila María Caballero Quevedo 20

Cantos del desierto y sonos del alma.

Algo sobre la música de los pueblos indígenas de Sonora

Alejandro Aguilar Zeleny 26

El papel de la música en el ceremonial ñuhu (otomí) de la Huasteca

Luis Pérez Lugo 37

Renato Leduc y Leobino Zavala (Margarito Ledezma)

Héctor Manuel García Salazar 43

El son huasteco: fronteras entre lo tradicional y lo académico

Mario Guillermo Bernal Maza 46

La música tradicional como forma simbólica

Iván Cruz y Cruz 50

“¡Queremos rock!” Los jóvenes ante un concierto de música tradicional mexicana

José Gabriel Sanvicente Arellanos 56

La música en los rituales de montaña: la sierra nevada del Iztaccíhuatl

61 *Oswaldo Roberto Murillo Soto*

La endoculturación musical en la fiesta de San Lorenzo Zinacantán

67 *Marco Antonio Méndez Villalobos*

La confluencia musical de las culturas nahua y matlatzinca en el Estado de México

70 *Jaime Enrique Cornelio Chaparro*

Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco

75 *Rodrigo de la Mora*

El *mitotiliztli* y los concheros: raíces rituales, musicales y dancísticas

82 *Hugo Lemus de la Mora*

Cantos ceremoniales

86 *Gabriel Hernández Ramos*

Musicoterapia con instrumentos de origen precolombino

89 *José Enrique Veladiz Meza*

La música y la danza de *Lakapíjkuyu*

92 *Zeferino Gaona Vega*

Pasos del Norte se danzan en el Sur

97 *María Luisa de la Garza / Martín de la Cruz López Moya / Efraín Ascencio Cedillo*

De músicas paganas en atrios y plazuelas de San Cristóbal de las Casas, Chiapas

101 *Efraín Ascencio Cedillo / María Luisa de la Garza / Martín de la Cruz López Moya*

Del tambor y el pito a las tecnobandas: el caso de Teopisca, Chiapas

107 *Martín de la Cruz López Moya / María Luisa de la Garza / Efraín Ascencio Cedillo*

Presentación

El Foro Internacional de Música Tradicional se consolida como punto de encuentro entre músicos, danzantes, maestros, promotores y académicos, además de muchas otras personas interesadas en el tema. En su cuarta edición, subtitulada *Raíces, trayectorias y encuentros históricos*, acudieron más de sesenta participantes entre ponentes, ejecutantes y conferencistas magistrales de distintos países latinoamericanos con el objetivo de compartir sus hallazgos, inquietudes, enseñanzas y pasiones respecto a una amplia variedad de tópicos sobre las músicas que hacen, disfrutan o escuchan nuestros distintos pueblos.

El escenario de este foro, como el de los anteriores, fue el auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, en el marco de la XX Feria del Libro de Antropología e Historia.

El énfasis de contenidos, por supuesto, se lo llevó México por ser el país anfitrión; en este tenor, abundaron las exposiciones enfocadas al pasado prehispánico, cuyas fuentes principales están constituidas por los códices, los cronistas de la conquista, los vestigios arqueológicos, los alabanzarios, las mesas de concheros y los grupos de la mexicanidad, por citar sólo algunas; sin lugar a dudas, un intenso afán por recuperar ese invaluable y poco conocido legado ancestral, que se reconstruye hoy día gracias a la investigación, la creatividad y la imaginación de lo que pudo ser.

Tuvieron cabida, asimismo, de manera generosa, los análisis antropológicos, semióticos, históricos y etnomusicológicos de las músicas pertenecientes a los pueblos indios, pero también de ciertas áreas de las grandes

urbes, de sectores marginales y, aún, de las llamadas mediáticas y su impacto entre diversos grupos de la sociedad. Se reconoció la labor de músicos e investigadores ya desaparecidos como los casos de la estadounidense Henrietta Yurchenco, el mexicano Daniel García Blanco y el argentino Rubén Pérez Bugallo, quienes han dejado una invaluable herencia de conocimientos y acervos. También se llevó a cabo una mesa redonda con especialistas sobre la categoría de músico tradicional; se debatieron problemáticas que inciden en la continuidad de estas músicas; se presentaron publicaciones sobre la temática como el libro *El mariachi. Símbolo musical de México*, de Jesús Jáuregui, en su segunda edición aumentada, y el libro *Los zoques de Tuxtla*, donde destacan los artículos sobre la música y la danza de este pueblo, cuya lista de autores encabeza el etnomusicólogo Félix Rodríguez León; se intercambiaron materiales y documentos entre los participantes que han producido ellos mismos. Por todo lo anterior, se deduce la vigorosa continuidad de estas expresiones culturales, en las que día con día se disciernen las identidades de nuestros pueblos.

En esta edición especial de *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, que comprenderá dos números consecutivos, se presentan sólo aquellos trabajos expuestos en el foro que a invitación expresa nos fueron entregados para su publicación.

Benjamín Muratalla
Editor invitado

Guillermo Martínez
Martínez*

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



Investigación, rescate y difusión de los instrumentos musicales de los pueblos mesoamericanos y aridoamericanos

Hablar de la música en Mesoamérica implica especular en muchos aspectos acerca de su origen, pues no podemos precisar las fechas exactas; sin embargo, podría remontarse a 12 mil años atrás, cuando el hombre aún era recolector y cazador y tenía que realizar sus ritos para la caza y la muerte.

Así la música fue evolucionando junto a la vida diaria del hombre, que se dedicó a explotar los recursos materiales de su entorno en un contacto consciente y experimental con su cuerpo y las sonoridades de la vida cotidiana, generando sus primeras expresiones musicales a través de guturalizaciones, vocalizaciones, imitación de sonidos y movimientos de animales, utilizando sus propias herramientas o bien su cuerpo para establecer ritmos. Todos estos elementos evolucionaron y algunos se convirtieron en artefactos sonoros más complejos, luego de un largo proceso de observación y experimentación. Actualmente tenemos vestigios de artefactos sonoros de prácticamente todas las culturas mesoamericanas —mexica, maya, tolteca, mixteca, zapoteca, olmeca, etcétera—, y cada uno de ellos presenta rasgos específicos en función de la zona cultural de procedencia, además de un alto desarrollo acústico-musical. Este hecho pone en evidencia la importancia de la música en la vida cotidiana y ritual de los pueblos del Altiplano, donde constantemente se experimentaba a través de materiales como madera, conchas, fibras y cortezas vegetales, hueso, piedra, restos de animales, barro, etcétera.

Tenían el propósito común de honrar al día y la noche, la vida y la muerte, lo cotidiano y lo venerable, la alegría y la tristeza, entre otros aspectos que formaban parte de la naturaleza y la cosmovisión de las diferentes culturas asentadas en México. Elementos rituales que se complementaban con otras áreas de las artes y la ciencia —como la poesía, la danza, el teatro y la musicoterapia— que marchaban en perfecta sincronía al ritmo de sus calendarios rituales. Para un mejor estudio de este extra-

* Promotor cultural; director del grupo Yolteotl de música y danza prehispánica.



ordinario legado de artefactos sonoros de Mesoamérica, se utilizará la clasificación de Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs, quienes dividen los instrumentos musicales en cinco grandes grupos: membranófonos, idiófonos, aerófonos, cordófonos y electrófonos. En consecuencia, los instrumentos sonoros precolombinos quedarían comprendidos de la siguiente manera:

- Membranófonos: huehuetl, panhuehuetl, tlapanhuehuetl, kayum maya, teponazhuehuetl, tambores de cerámica, tambores de doble parche, etcétera.
- Idiófonos: teponaztli, sonajas, cascabeles, raspadores, tetzilacatl, gong, cántaros, piedras, caparacho de tortuga, etcétera.
- Aerófonos: silbatos de sencillos a séxtuples, ocarinas sencillas y dobles, flautas sencillas, dobles, triples y cuádruples; trompetas de caracol, de barro, de madera, de corteza vegetal; ehcachictli o silbato de la muerte, flautas con membranas, ocarinas y flautas microtonales, etcétera.
- Cordófonos: arco de cacería percutido.

A continuación mostramos la posible evolución cronológica de los instrumentos musicales mesoamericanos, considerada por varios expertos entre los de mayor variedad en el mundo. La creación de tales dispositivos y objetos sonoros implica un alto grado de conocimiento teórico y práctico, por ello no pueden considerarse como simples juguetes, y menos aún como instrumentos “primitivos” o “rudimentarios”.

Periodo Pre-Agrícola (10000-5000 a.C.; hombre cazador y recolector).

–Primeros instrumentos de percusión en Mesoamérica.

–El cuerpo del hombre como primer instrumento musical: *a)* la voz; *b)* rítmica corporal (ritmo con pies, manos y todo el cuerpo).

–Los utensilios de trabajo de piedra y hueso crean un efecto sonoro al golpear, clavar, aplastar, despedazar, desgastar, triturar, etcétera, y se convierten así en los primeros artefactos sonoros.

–El hombre recolecta semillas, frutas secas, vainas, ramas y corteza de árboles, que también producen un efecto sonoro.

–El hombre pescador recolecta caracoles, conchas marinas, caparzones de tortuga, huesos de animales marinos, que también producen sonidos.

–El hombre realiza ritos mortuorios y de cacería.

Periodo Neolítico inferior o Protoagrícola (5000-2000 a.C.).

–El hombre se vuelve sedentario y crea las primeras aldeas.

–Se crean los primeros cantos rítmicos.

–Se crea el tambor con parche.

–El arco de cacería se utiliza como instrumento musical para hacer rítmica.

–Se crea el tambor de agua mediante una jícara o bule utilizado como utensilio de cocina.

–Se crean los raspadores que se valen de una jícara o bule como cámara para amplificar el sonido.

–Se utilizan las jícaras como idiófonos de entrechoque.

Se fabrican los sartales de semillas para los tobillos, empleados principalmente para la danza (Tlatilco).

Se crea el primer prototeponaztli o tambor de hendidura, un idiófono de golpe directo.

Preclásico o Neolítico Superior (2 000 a.C-1 d.C.).

–Se consolidan los centros ceremoniales.

–Aparece la cerámica y los instrumentos musicales se vuelven más complejos; surgen las ocarinas, flautas, tambores, cascabeles, etcétera.

–La danza se convierte en un ritual permanente.

Periodo Clásico (1- 800/1000 d.C.).

–La fabricación de instrumentos musicales alcanza su apogeo.

–El huehuatl (tambor vertical de parche) se refina, tanto en ejecución como en manufactura.

–Se crea el kayum maya, tambor de cerámica en forma de “U” en el que una de sus bocas sirve para modular el sonido con la mano o con agua.

–En Oaxaca se crea un raspador de hueso de ballena con variantes en sus intervalos de las hendiduras de 2.11 m.

En el siglo VII se producen las flautas múltiples, que producen dos, tres y cuatro sonidos simultáneamente, lo cual indica la práctica de un sistema de armonía depurado doscientos años antes que empezara a desarrollarse la polifonía en Europa.

Periodo Posclásico (800/1000-1521).

–Aparece la metalurgia y se crean instrumentos como cascabeles, silbatos, chililitli o caililiztli (gong en forma de disco), tetzilacatl (metalófono con forma de concha de abulón, que se tocaba como campana). Pero de ellos existen pocas evidencias, ya que estaban hechos de oro y plata y fueron fundidos por los conquistadores.

–El teponaztli se perfecciona en su manufactura como en su ejecución afinándose en diferentes intervalos musicales.

Invasión europea

Con la llegada de los europeos se destruyó el sistema musical, calendario ritual y agrícola, idioma, sistema social y político, poniendo fin al desarrollo musical en Mesoamérica; es decir, la elaboración de instrumentos musicales, su ejecución, enseñanza, diseño y mantenimiento. A partir de entonces los responsables de la nueva enseñanza musical fueron los frailes evangelizadores, en la medida en que la música era uno de los métodos empleados en el proceso de cristianización. Sin embargo, ¿cómo enseñar música a unos salvajes e ignorantes? ¿Realmente tendrían capacidad para aprender el sistema musical y los instrumentos europeos? Estas preguntas serían respondidas con creces en la



práctica, pues los indígenas no sólo empezaron a aprender rápidamente el sistema musical europeo, sino que incluso comenzaron a superar a sus maestros. Esto provocó mucho temor entre los religiosos y les llevó a promover la siguiente ley, a fin de contrarrestar la creciente proliferación de excelentes músicos indígenas en toda la Nueva España: “en ningún pueblo de la Nueva España podrán tener más de dos o tres músicos”. Es a consecuencia de ello que actualmente podemos ver en las comunidades indígenas que la dotación instrumental para la interpretación de música sacra y profana consista de tambor y flauta, huehuatl y chirimía, violín y tambor, etcétera.

La música prehispánica difiere mucho de la visión europea, ya que no busca provocar la emoción estética sino el contacto con la naturaleza y el cosmos. El indígena no canta o baila para exhibir sus destrezas y conocimientos o para entretener al espectador. El indígena canta y baila para honrar y venerar a la naturaleza, la vida y la muerte; su música es la expresión de su fe y sus esperanzas junto a los temores de su existencia. La música indígena no se practica con el sentido performativo, subjetivo o virtuoso que caracteriza a la música europea, sino que busca ir más allá del razonamiento y la visión actual de la vida el hacernos vibrar como lo que realmente somos: seres orgánicos.

La música como herramienta educativa de los pueblos de Anáhuac

Para la cultura náhuatl el hombre es un producto inacabado, es decir es perfectible, de ahí su desconcertante designación en esta lengua milenaria: *tlakatl*, que significa a la mitad. Para los maestros mayas, *winklil* es la forma para designar el concepto hombre como “ser vibrátil”, actividad que los sentidos deberían mantener las 24 horas del día, percibiendo las innumerables agitaciones que van del estallido de las ultra galaxias hasta las diminutas explosiones del recambio celular en el organismo.

La máxima conquista de la *nepauualoua-nezkaltilyan* o educación náhuatl fue dar al individuo su sitio exacto en el concierto universal, con la ubicación tanto en el aspecto dimensional como espacial. Sabían perfectamente cuál era el sitio que el universo le había asignado para lograr su propia individualidad.

El *tlamatini*, como *izkalotzin zepayeuatzin*, acercaba al hombre inmaduro a la cosmo-percepción de la venerable mecánica del universo en movimiento, para de ahí encontrar su tamaño exacto en relación con todo cuanto le rodea. En la psique náhuatl se constatan varias dimensiones para introducirnos a nuestra propia y única realidad: *movimiento, tiempo, espacio, vida*.

Este acercamiento a la forma de educación en las culturas autóctonas, gracias a la tradición oral, pone de manifiesto el concepto de que el cuerpo humano fue desarrollado para entender cada una de sus capacidades, a partir de su reconocimiento como un ente vibrante, para sentir o dejarse percutir por esa sinfonía que hemos dado en llamar universo.

Los antiguos maestros enseñaban a sus alumnos a afinar su cuerpo como un instrumento musical, para participar de manera consciente en el concierto armónico llamado *teotl ometeotl*, es decir, el corazón del cielo.

Lo que se propone aquí es una aproximación al problema de cómo la música fue utilizada como método de enseñanza en los antiguos recintos de educación, como parte primordial en los pueblos originarios del país.

* Profesor del Diplomado en Musicoterapia, Universidad Autónoma Chapingo.

Desarrollo

Las diversas culturas, antiguas y modernas, han planteado en algún momento de su historia la interrogante sobre el origen y significado de su presencia sobre la Tierra. En la actualidad vivimos incrustados en la retórica emotiva de la fugacidad. No concebimos a la naturaleza como parte preponderante de nuestro desarrollo como especie. Nos convertimos cada vez más en autómatas. Los estímulos generados por nuestro entorno se desvanecen en la pesada bruma de nuestra indiferencia. El análisis y el discernimiento que conlleva la abstracción requieren del equilibrio interno de los individuos, sobre todo en el ámbito del intelecto.

Las reacciones negativas de las personas hacia su medio ambiente, son provocadas por resonancias internas alteradas. Cuando el despertador, por ejemplo, genera vibraciones que alteran la armonía del ser humano, se presenta un desequilibrio que afecta durante gran parte del día el rendimiento laboral o escolar de gran cantidad de individuos.

El mundo en que vivimos exige reacciones inmediatas. Las rutinas modernas destruyen costumbres milenarias. Se han convertido en actos mecánicos los detalles que configuran la convivencia armónica de la sociedad. Las vibraciones verbales que implican buenos deseos para los demás carecen de sentido. La naturaleza pierde gradualmente su poder creativo, bajo la sombra indiferente y destructiva de la vanidad humana.

Para los habitantes del México antiguo —mayas, teochcas, toltecas, teotihuacanos, entre otros—, conocidos de forma genérica como anahuacas, la música formaba parte importante de la educación de niños y jóvenes. Era parte del quehacer cotidiano, que de manera gradual exigía el desarrollo de habilidades prácticas e intelectuales, hasta desembocar en actividades que requerían de un gran esfuerzo físico y mental.

Las vibraciones sonoras producidas por sus instrumentos musicales ofrecían el poder regenerativo y fortificador de los espíritus ancestrales; además, los sonidos emitidos por la voz humana eran invocaciones para sostener y fundamentar el orden y la armonía de la venerable mecánica del universo en movimiento.

De acuerdo con la tradición oral, los primeros soni-



dos audibles para la cultura náhuatl fueron las *hulakan* (a, e, i, o, u), vibraciones sonoras elementales que lograron su plenitud y esplendor con el surgimiento de más de 120 lenguas autóctonas en todo el territorio mesoamericano.

El florecimiento de una lengua depende de un intrincado proceso de construcción semántica y sintáctica. El tiempo, por su parte, percute desde la dimensión del sonido hasta la aparición de sensaciones complejas en nuestro microcosmos interminable. El temor, la alegría, el arraigo y el sentido de pertenencia a un grupo determinado, son situaciones que provocan las transmutaciones o procesos evolutivos de la cultura.

Las civilizaciones mexicanas antiguas utilizaron apropiadamente los recursos naturales, permitiendo que nuestro planeta conservara su equilibrio energético. Consideraban al sol como el principal proveedor de energía y detonante milenario de la exuberante y prodigiosa vida planetaria.

El caracol, por ejemplo, era considerado la piel y el espíritu de la sabiduría, capaz de sentir el movimiento del universo y de viajar en la palpitación de las galaxias primigenias. Además de contener, en su estructura espiral, el primer latido del cosmos y la historia científica de su evolución.

Por otra parte, el ser humano actual es heredero de una gran cantidad de elementos cósmicos, presentes en los latidos de su corazón, en la semilla acústica del viento, en la presencia vibrátil de la luz y la lluvia.



Para las culturas antiguas, la música produce efectos perceptibles en nuestros componentes físicos y psíquicos, profusamente analizados y registrados desde tiempos remotos por los estudiosos de nuestro país, y que fundamentan el presente trabajo.

Martínez¹ señala que los maestros mayas definen el fenómeno musical con el término *pax*, que significa *romper*, es decir, la fragmentación de los estados de ánimo. Dicho autor menciona las siguientes situaciones:

—Una melodía puede transformar al cobarde en valiente o acobardar a éste con música plañidera y triste.

—Eleva el ánimo y lo transporta a regiones sublimes, alcanzando territorios espirituales insospechados.

Asimismo, en el contexto de la sabiduría maya *romper* es alterar los estados ordinarios de percepción hasta lograr la identificación total con el infinito. Es la revelación que establece, para Martínez, que la música es el lenguaje con que el hombre entiende el corazón del universo, para hablar con Dios. También es un idioma cósmico, emanado del primer estallido. Se compara con la vida y la muerte, con el principio y el fin de la armonía universal. Este fenómeno se reproduce en la composición musical. La melodía y la armonía suponen la desaparición momentánea de una nota y el surgimiento de otra.

La música es considerada un arte sublime y representativo de la creatividad humana. Es el paradigma de nuestra realidad: vida que surge de la fragilidad, que a su vez proviene de la vida. El ser humano es un ente vibrátil y energético, creador de instrumentos musicales que lo remiten a su origen. Su corazón funciona mediante descargas eléctricas, latidos que evocan percusiones, golpes rítmicos y vivificantes.

In Tonaltzin es el sol que late como músculo cardíaco. Muñoz² establece que se dilata y contrae en un

lapso aproximado de tres horas; se balancea como una campana, y durante este intervalo produce la conjunción armónica de cien millones de ondas acústicas diferentes.

Por otro lado, este movimiento ondulatorio, presente en la bóveda celeste desde el momento de la “gran explosión”, convirtió a la serpiente en el símbolo de la sabiduría para los pueblos de Anáhuac. Representa, además, la vida, el poder, los planetas, los sistemas solares, las galaxias, las ultragalaxias, la inteligencia humana y el espacio cósmico infinito.

En la tradición oral chalca, el concepto de *nauyotl*, cuyo significado aproximado es la “esencia del centro” integrado por el cuadrado que forman los cuatro puntos cardinales —por donde sale el sol o *ikizatonatiuh*, por donde se mete el sol o *kuauhileko*, a la izquierda del sol o *uitztlampa* y hacia la derecha del sol o *miktlampapa*—, haciendo referencia de nuestro pensamiento, las ideas se deben iluminar por sus cuatro lados, es decir, que el pensamiento náhuatl es claro por el mismo objetivo.

Al estar iluminados, los procesos mentales, como lo indicaba Izkalotzin, el hombre puede sentir la tranquilidad que le permite estar acorde con las propias circunstancias. Desde la perspectiva náhuatl, el proceso mental se estructura de acuerdo con su propio método educativo: observación, experimentación, descubrimiento y creación.

Lo primero que interviene en la construcción del pensamiento son los sentidos, que al experimentar el frío, el calor, la luz, la oscuridad y demás elementos de la naturaleza llevan al cuerpo humano a la experimentación e interpretación de tales sensaciones. Posteriormente el cuerpo descubre los fluidos energéticos y químicos que se interpretan como emociones, con todo lo cual se está en la antesala de la creación; sin embargo, hace falta conectar de manera consciente las facultades, la memoria, la inteligencia, la voluntad y la más poderosa de todas: la sexualidad, ya que esta energía o facultad es capaz de generar nueva vida, la pervivencia.

¹ D. Martínez, *Parapsicología maya*, México, Manuel Porrúa, 1981.

² D. Muñoz, *El cáncer, un mal ecológico ancestral*, México, Ediciones JGM, 1990.



Con estas cuatro facultades, que nos hacen diferentes a otros animales de la naturaleza, nos damos a la tarea de completarnos, es decir, sentir la satisfacción plena de lo que significa estar vivos. Estas facultades se localizan en el cerebro humano, y en Anáhuac se les llamaba: tezkatlipoka negro, tezkatlipoka blanco, tezkatlipoka rojo y tezkatlipoka azul.

El referente y las imágenes de estos cuatro espejos podemos localizarlas en un códice de origen mixteco conocido como Códice Borgia. En una descripción sencilla el primer espejo es *yayauhki tezkatlipoka*, el espejo negro que simboliza la facultad de la memoria, el conocimiento silencioso, la genética, el inconsciente, el comando que hace automático el funcionamiento del cuerpo humano. *Ketzalkoatl* es el espejo blanco de la inteligencia, el esclarecimiento de cada uno de los elementos que conforman al ser humano a lo largo de su camino de perfeccionamiento. Referente perpetuo de que la inteligencia sin sabiduría, poco aporta a la evolución humana. *Xipe totek* es el espejo de la energía de la vida en los dos planos, la espacial y la temporal, son los recambios que el mismo universo necesita para continuar con su tarea. Es la energía de la primavera a nivel planetario y en el ámbito humano, es el poder de la reproducción sexual, “la energía sexual”. Estas tres facultades deben ser apoyadas de forma determinante por el *Uitzilopochtli*, el espejo azul de la voluntad, ya que todo trabajo intelectual, por muy brillante que sea, no se realizará por sí solo. El intento

En la actualidad el hombre moderno vive de manera disociada, siente de una manera, actúa de forma contraria al sentimiento. Piensa sin tener en cuenta los dos aspectos anteriores y al hablar niega todo lo que ha experimentado. Al ponerse en movimiento no sabe hacia dónde dirigirse. Es decir, pasa mucho tiempo de su existencia viviendo en el pensamiento, y no ha sido capaz de descifrar ese maravilloso fenómeno llamado vida. En consecuencia, pasa la mayor parte de su tiempo de vida rumiando sobre lo que no pudo llevar a efecto, así que esta disociación de sí mismo representa un impedimento para lograr el mandato máximo que el infinito le tiene reservado: crear como el universo mismo.

Conclusiones

De acuerdo con la tradición oral, la misión creadora del hombre náhuatl se sintetiza en enseñanzas como la siguiente:

Que los sentidos coman con avidez,
y que como las abejas, transformen sus alimentos en miel,
para que con esa miel alimenten a Tezkatlipokatl y
para que con la carne y la sangre de este,
se alimente Ketzalkoatl.
Pero que Uitzilopochtli, coma su propia carne y
beba su propia sangre.

Si partimos de que éstas son facultades, debemos entender que pueden ser el principio de la psicología náhuatl, de los sentidos a las emociones, a la interpretación de éstas y de aquí al salto de la autoconciencia, y que la voluntad que sostiene al universo, el intento, sea la misma que nos lleve a la consecución del concepto de hombre completo.

Entre otras técnicas que han llegado hasta nuestros días, encontramos la práctica del ayuno, la vigilia, la danza para fortalecer al cuerpo y su resistencia física como trampolín a la resistencia emocional, donde se encuentran la poesía, la lengua náhuatl, la filosofía, el teatro, la lectura de códices; es decir, la práctica de la cultura viva. Todas acompañadas por la herramienta vibracional que es la música.

Con estas y muchas más prácticas nos pondremos en camino del perfeccionamiento del ser humano. La cultura náhuatl desarrolla en el humano una cosmo-percepción, para lo cual toma estos y otros ejes explicativos: *ollin* (movimiento) y *kauitl* (tiempo). *Izkalotzin* nos enseñó que la primera dimensión del hombre es el movimiento y la segunda el tiempo, entendiendo éste como la actividad de la mente, la creación de ideas, la autoconciencia y demás actividades intelectuales propias del cerebro.

El retorno de los movimientos celestes, *Xoxouhkixikaltzintli Ikuepkayo*, el hombre al despertar todos los días tiene un reencuentro con la vida, con las cosas que ha hecho; *ilbuitl*, el día, es el estar de regreso en este hermoso planeta, para constatar que somos producto del universo, es decir, somos universales.

La música en el sur del Istmo de Tehuantepec durante la época prehispánica

El Istmo de Tehuantepec es una región geográfica localizada en el sur de México que se caracteriza por ser la porción más estrecha de nuestro país, y donde una franja de 215 km separa al Golfo de México del Océano Pacífico. El Istmo se divide en tres subáreas: al norte se encuentra la planicie costera del Golfo de México, principalmente en el estado de Veracruz; en la porción central se encuentran las montañas bajas que alcanzan una altura de 200 msnm en el área de Matías Romero, Oaxaca; y en la porción sur se encuentra la planicie costera del Océano Pacífico.¹ A lo largo de los siglos el Istmo ha sido el espacio territorial en donde diferentes grupos humanos se han asentado, ya sea de forma permanente o temporal. Uno de los ejemplos más conocidos es el de los olmecas, que alrededor de 1100 a.C. se establecieron en la planicie costera del Golfo de México, al norte del Istmo. En nuestros días la porción sur de éste mismo está poblada por cinco grupos étnicos: chontales, huaves, mixes, zoques y zapotecos.

En 2001 la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) inició la construcción de una nueva carretera que uniría a la ciudad de Oaxaca con poblaciones del sur del Istmo. A raíz de las futuras afectaciones a los sitios arqueológicos, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) estableció un acuerdo con la SCT para llevar a cabo dos proyectos de salvamento que abarcaron dos zonas geográficas de Oaxaca. El Proyecto Salvamento Arqueológico Carretera Oaxaca-Istmo (SACOI) comprendió dos regiones: el Valle de Oaxaca, donde se intervinieron los sitios afectados tanto en la ampliación de la carretera 190, tramo Oaxaca-Mitla, así como en la construcción del tramo Mitla-Albarradas. La segunda región fue el Istmo de Tehuantepec, en el tramo que lo conectaría con la Sierra

* Licenciado en etnomusicología por la UNAM; estudiante de la maestría en Antropología Social en el CIESAS, Unidad Pacífico Sur.

¹ Marcus Winter, "Excavaciones arqueológicas en El Carrizal, Ixtepec, Oaxaca", en Vicente Marcial Cerqueda (ed.), *Diidxa b'iaani', diidxa' guie' Palabras de luz, palabras floridas*, Tehuantepec, Universidad del Istmo, 2004, pp. 18-20.

Mixe, afectando varios sitios del Valle de Jalapa del Marqués. El Proyecto Salvamento Arqueológico Carretera Salina Cruz-La Ventosa se originó a partir de la construcción de un libramiento que uniría al puerto de Salina Cruz con La Ventosa, al norte de Juchitán. Los trabajos de salvamento se enfocaron en los sitios afectados localizados en la planicie costera y en partes sobre las lomas del pie de montaña, al oeste y norte de Tehuantepec, Ixtepec y Juchitán.²

Los resultados preliminares de estas investigaciones han permitido a los arqueólogos formular nuevas interpretaciones y nuevas preguntas acerca de la historia cultural de esta región rica en fuentes arqueológicas, pero con escasas investigaciones.

En esta presentación daré cuenta de los principales hallazgos arqueo-musicológicos de los proyectos antes citados y se expondrán las primeras interpretaciones en torno a la música y su contexto socio-cultural en el Istmo de Tehuantepec durante la época prehispánica. La exposición sigue un orden cronológico, iniciando con las evidencias más tempranas y finalizando con las más próximas al contacto europeo.

Los instrumentos musicales en una aldea del Preclásico tardío

En 2003, la construcción de la carretera que uniría el puerto de Salina Cruz con La Ventosa afectó un sitio arqueológico que actualmente pertenece al poblado de El Carrizal, en las afueras de Ciudad Ixtepec.³ La ocupación más temprana del sitio ocurrió durante la fase Goma (400-200 a.C.) y fue abandonado en la fase Niti (1-300 d.C.). El Carrizal era una aldea grande de entre seis y ocho hectáreas con montículos de seis metros de altura.⁴

Las evidencias arqueo-musicológicas dan cuenta de que la gente de El Carrizal contaba con instrumentos como silbatos, ocarinas, tambores y maracas; todos

ellos elaborados en cerámica y que pudieron ser utilizados para crear diferentes expresiones musicales. A continuación mostraré las principales características de estos instrumentos, entre las que destaca la abundante presencia de silbatos con formas animales.

Silbatos zoomorfos. La muestra incluye un total de 53 silbatos (sólo cuatro conservan cámara y aeroducto completos), a partir de la cual se determinaron las siguientes características organológicas. La cámara resonadora es de forma esférica y sirve para dar forma al cuerpo del animal, que en la mayoría de casos son aves. En casi todos los ejemplares el aeroducto está colocado en la parte posterior del silbato, fungiendo como un soporte. En 17 ejemplares el aeroducto es de forma tubular, y sólo en tres se combina entrada tubular con salida en forma rectangular. La boca sonora es de tipo circular en 24 silbatos. Los filos son de tipo externo, y en muy contados casos hubo un cuidado especial para su elaboración. Sobre la cámara se colocaron aplicaciones al pastillaje para dar forma a las partes de los animales: alas, patas y cabezas; estas últimas con perforaciones que permiten atravesar un hilo y suspender el silbato.

Con los silbatos encontrados completos, y algunos restaurados, fue posible estimar el rango de altura, el cual oscila entre un Mib6 y un Bb6, aproximadamente. En otras palabras, los silbatos de El Carrizal tienden a producir sonidos agudos en un rango de frecuencia de 1304 a 1820 Hz.

Los silbatos corresponden a la fase Kuak (200 a.C.-1 d.C.) y proceden de rellenos, basureros y material de superficie, recuperados en estructuras de tipo residencial (áreas: A, B, C, D, E y H) que están agrupadas en conjuntos, indicando quizá que fueron habitadas por varias familias nucleares relacionadas; es decir, familias extensas.⁵ En el entierro 27 (área A) se encontró un silbato dentro de una ofrenda que incluía una olla, un cajete, una figurilla femenina, concha trabajada y hueso de animal. Este entierro correspondía a una mujer de aproximadamente 35 años de edad.⁶

Ocarinas antropomorfas. Se encontraron nueve ejemplares que incluyen una completa y ochos fragmentos.

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ *Ibidem*, p. 87.

² *Ibidem*, p. 17.

³ *Ibidem*, p. 25.

⁴ Violeta Vázquez Campa, "Figurillas antropomorfas y zoomorfos cerámicas del Preclásico tardío en El Carrizal, Ixtepec, Oaxaca: estudio de significado simbólico", tesis, México, FFyL-UNAM, 2008, p. 33.

Al igual que con los silbatos, la cámara resonadora constituye el cuerpo de una figura, en este caso antropomorfa. Cuentan con tres orificios de digitación: dos al frente y un tercero en la parte posterior. El aeroducto es de tipo tubular en la entrada, pero en la salida adquiere una forma rectangular, similar a algunos silbatos zoomorfos. Este aeroducto sirve para conformar la cabeza de la figura con aplicaciones al pastillaje en forma de ojos (tipo almendrado o de grano de café), nariz y boca. La boca sonora es de tipo circular y con un bisel externo que se encuentra perfectamente afilado hacia la salida del aeroducto. Llevan aplicaciones de tipo cónico que dan forma a las piernas y a los brazos; estos últimos, con perforaciones para atravesar un hilo y hacer de la ocarina un objeto portátil. En dos ejemplares se conservan restos de pintura roja. El único ejemplar en buen estado de conservación permitió obtener sus rangos de altura básicos: una escala tetra-tónica (Fa, Sol, La, Si, índice 6).

Las ocarinas, al igual que los silbatos, proceden de relleños de estructuras residenciales, en este caso de las áreas A, B, C y D. Con base en el material cerámico asociado se les ha fechado para la fase Kuak (200 a.C.-1 d.C.).

Tambor. En un entierro localizado en el área F se encontró un pequeño tambor en forma de copa. Este objeto es único en el sur del Istmo, ya que se trata de un instrumento membranófono encontrado en un contexto bien documentado. El tambor formaba parte de una ofrenda depositada en el entierro de un infante de seis años colocado dentro de una olla. El análisis del entierro está en proceso, a fin de tener datos sobre la cronología y el contexto. Por lo pronto, no puede descartarse la idea de que el tambor haya sido utilizado por el niño del entierro. Los tambores en forma de copa se encuentran distribuidos por una amplia zona de Mesoamérica: la costa del Golfo de México, la zona maya, el valle y la costa de Oaxaca,⁷ y ahora en el Istmo sur.

Maracas antropomorfas. En El Carrizal hay un tipo de maraca distintivo de este sitio. La cámara es el cuer-

po de una figura antropomorfa, en cuyo interior se encuentra una esfera de barro que golpea las paredes al momento de agitar la maraca. Este idiófono comparte la forma con figurillas huecas cuyos fragmentos aparecen en cantidades considerables, y por ello es probable que varios de estos fragmentos hayan sido maracas. Se encontraron tres maracas completas que fueron depositadas como ofrendas en entierros de la fase Kuak (200 a.C.-1 d.C.). Vázquez Campa⁸ sugiere que estas maracas fueron usadas a manera de “sonajas” por los niños depositados en los entierros. Aún falta integrar el análisis de los entierros para tener datos más precisos sobre las edades de los individuos, sexo y contexto en general.

Los aerófonos del Clásico en Cerro Chivo

El sitio Cerro Chivo se localiza del lado izquierdo del río Tehuantepec, en el extremo norte del Valle de Jalapa del Marqués, e incluye varios sectores: los dos principales son el sector río —donde se concentra la ocupación del Clásico—, y el sector terraza alta —con la ocupación del Posclásico—. ⁹ El sector río comprende tres terrazas naturales formadas por sedimentos depositados por el río. Los trabajos arqueológicos se enfocaron a las áreas C y F.¹⁰ En el área C, un conjunto de estructuras que pudieron fungir como el centro cívico-ceremonial, se halló una flauta triple asociada al entierro número 12, correspondiente a la fase Tixum (600-900 d.C.)

La flauta se encontró fragmentada al momento de levantar una olla que contenía un entierro secundario de un individuo de entre doce y 18 años de edad.¹¹ Este entierro, y el área C en su conjunto, se vieron afectados cuando la constructora abrió un camino de acceso al

at Tres Zapotes, Veracruz, Mexico, Washington, D.C., Bureau of American Ethnology/Smithsonian Institution (Bulletin 140), 1943, lám.11; José Luis Franco, “Musical Instruments from Central Veracruz in Classic Times”, en Helen Kuhn (ed.), *Ancient Art of Veracruz* (Catálogo), Los Ángeles, Los Ángeles County of Natural History, 1971, pp. 18-22.

⁸ Violeta Vázquez Campa, *op. cit.*, p. 57.

⁹ Marcus Winter, *et al.*, “La arqueología del Valle de Jalapa del Marqués”, en Eva E. Ramírez Gasga (ed.), *Secretos del mundo zapoteca*, Tehuantepec, Universidad del Istmo, 2008, p. 235.

¹⁰ *Ibidem*, p. 242.

¹¹ Alicia Herrera Muzgo Torres, “Entierros humanos de Cerro

⁷ Ramón Carrasco Vargas y Marín Colón González, “El antiguo reino de Kaan y la antigua ciudad maya de Calakmul”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 75, 2005, p. 42; Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, México, SEP-INAH/Planeta, 1988, pp. 51-52; Philip Drucker, *Ceramic Secuences*

río para sacar agua y establecer un área de preparación de cemento.¹² De acuerdo a los informes del personal encargado de la excavación, se deduce que al momento de sacar el entierro la flauta se encontró por debajo de los fragmentos de la olla que contenía los restos óseos, con lo cual se confirma que la flauta estaba asociada al entierro 12; y es muy probable que haya sido depositada junto a la olla, a manera de ofrenda.¹³

Las dimensiones de la flauta son 12 cm de largo por 4.3 cm de ancho. Consta de tres tubos que tienen diferente número de orificios de digitación. El tubo “cantor” cuenta con cinco orificios, tres al frente y dos en la parte posterior; el tubo de en medio tiene dos orificios; y el tubo “bourdon”, uno. Sobre la superficie de los tubos, a la altura de los orificios de digitación, tiene una capa de engobe blanco y sobre éste se trazaron líneas de color azul.¹⁴ Desafortunadamente, la flauta se encuentra fragmentada y no fue posible determinar sus cualidades acústicas; sin embargo, hay datos importantes sobre el contexto de este instrumento que sugieren una posible identificación de quien hacía uso de él. Las dimensiones de la flauta y la distancia entre los orificios de digitación hacen pensar que quien la utilizó tenía manos pequeñas que le permitían tapar y destapar los orificios con gran facilidad; lo cual no ocurre con los dedos de un adulto. Estos datos, sumados a la identificación de la edad del individuo, indican que la flauta perteneció al adolescente del entierro 12.

En Cerro Chivo se recuperaron otros instrumentos como silbatos, un fragmento de flauta transversa y un silbato-maraca, correspondientes a las fases Xuku (300-600 d.C.) y Tixum (600-900).¹⁵ Sólo un silbato, donado por una persona de Jalapa del Marqués, se conserva

Chivo y sitios cercanos”, en “Informe final. Proyecto Salvamento Arqueológico Carretera Oaxaca-Istmo, Tramo Jalapa del Marqués Km 177-190, Temporadas 2006-2007, coordinado por Marcus Winter” (mecanoscrito), Oaxaca, Centro INAH-Oaxaca, Archivo del Consejo de Arqueología del INAH, 2008.

¹² Marcus Winter *et al.*, p. 235.

¹³ Gonzalo Sánchez Santiago, “Aerófonos de cerámica de Cerro Chivo”, en “Informe final. Proyecto Salvamento Arqueológico Carretera Oaxaca-Istmo, Tramo Jalapa del Marqués Km 177-190, Temporadas 2006-2007, coordinado por Marcus Winter”, Oaxaca, Centro INAH-Oaxaca, Consejo de Arqueología del INAH, 2008.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

en buen estado y representa a un coatí o tejón. Su rango de altura oscila entre un Re6 y Fa6. En general, la morfología de estos instrumentos presenta similitudes con los aerófonos de la costa del Golfo de México.¹⁶

Los objetos sonoros del Posclásico en Paso Aguascalientes

El sitio arqueológico Paso Aguascalientes se localiza sobre una planicie en el sur de la laguna formada por la presa Benito Juárez, 4 km al noroeste de la población de Jalapa del Marqués. El asentamiento consiste en diez montículos, de entre uno y tres metros de altura, separados por plazas y espacios abiertos.¹⁷ El sitio presenta una ocupación del Preclásico tardío (fase Goma, 400-200 a.C.) seguido por una disminución en el Clásico, y una ocupación mayor durante el Posclásico (fase Aguadas, 900-1300 d.C.).

En el edificio J, un templo en forma de “T”, se hallaron 17 entierros humanos que corresponden a adultos de sexo femenino y masculino depositados en diferentes momentos. Los 17 entierros fueron inhumados directamente en el suelo, no marcados con piedras u otros elementos; en consecuencia, cada vez que enterraban a un individuo alteraban a otro depositado anteriormente. El ajuar funerario encontrado varía en función del sexo e importancia del individuo. De manera general se puede mencionar que tuvieron ofrendas de cerámica, entre ellas las vasijas tipo Tohil Plumbate con cascabeles, posiblemente importadas desde Guatemala; además de otros objetos como adornos, cuentas, pendientes, pectorales, orejeras y collares. En los entierros 21 (femenino) y 26 (masculino) se hallaron dos aerófonos poco comunes, elaborados en sílex y augita respectivamente —materiales identificados gracias al apoyo de los geólogos Lucía A. Pon y Raymond G. Mueller, de la Universidad de Colorado.

¹⁶ José Luis Franco, *op. cit.*; C. W. Weiant, *An Introduction to the Ceramics of Tres Zapotes, Veracruz, Mexico*, Washington, D.C., Bureau of American Ethnology-Smithsonian Institution (Bulletin 139), 1943, pp. 109-110, lám. 50.

¹⁷ Marisol Cortés Vilchis y Gonzalo Sánchez Santiago, “Aerófonos de piedra de los entierros 21 y 26 de Paso Aguascalientes, Jalapa del Marqués, Oaxaca”, ponencia presentada en el 7º Simposio Internacional Bienal de Estudios Oaxaqueños, Oaxaca, 2007.

Estos aerófonos tienen una cámara cónico-tubular construida a partir de la perforación de un bloque de piedra. No cuentan con aeroducto, y para tocarlos se debe soplar directamente sobre el bisel. Tienen un orificio lateral que sirve para cambiar la altura de sonido, y cuentan con perforaciones que permiten atravesar un hilo y llevarlos suspendidos del cuello. Es interesante que en los dos aerófonos se pueden emitir los mismos rangos de altura: Fa6–Sol6 (1397-1544 Hz).

Con base en un análisis acústico se pudo determinar que los aerófonos fueron diseñados para emitir sonidos agudos y de gran potencia acústica.¹⁸ Esto sugiere que los aerófonos de Paso Aguascalientes fueron utilizados con fines extramusicales, probablemente como “reclamos” para atraer animales durante la cacería, como objetos sonoros más que como instrumentos musicales.

A manera de resumen

La abundancia de silbatos en El Carrizal puede ser indicador de que buena parte de la población utilizaba tales instrumentos, pero sus posibles usos aún se desconocen. La presencia de estos aerófonos en contextos domésticos puede sugerir un uso en la vida cotidiana, tal vez como objetos lúdicos para los niños, como medio para comunicarse a larga distancia, o con propósitos rituales de tipo doméstico. Lo que sí es posible determinar es que a través de ellos los habitantes de El Carrizal podían reproducir sonidos de su entorno ecológico; con especial atención a los sonidos de las aves. En lo que respecta a las ocarinas, el reducido número de ejemplares sugiere que fueron objetos no muy comunes, posiblemente de uso reservado a ciertos individuos. La presencia de pintura roja, la similitud con figurillas antropomorfas que portan cabezas trofeo, podría ser indicio de uso ritual. En el caso del tambor y las maracas antropomorfas, todo parece indicar que estaban asociados a entierros de infantes; sin embargo, deberemos esperar los resultados del análisis de los entierros para corroborar estos datos.

El hallazgo de la flauta triple de Cerro Chivo representa un caso único para la etnomusicología, ya que son

contadas las ocasiones en que se tiene bien documentado el registro de este tipo de instrumentos. El contexto en que se encontró la flauta sugiere que fue depositada como ofrenda en un espacio arquitectónico correspondiente a una residencia (estructura C6) de estatus medio o alto, muy próxima a un posible templo (estructura C1).¹⁹ Debe resaltarse que a través de los instrumentos musicales de Cerro Chivo se observan las relaciones entre el sur del Istmo y otras regiones de Mesoamérica; en ese sentido, la flauta triple de Cerro Chivo que muestra una gran afinidad organológica con las flautas del área maya²⁰ y la Costa del Golfo de México durante el periodo Clásico.²¹

En el caso de Paso Aguascalientes, el contexto en que se hallaron los aerófonos sugiere que los individuos enterrados correspondían a un estatus alto. Materiales como las vasijas Tohil Plumbate, objetos de lítica pulida, concha y otros artefactos dan cuenta de que la elite de este sitio intercambiaba bienes suntuarios con algunas regiones de Guatemala.

Comentarios finales

Las evidencias musicales de El Carrizal muestran nexos con otras regiones próximas al Istmo. La tradición de elaborar ocarinas con forma humana se encuentra en lugares como Juquila Mixes, en la Sierra Mixe²² y Chiapa de Corzo, Chiapas,²³ ambos sitios contemporáneos a El Carrizal. Estos datos sugieren la interrogante de si un mismo grupo étnico elaboró estos instrumentos, o si fue un estilo difundido en diferentes regiones. En este sentido la arqueología y la lingüística pueden ser útiles. Los datos arqueológicos dan cuenta de que la cerámica y otros rasgos de El Carrizal son

¹⁹ Gonzalo Sánchez de Santiago, *op. cit.*.

²⁰ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1968 [1955], pp. 202, 205-206.

²¹ Charles Lafayette Boiles W., “La flauta triple de Tenenexpan”, en *La palabra y el hombre*, núm. 34, 1965; José Luis Franco, *op. cit.*, pp. 19, 21.

²² Marcus Winter y Cira Martínez López, “Figurillas y silbatos prehispánicos de Juquila Mixes, Oaxaca”, en *Oaxaca, ayer y hoy*, núm. 1, 1994, pp. 9-13.

²³ Thomas A. Lee, *The Artifacts of Chiapa de Corzo, Chiapas, Mexico*, Provo, Brigham Young University (Papers of the New World Archaeological Foundation, 26), 1969, pp. 66-69.

¹⁸ *Idem.*

semejantes a los de Chiapa de Corzo,²⁴ mientras Judith y Robert Zeitlin mencionan que desde tiempos muy antiguos la porción sur del Istmo estuvo habitada por grupos hablantes de mixe-zoque, que a su vez se encontraban distribuidos en una amplia zona que comprendía el este de Oaxaca, sur de Veracruz y las secciones occidentales de Tabasco y Chiapas.²⁵ Los fechamientos a través de la glotocronología señalan que para el periodo comprendido entre 400 a.C. y 100 d.C. el proto mixe-zoque ya se encontraba dividido en lenguas proto-mixe y proto zoque.²⁶ Es decir, existe una muy alta posibilidad de que los habitantes de El Carrizal y de Juquila Mixes hayan hablado una misma lengua, ya sea proto-mixe o proto-zoque; lo cual sugiere que un mismo grupo etnolingüístico compartió la tradición musical de elaborar ocarinas antropomorfas. La ampliación del *corpus* de estudio permitirá determinar si el patrón acústico-organológico se repite en otros instrumentos del sur del istmo.

Con respecto a los instrumentos del periodo Clásico, falta documentar más instrumentos para tener un mejor panorama de cómo se manifestaban las expresiones musicales. Las evidencias arqueológicas dan cuenta de que hubo un cambio en la estética musical con respecto al periodo Preclásico. Es probable que este tipo de fenómenos hayan sido resultado de los cambios de organización social en las sociedades mesoamericanas. El surgimiento del Estado y de los centros urbanos seguramente tuvo una repercusión en las manifestaciones estéticas. Queda pendiente hacer una réplica experimental de la flauta triple de Cerro Chivo a fin de evaluar sus posibles cualidades acústico-organológicas, asimismo, registrar otros ejemplos de flautas triples (similares a la de Cerro Chivo) permitirá hacer comparaciones que darán cuenta de posibles patrones organológicos.

²⁴ Marcus Winter, *op. cit.*, p. 46.

²⁵ Judith Francis Zeitlin y Robert N. Zeitlin, "Arqueología y época prehispánica en el sur del Istmo de Tehuantepec", en Marcus Winter (comp.), *Lecturas históricas del Estado de Oaxaca, vol. I, Época prehispánica*, México, INAH, 1990, p. 432.

²⁶ Søren Wichmann, Dmitri Beliaev y Albert Davletshin, "Posibles correlaciones lingüísticas y arqueológicas involucrando a los olmecas", en Mesa Redonda Olmecas: Balances y perspectivas, documento en línea <http://email.eva.mpg.de/~wichmann/Olmecs.pdf>, consultado el 9 de junio de 2008.

En lo que se refiere a los aerófonos de Paso Aguascalientes, habrá que esperar el resultados de los análisis sobre los materiales arqueológicos para tener datos más precisos acerca de la población y sus principales actividades. Esto servirá para contrastar la idea de que los aerófonos fueron utilizados en la cacería. Un dato importante es que el individuo del entierro 21 presentó exostosis auditiva en el oído derecho, una patología que se observa en personas que nadan bajo el agua, como los pescadores que se sumergen a cierta profundidad para recolectar conchas o moluscos. Otros artefactos recolectados en los entierros de Paso Aguascalientes (pesas para red), sugieren que algunos de sus pobladores se dedicaban a la pesca, a la recolección y al comercio. Estos datos plantean una interrogante: ¿los habitantes de Paso Aguascalientes habrán sido huaves? En un estudio reciente sobre la interacción huave en el sur del Istmo, Castaneira²⁷ plantea que los huaves arribaron a la zona lagunar del Istmo alrededor de 1200 d.C., probablemente procedentes de Perú o Ecuador. La actividad que desarrollaron al llegar al Istmo fue la explotación de los recursos estuarios y el comercio a larga distancia vía la costa del Pacífico. Según el autor, estas actividades formaban parte de la cultura huave desde antes de su migración al norte.

A través de este breve panorama he mostrado algunos ejemplos de la cultura material musical de los antiguos habitantes del sur del Istmo. Sin duda, una perspectiva interdisciplinaria ayudará a resolver las interrogantes sobre qué tipos de instrumentos se utilizaron en los diferentes periodos históricos, cómo se podría determinar el uso y función de los mismos, y quiénes y para qué los utilizaban. Sin embargo, y quizá lo más difícil será conocer cómo se organizaba el material musical. A pesar de lo ambicioso que pueda parecer esto, considero viable y sugerente adentrarse en los "tepalcates sonoros", a fin de explorar un campo que durante años había permanecido relegado en las investigaciones etnomusicológicas en México.

²⁷ Alejandro Castaneira, "El Paso Mareño: la interacción huave en el Istmo sur de Tehuantepec, Oaxaca (Posclásico Medio). Reporte presentado a la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies", artículo en línea <http://www.famsi.org/reports/06061es/index.html>, consultado el 30 de julio de 2008.

Ilmenita sonora

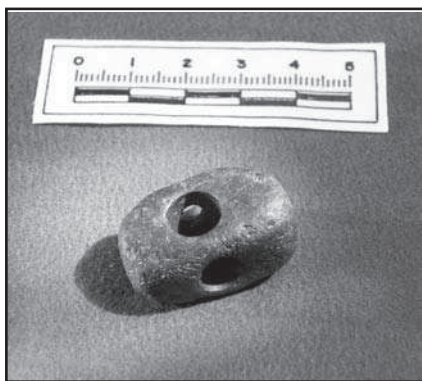


Figura 1. Generador de ruido bucal de ilmenita.

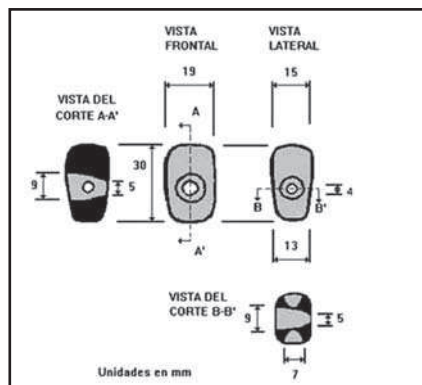


Figura 2. Principales cortes, vistas y dimensiones del generador de ruido bucal de ilmenita.

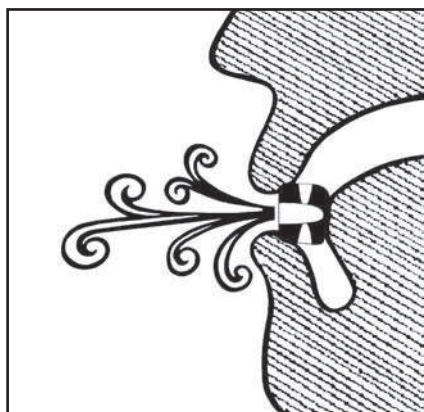


Figura 3. Forma de tocar el generador de ruido bucal de ilmenita.

El objetivo de este documento es dar a conocer un extraordinario generador de ruido bucal de roca negra (figura 1) que tiene tres perforaciones cónicas. Desde que se encontró fue identificado como un generador de ruido bucal, tras de haberse comprobado que podía generar ruidos especiales, muy parecidos a los de varios miembros de esta subfamilia organológica sonora. Primeramente se aporta la información básica del sonador de ilmenita; a continuación se listan otros generadores de ruido similares que han sido analizados, y que han empezado a conformar la distribución espacial y temporal de esta singular subfamilia de dispositivos sonoros y que confirman su uso antiguo; por último se analizan los sonidos generados y se proponen usos a investigar, entre otras recomendaciones.

Generador de ruido bucal de ilmenita, probablemente de origen olmeca:

1. Fue encontrado en el despacho de Francisco Beverido Perea, en la casa de su familia de Xalapa, Veracruz¹ (figura 1).
2. Su estructura y dimensiones se muestran en el dibujo de la figura 2.
3. Material: óxido de hierro y titanio (FeTiO_3).
4. La manera de tocarlo se muestra en la figura 3.
5. Ruido producido. El espectrograma (figura 4) muestra los componentes de frecuencia del ruido, que no es musical. Genera frecuencias que superan el rango audible (20 Hz-20 KHz). Su potencia acústica radiada máxima es de 0.1 watts

“Artefactos multiperforados de ilmenita” similares:

* Ingeniero Mecánico Eléctrico por la Universidad de Guadalajara; maestro en Ciencias de la Computación por el Instituto Politécnico Nacional.

¹ Roberto Velázquez Cabrera, “Aerófono de piedra negra”, ponencia para el Congreso Internacional de Computación CIC-2000, México, IPN, 2000a; Roberto Velázquez Cabrera, “Estudio de aerófonos mexicanos usando técnicas artesanales y computacionales. Polifonía mexicana virtual”, México, tesis de maestría, CIC-IPN, 2002, p. 73.

1. En San Lorenzo fueron encontrados más de 150 mil. Cyphers y Castro² proponen que se usaban como soporte de un eje rotativo para perforador de arco u otra función similar. Para eso el autor usa rocas de mayor tamaño, que se pueden sostener cómodamente con la mano. Varios investigadores,³ opinan que el uso de soporte no es probable. Algunas “cuentas de adorno” de magnetita multi-perforadas similares fueron encontradas cerca de la Cabeza Colosal núm. 17 y en basureros domésticos.⁴

2. En Plumajillo, Chiapas, se localizaron dos mil artefactos sin perforaciones, entre ellos 24 piedras quebradas con perforaciones y una completa con tres perforaciones.⁵

3. Una gran cantidad de ellos fue encontrada en el Museo de sitio de San Lorenzo.

4. Otras trescientas piezas forman parte de una colección privada en Coatzacoalcos, Veracruz. En la cédula de registro de la colección (115 P.F.) están consideradas como “no registrables”.

5. Once de estos objetos son exhibidos en la Sala del Golfo del Museo Nacional de Antropología: están dispuestos a manera de collar y en el texto de la cédula no se establece un uso determinado.

Otros generadores de ruido bucales son mencionados en diversas fuentes documentales:

1. Códice Florentino:⁶

² Ann Cyphers y Anna di Castro, “Los artefactos multiperforados de ilmenita en San Lorenzo”, en *Arqueología*, núm. 15, julio-diciembre 1996, pp. 3-13.

³ Steven Jones E., Samuel T. Jones y David E. Jones, “Archaeometry Applied to Olmec Iron-Ore Beads”, en *BYU Studies*, vol. 37, núm. 4, october 1998, pp. 128-142, (<http://byustudies.buy.edu/shop/pdfsre/37.4JonesJonesJones.pdf>)

⁴ Michael D. Coe, *San Lorenzo and the Olmec Civilization*, Washington, Dumbarton Oaks Library, 1967, [<http://www.doaks.org/Olmec.pdf>].

⁵ Pierre Agrinier, “Mirador-Plumajillo, Chiapas, y sus relaciones con cuatro sitios del horizonte olmeca en Veracruz, Chiapas y la costa de Guatemala”, en *Arqueología*, núm. 2, 1989, pp. 19-36.

⁶ Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1979, libro I, f. 70.

2. Del Río⁷ menciona un “silbato bucal de roca” encontrado en la localidad de Cutá, Guerrero.

3. Franco⁸ refiere un “silbato azteca” encontrado en la zona del Golfo de México.

4. Schöndube⁹ se refiere a tres “gamitaderas” de hueso y tres “silbatos de boca” de barro resguardados en el Museo Regional de Guadalajara, Jalisco.

5. Dájer¹⁰ menciona una “ocarina” de hueso localizada en Araró, Michoacán.

6. Contreras¹¹ cita la existencia de un “silbato sin cámara propia” encontrado en el estado de Oaxaca.

7. Velázquez¹² menciona los silbatos de corcholata encontrados en Tequila, Jalisco.

⁷ Marcela del Río, “Instrumentos musicales prehispánicos”, en *Diorama de la Cultura, Excelsior*, 1962, p. A.

⁸ José Luis Franco, *Musical Instruments from Central Veracruz in Classic Times. Ancient Art of Veracruz* (Catálogo), Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Natural History, 1971.

⁹ Otto Schöndube, “Instrumentos musicales del occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias”, en *Relaciones*, vol. VII, núm. 28, 1968, pp. 85-110.

¹⁰ Jorge Dájer, *Los artefactos sonoros precolombinos, desde su descubrimiento en Michoacán*, México, Fonca/ELA, 1995, p. 56.

¹¹ Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP-INAH/Planeta, 1988, p. 61.

¹² Roberto Velázquez Cabrera, “Ehecachichtli de metal”, artículo en línea [<http://geocities.com/rvelaz.geo/corcho/corcho.html>], 2000b; Roberto Velázquez Cabrera, “¿Un aerófono mágico del

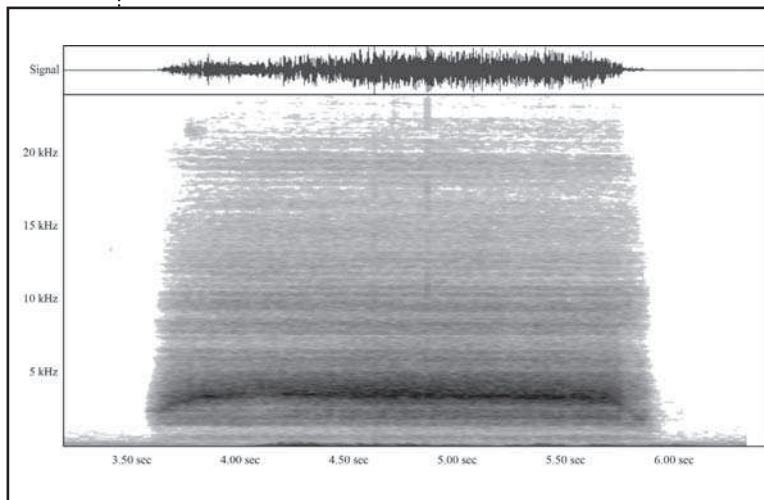


Figura 4. Espectrograma de un sonido corto del generador de ruido bucal de ilmenita. Tiene frecuencias infrasónicas (menores a 20 Hz), sónicas (de 20 Hz a 20 KHz) y ultrasónicas (mayores a 20 KHz); las frecuencias fuertes, mostradas en negro, se generan en el rango de mayor sensibilidad auditiva de los humanos (de 1.5 a 5 KHz).



Figura 5. Generador de ruido bucal de mármol de San Juan Raya, Puebla.



Figura 6. Generador de ruido bucal de serpentina de San Juan Raya, Puebla.

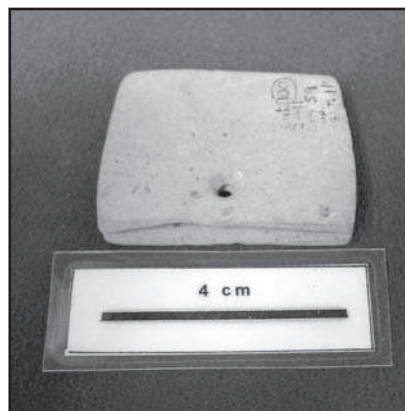


Figura 7. Generador de ruido bucal de mármol de San Juan Raya, Puebla.

8. Armengaud¹³ da cuenta de unos silbatos de piedra localizados en Francia; Doize¹⁴ menciona objetos similares encontrados en Bélgica.

9. Payno¹⁵ menciona un silbato de piedra encontrado en España.

10. En Inglaterra se hace referencia a un silbato empleado por los pastores de ovejas para llamar a sus perros.¹⁶

Generadores de ruido bucales identificados por el autor en la zona de San Juan Raya, Puebla:

1. Uno realizado en mármol¹⁷ (figura 5).
2. Uno de roca verde oscura jaspeada similar a la serpentina (figura 6).
3. Uno de roca gris clara parecida a la caliza pero más dura¹⁸ (figura 7).

inframundo olmeca?”, artículo en línea [<http://mx.geocities.com/curinguri/bucal/bucal.html>], 2001; Roberto Velázquez Cabrera, “Estudio de aerófonos mexicanos usando técnicas artesanales y computacionales. Polifonía mexicana virtual” tesis, México, CIC-IPN [<http://mx.geocities.com/curinguri/tesis7.doc>], 2002.

¹³ Cristine Armengaud, *Musiques vertes*, París, Christine Bonneton, 1984, p. 81.

¹⁴ R. L. Doize, “Sifflets ardennais en pierre”, en *Bulletin de la Société Royale Belge d'Antropologie et de Préhistoire*, 1938, pp. 177-178.

¹⁵ Luis A. Payno, “Silbatos”, artículo en línea, 2008, p.1 [<http://www.es-aqui.com/payno/inst/silbatos.htm>].

¹⁶ [<http://www.acmewhistles.co.uk/>]

¹⁷ Roberto Velázquez Cabrera, “Totó de mármol: generador bucal de ruido de la zona olmeca/popolocca de San Juan Raya, Zapotitlán Salinas, Puebla. Ejemplo de monografía de un bien sonoro recuperado”, artículo en línea [<http://www.geocities.com/curinguri/popolocca/toto.html>], 2004.

¹⁸ Roberto Velázquez Cabrera y Blas Castellón Huerta, “Totó

Generadores de ruido encontrados en otras zonas de México:

1. En el Cerro de las Minas, Huajuapán, Gonzalo Sánchez encontró una “cuenta de adorno”.¹⁹
2. Un objeto muy parecido al resonador de ilmenita fue encontrado en el Barrio de la Cruz en San Juan del Río, Querétaro²⁰ (figura 8).

ngi'wa. Generador de ruido bucal de piedra gris”, artículo en línea [<http://www.geocities.com/isgma04/toto2/toto2.html>], 2007.

¹⁹ Grégory Pereira, “Trois sépultures étudiées au Cerro de las Minas, Huajuapán, Oaxaca. Apport des observations ostéologiques dans l'étude des pratiques funéraires”, en *TRACE*, núm. 21, junio de 1992, pp. 60-61.

²⁰ Fernando González Zozaya, “Muerte y ritualidad funeraria en entierros y ofrendas. El caso del Barrio de la Cruz, San Juan del

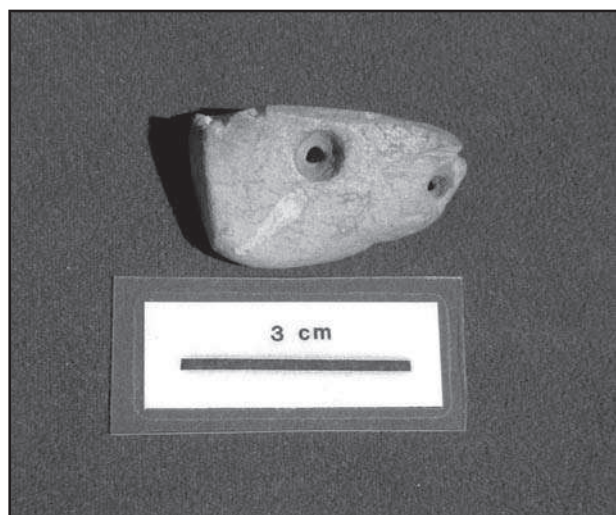


Figura 8. Generador de ruido bucal de roca volcánica del Barrio de la Cruz, San Juan del Río, Querétaro.

Principales características de los sonidos examinados.

1. Se muestran en los espectrogramas (parte derecha de figura 9) de sonidos cortos de los generadores de ruido bucales de roca analizadas directamente: el instrumento de ilmenita, los popolocas de mármol y de roca gris, y el de piedra volcánica.

2. La presión sonora de ellos, medida con un sonómetro a un metro y cero grados, es de 99, 97, 93 y 110 dB, que equivalen a una potencia acústica radiada máxima 0.1, 0.063, 0.025 y 1.26 watts respectivamente.

Propuestas de usos a investigar

1. Onomatopéyico. Los sonidos se parecen a los de la lechuga pequeña común de campanario *Tyto alba*, y también se asemejan a los sonidos de los generadores de ruido bucales analizados; el espectrograma se muestra en la parte izquierda de la figura 9.

2. Mortuorios:²¹ “[...] tocaban un instrumento que se llamaba *chichtli*, que decía *chich*, [y el tocar] este instrumento era señal para que les arrancaran los cabellos del medio de la cabeza.” Se obtuvo un espectrograma comparativo (figura 10) en el que se observa la semejanza entre el sonido del modelo de generador de ruido bucal y de las voces de la palabra *chich*.

3. Imitación de sonidos del viento.

4. Producen efectos especiales cuando varios se utilizan al mismo tiempo.

Recomendaciones

1. Analizar los artefactos multiperforados de ilmenita de San Lorenzo.

Río, Querétaro”, tesis profesional, México, ENAH-INAH, 2003, p. 50; Roberto Velázquez Cabrera, “Generador de ruido bucal de La Cruz”, artículo en línea [<http://www.geocities.com/isigma04/BC99/sonadork.html>], 2007.

²¹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1997.

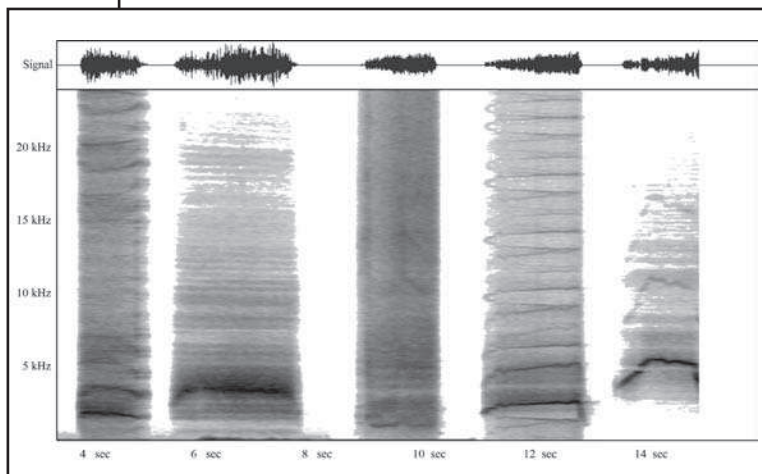


Figura 9. Espectrogramas de sonidos de una lechuga pequeña y de los generadores de ruido bucal de ilmenita, mármol, roca gris y roca volcánica.

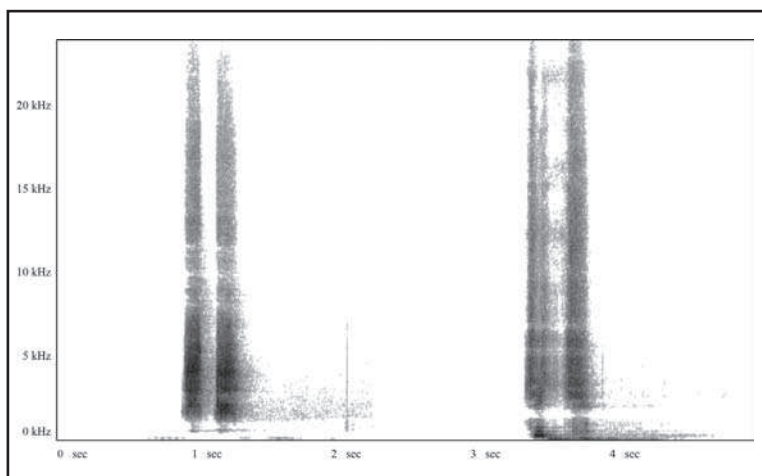


Figura 10. Espectrograma de sonidos de un modelo de generador de ruido bucal y de las voces *chich*.

2. Las herramientas y técnicas empleadas también pueden servir para analizar el rico espacio sonoro mexicano, del que también forman parte los sonidos de las lenguas indígenas, de los animales de nuestra fauna y de instrumentos musicales etnológicos que subsisten, así como las grabaciones musicales resguardadas en las fonotecas y los fenómenos naturales, que eran muy importantes en las culturas del pasado. Se ha visto que es posible analizar con técnicas acústicas los espacios, plazas y otros recintos arqueológicos, además de cuevas y grutas que pudieron ser usadas con propósitos sonoros.

3. Localizar y analizar cada uno de los generadores de ruido antiguos existentes en los museos, colecciones y proyectos de investigación arqueológica.

Análisis lingüístico y musical de un *hacáatol cöicóos* de los *comcáac* (seris) del noroeste de México



La música como lenguaje ha llevado a las investigaciones cognitivas a un fuerte crecimiento y a estudios específicamente dedicados a la cognición musical como fundamento científico para la etnomusicología. En tal contexto, el objetivo del presente trabajo es una aproximación al análisis lingüístico-musical de un canto *de poder* (o con “peligro”) de los *comcáac* (seris) utilizado por el *haaco cama* (espiritista) para curar enfermos. La comunidad indígena se encuentra ubicada en el noroeste de México, en la costa central del Golfo de California, en el estado de Sonora.¹

Cuando los *comcáac* enfrentan problemas de salud, recurren a la medicina tradicional, medicina alópata, cultos de sanación de la Iglesia apostólica (denominación protestante) y al *haaco cama*² con su ritual de curación. El canto y la danza son utilizados como lenguaje a través de diferentes formas de expresión para resguardar su tradición, memoria y conocimiento. La letra de las canciones siempre señala la posición y el sentimiento de la comunidad en relación a su entorno, enmarcado entre el desierto y el mar. Estos cantos de los seris han sido clasificados por

* Maestra en Educación. Estudiante de doctorado en la ENAH; su línea de investigación es “Simbolismo y cosmovisión en regiones indígenas”.

¹ Se les denomina “seris”, que en la lengua yaqui significa “hombres de la arena”, ellos se autodenominan “comcáac” o “gente”. Su medio de sobrevivencia es la pesca, recolección de frutos y semillas del desierto, así como su labor artesanal. Actualmente viven en grupos sedentarios debido a la incursión, reconocimiento y registro como mexicanos en 1969, aprovechando los cauces institucionales y políticos acordes con la vida nacional, pero al mismo tiempo hay una lucha importante por la conservación de su territorio y lugares sagrados como la Isla del Tiburón, amenazada por los grupos financieros interesados en establecer centros turísticos en la zona, así como los invasores que están destruyendo la fauna marina por la instalación de granjas acuícolas, contaminando y reduciendo la producción pesquera.

² *Haaco cama* se deriva de *heecot cama* “aquel que vive en el desierto”. La función que desempeña es la de curandero, tiene cierto grado de poder y prestigio dentro de la tribu; representa el rol nativo más importante con respecto al poder sobre otras personas. Griffen (citado en Rentarías, 2006: 83) señala que los *haaco cama* son especialistas encargados de la utilización de los recursos espirituales disponibles en el universo seri, principalmente para curar y evitar el mal.



Astorga, Marlett y Nava,³ y para la transcripción de los nombres adoptamos el criterio establecido por Moser y Marlett:⁴

- Icóosyat* o cantos de gigantes: versos que narran la vida de los gigantes que antecedieron a los seris.
- Iquimóoni* o cantos de victoria: entonados como protección, para evitar que el espíritu del enemigo muerto persiga al guerrero victorioso.
- Xepe án cöicóos y hebe án cöicóos* o cantos sobre la naturaleza del mar y desierto: asociados en su mayoría al peligro, donde se enfrenta con el gran poder de los espíritus.
- Cmaam cöicóos* o cantos para el amor de una mujer.
- Icóóoxa* o cantos de cuna, cantados por las abuelas y madres a los niños.
- Icóos Icóoit* o cantos de pascola: no son cantados en lengua seri; los *comcáac* arguyen que fueron enseñados por un héroe cultural llamado Coyote Iguana.
- Icóoha* o cantos de duelo: cantos de lamentación y funerarios.

³ María Luisa Astorga de Estrella *et al.*, "Las canciones seris: una visión general", en Zarina Estrada Fernández *et al.* (eds) *Cuarto Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 1998, t. 1, vol. 2, pp. 499-526.

⁴ Mary B. Moser y Stephen A. Marlett (comps.), *Comcáac quih yaza quih hant ihtip hac: Diccionario seri-español-inglés (y con gramática)*, México, Plaza Valdés/Universidad de Sonora, 2007.

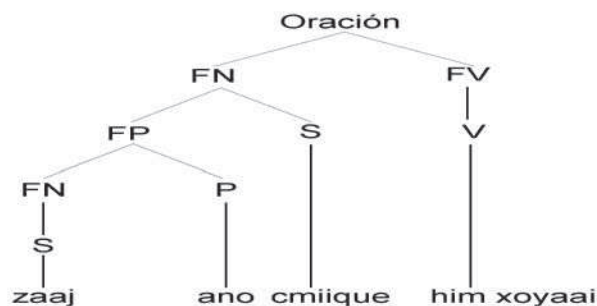
⁵ Son el resultado directo de un sueño o un *heecot coom* (buscar visión), una búsqueda de poder; cuando un hombre o mujer adquiría el poder de los espíritus a través de los cantos, era considerada una persona con poder sobrenatural y se le llamaba *haaco cama*.

-*Hacdatol cöicóos*⁵ o cantos con peligro: no son estrictamente cantos, sino que transmiten "el habla de los espíritus"; son exclusivos de los *haaco cama*, y en gran medida encaminados a la adquisición, dominio y utilización de los distintos recursos de "poder espiritual".

El siguiente canto, del género *hacdatol cöicóos*, fue el que escuchó en el desierto Francisco Chapo Barnett,⁶ durante el proceso de *heecot coom* (búsqueda de poder), el cual me fue proporcionado para la investigación correspondiente:

Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
Taaitom taméepit xooitom him xoyaai iya
Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
Zaaj ano cmiique him xoyaai iya

Esta canción consta de dos oraciones principales, a su vez cada una con dos frases.



Primera oración. Primera frase

Zaaj ano cmiique se traduce como "espíritu de la cueva", es una frase nominal donde *cmiique* (persona) se refiere a un espíritu o ente de esa naturaleza. Las personas que se preparaban con los consejos de un *haaco*

⁶ Francisco Chapo Barnett es reconocido por la mayoría de los *comcáac* como un *haaco cama* (espiritista), mientras otros afirman que no ha habido un *haaco cama* verdadero desde hace décadas. *El Chapo* es quizá la figura más asociada a su cultura en Punta Chueca, otorgando nuevos bríos a los cantos y danzas de pascola durante la década de 1970.

Primera oración					
Zaaj ano cmiique him xoyaai iya					
Sujeto			Predicado		
Zaaj	ano	cmiique	him	xoyaai	iya
cueva	en	persona	hacia mí	viene	así es
sustantivo	posposición	sustantivo	prefijo del verbo	Verbo tiempo enfático	aseverativo
Frase posposicional					
Circunstancia de lugar		agente	Complemento directo de 1ª persona en singular 1SG.OD	Xo -forma enfática de este verbo yaai -verbo transitivo, ir hacia (direccional)	Sirve para llenar el espacio métrico "vocables" Leanne Hinton
Frase nominal			Frase verbal		
El espíritu de la cueva me viene					

Segunda oración				
Taaitom taméepit xooitom him xoyáai iya				
Taaitom	taméepit	xooitom	him xoyáai	iya
habla 3SG	es. extraño/maravilloso/ sorprendente 3SG	habla 3SG	me viene 1sg.OD-Em-venir	
Verbo	*NOM: Verbo=adjetivo *nomenclatura de S. Marlett (2005)	Verbo principal	(otro) verbo principal	
T Prefijo real para 3ª persona él o ella	T Prefijo real para 3ª persona él o ella	Xo Enfático para el verbo hablar, ¡habla! Tema verbal: <i>aaitom</i>		
Él habla, es maravilloso, él habla.			Me viene	

cama encontraban a este personaje (o personajes como él), pero si no estaban “preparados” podía ser peligroso y hasta fatal.

Segunda frase

Him xoyaai iya se traduce como “me viene”. *Him* se refiere al narrador como complemento directo del verbo *yaai* que es transitivo; la entrada en el diccionario seri es la palabra *cyaaai*, la cual se traduce como “ir hacia mí”, “se me acerca”, como el destino, por ejemplo. *Xo* es del prefijo al verbo que indica la forma enfática. Al principio se pensó que *iya* era solamente para rellenar el espacio métrico en la canción, pero significa una aseveración: “así es”.

Segunda oración, primera frase

Taaitom taméepit xooitom se traduce como “él habla, es maravilloso, él habla”. T al inicio de *taaitom* es un prefijo real, se usa en oraciones subordinadas. La entrada al diccionario para la palabra *taaitom* es por *caaitom* verbo intransitivo que significa hablar. Para entrar a la palabra *taméepit* en el diccionario se hace por la palabra *caméepit*, verbo intransitivo que significa extraño, raro, admirable, maravilloso; por

ejemplo: *ziix caméepit* = algo muy extraño, milagro. *Xooitom* es el verbo principal, se compone de *xo* que es el enfático con el tema verbal; *aaitom* es hablar, se traduce como ¡habla! (*taaitom* y *xooitom* son dos formas conjugadas del mismo verbo).

Segunda frase

Him xoyaai iya se traduce como “me viene”. Es igual que la primera oración.

A continuación se describirá en términos musicales:

Características

Esta canción está formada por dos oraciones. La primera (A) subdividida en cuatro frases: *a*, *a'*, *a*, *a'*. La segunda (B) subdividida en tres frases: *b*, *a'*, *a'*.

La canción de la cueva

A

- a* Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
- a'* Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
- a* Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
- a'* Zaaj ano cmiique him xoyaai iya

B

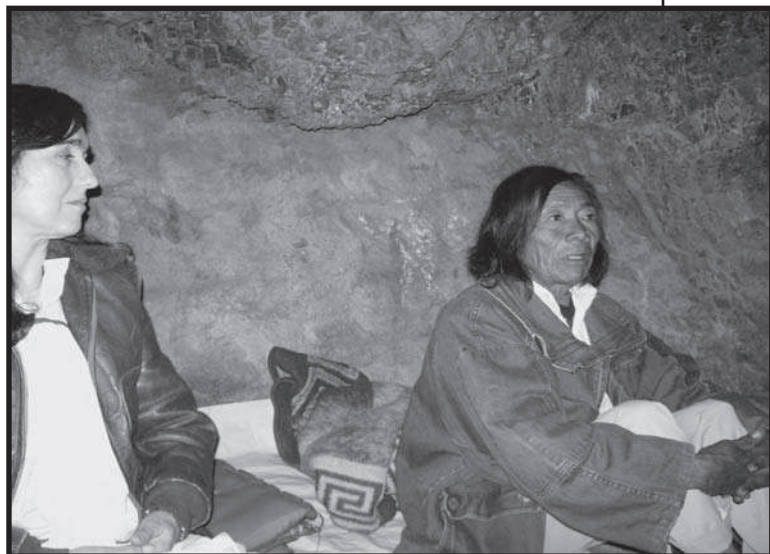
- b* Taaitom taméepit xooitom him xoyaai iya
- a'* Zaaj ano cmiique him xoyaai iya
- a'* Zaaj ano cmiique him xoyaai iya

A

- El espíritu de la cueva me viene
- El espíritu de la cueva me viene
- El espíritu de la cueva me viene
- El espíritu de la cueva me viene

B

- Él habla, es maravilloso, él habla. Me viene
- El espíritu de la cueva me viene
- El espíritu de la cueva me viene



Se repiten las dos oraciones cuatro veces ó en sus múltiplos.

Primera oración musical (A)

- Se representa con esta estructura = $a a' a a'$.
- Tiene dos frases con un compás de $5/4$ o sea un compás compuesto de $(2/4, 3/4)$;
- La diferencia entre la frase a y la frase a' es un intervalo de quinta justa inferior.
- Se repite la frase completa ($a a'$).
- La letra es siempre la misma para cada frase. Las a' son a manera de respuesta o eco de las a .

Segunda oración musical (B)

- Se representa con esta estructura = $b a' a'$.
- Está compuesta de tres frases, la primera tiene un compás de $7/4$ y las otras dos son iguales en el compás de $5/4$; o sea que también tiene compases compuestos $(2/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4)$.
- La frase b se canta a un intervalo de quinta superior en relación $a a'$.
- La siguiente frase ($a'a'$) se cantan igual que en la parte A de la oración musical.

Este canto debe leerse examinando cada fragmento, desentrañando el sentido de la cadena de conceptos: cueva, persona o espíritu, verbo venir, verbo hablar, maravilloso y verbo venir (poseer, penetrar, transformar-matices de significado), para entender el realismo

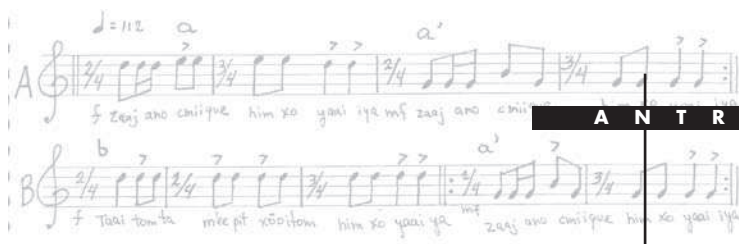
del canto. A continuación se explicarán e interpretarán cada uno de ellos:

La cueva. Cada *haaco cama* cuenta con una cueva para realizar diferentes actividades. “Es un lugar para pensar, para concentrarse o meditar”, como la definió el *Chapo*. Es un lugar propicio para adquirir el poder durante su búsqueda (*heecot coom*). Es un espacio liminal donde compaginan los espíritus y los humanos; se concibe como entrada directa al subsuelo en el cual transitan los espíritus.

En la cueva del *Chapo* hay varios dibujos. Inmediatamente entrando hacia el lado derecho se encuentra un Icóocmolca o “santo” que sirve como asistente y constituye una herramienta fundamental como intermediario en las transacciones espirituales. El *Chapo* lo considera “el guardián de la cueva”. Tiene forma de humano y su indumentaria es como la de los misioneros jesuitas del siglo XVII. Está parado mirando hacia enfrente, con los brazos extendidos y hacia arriba, postura que continuamente adopta el *Chapo* durante sus cantos y relatos, diciendo al mismo tiempo “*ihyomá*”. En el mundo de los espíritus existe esta palabra (aunque literalmente significa “no lo sé”), interpretándola como “aquí estoy, todo está bien”. El aura de luz del “santo” está representada por el sombrero. La posición del cuerpo simboliza a un ser que transmite la sensación de que no hay conflictos y está siempre presente.

Al lado sureste, donde sale la luna, se encuentra un dibujo de ella (*iizax*). A ella se le atribuye la capacidad de mover vientos, producir mareas, traer frío y calor, es como la parte femenina de la creación, así como la tierra. Cuando el *Chapo* la señalaba, se abrazaba él mismo y suspiraba, como si estuviera enamorado de ella. La ve como un *ente* vivo o como mujer, por eso la representa con ojos, nariz y boca. “Si no existiera la luna no habría vida”, dijo el *Chapo*. La luna se relaciona con la época adecuada para realizar el *heecot coom*, que ocurre durante las lunas previas a la época de calor (marzo, abril y mayo).

Al fondo se encuentra una cruz en rojo y blanco. El color rojo lo obtuvieron moliendo piedras del mismo color que se encuentran en la Isla del Tiburón; con ello



le atribuyen más *poder* a la cruz. Ellos consideran a la Isla del Tiburón como su madre, en parte por servir de refugio en la época de guerra y porque muchos de ellos nacieron en la isla. Hay un sincretismo de la iconografía de la cruz cristiana que los misioneros jesuitas usaban como signo de Dios. Los seris la han relacionado con poderes sobrenaturales.

La cruz es una figura de dos líneas cruzadas, con cuatro direcciones (norte, sur, este, oeste). Para ellos el número cuatro es recurrente dentro de cualquier contexto ritual; por ejemplo, los cantos son interpretados cuatro veces o en múltiplos de cuatro. En el proceso de la búsqueda de poder, los aspirantes deben pasar por una serie de requisitos como ayunar cuatro, ocho o doce días, según lo solicite el espíritu que le otorgará el *don*. Algunos de los aspirantes dentro de la cueva hacían sonar zumbadores o roncadores (*hacaaij*), instrumentos musicales que consisten en una navaja de palo fierro (árbol nativo), atada a un tendón de venado, el cual al ser girado rápidamente corta el aire a su alrededor y produce un sonido similar al que se escucha en el desierto, esto con la finalidad de invocar a los espíritus.

Hay un zumbador más largo que es girado dos veces sobre su cabeza y después uno más pequeño girado también dos veces. Al final sumarían cuatro veces o voces enunciadas por el zumbador. Se cree que estos aerófonos permiten ver el mundo de los espíritus como si fuera una ventana.

Era costumbre de los seris tatuar sobre su cuerpo símbolos como la cruz, de acuerdo con propósitos particulares. Las mujeres se tatuaban una cruz y líneas horizontales sobre sus pechos para asegurar la salud de su niño; una cruz en cualquier parte del cuerpo podría también aliviar un dolor.⁷

Cmiique. Su traducción literal es “gente”, pero en la canción está representando al espíritu que habita en la cueva. Los seris creen que hay varios espíritus, algunos buenos y otros malos. En este sentido el *haaco cama* invoca al espíritu bueno para que le ayude a vencer la enfermedad. Algunas enfermedades son consideradas como la agregación de algo, que suele venir de afuera

del organismo, identificándolas como un ser ajeno que se adueña o mora en la persona enferma. En ese sentido, el *Chapo* comentaba: “El que está arriba (*Hant Caai*, el creador) es el que me ayuda a curar [...] la enfermedad ataca a la gente y yo peleo contra ella, me acuerdo que tengo que pelear, pues soy guerrero contra la enfermedad, con mi espíritu nadie me puede ganar. Todo esto lo aprendí en *espíritu*, me llegó como una bendición”.

Him xoyaai iya. Esta frase es la verbal, donde indica que el *ser* que habita en la cueva le viene, esto es, ya está aquí; formando parte de la persona que lo recibe, ya está integrado al ser de la persona a quien viene.

Taaitom, taméepit, xooitom significa que habla el *espíritu* que en la cueva habita, se percibe extraño, raro, admirable, maravilloso. Esta característica es típica de los seres sagrados que sorprenden a los participantes, y con ello propician el fenómeno de la curación.

Him xoyaai iya. Esta frase, a manera de invocación, se repite hasta terminar la canción. Representa la idea del *espíritu* que hablando me viene, escuchándolo no con los oídos sino a través del mismo espíritu, que se vuelve uno solo (*haaco cama* y el *espíritu*). Al terminar, el silencio se resignifica, cuando al utilizarse se pone en evidencia la creencia de lo invisible, subjetivo, “fuerza”, “poder” de los espíritus que no se ven. El canto, entonces, logra su función.

Al establecer correlaciones semánticas y musicales, donde los acentos percibidos en la canción corresponden a los elementos más importantes del complejo de un sistema de símbolos, enfatizan al agente (*cmiique-persona*) que simboliza al espíritu de la cueva, al igual que la acción de venir (*him xoyaai-iya*) y de hablar (*taaitom-xooitom*). Éstas representan las fuerzas, que hablan maravillosamente; son *espíritus* capaces de otorgar beneficios a la comunidad y son parte de la cosmovisión e imaginario seri.

En este sentido, el ritual de curación utiliza el canto como un sistema de comunicación verbal y no verbal; transmite significados ordenados en códigos, que afectan consciente e inconscientemente a los participantes, persuadiéndolos a la predisposición y cooperación para que el fenómeno de la eficacia simbólica se realice y se logre la curación.

⁷ R. Rentería, “Los bordes indomables. Etnografía del ritual y la identidad étnica entre los comcáac” (mecanoescrito), 2006.

Cantos del desierto y sones del alma Algo sobre la música de los pueblos indígenas de Sonora



*Estoy en lo oscuro, pero no tengo miedo,
la oscuridad es lo mismo que la luz.*
Canto seri

Cuando el sol en el desierto, los señores del ritual avanzan lentamente hacia el semicírculo de ramas donde el universo se reinventa y se recuerdan los orígenes. Cuando el sol ha desaparecido; con el rostro cubierto con máscaras de ojos muy pequeños, un tenue canto se levanta con el misterio y la melancolía de la noche. Dos misteriosos personajes cantan y danzan uno frente al otro; al término de ciertos cantos la gente se bendice a sí misma con esos cantos: tocan sus piernas y sus brazos, su cabeza o su pecho. Al día siguiente, a lo lejos, sentados en el suelo, bajo otra pequeña ramada, los cantores de la ceremonia frotan huesos de venado sobre raspadores de madera que descansan en antiguas canastas hechas con las fibras del desierto. Sus cantos también son sagrados y sus voces recuerdan las voces que no tienen tiempo, pero sí memoria.

Lejos, muy lejos de ahí otros cantos y la música de antiguos sones de pascola se dejan escuchar, invocan también a su modo la naturaleza, hablan con las voces de los seres que habitan en las montañas, agradecen los dones de la existencia y tratan de seguir ocupando un sitio en el mundo, aunque la música que habla de armas, drogas y violencia les rodea como las armas, la droga y la violencia misma rodean todos los días a esta gente.

En otro sitio distante, en los valles agrícolas al sur de Sonora, otros ejecutantes conservan la música de sus mayores; algunos recuerdan a sus músicos muertos, algunos jóvenes aprenden a tocar en viejos instrumentos, cargados a su modo de la memoria humana que nos acontece aunque la olvidemos constantemente.

* Maestro en Antropología Social y candidato a doctor en Antropología Social por la ENAH. Profesor investigador adscrito al Centro INAH-Sonora.

La música es el camino, es la memoria, es el tiempo inmemorial y es la distancia recorrida, para no olvidar, para seguir respetando, para invocar la esperanza. El objetivo de la presente ponencia es reflexionar sobre los espacios que ocupan la música y los músicos en la conservación de la memoria e identidad de los grupos indígenas del noroeste; pensando además en los problemas, los retos, los olvidos y las esperanzas que se mueven alrededor de este ámbito donde se juntan lo sagrado y la expresión estética del alma de la gente.

De los cantos del vi'kita y la danza del buro al chicken scratch y el waila: música o'odham

*Hay en el océano una montaña de blancas conchas
que a medias surge del agua
verde espuma flota sobre el agua
y gira la montaña.
Canto o'odham*

Los tohono o'odham, gente del desierto, viven hoy dentro de una parte de su territorio ancestral, reducido y dividido entre dos distintas naciones y sociedades al norte de Sonora y al sur de Arizona; como parte de su cultura, dentro de su religión y espiritualidad se conservan en particular dos ceremonias vinculadas con el origen del mundo, con la conservación de un equilibrio fundamental que vincula su tradición como cazadores y recolectores con su propio carácter agrícola.

Se trata de las ceremonias del vi'kita y de la keijina o danza del buro; la primera de ellas prácticamente sólo se conserva del lado del territorio mexicano y es celebrada durante el mes de julio, junto a la laguna sagrada de la comunidad de Quitovac: la otra ceremonia se conserva primordialmente en Arizona, aunque se han hecho algunos esfuerzos por recuperarla al sur de la frontera, esto no ha sido posible por varias circunstancias relacionadas con la condición fronteriza de este grupo y las diferencias de políticas de cada país, entre otros factores. Si bien son rituales esencialmente distintos, aunque relacionados, en ambos el papel de la música a través de los cantos es fundamental, y están



profundamente vinculados con las concepciones filosóficas y religiosas relacionadas con lo que la gente de este grupo conoce como him:dag o *modo adecuado de vivir*.

Los cantos del vi'kita tienen distintos orígenes, sentidos y formas de expresión, destacan en primer lugar los cantos y voces en apariencia tristes y melancólicos de los personajes conocidos como cu-cú, que en sencilla cadencia se alzan de tiempo en tiempo a lo largo de la noche y durante una buena parte del día, bajo el ardiente sol del desierto. Al final de los cantos, mientras los seres enmascarados agitan horizontalmente las varas que portan en las manos, la gente que asiste frota sobre su cuerpo las bendiciones o curaciones que están impregnadas en los cantos mismos. Contrastan con ello los graves, vigorosos y murmulantes cantos del vi'kita interpretados por un grupo de cuatro cantores, quienes frotan con instrumentos de hueso de venado los raspadores de madera, que descansan sobre antiguas cestas de fibras vegetales. Esta ceremonia es considerada como algo muy sagrado y está envuelta de distintas normas, entre las que destaca la restricción de hacer fotografías, videos o grabaciones de los cantos; así protegen lo sagrado y manifiestan la importancia de sus cantos, de la voz que da cauce a la experiencia humana.

La ceremonia de la keijina se relaciona con una cacería ritualizada, donde la persecución, caza y traslado del



animal sacrificado simboliza y da sentido al origen de esta antigua sociedad de cazadores; los cantos para la danza del buro se asemejan a algunos de los que se interpretan durante el vi'kita en su estructura y cadencia, así como en la utilización de los huesos, los raspadores y las canastas del desierto; una gran diferencia es que en esta ocasión frente a ellos danzan hombres y mujeres alineados alternadamente, mientras agitan unas varas que evocan el viaje mítico de las flechas hacia el cielo, haciéndonos pensar en cazadores de estrellas.

La ceremonia tiene su centro no sólo en los cantos, sino en la presencia misma del animal sacrificado, cuya carne es cocida sin sal y distribuida al amanecer en las mismas canastas que han dado resonancia a los cantos durante la noche. Música ritual, cantos sagrados con

mensajes que han cruzado los tiempos y son voces que curan, que alivian, que alimentan la esperanza y que recuperan a su modo la experiencia humana a través de una sociedad del desierto.

Es menester aclarar que hoy en día resulta de gran importancia el esfuerzo realizado por la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, que recientemente editó un libro junto con un disco compacto donde se encuentran importantes registros históricos sobre esta tradición cultural y musical, que permite acercarnos un poco a los o'odham. Sin embargo, no está de más señalar un hecho que me fue referido hace poco tiempo por una compañera o'odham, quien estuvo revisando algunos de los archivos de grabaciones que ellos conservan; decía que pudo escuchar entre los distintos cantos uno que decía algo así como: "estoy cantando esta canción tradicional, con el ritmo que tienen los cantos tradicionales y con las voces que se escuchan en los cantos tradicionales, para que esta persona que me pide cantos tradicionales, escuche los cantos tradicionales [...]". Ilusión, reto y desengaño para el interesado en cruzar la barrera de los significados y los idiomas; broma o sutil protesta de la gente convertida en informante y

que trata de defender lo que da sentido a su existencia, aun a riesgo de perder el sentido en sí mismo con el paso de los tiempos. La música de los o'odham no se reduce ni se resume en unas cuantas líneas, ni en ciertas ceremonias, su existencia misma no tendría sentido desde hace largo tiempo sin la alegre y jubilosa música de fiesta, donde se conservan ritmos emparentados con la polka, y que bajo el nombre de chicken scratch o de waila, refleja también su espíritu y hace danzar a hombres y mujeres a lo largo de la noche y hasta el amanecer. Algo así es lo que sucede en las fiestas de San Francisco, donde la presencia de distintas bandas musicales de las reservaciones de Arizona son como las venas que cuentan del alma y la genealogía de esta historia de grupos que se unen y separan, dinastías familiares que son música de la frontera.



Cantos en voces masculinas y danzas de mujeres, los cucapá de Pozas de Arvizu, Sonora

*De lejos
de muy lejos
de tierras muy lejanas.
Canto cucapá*

Podríamos decir que en un rincón del alma sonorense se encuentra algo de lo que es también cultura en el desierto; entre senderos que bifurcan nacionalidades y distancias regionales se encuentran los cucapá del ejido Pozas de Arvizu, que representan en su integridad el territorio actual de los cucapá de Sonora; su parentesco se extiende a la península de Baja California y hacia Arizona, por lo que se puede hablar hoy en día al menos de tres expresiones históricas de la misma cultura en el noroeste de México.

Tienen también afinidad, y comparten algunos rasgos culturales, con los otros grupos de origen yumano que viven en la península, tales como los kiliwa, los k'miai y los pai'pai, entre otros. Al menos con respecto al territorio y el resto de la población sonorense, por largo tiempo este grupo pasó casi desapercibido, carente de atención y reconocimiento oficial; esto se debió en parte a la lejanía que tradicionalmente ha sufrido esta y otras regiones del país con respecto a las autoridades centralizadas del gobierno federal; en parte también por la “escasa vocación étnica” —por decirlo de alguna manera— de la población no indígena de la región; algo tuvo que ver también en cierto tiempo la resistencia y negación de algunos miembros de este grupo a permitir el acceso de gente o de instituciones dentro de su forma de vida y tradiciones. Aunado al hecho de que su población era bastante reducida porque su tradición funeraria contempla —entre cantos y llantos colectivos— la incineración del difunto y la destrucción de sus pertenencias y hogar, el cual además debe ser abandonado por el resto de la familia, todo lo cual influyó en una paulatina pérdida de algunas tradiciones, poniendo en riesgo la existencia de sus propios cantos. En años recientes, gracias al esfuerzo y empeño de algunos de los mayores cucapá, y al gran entusiasmo de algunos niños, ha sido posible dar al menos un

cierto impulso a la conservación de la memoria, por ello existen en la actualidad algunas grabaciones que dan cuenta de esta bella expresión, donde destaca precisamente el ánimo y la voluntad de las risas o gritos de los jóvenes cucapá que tratan de conocer y entender la dimensión de la enseñanza y el compromiso que representan aquellos cantos, al ritmo de ellos las mujeres danzan con una cadencia que planta sus huellas y pasos femeninos sobre el desierto mismo. Esto de algún modo nos lleva a pensar tanto en la gran responsabilidad de estos jóvenes cucapá como en el valor que representan esos cantos, cuyo significado a veces parece escapar a ellos mismos, cantos que son interpretados al ritmo de grandes sonajas hechas de guaje, que son rumor del viento y cascabeleo que son memoria viva y cantada de la permanencia de esta y otras sociedades.

Lo menos que podemos hacer es tratar de escuchar esta música, darnos a la tarea de sentirla nuestra; darnos a la tarea de acercarnos más a las raíces de su pensamiento y a los múltiples significados que guardan estos cantos; pero no sin preocuparnos por su presente y futuro.

Cantos de mar, de poder y de amor entre los comca'ac

*Gritando iba, gritando
Gritando iba un grito fuerte
y gritado.
Canto comca'ac*

Los comca'ac son los seris, son la gente del mar y del desierto, son un grupo de escasa población, pero también de gran fortaleza y corazón; en varios sentidos son un grupo emblemático, cuyo rostro y presencia se trató de hacer desaparecer de la faz de la tierra... o al menos del territorio sonorense; todavía a principios del siglo XX el gobierno y la gente de la región estaban en guerra contra ellos.

Han sido también por largo tiempo poseedores de una larga colección de adjetivos de carácter negativo para su modo de ser y su existencia misma; en realidad han sido bastante poco comprendidos desde el ámbito de la sociedad regional. Sin embargo, también se han ganado su justo lugar como una sociedad vigorosa y en

movimiento, dueña de un profundo conocimiento de los recursos naturales, especies marinas, desérticas o voladoras, del mar y del desierto, con sus distintos ciclos. Algo que destaca de manera muy especial entre los miembros de este grupo es que puede decirse que la gran mayoría de la gente canta o tiene en una alta y profunda estima la expresión de los cantos, que han sido caracterizados por sus distintas formas, usos e intenciones, de tal forma que aparecen cantos de poder, cantos de navegación, de amor, de guerra, cantos de los peces y de las aves.

Particularmente desde las últimas décadas del siglo pasado, y por acciones relacionadas con la práctica del indigenismo, la acción cultural institucional y un bien intencionado turismo internacional, comenzaron a destacar algunos nombres en el panorama de la cultura musical comca'ac. Figuran de esta manera personajes como don José Astorga (†), Francisco (*Chapo*) Barnett, Adolfo Burgos, Amalia Astorga, que han sido algunos de los emisarios y mensajeros que con sus cantos y danzas han hablado de este mundo en diversas latitudes y continentes, por supuesto que no son todos, ni los únicos y tan importantes como todos los demás.

Sucede sin embargo que esta sociedad sigue siendo escasamente conocida y poco entendida, y con frecuencia su existencia es como estar siempre navegando a contra-corriente, no porque el camino de ellos esté equivocado, sino porque no hemos acabado de dar sentido realmente a nuestro concepto de nación, diversa y de grandes contenidos.

Cabe señalar el hecho de la gran importancia que tiene el canto dentro de esta sociedad, de sus diferentes contenidos e intenciones, lo que contrasta con el escaso reconocimiento y atención hacia las enseñanzas y valores de esta sociedad; en el entorno regional es más codiciado y apreciado su territorio que su propia cultura, donde las políticas nacionales y regionales tratan de restringir las expresiones de lo indígena a un carácter más turístico y ornamental antes que fundamento de la identidad nacional misma, en sus diferentes expresiones y características.

No deja de ser preocupante darse cuenta de que en ocasiones existe más interés y apoyo por parte de investigadores y grupos de trabajo de otros países, algunos

de los cuales, por ejemplo, hace algunos años lograron conseguir recursos para dotar a las comunidades comca'ac de equipos de grabación y de cómputo con el objeto que lograran una mejor recuperación y conservación de su historia y su cultura, especialmente de la tradición de los cantos.

Se ha observado, por ejemplo, que a través de ciertos cantos del mar se puede vislumbrar una especie de carta de navegación que recordaba y señalaba a los antiguos navegantes algunas de las mareas y corrientes que debían cruzar en sus distintas travesías por el llamado Mar de Cortés. Lo preocupante no es que se haga esto, sino el hecho de que a nivel nacional y regional nos seguimos resistiendo a tomar más en cuenta las distintas formas de expresión de las diversas culturas indígenas mexicanas, y que algunos de nuestros esfuerzos nacionales se agotan en la edición de un disco con una buena o aceptable grabación y frecuentemente de reducido tiraje, de lentísima venta y que no siempre representa alguna diferencia real en la forma de vida de la gente que interpreta esos cantos. Una parte notable de las familias comca'ac conserva en sus casas diversas grabaciones, buena parte de ellas hechas en casetes que conservan esa memoria de padres, madres y abuelos fallecidos a través de cantos y relatos, que aguardan pacientemente entre el tiempo y la arena para ser recuperados dentro de la gran memoria oral y musical de este grupo.

Claro que existen estudios, y poco a poco más gente se ha ido acercando desde una perspectiva académica y formal al papel y las formas que adquieren los cantos y la música entre los comca'ac, y resulta evidente que esto representa un extenso y diverso ámbito de conocimiento y reflexión, que sigue siendo una especie de deuda histórica con esta sociedad.

Existen también, como se ha dicho ya, diversas grabaciones, algunas de ellas dedicadas a un solo cantor, que permiten de igual modo una mejor comprensión y acercamiento a esta tradición cultural y musical, donde en ocasiones los cantos y los ritmos son el llamado para los danzantes de pascola, a la vez apropiación y expresión de un personaje ritual de origen cahita, dentro de esta sociedad distinta.

Para algunas personas ya no es novedad la existencia



de una interesante expresión representada por la vertiente rockera de los comca'ac, y que a través del grupo musical Hamac Caziim ha dado una nueva expresión a sus cantos tradicionales, vinculándolos con movimientos e inquietudes de orden nacional e internacional a través del ámbito de la música del rock, los festivales populares y el encuentro con otras bandas musicales y tribus culturales. Los integrantes del grupo fueron desde niños danzantes de pascola, luego obtuvieron instrumentos eléctricos, aunque no contaban con luz en el lugar donde vivían y dependían del funcionamiento de un generador de energía, que con frecuencia hacía más ruido que todos sus instrumentos juntos, doy fe de que en más de una ocasión los vi pasar alegres hacia la casa del baterista, cuando las autoridades del pueblo ordenaban encender el generador; igualmente los vi regresar molestos y decepcionados cuando momentos después dejaba de funcionar el bendito aparato.

Hoy en día su música se ha escuchado más allá de su territorio y ellos mismos se precian de haber estado, entre otras partes, tocando en el Zócalo, el mero cora-

zón de la república; algunos de ellos son además paracólogos, orgullosos representantes de su cultura ante diversas organizaciones. Hace algún tiempo, al preguntar a los mayores qué opinaban de esta música, algunos de ellos me dijeron que lo que más les gustaba es que cantaban algunas de sus antiguas canciones y que lo hacían en su propio idioma; resulta por demás interesante encontrar relaciones y semejanzas entre la estructura de algunos de sus cantos tradicionales y su concordancia con los ritmos del rock; claro que no son los únicos ámbitos y formas de expresión de la música comca'ac, hay que tomar en cuenta su expresión desde el ámbito religioso evangélico y protestante, donde el canto y la música adquieren otras formas de expresión, acordes a esta religiosidad que fue clave en la transformación de diversos ámbitos en la cultura de los comca'ac.

Así, pues, tenemos frente a nosotros un complejo panorama en el que cabe ser tan optimistas como escépticos: al cantar, el mundo y el territorio comca'ac sufren aún de diversos tipos de acoso, males y miedos de la modernidad que se han asentado en sus terrenos;

los viejos anhelos que ven su territorio tan sólo como paisaje y predios comerciales asedian recursos y linderos. De igual manera, los recursos marinos que han aprovechado tradicionalmente son también objeto de la codicia o de la necesidad de pescadores de otras latitudes, lo que se agravará eventualmente con los planes de explotación turística y comercial del Mar de Cortés. A pesar de contar con sus grabaciones y su artesanía, es evidente que no se ha logrado desarrollar otra actitud, explorar otras vías de comercialización que proteja efectivamente sus distintas formas de expresión, sus derechos de autor y otros mecanismos semejantes.

Sin embargo, todo esto no asegura tampoco que se logren las mejores condiciones para que esta sociedad no sólo siga subsistiendo, sino que realmente pueda vivir a plenitud dentro de su cultura como parte de nuestra sociedad, y que no sólo sea valorada desde el exterior o desde la distancia. A pesar de todo ello, y sin pretender idealizarlos, sino de tratar de verlos en su justa dimensión, podemos decir que se trata de un pueblo que canta, que cree en el poder de los cantos y que aún tiene memoria.

Los cantos del yúmari (pima) y la tugurada (guarijío)

- *Nemesio, canta el cuervo, ándale, para bailar*
 - *¡No, porque esa hace llover!*
 Diálogo pima

Por la falda andaba triste el mulito
Por la falda triste andaba
Ya lo vio el lobo al mulito triste
 Canto guarijío

Entre las serranías donde se unen y se dividen a la vez los estados de Sonora y Chihuahua, pero en diferentes latitudes, viven tanto los o'oba o pimas como los guarijío, guarojío o macurawe; los primeros en un territorio con bosques de pino, y los otros entre las alturas de la sierra de Chihuahua y las selvas bajas caducifolias del territorio sonorensé.

En otras discusiones y documentos hemos propuesto la consideración de un complejo cultural de la sie-



rra, una especie de triángulo que integra a estos grupos con los rarámuri; cada uno de estos grupos presenta semejanzas y relaciones en ciertos aspectos de su cultura y tradiciones. Comparten la agricultura con el maíz como parte fundamental, y en torno al cual se instauraron ritos y ceremonias que han logrado surcar los tiempos y las condiciones históricas de cada grupo hasta el presente; elementos rituales, disposición de espacios y elementos simbólicos, ritos, cantos y danzas parecen reflejarse unos en otros; claro que no son los mismos y han variado sus relaciones e intercambios.

Quiero destacar en particular, para el caso de pimas y guarijío, las ceremonias del yúmari y de la tugurada, respectivamente, como elementos centrales donde adquiere forma y expresión la voz y el canto; si bien cada ritual tiene su propio carácter y sentido, tienen en común el papel de los cantos interpretados por los mayores y la danza de las mujeres.

Esto da lugar a una armonía donde la expresión de la voz es acompañada por el ritmo marcado por las sonajas —algunos dicen que se deben utilizar piedras de hormiguero, porque esas llaman las lluvias—; sobresale también el papel primordial que tienen las mujeres que danzan en línea, tomadas de la mano y frente a los cantores pimas o frente al maynate guarijío. Al decir de los macurawe, la función que tienen las mujeres y su danza dentro de la ceremonia es la de “amacizar el mundo”, es decir, darle consistencia.

Los cantos de estas ceremonias hacen alusión a diversos personajes y seres, tanto de la naturaleza como del mundo mítico de estos grupos; se trata en ocasiones de cantos cíclicos, a veces murmullos y en ocasiones leta-



nías, que tienen fuerza y en ocasiones algo de melancolía, en su conjunto son las señales del tiempo y la existencia. Estos cantos dan lugar lo mismo a lecturas poéticas que a interpretaciones culturales de visiones del mundo y religiosidades que combinan lo propio o prehispánico con lo apropiado, y en particular desde la visión religiosa que dotó a estos y otros grupos tanto de violines como de arpas y otros instrumentos que dieron nuevos cauces a estas expresiones musicales. Esto es algo de lo que sucede, por ejemplo, en la ceremonia de la cava-pizca, donde mediante la participación de los músicos y los juegos y danzas de los pascolas el mundo de los guarijío se reconstruye y reinventa, y donde cada personaje tiene su tiempo y su lugar. A través del estudio de la ritualidad y de la expresión poética y musical de estas sociedades serranas es posible acceder a las dimensiones de su cultura, pensamiento y de su relación con la naturaleza, que de esta forma también es humanizada, pero los rasgos que comparten estas ceremonias y formas de expresión musical no son únicamente los cantos del yúmari y los de la tukurada o las danzas y juegos rituales de la cava-pizca.

Comparten también los mismos riesgos y horrores de la modernidad mal entendida y aplicada, pues desafortunadamente, y cada vez con mayor frecuencia, los miembros de estas comunidades se enfrentan a la violencia y otros efectos del narcotráfico y la promoción del consumo de bebidas alcohólicas. De esta manera, y a pesar de que los miembros de estos grupos buscan con frecuencia los sitios más aislados y remotos para llevar a cabo estas ceremonias, o de que se ven obligados a solicitar protección de las autoridades locales, no dejan de presentarse hechos violentos que atentan contra la vida y seguridad de familias enteras que tan sólo tratan de conservar su tradición y las enseñanzas que les dejaron sus mayores.

Si algo comparten estos grupos es la religiosidad y la conciencia de la importancia que tienen los rituales y el papel de los cantos —es decir, la voz y el pensamiento de la gente— para buscar un mejor entendimiento con la naturaleza y los seres que la habitan, pero también hacia lo divino y las enseñanzas heredadas de los misioneros, y que con el paso del tiempo hicieron propias. Los ancianos cantores son objeto de burlas y ofensas,

las mujeres son acosadas e incluso secuestradas, con frecuencia aparece gente armada bajo los efectos del alcohol y las drogas, cuyo único objetivo es demostrar una superioridad y una falta de respeto y reconocimiento hacia la gente de estas comunidades.

Así vemos, nuevamente, la distancia que aún debemos recorrer para el entendimiento de estas culturas y lograr el reconocimiento, el respeto e incluso la protección que requieren estas comunidades, no como otra forma de paternalismo oficial e institucional, sino de protección en el sentido de la seguridad más elemental para su vida, cultura y pensamiento. Pero esto también nos permite entender un poco más el sentido, la significación y la fortaleza que caracterizan la vida de estas comunidades, y en este caso en particular la fuerza y voluntad de los cantores, rezadores, músicos y danzantes, de quienes conocen, conservan e interpretan esta música; de los hombres y mujeres de cada comunidad que participan en los rituales, testimonio vivo de tradiciones musicales y expresiones poéticas a través de los tiempos. Cabe preguntarnos qué conocimiento tenemos como sociedad con respecto a la vida, el pensamiento y los problemas que enfrentan estos grupos; hoy en día se habla bastante de la interculturalidad, desde el ámbito de la educación indígena se trata de una interculturalidad unilateral, donde son los indígenas quienes deben aprender y mostrarse.

En ocasiones puede resultar bastante desalentador el pensar en las condiciones en que viven rezadores, cantores y músicos de muchas de estas comunidades, quienes a pesar de conservar y reproducir su música y sus cantos viven en condiciones precarias, como el resto de gran parte de su gente, y son depositarios de un acervo cultural y un conocimiento musical que aún no es valorado de la mejor manera, y sin embargo ellos tocan, cantan y danzan.

Seguramente resultaría pretencioso señalar algunas conclusiones y pretender ser optimista frente a esta compleja realidad que nos vibra en el alma, como también lo hace la música y de alguna manera nos lo dicen los cantos, a pesar de nuestras distancias y lejanías. Es claro que sigue siendo necesario un mejor y mayor acercamiento a la diversidad cultural de las sociedades indígenas contemporáneas, y una mejor consideración



de la importancia y trascendencia de su música, no sólo como parte de su ritualidad o su religiosidad, sino de su misma identidad étnica e histórica.

Nuestra sociedad mediática y de consumo apenas presta atención a la riqueza de este patrimonio, lo cual no anula el riesgo de que no se respeten derechos intelectuales y culturales de los grupos creadores y conservadores de estas tradiciones musicales. Es claro que existen esfuerzos para su estudio, difusión y en ocasiones su justa comercialización, pero las experiencias aún son pocas y de escasa difusión; el papel que algunas instituciones han tenido a lo largo de nuestra historia en el registro, estudio y divulgación de este patrimonio ha sido diverso y notable, gracias a lo cual existen acervos, transcripciones y la edición de distintas colecciones de música, pero...

¿Se ha promovido realmente la música indígena? ¿Se ha logrado reconocimiento, respeto y apoyo para los músicos? ¿Se puede pensar en la continuidad de estas tradiciones musicales? En definitiva son preguntas que no pueden responderse fácilmente, ni en este momento; en lugar de ello, y sin pretender de ninguna manera que sea algo completo, me permito dar cuenta de algunas grabaciones que contienen parte de este acervo, muchas de las cuales son apenas conocidas en el ámbito de las comunidades, mientras otras difícilmente vuelven a sus comunidades de origen. Hace falta, por supuesto, un mejor y mayor esfuerzo por conocer y dar a conocer este acervo, insistiendo en el llamado de atención de no olvidar a los únicos y verdaderos propietarios de este gran y diverso patrimonio cultural: los pueblos indígenas de México.

Antes que hubiera yoris hacíamos fiestas mejores que ésta: la música entre los pueblos indígenas del noroeste de México (breve antología musical del noroeste y datos bibliográficos)

Las sociedades indígenas del noroeste de México, al igual que en otras partes del territorio nacional, han tenido la fortaleza y el cariño necesarios para seguir conservando una parte importante de lo que muy austeramente podríamos reconocer en principio como su patrimonio musical; a través de la expresión de la música

que adquiere características propias en cada grupo, en cada ceremonia y en distintos espacios colectivos se llevan a cabo distintas manifestaciones musicales que dan cuenta a su modo de las particularidades de estos distintos grupos. Es así como toman forma y lugar distintas concepciones sobre el origen del mundo y de la gente a través de ritmos, sonidos y estructuras musicales que son en sí mismos expresión viva de la memoria histórica de estas sociedades; pero se trata entonces de una memoria auditiva que forma parte de la cosmovisión de estos grupos y se ha visto enriquecida desde hace largo tiempo por la introducción, adaptación y asimilación de instrumentos y estructuras musicales muy diversas.

Instrumentos, cantos y danzas con notables reminiscencias de carácter prehispánico hacen coro tanto con la música religiosa como con la música popular; personajes rituales, cantores, músicos y danzantes se integran en armonías que conectan a la gente con distintos mundos, con seres míticos y reales que todavía cumplen importantes funciones en la conservación de las distintas visiones del mundo que componen este horizonte. Lejos de ser una expresión que pudiera ser considerada arcaica, rudimentaria, monótona o incluso aburrida, la música indígena se caracteriza por su vitalidad, su carácter contemporáneo y su posibilidad misma de explorar nuevos rumbos e incorporar instrumentos musicales eléctricos y electrónicos. En los últimos años, con los adelantos tecnológicos actuales y gracias a diversas fuentes de financiamiento público y privado, parte de este patrimonio se conserva y se difunde a través de cintas magnéticas y discos compactos, y en ocasiones encuentran también un lugar propio en emisoras radiofónicas y programas de televisión. Sin embargo, en gran medida este notable esfuerzo con frecuencia pasa desapercibido en el panorama del reconocimiento a la diversidad cultural o del reconocimiento y conservación del ahora llamado patrimonio cultural inmaterial o intangible, y que desde nuestra perspectiva preferimos reconocer en primer lugar como parte del patrimonio cultural vivo de México y del mundo.

Por otra parte, debe señalarse que sigue existiendo un tremendo vacío en cuestiones relacionadas con el reconocimiento de los derechos de autor y otros aspectos

tos relacionados con la protección legal y la promoción real de la música de los pueblos indígenas, como parte de la cultura nacional en las distintas regiones del país.

Si bien estos grupos han logrado grabar y editar diversas recopilaciones, es por demás evidente que no se encuentran en absoluto protegidos frente a problemas de piratería o registros de derechos de autor por particulares, y que la conservación y desarrollo a futuro de estas formas de expresión se encuentran en manos de músicos que en la gran mayoría de casos son gente de la tercera edad y no siempre pueden asegurar la continuidad de su legado, dependiendo en ocasiones de la voluntad y sensibilidad de algún joven pariente interesado en conservar este patrimonio. Frente a todo esto resulta evidente que urgen mejores estudios y proyectos para dar su justo lugar y valor a estas formas de expresión; resulta notable y contradictorio que mientras en México existe ya una tendencia a adquirir antologías musicales consideradas exóticas y provenientes de otras partes del mundo, que dan un relativo carácter suntuario a la música, siguen imperando nociones de folclore y diversos esfuerzos que en cierto modo podríamos considerar “rupestres”, en la medida que se trata de esfuerzos bien intencionados, pero en su mayor parte carentes de los recursos necesarios y de escasa distribución.

No está de más mencionar que con frecuencia este tipo de esfuerzos apenas alcanzan a otorgar algún pago o reconocimiento simbólico por parte de empresas e instituciones oficiales hacia los músicos involucrados; esto parece significar, más que otra cosa, prolongar la posible agonía del rico patrimonio musical que resulta ostentoso reconocer como mexicano, no porque no lo sea, sino porque dicho reconocimiento no ha representado un compromiso real con músicos, danzantes y comunidades indígenas que forman parte de este patrimonio. Por supuesto que al señalar esto no pretendemos negar el notable esfuerzo de diversos investigadores y amantes de la música que se han dado a la tarea de registrar, analizar, promover y difundir nuestra rica cultura musical.



En tal sentido, el Centro INAH-Sonora cuenta con distintos acervos y registros de la música de algunos de esos grupos; entre ellos destacan los registros realizados a principios de los años setenta por Edmundo Faubert, particularmente entre los guarijío y músicos de origen mayo, además algunos cantos de tuguri como parte de una de estas ceremonias, y algunos sones de pascola de los guarijíos grabados durante un evento interétnico en la región mayo.

También se dispone de registros en audio y video, realizados por compañeros del Centro INAH, con música de los pima, guarijío, mayo, yaqui y seri, y o'odham; se incluyen así sones de pascola, cantos de venados, danzas de matachines, polkas, wailas y chicken scratch. Estas expresiones musicales tienen que ver con las ceremonias de la tugurada, la cava-pisca, el yúmari, la semana santa, velaciones y cabos de año, las fiestas de año nuevo y de la pubertad entre los comca'ac; dicho material está en proceso de sistematización, aunque por las características del trabajo y el equipo de investigación se ha dado prioridad a los procesos rituales, más que a la música en sí. Aunque se han hecho algunas propuestas para su edición, esto no ha sido posible, y cabe señalar que falta aún considerar el reconocimiento, apoyo y los derechos de los músicos, familiares o comunidades involucradas.

Música de los pueblos indígenas de Sonora

Es de señalarse una gran disparidad en las distintas grabaciones que se enlistarán, pues no todas cuentan con los créditos correspondientes a los músicos e intérpretes; en algunos casos no se consigna el año de la edición, no se especifica el tiraje y, en general, no cuentan con el debido registro de los derechos de autor. Algunas de estas ediciones difícilmente rebasan un tiraje de quinientos discos, y resulta evidente que su distribución es bastante escasa e irregular. Incluso en ediciones institucionales se omiten los nombres de los temas musicales, los grupos de donde proviene la música, los títulos de los distintos temas y de los músicos participantes. Algunos traen señalamientos tales como: “Muy importante: Este fonograma es una obra intelectual protegida a favor del productor. La titularidad de los derechos se encuentra reconocida y protegida conforme a la ley. SE PROHIBE SU COPIA O REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL. La violación de esta prohibición esta penada conforme a los artículos 386 del código penal y 135 y 136 de la ley federal sobre el Derecho de Autor vigente”.

BIBLIOGRAFÍA

- Olmos, Miguel, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cabita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1998.
- , “Les representations de l’art indigene dans le nord-ouest du Mexique. Esquisse de relations entre l’ethno-esthetique et l’archéologie”, tesis doctoral, París, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998.
- , “Música, ritual y trance”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Música-UNAM, 1994.
- Porrás Carrillo, Eugeni, *Los warijó de Chihuahua. Una etnografía mínima*, Ciudad Juárez, ENAH-Chihuahua/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997.
- Pozas, Ricardo, *El desierto y la Baja California: los seris, guión monográfico para el Museo Nacional de Antropología*, México, INAH/CAPFCE, 1961.
- Rentería Valencia, Rodrigo, “Los bordes indomables. Etnografía del ritual y la identidad étnica entre los conca’ac”, tesis de licenciatura, México, ENAH-INAH, 2006.
- Sánchez Ogás, Yolanda y Gabriel Trujillo, *De tierras muy lejanas. La cultura indígena en Baja California*, México, SEP, 1987.
- Sánchez Ogás, Yolanda, *A la orilla del río Colorado. Los cupacá,*



Mexicali, Edición de Autor, 2001.

Underhill, Ruth, *Biografía de una mujer pápago*, México, SEP (Setentas), 1975.

———, *Singing for Power: The Song Magic of the Papago Indians of Southern Arizona*, Tucson, University of Arizona Press, 1993.

Varela, Leticia, *La música en la vida de los yaquis*, Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1984.

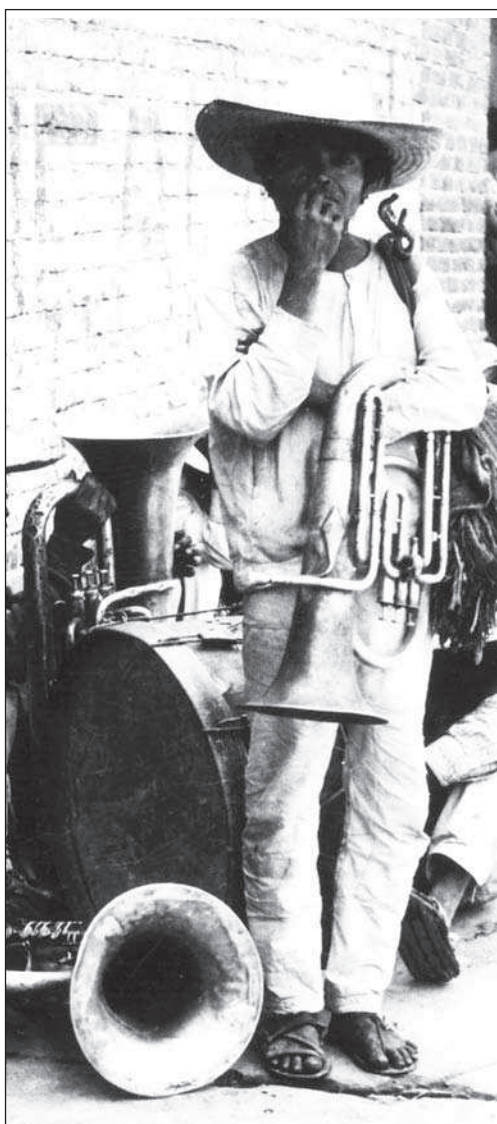
DISCOGRAFÍA

- Alabanzas mayos: Navidad y María de Guadalupe. Música religiosa mayo*, vol. 2, producción del padre David Beaumont, editado por Estudios Arriola.
- Alabanzas mayos, testimonio de fe. Música religiosa mayo*, vol. 3, producción del padre David Beaumont, editado por Estudios Arriola.
- Antologías de La Voz de los Tres Ríos*, Etcheja (Sonora), XEETCH/CDI. Burgos, Adolfo, *Xepee Caziim* (CD), México, CDPI, 2005.
- Cantos mayos. Nuestra voz mayo canta a Dios. Música religiosa mayo*, vol. 1, producción del padre David Beaumont, editado por Estudios Arriola.
- Dueto Laguneros, *Música popular yaqui*, PACMYC.
- Éxitos de los pápagos* (CD), Caborca, Sonoroa (producción pirata, s. a.).
- Hamac Cazzimm, *Fuego divino* (CD), Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura.
- Instituto Sonorense de Cultura, *Antología de música indígena de Sonora* (Cassette), Hermosillo, Culturas Populares, 1992.
- Los alegres macurawes* (CD), PACMYC.
- Martín Zúñiga Álvarez, *Ta Buikam, cantos populares yaquis* (Cassette), PACMYC, 1992.
- Música ceremonial de los mayos* (CD), México, PACMYC, 1992.
- O’ob juumil neí. Cantos del yúmari pima*, Hermosillo, PACMYC/ Instituto Sonorense de Cultura
- Pry-Son, *Música yaqui* (Cassete), PACMYC, 2002.
- Sones de pascola, tambor y flauta. Cantos a la danza del venado* (CD), Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura/PACMYC/ Conaculta/ XEETCH, La Voz de los Tres Ríos.
- Sones de pascola, violín y arpa. Matachín, violín y guitarra* (CD), Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura/PACMYC/Conaculta/ XEETCH, La Voz de los Tres Ríos.

GRABACIONES INÉDITAS, ACERVO INAH-SONORA

- “Cantos de yúmari”, grabación de Nemesio Rodríguez.
- “Sones de pascola guarijíos”, grabación de Edmundo Faubert, 1976.
- “Cantos de tugarada”, grabación de Edmundo Faubert.
- “Sones de pascola guarijíos”, grabación de Gerardo Conde, 2004.
- “Sones de pascola yaqui”, don Blas Álvarez grabado en el INAH-Sonora, 2003.
- “Para el señor de los arenales”, grabación de la Fiesta de San Francisco Xavier, 2004.
- “Cantos de Angelita Torres”.

El papel de la música en el ceremonial ñuhu (otomí) de la Huasteca



En la visión de mundo ñuhu, los arquetipos conocidos como mitos están poco prefigurados. El curandero está en vigilia constante para captar las señales de los animales terrestres, aves, el fuego, el viento, y es intérprete sobre todo de sus propios sueños, que es la manera como recibe —entre muchos otros mensajes— la orden de realizar ceremonias en determinado punto, cueva, montaña, río, centro arqueológico y fecha, entre otros elementos. En la ceremonia, el oficiante en estado acrecentado de su conciencia recibe el mensaje de cuál es el son que debe interpretarse en determinada fase del rito, y los músicos siguen el orden establecido de acuerdo con la actividad realizada por el oficiante, como cuando los músicos se adecuan al mensaje recibido por las madrinas proveniente de la divinidad —según ellas.

Las curanderas y madrinas tienen su propio espacio y función en la ceremonia: su deber principal es cantar, pero su canto no está memorizado o predeterminado, cantan lo que les manifiesta la entidad o el son al que se esté dedicando; por ejemplo al agua; también danzan, y la intensidad dependerá del requerimiento de la entidad que las está poseyendo; reciben el mensaje de la divinidad y su respuesta se pide a los 16 días

Los músicos sólo tocan sus instrumentos; los de la parte baja de la Huasteca no cantan, únicamente los de la parte alta, pero su canto no debe ser más fuerte que el de las mujeres que transmiten los mensajes de la entidad sacra que las está poseyendo, son meras transmisoras del mensaje a través de sus cantos.

Los danzantes son niños y niñas que acompañan determinadas fases del ritual, y para ello portan adornos en la cabeza y unas sonajas en la mano. Las percusiones del tambor y la flauta son escuchadas principalmente en Texcatepec durante la Semana Santa, las piezas son como el llanto de la virgen, y en carnaval se escuchan las percusiones del tambor en Tutotepec.

* Maestro en Estudios Latinoamericanos por la UAEM. Doctor en Ciencias Agrarias e Ingeniero Agrónomo especialista en sociología rural por la Universidad Autónoma de Chihuahua.



La música entre los ñuhu se presenta como un elemento civilizador, su misión es la transmisión de valores y arquetipos, por ello también se manifiesta como un factor para la influencia religiosa.

La música ante los preparativos ceremoniales

Cuando se propone realizar una ceremonia, uno de los elementos que contempla el curandero es la invitación a músicos que sepan tocar sones de costumbre, y que además lo hagan de forma gratuita, y uno de los primeros sones que debe interpretarse es el “Son del Camino”. Antes de iniciar la peregrinación, los otomíes —más que los nahuas y el resto de grupos en la Huasteca— realizan una muy compleja y detallada ceremonia; por ejemplo: ofrendan a cada río, venero, laguna o a toda el agua que está sobre el camino rumbo al punto al que se dirigen para llevar a cabo el ritual. Y antes de pasar un río o algún ojo de agua hacen una barrida.

Al emprender la marcha los peregrinos van danzando y los músicos tocando. A su vez, las madrinas hablan de lo que pasará o de cómo se presentará el clima, o de los requerimientos de los asistentes para permanecer en el ritual. Las madrinas son la voz preventiva de la gente, porque no falta que algo malo pueda pasar; es por ello que también deben guiar a los peregrinos, para que nadie se caiga en el camino y a nadie le pase nada —tal es el propósito de la barrida—. Además deben solicitar la protección del antiguo guardián del sitio al que se dirigen, para que los proteja, y ofrendar a la tierra, al agua y al fuego para que su promesa resulte bien.

Una vez llegados al sitio en que se realizará la ceremonia, el oficiante empieza a barrer, para luego hacer un altar de madera para colocar las flores y ofrendas que llevan los peregrinos; en tanto, otros preparan fogones y acondicionan lugares para que duerman los niños. La ceremonia continúa al amanecer, con el saludo ceremonial del siguiente punto. Los sones son interpretados de acuerdo con la actividad que se realiza en ese momento, ya sea al poner la ofrenda de comida, de flores, o al estar frente a la cueva, el venero, el río o la montaña. Hay sones para entregar la ofrenda, para corte de pollo, para saludar al agua o al trueno para entregar la ofrenda y ya después se tocan piezas diferentes.

Cuando llegan al siguiente punto ceremonial de nuevo se hace la barrida y los músicos tocan el “Son del Saludo”, mientras los peregrinos danzan y los sones se van requiriendo conforme a las indicaciones de las madrinas. Cada uno de los peregrinos se presenta a la cueva y le habla como crea conveniente.

Luego se procede a entregar la ofrenda, y sólo entonces los músicos pueden empezar a tocar sones diferentes. Los peregrinos también pueden empezar a bailar hasta el amanecer. Luego se recorren los sitios donde está el trueno, donde está el aire, donde está el fuego, y tras de realizar ese recorrido la procesión emprende el camino de regreso.

El canto

Las madrinas empiezan a cantar con el “Son de Costumbre”, y saben o aprenden lo que significa o qué corresponde a cada parte en el espacio ceremonial; por ejemplo, pueden decir qué orden debe mantenerse al llegar, dónde va a estar el altar y la representación del remolino, dónde estará la del viento, la del fuego, o todo lo que se requiere para las diferentes ofrendas que deben colocarse: la del altar, la del viento, la del fuego, la del trueno.

Los músicos de la parte más baja de la Huasteca no cantan, sólo las mujeres, sobre todo las madrinas. Los músicos sólo están atentos a lo que indican las madrinas o a veces ellos tocan según lo requiera la circunstancia; por ejemplo, si están ofrendando al rayo, entonces entonan el “Son del Rayo”. Es decir se concentran en seguir el ritmo del son en curso.

Watts y Campbell afirman que los sueños no se ciñen a la condición del dormir, sino que pertenecen a la dimensión simbólica de la experiencia humana.¹ Por tanto, pueden suceder durante el estado de sueño, que es donde solemos buscarlos; pero también suelen ocurrir en los estados de vigilia —donde tiene lugar el aspecto simbólico de la vida— y en los estados crepusculares situados entre el sueño y la vigilia.

Las mujeres que cantan manifiestan los mensajes de la divinidad que las está poseyendo, lo hacen regularmente con los efectos de alguna hierba alucinógena, y ya muy

¹ Alan Watts y Joseph Campbell (eds), *Mitos, sueños y religión*, Barcelona, Kairós, 2006.

entrada la madrugada algunas caen en trance, extasiadas, y despiertan para transmitir el mensaje; otras no están ni dormidas ni despiertas, sino en estado crepuscular.

La danza

La danza es una extensión de la expresión musical en determinada fase de la ceremonia. Hay sones como el de “Costumbre”, del “Canario”, del “Carnaval”, del “Día de Muertos”, entre otros. A la danza se le relaciona más con la *maka mbe*, la tierra o la guadalupana, mediante la danza de la virgen de Guadalupe.

Durante la ceremonia algunos peregrinos bailan junto con las madrinas y demás asistentes: se trata de niños o niñas ataviados con una especie de corona en la cabeza, y se afirma que son la representación de las semillas. Ocupan un lugar menor en la danza de las madrinas, en tanto son éstas quienes marcan la intensidad de la danza en función de cómo se los indique el son mismo o la divinidad a quien representan.

Si la manifestación de la divinidad es intensa, entonces la danza se intensifica por largo tiempo, y mientras danzan y cantan intercalan los mensajes de la divinidad, como el agua o el río; en ocasiones el mensaje es alentador, a veces reprocha y los asistentes llegan a soltar el llanto por lo desolador del mensaje, o porque marca algún señalamiento de su cotidianidad que no es agradable a la divinidad y los reprende por ello. La madrina que recibe el mensaje en ocasiones permanece bajo los efectos de la Santa Rosa.

Hace varios años un oficiante otomí me platicó que cuando se encontró con tepehuas en un mismo punto ceremonial, a éstos no les agradó la presencia otomí, y como su poder en la ceremonia es menor, no resistieron ante la danza y se retiraron. Hace poco me encontré con el jefe de ceremonia de los tepehuas que estuvo en ese lugar, y me relató que los otomíes que ahí estaban no los toleraron; de repente una madrina empezó a intensificar su danza hasta que los tepehuas sintieron como toques eléctricos de la tierra y optaron por retirarse; sin embargo, algunos asistentes quedaron muy lastimados.

Algunas danzas, como la del “Gavilán”, tienen lugar en circunstancias difíciles, es el caso de un curandero de la Huasteca veracruzana que realizaba una ceremo-

nia entre otomíes de Tutotepec, cuando de repente el jefe es alertado sobre la presencia de Chico Cuerno, curandero que hacía maleficios y sería de esperarse que actuara ante la presencia del curandero huasteco otomí. Las madrinas le dijeron al jefe de ceremonia que debía actuar si no quería ser vencido por Chico Cuerno, pues de ser así podría quedarse dormido y hacer sus necesidades en el pantalón de forma inconsciente; por ello bailaron la danza del Gavilán. Rubalcaba Mercado (1998) menciona esta danza entre huastecos o tenek, quienes la bailan desde hace cientos de años.² Cuando Chico Cuerno se apareció poco tiempo después, se quedó como inconsciente en la puerta y los asistentes a la ceremonia debían brincar por él porque se quedó dormido y así pasó toda la noche; al día siguiente se levantó y se retiró a su casa, vencido. Su apariencia era temible, con bigotes de candado y cejas extremadamente pobladas, llevaba calzón de manta con su morral al hombro.

Hay tres tipos de sones, el de “Danza”, el de “Costumbre” y el del “Canario”. César Hernández los relaciona con la música barroca que aparece en las fuentes españolas de los siglos XVII y XVIII;³ por último, pueden incluirse los huapangos, el corrido y la música que se toca al momento de realizar una curación, como se hace en Texcatepec. En la danza se colocan cerca de quince personas en dos hileras, y depende del gusto de bailar o de cantar como se da la participación de los asistentes.

Entre los huapangos que se danzan en las ceremonias destaca “La Petenera”, relacionada con el agua y con la sirena, deidad que ocupa amplia significación entre los otomíes, conocida como *Shumphe Dehe*. A diferencia de otros grupos, como los nahuas, los otomíes brindan enorme atención a veneros, lagunas, ríos superficiales o subterráneos. En la ceremonia hay fases en que los asistentes bailan dentro del río al son de “La Petenera” o del “Caimán”.

Eduardo Bustos⁴ ofrece diversas versiones de “La

² Jesús Rubalcaba Mercado (ed.), *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca*, México, CIESAS (Cuadernos de la Casa Chata), 1998.

³ César Hernández Azuara, *Huapango, el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis, 2003.

⁴ Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*, Ciudad Victoria, Casa de la Cultura Tamaulipeca, 2004.

Petenera” y en la variante de los pueblos costeros se le relaciona con el mar. Evidentemente, la sirena tiene su casa o centro en el gran *Mayonikha* que está en la sierra, y de ahí se desplaza por lagunas, ríos y veneros hasta el propio mar. Se manifiesta reprendiendo a los humanos en forma de sequía, ciclón o rayo; castiga matando a la gente con rayos, o arrastrándola por la corriente del río.

El agua limpia es utilizada como medio de purificación, de limpias e incluso de curación, como en el caso del venero cercano a la San Juanita, en Ixhuatlán de Madero. El lado catastrófico está en el agua sucia, utilizada para hacer limpias, para pedir que no haga daño el agua en ríos crecidos. El agua de lluvia, que es *Mu'ye*, el que manda el agua, tiene otra función con los ciclones y los siniestros cuando se expresa en exceso. Cuando la lluvia amenaza de forma estruendosa, inmediatamente sale el chamán con su sahumero para dirigirse a *Mu'ye* y pedirle que calme la tempestad.

En las ceremonias de abril y mayo se dedica una considerable atención a *Shumphe Dehe*, la sirena, para que se presente en forma de lluvia y no abandone a los ñuhu y demás habitantes de la Huasteca en Cerro del Progreso. En esas fechas la gente hace fila toda la noche, a fin de esperar turno para captar agua del venero que suministra líquido al pueblo, ya que en tales fechas su caudal disminuye hasta casi extinguirse. Por ello sus habitantes destinan mucha atención para venerar a la sirena.

La música

El son de “Costumbre” es el modo de denominar la música religiosa de los nativos de la Sierra Madre Oriental; según César Hernández, así marcan las fechas especiales de sus ciclos agrícolas, representadas por los santos patronos católicos.⁵ Sin embargo, a diferencia de lo que dice este autor, lo que más abunda en representaciones no son las concretadas mediante los santos católicos, sino las figuras representadas en papel de múltiples representaciones de la naturaleza, como la tierra, el agua y el fuego.

Hernández afirma asimismo que la cultura tradicio-

nal de los pueblos indios y mestizos de la Huasteca cumple una función de recurso cultural, tanto en su música como en otras manifestaciones integradoras, ya se trate de alimentos, leyendas o medicina tradicional, ámbitos en los que se manifiesta la confrontación entre las visiones del mundo de los mestizos y la de los nativos.⁶

El son del “Canario” se toca cuando se lleva en procesión a la virgen, como el 12 de diciembre. Regularmente se tocan en conjunto y no se dispone de un nombre específico para cada son; los que sí tienen nombre son los de “Costumbre” y los de “Danza”, por ejemplo. Entre estos últimos destacan los conocidos como son de la “Culebra”, son para “Sembrar frijol”, son para “Saludar”, son de la “Media vuelta”, del “Brinquito”, de la “Cotorra” y el de la “Rueda”. En diciembre, cuando empiezan las posadas de San José y que terminan el 24 de diciembre, se toca los sones de “Danza” y el del “Canario”.

El son de “Danza” se empieza en la iglesia el 16 de diciembre y continúa diariamente hasta el día 24; cada día los mayordomos esperan el santito en su casa, y es ahí donde se canta, toca y danza este son, que resulta más común en tales fechas. Los informantes no señalaron expresamente que hubiera un orden especial para tocarlos, como sí lo existe para tocar los sones de “Costumbre”, que por lo general inician con el son para “Caminar”, que no se canta. Para un solo tema a veces son varios sones en tandas de tres o de seis. En cada punto ceremonial se toca el son de “Saludo”, el de “Pedir permiso” y el del “Motivo ceremonial” que esté presente; por ejemplo, el día de la Santa Cruz se toca el son de la “Cruz”, y tras de tocar varias piezas finalmente se toca el son de “Despedida”, para continuar la marcha hacia el siguiente punto ceremonial que contempla la peregrinación.

Los sones entonados en dos *Mayonikha*, el mayor y el menor

La música que se tocó en los centros ceremoniales fue interpretada por Los Tres Amigos de Veracruz, agrupación del municipio de Izhuatlán de Madero. Los sones

⁵ César Hernández Azuara, *op. cit.*

⁶ *Idem.*



se presentan en orden, como en las ceremonias que se ejecutaron ahí. Como señala Galinier,⁷ *Mayonikha* es la capital ceremonial ñuhu, por ello los sones que a continuación se muestran obedecen al orden interior del gran santuario y su conjunto de oratorios.

Iniciamos en la puerta del *Mayonikha* grande, donde hay una puerta que inicia a partir de un enorme árbol, a cuyo pie se dejan ofrendas para que se conceda permiso para entrar. El primer son es para saludar, para entrar en este cerro milagroso de los otomíes. Aquí debe tenerse en cuenta que habrá de seguirse un orden ceremonial en los distintos santuarios, y que una vez iniciada la entrada debe continuarse hasta retornar por otro rumbo al mismo punto, sin posibilidad de volver a pasar por ahí.

Al ingresar encontramos de inmediato el oratorio del fuego, donde deberá colocarse otra ofrenda en la que predomine el color rojo; después de colocar la ofrenda se continua al siguiente punto; en este caso el punto se ubica al noreste con respecto al centro. Posteriormente los músicos dan cuatro vueltas alrededor de la capilla del santuario, empezando por la puerta de entrada. Después, junto al fuego se toca el son de la “Lumbre”, y avanzan rumbo a la *nikha* o “Capilla”, donde entonan el son de la capilla. En este punto —donde hay una tela de color verde, varias canastas y sillas, mesas—, algunos músicos dijeron que lo correcto es dar dos vueltas hacia la izquierda y dos hacia la derecha.

La procesión continúa su marcha haciendo un semi-círculo en dirección a donde está la representación del aire, una cavidad en la tierra en cuyo centro puede verse un círculo con piedras y luego otros con varas, además de algunas figuras; ahí se interpreta el son del “Aire”; las figuras recortadas tienen forma de los espíritus del aire. Así pues hay tres círculos: el de piedras, el de varas, y el de las figuras de colores; sobre las varas están insertadas las figuras recortadas de papel que son las figuras del aire.

Continuamos con el punto central que es el *ximhoi*, los músicos dicen que “esta parte lo adornan así como el mundo”, por ello las formas son redondas, aunque se refieren más bien a la tierra. Hay un palo al centro con

cuatro cintas, una azul, otra verde, una morada y otra roja, donde también puede verse una especie como de cueva. Ahí entonan el son del “*Ximhoi*”, el planeta tierra. Hay una tela verde para vestir a *ximhoi*, una gran cantidad de refrescos, un morral y varias canastas, entre otras cosas; al centro puede verse una piedra triangular. Hasta aquí la procesión avanza hacia el norte, ahora debe seguir rumbo al suroeste.

El siguiente punto ceremonial es *t'oní*, el águila o gavilán, donde los músicos tocan de inmediato el son del “Águila”. Ahí dejan un vestido de colores, además de zapatitos y jícaras de la región bien decoradas. En el lugar hay una piedra donde apenas puede apreciarse la efigie de un águila. Más rumbo al sur se encuentra el patrón de los músicos: dos piedras vestidas con un pañuelo donde pueden verse algunas velas y refrescos, además de una especie de cueva pequeña. Aquí los músicos tocan el son de su santo patrón.

Hay un montículo grande, de doce o quince metros de altura, que puede describirse como un semi-círculo, y la procesión avanzando hacia la cúspide de un centro arqueológico, pues los pretiles de piedras son evidentes. Ahora los peregrinos se desplazan del noreste hacia el oeste y luego al sur, para encontrar de nuevo el punto de entrada. Este centro, cuyo contorno está cubierto de abundante vegetación, se venera desde tiempos muy antiguos, ya que para los músicos su origen data desde que se creó el mundo y “así quedó”; otros sostienen que ahí nació el mundo. Yo señalaba que las piedras estaban muy bien dispuestas, a lo que ellos respondieron: “Sí, sí, pero solamente los antiguos poderosos lo construyeron”, enfatizando que no se trataba de una obra humana.

Después la marcha se dirige al punto siguiente, donde se sitúa la cruz, donde se interpreta desde luego el son de la “Cruz”; los peregrinos dicen que en el centro de la cruz hay una virgen, que se le nota el rostro y tiene un letrero borroso. A manera de ofrenda pueden verse un huarache pequeño, un cigarro y una veladora. A medida que se avanza pueden verse otras figuras, contornos o varios pretiles, algunas formas como calzadas. Hay otro pretil y en medio otra cuevita; aunque los músicos no saben qué significa, podemos ver en el fondo una mesa, una silla muy pequeña, veladoras, pla-

⁷ Jacques Galinier, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, INI/UNAM/CMCA, 1990.



tos y vasos, y en el fondo seguimos teniendo un edificio arqueológico.

En total son treinta y dos los puntos a ceremoniar, entre ellos los sones correspondientes a “*Ximhoi* hembra” (la abuela), “*Ximhoi* macho” (el abuelo), los “Músicos”, el “Viento”, el “Corazón de la Santa Cruz”, el “Corazón del bastón”, el “Corazón de la tierra”, el “Corazón del sahúmador”, el “Corazón del agua”, el “Corazón de la lumbre”, el “Corazón del trueno”, al “Frijol”, el “Corazón de la luna”, el “Sol”, el “Santo maíz”, el “Café”, la “Estrella de la mañana”, las “Nubes” y el “Corazón del rayo”.

Al final, dado el espejismo que provoca y lo impresionante del lugar, quise subir al punto donde estaba “*Ximhoi*”, pero los músicos se negaron rotundamente por considerarlo muy delicado y tal vez pudiera castigarnos. Entonces se despidieron: “le queremos dar gracias a este lugar a este poderoso, o sea que le damos gracias al poderoso de que llegamos aquí porque no sabemos la mera verdad que es lo que necesita, que es todo lo que le conviene a este poderoso, porque no sabemos que nos perdone porque venimos a tocar la música”.

El *Mayonikha* chiquito se ubica en el Cerro del Progreso, donde está la troje del México Grande. Para ellos ahí está la sirena y su esposo, que tiene también canasta, olla y vestido, todo de color verde. Iniciaron con la limpia del curandero don Sotero Tolentino, para que luego los músicos empezaran a tocar el son del “Saludo”, continuaron con la “Mesa”, después la “Tierra”, el “Aire”, la “Santa lumbre” y todos nos retiramos con el son de la “Despedida”.

Conclusiones

El estudio etnográfico en torno a la música ceremonial ñuhu representa una cara importante en el conocimiento de esta cultura. El gran acervo de sones muestra la gran cantidad de su saber, aun cuando en esta ocasión no hubo espacio para analizar el contenido y la letra de cada son.

Este conocimiento de los sones nos permite tener la idea de un orden ritual, y conocer —y de esto se habló poco— la descripción de un orden geosimbólico de

montañas, ríos, lagunas, cuevas, veneros, centros arqueológicos; con la letra de esa música podemos conocer además su orden jerárquico

Lo anterior es una revelación para arqueólogos, antropólogos, etnólogos y científicos afines; en tanto se muestra por primera vez una descripción del gran centro ceremonial ñuhu que es el *Mayonikha*. En su obra dedicada a los rituales otomíes, Galinier dedica un espacio para este centro, pero sólo llegó a un *Mayonikha* chiquito y le faltó este santuario grande. Hace poco, una investigadora de la UNAM informó que había asistido al *Mayonikha*, y otro investigador la felicitó por ser la segunda en llegar ahí, pues sostenía que *Mayonikha* era una cueva. Yo tardé varios años en dar con este centro, y en un principio me llevaron al mismo sitio ya indicado por estos investigadores. Los ñuhu me confesaron que no quieren mostrarlo porque al entrar los antropólogos el centro pierde poder, por eso se mantiene fuera del conocimiento del foráneo, aunado al peligro a que uno se expone por lo delicado que son los ñuhu en relación con ese lugar, ya que para ellos se trata de un centro religioso en funciones y cumple con los arquetipos de centro generador del mundo.

Mayonikha es el centro más poderoso para la mayor parte de los ñuhu, aun cuando hay otros dos más. El hecho de que sean tres no es casual, ya que se trata del orden mínimo del mundo ñuhu y otomí en general, como puede verse en Pérez Lugo.⁸ De la gran cantidad de centros arqueológicos en la zona, pendientes de registro y estudio por parte del INAH, éste muestra particular importancia. La música y sus elementos cercanos —la danza, el canto, la ceremonia, los distintos lugares especiales, los padrinos, las madrinas, los danzantes y, todo lo que tiene lugar en torno a la música con el son de “Costumbre” ñuhu— muestran la imaginaria de este pueblo y el gran arraigo a su territorio; es por ello que entonar un son de “Costumbre” en ceremonia significa activar diversos elementos de la alta Huasteca que dan sentido a su existencia, entre ellos la agricultura, el agua, la montaña, el fuego y la tierra.

⁸ Luis Pérez Lugo, *Tridimensión cósmica otomí. Aportes al conocimiento de su cultura*, México, Plaza y Valdés/Universidad Autónoma de Chihuahua, 2007.

Héctor Manuel
García Salazar*

A N T R O P O L O G Í A



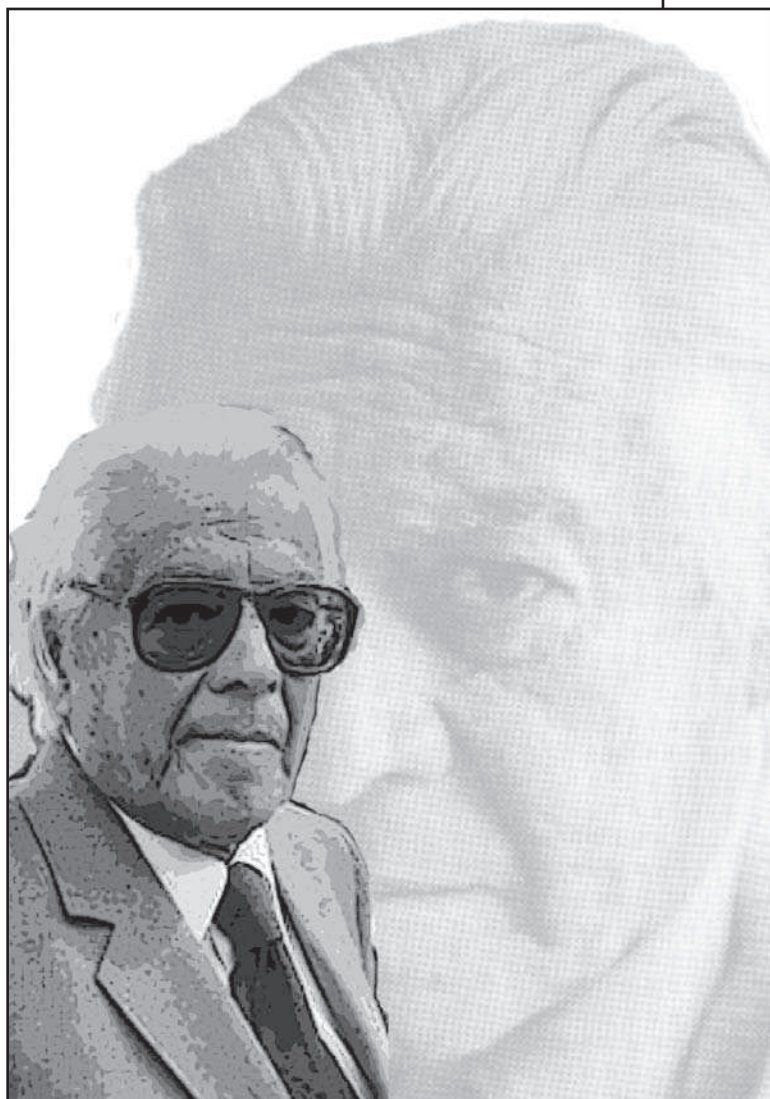
Renato Leduc y Leobino Zavala (Margarito Ledesma)

Fue el año de 1895, en San Antonio de las Huertas (hoy Tlalpan), cuando nació el periodista Renato Leduc López, cuyos principales recuerdos de su infancia eran la voz de una mujer que ordenaba: “compra una docena de priscos”, y la resortera que le regaló su amigo “Gigantón”, un panadero o carnicero de nombre Valentín Zamora.

Durante su adolescencia, mientras pasaba en la preparatoria de San Ildefonso, en su clase de literatura castellana, jugando con Adán Santana que apostó hacer una cuarteta —en esa ocasión con el pie de verso que le dio Adán: “Hay que darle tiempo al tiempo”—, misma que pudo concluir después de muchos quebraderos de cabeza debido a que la palabra “tiempo” no tiene consonante. Hizo más de veinte versos terminados en tiempo, con los cuales pudo conformar un soneto al que se le conoce como “Tiempo” o “El tiempo”, el cual fue musicalizado muchos años después por Rubén Fuentes. En cambio, su poema “Inútil divagación sobre el retorno” no corrió con la misma suerte cuando se lo propuso a Juan Arvizu para su retirada de los escenarios, quien lo consideró muy largo.

Renato Leduc asumió como una de sus fallas el no haber aprendido a tocar un instrumento musical, pues cuando tuvo interés por el acordeón no lo dejaron. A los 15 años de edad se complacía en recopilar, memorizar y relatar cuentecillos colorados y anécdotas escabrosas para escandalizar a las señoras. Posteriormente escribía relatos de sus hazañas —algunas reales y otras inventadas— para impresionar a sus amigos. Con el tiempo su forma de escribir se tornó sarcástica: se burlaba del amor eterno, del matrimonio, de lo sagrado; la rebeldía fue su valuarte de intelectual. Fue así como en una ocasión la Secretaría de Educación Pública quemó su libro intitulado *A la Virgen de Guadalupe y a una señorita, su tocaya*. Varias veces la misma institución le censuraría las palabras empleadas, por considerarlas leperadas. Leduc argumentaba que no eran propiamente leperadas, sino el hablar clásico del pueblo.

* Egresado de la Escuela Nacional de Música-UNAM.



En ese sentido, destaca una referencia que hace Oralba Castillo, a los “decires” irreverentes de Leduc:

[...] En el renglón al que el censor se refería, yo había descrito una imagen femenina y la elogiaba diciendo algo sobre sus vigorosas nalgas; pues bien, ahí estaba la definición de la palabra “nalgas”, naturalmente, anatómica: “la parte más saliente de la espalda, la parte más carnosa del cuerpo”. Se lo enseñé y le dije: lo que no va usted a encontrar en ningún diccionario es la palabra “pompas”, porque esa sí es obscena, además de cursi y olorosa a pachulí.¹

Es así como en su poema “El muerto o la inmortalidad” deja entrever toda una serie de ideas sobre la cos-

¹ Oralba Castillo Nájera, *Renato Leduc y sus amigos*, México, Domés, 1987.

movisión del fin de la vida de los seres humanos, herencia prehispánica que liga a la vida cotidiana y a la sociedad en general con la muerte. La forma de pensar y de asumir a la propia muerte se manifiesta de diferentes maneras, panes de muerto, dulces, papel picado, espacios mortuorios, refranes populares, poemas, canciones o como es el caso poemas musicalizados:

*Cuando pienso en tu vida esplendorosa
casi no creo que la muerte exista
pero al fin del camino está la fosa fatal... ineludible
e imprevista.*

Así fue, como el mismo Renato lo dijera: ineludible e imprevista le llegó la muerte a sus 91 años, probablemente escuchando otra voz como la de su infancia, que le recordaba lo escrito por él: la muerte es paz y quietud. Doce años antes, en 1974, había muerto Leobino Zavala en San Miguel de Allende, abogado de profesión y oriundo de Uriangato, Guanajuato. Quien escribiera 101 poemas con el afán de distraer a su madre enferma, y que después publicó en un libro titulado *Margarito Ledesma (humorista involuntario). Poesías*. En él, Leobino Zavala hace creer al lector que es Margarito Ledesma el autor de los poemas, mediante el artificio de narrar en el prólogo la historia de cómo éstos llegaron a sus manos.

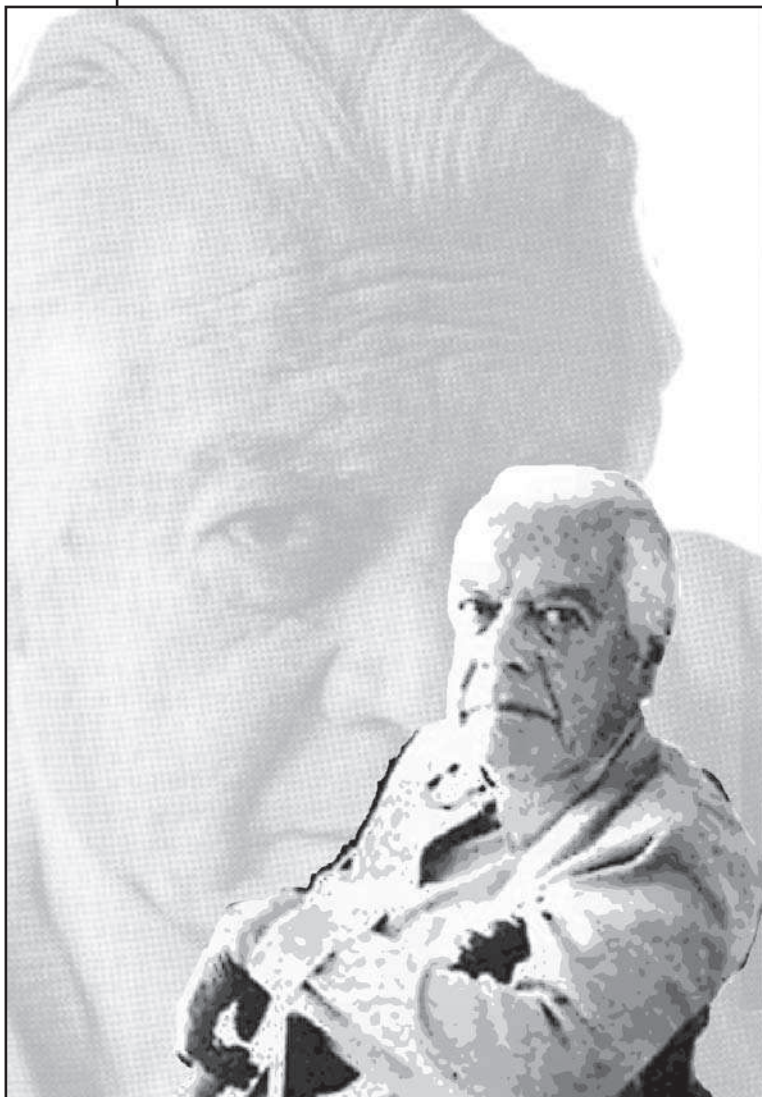
La mayoría de los poemas cuenta con sugerencias para el lector, o el referente que tuvo el autor para su creación, siendo en ocasiones noticias periodísticas, anécdotas de amigos, sucesos sociales, clásicos de la literatura, vivencias personales, sus mascotas, quejas u observaciones personales, y que hábilmente convirtió en poesía. Dibujando con palabras los acontecimientos cotidianos de su San Miguel de Allende, al tiempo que conserva la forma verbal de expresarse que tenían las personas de poca instrucción y escasa cultura de la época, representadas en la figura de Margarito Ledesma. Por ello su inventor bautizó a esta forma de expresión popular el estilo Ledesma, en el que se encuentran

palabras como *fresada*, *novedá*, *voltiarse*, *divursiando*, *jaloniando*, *granjiarlos* y otras tantas.

A continuación compartiré con ustedes la nota que Margarito Ledesma (Leobino Zavala) escribe para su poema “Como Julieta y Romero”, interpretación que Margarito hace —desde su ignorancia— de la obra de teatro *Romeo y Julieta*:

Julieta y Romero eran dos enamorados muy conocidos que hubo hace muchos años. No he podido averiguar el nombre del individuo ni el apelativo de la señorita, pues toda la gente los mienta nomás así; pero dicen que, como los papás de la joven estaban muy renuentes y no querían que tuviera relaciones con el señor Romero y por nada de este mundo la dejaban que le hablara, pues ella les echaba un bebedizo en la cena, y ya así de ese modo se pasaban toda la santa noche platicando por una ventana. Pero, con todo y eso, pasaban tantos trabajos y se vieron tan agobiados, que al fin acabaron por enyerbarse juntos para quitarse de padecer. ¡Dios Nuestro Señor los haya perdonado y los tenga en su Santo Reino, siquiera por tanto como navegaron en este mundo! Y a eso es a lo que yo le tengo miedo. Por eso pongo esta triste poesía, porque no quiero que vaya a suceder lo mismo con nosotros.

Resulta evidente que Margarito no conocía la obra teatral de Shakespeare, y en su imaginario —y con los pocos elementos que tenía— altera y cambia el orden de los nombres: Romeo y Julieta por Julieta y Romero; inventa acontecimientos como el hecho de que ella echaba un bebedizo en la cena para poder platicar con su amado, etcétera. No obstante, mantiene ciertos elementos del tema principal, entre ellos: los amores difíciles que a lo largo de la historia han existido y son registrados de diferentes maneras. Una de ellas es el corrido, género lírico-musical que tiene en México más de un siglo, cuya característica radica en su dispersión geográfica y abarca no solamente el territorio nacional, sino que rebasa las fronteras. Además de ser una forma



genuina de expresión; donde se crean historias por y para el pueblo, e igualmente contempla relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente de temática amorosa. A decir de Vicente T. Mendoza, “las diversas maneras de distinguir un corrido, no deriva de las formas musicales, sino de los asuntos que tratan”.²


Margarito Ledesma se encargó también de ponerle lupa a los aspectos humanos más íntimos y cotidianos, un ejemplo de ello es su poema “Pleito de cobijas”:

*Más parece que, ya en la madrugada,
don Juan quiso voltiarse de ladito,
y jaló las cobijas un tantito,
y dejó a la mujer descubijada.*

² Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, México, FCE (Popular, 139), 1995.

Mario Guillermo
Bernal Maza*

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



El son huasteco: fronteras entre lo tradicional y lo académico

El propósito de esta ponencia busca motivar la reflexión sobre el estudio del son huasteco fuera de sus fronteras y desde un punto de vista académico, tratando de romper la barrera que siempre ha existido entre la música “culta” y la “folclórica”.

El son huasteco ha sido estudiado desde diferentes enfoques, intereses y temas, ya que representa un muy rico laboratorio de análisis. La mayoría de los estudios acerca del huapango se ha enfocado a describir sus características interpretativas y a revisar su origen en forma muy somera, con apoyo en una extensa gama de recopilaciones de versería y grabaciones comerciales. Pero aun cuando hay varios estudios que abordan las características musicales del huapango, su instrumentación y versería, hace falta un acercamiento más directo a su estudio musical.

Es en este punto donde surgen diferencias ideológicas entre los músicos tradicionales y los académicos, mismas que la mayoría de las veces parten de un desconocimiento mutuo y de la falta de diálogo entre una y otra forma de ver la música. Si por un lado existe un gran rechazo por parte de la mayoría de huapangueros tradicionalistas ante la idea de estudiar el son huasteco a partir de la notación musical de una partitura, por otro hay una gran polémica sobre si se debe o no escribir el son huasteco, principalmente su música de violín, dado su fundamental carácter de improvisación.

Algunos músicos de renombre en esta región defienden su postura al señalar, por ejemplo que “esta música se aprende líricamente, igual que otros géneros musicales, tratar de hacerlo por nota es sumamente complicado, aparte son difíciles de escribir”; “encerrarla en un marco académico le quitaría a la música huasteca parte de su esencia”; “en un papel no se puede plasmar el recuerdo de un pueblo o un platillo, eso se siente; no tiene caso interpretar una pieza con notas contrarias al estado de ánimo, lo mejor es alejarse de esas cuestiones estrictas y tocar como uno lo sien-

* Egresado de la Escuela Nacional de Música-UNAM. Profesor de música en la Escuela de Bellas Artes de Chimalhuacán.

te”; “la música huasteca se aprende igual que el lenguaje hablado, antes de saber leer y escribir un niño aprende a hablar. Así, alguien que quiere aprender esta música primero debe tocarla y después estudiar la notación”.

Desde luego que la música del huapango huasteco es ágrafa, pues no se ha transmitido en forma escrita. Fuera de los medios académicos, la música se produce y se trasmite oralmente de acuerdo con la tradición particular de los pueblos. Esta música del pasado, que se considera tradicional, nos llega a través de una cadena de maestros y se difunde sin el recurso de la notación, únicamente de forma oral.

Sin embargo, la escritura musical como convención resulta necesaria a los fines del estudio analítico y la preservación. Siendo de tradición oral, la asignación convencional y precisa de la música del son huasteco, los esquemas formales y académicos resultan ser, como se dijo, una aproximación al fenómeno; claro que algunas incógnitas sólo las resuelve la práctica y el entendimiento del estilo. No obstante estas observaciones, por nuestra parte consideramos posible recoger en escritura la música del son huasteco y representarla satisfactoriamente.

Es indiscutible la importancia que tiene la tradición en la conformación de los aspectos musicales del huapango, en su permanencia y actualización; sin embargo, un registro escrito de esta música, lejos de encerrarla en un frasco para preservarla, la difundiría más allá de su oralidad, su región y su tiempo.

Es verdad que el son huasteco tiene elementos de improvisación al igual que el jazz, así como detalles de ornamentación similares a los de la música barroca. Pero la diversidad de pasajes y floreos con los que se adornan los sones provienen realmente de un carácter académico y están basados en ciertos patrones conocidos de antemano: escalas, arpeggios, apoyaturas, trinos, mordentes, progresiones, etcétera, los cuales se acomodan como un rompecabezas al gusto personal. Tampoco debe olvidarse que en su esquema rítmico-armónico, escalas melódicas y dotación instrumental para interpretarlo el son mexicano proviene de la música barroca europea.

Además, la música en general, ya sea comercial, fol-



clórica o culta, tiene un mismo lenguaje universal regido por la notación musical, un sistema que se ha utilizado durante varios siglos. No hay música imposible de escribir; incluso es posible plasmar en un papel emociones y sentimientos al igual que un poema en un libro, sólo hace falta involucrarse con el contexto histórico-social y geográfico, para acercarse a una buena interpretación, ya sea de música china, barroca, de rock o de jazz (de las cuales hay infinidad de partituras).

Entonces, si se escribieron los conciertos para violín de Vivaldi, ¿por qué no habrían de escribirse los sones huastecos, si ambos tienen tanta riqueza musical y belleza? Claro que para ello primero deberán abandonarse las viejas etiquetas de “música culta” o “música folclórica”, y dejarlo sólo en música para apreciar cada una de ellas por igual. ¿Acaso la música de Bach perdió su belleza por haber sido escrita?, lejos de eso, aún podemos disfrutarla después de tanto tiempo.

Por otra parte, algunos músicos de tradición más arraigada confiesan que ya es muy difícil lograr que los jóvenes se interesen en tocar los instrumentos y estilos musicales de esta región, ya que son atraídos por la

música comercial que se escucha masivamente en la radio y la televisión. La tradición oral se acaba y como dice Rubén Campos, estudioso del folclore mexicano, “la piedra cincelada puede resistir la acción de los siglos, pero el verso y el canto no fijados en el grafólogo se deforman y se olvidan [...]”. También Carlos Vega, investigador del folclore de los indios sudamericanos, comenta: “cuando agoniza un anciano analfabeto, parece que se quema una biblioteca”.

Aparte de este primer enfoque basado en la música tradicional, y en un medio regido por la tradición oral —es decir, el campo de la actividad estrictamente folclórica—, hay un segundo campo creativo ocupado por músicos con una base académica y que pueden producir música con raíz tradicional.

El problema es la falta de acercamiento, e incluso la discriminación ante el desconocimiento de esta música y de su material tan rico en posibilidades armónicas, giros melódicos y ornamentos, y que por tales razones merece ser estudiado. Esta música exige un creador compenetrado en cierta medida con su medio ambiente cultural, pues resulta imposible reproducir un son huasteco que tenga sabor local sin una compenetración con los caracteres que definen a esta región.

Otro problema es la dificultad de captar estos elementos naturales en la musicalidad del son huasteco, ya que muchas veces ni los mismos músicos tradicionales que lo interpretan tienen conciencia del grado de dificultad de sus ejecuciones, por ello los pocos músicos interesados en su estudio se dan por vencidos ante esta situación.

Es necesario reconocer que si bien es cierto que la música folclórica es en su origen un arte anónimo, originado por hombres y mujeres sencillos, quizá sin estudios musicales, alcanzan sin embargo la más perfecta expresión musical colectiva de su región. En relación con el folclore latinoamericano en general, León Mera observa: “estos campesinos no tienen idea de quiénes fueron Mozart o Beethoven, pero crean sus propias melodías con asombrosa facilidad”.

El género huasteco sigue en espera de músicos académicos, de sus creadores, arreglistas o compositores en el escenario y el estudio, para que dirijan su atención al estudio del huapango huasteco a fondo y con-



tribuyan con sus habilidades y conocimientos, a partir de este género.

En algunos países de Europa la educación musical es obligatoria desde la infancia, y utilizan el folclore local para la rápida asimilación en los niños. Estos métodos occidentales son adoptados en México por las academias, en vez de adaptarlos utilizando nuestra propia temática folclórica en la elaboración de métodos, tanto para violín como para otros instrumentos. Gran cantidad de giros en el violín huasteco podrían servir muy bien como estudios para un “Método de Violín”, utilizando por ejemplo el ligado, los acordes, la síncopa, cuerdas dobles, etcétera.

Sólo mediante un conocimiento verdadero de la música huasteca se podrá contribuir realmente a la música universal, así como a la creación y composición musical en su concepción filosófica. Para hacer realmente de esto una obra de arte trascendente, deberá basarse en la renovación, la búsqueda y la experimentación.

Así, el músico con estudios académicos puede beneficiarse, por una parte, con la herencia de melodías, ritmos y timbres, ofrecidos por un rico filón de tradición

folclórica, y poner su capacidad creadora a favor de una expresión auténtica y nacional. De esta búsqueda surgirán algunos experimentos para demostrar que puede hallarse un arte de raíz huasteca expresado con voz nueva y convincente, y por tanto permanente.

Esta situación podría cerrar el paso a dos criterios y actitudes negativas: la de quienes creen que el folclore no da mucho más de lo ya ampliamente conocido, y la de quienes piensan que esa tradición no puede plasmarse de manera escrita sin riesgo de perder su autenticidad.

Sólo quienes desconocen la riqueza musical que poseemos pueden dudar de un arte nuevo y juvenil basado en nuestra cultura. El campo está abierto y será fecundo en la medida que se le conozca y estudie.

A pesar de que el son huasteco hizo su aparición como género hace ya más de un siglo, hay muy pocas referencias musicales escritas (partituras), quedando sólo la tradición oral y las grabaciones como acervo, lo que pone en riesgo su interpretación y estudio a futuro. En ese sentido el camino académico entre lo huasteco no parte de la nada, ya que entre las aportaciones al estudio musical del son huasteco podemos mencionar algunos ejemplos:

El violín huasteco. Método teórico-práctico. Libro 1, del maestro Eduardo Bustos Valenzuela, el único método para violín huasteco que conozco, aunque rechaza el uso de la notación musical. En otro texto del mismo autor, *Cantares de mi Huasteca*, ya se incluyen partituras, al menos en la línea vocal de varios huapangos, la mayoría del propio Bustos. A su vez, Enrique Rivas Paniagua, en su libro *Nicandro Castillo, el hidalguense*, incluye en partitura la parte vocal de los huapangos de dicho autor.

En *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*, de Juan Jesús Aguilar León, se incluyen por fin partituras con la parte del violín y la voz en varios sones tamaulipecos, aunque un poco difíciles de abordar por el mal uso del compás y la notación, además de estar en forma manuscrita.

Jesús Antonio Echevarría, en *La Petenera: son huasteco*, desglosa en un análisis profundo de este son, la manera de hacer el rasgueo en el acompañamiento, y la secuencia armónica, al menos de “La Petenera”, una de



las más complejas. César Hernández Azuara, en *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, aporta de manera teórica aspectos como la afinación y sus secuencias interválicas, diferencias de los estilos, la encordadura de los instrumentos, así como sus antecedentes históricos. Por último, en cuanto a las aportaciones a la composición musical, debe destacarse el trabajo de la *Suite huasteca*, donde el maestro Juan Rubén Ramírez transcribió algunos sones tradicionales, ajustándolos al cuadro formal de la música académica en una orquesta de cámara.

Así pues, la propuesta es eliminar las fronteras entre lo tradicional y lo académico, ya que ambas pueden convivir sin afectarse una a la otra; por el contrario, el músico académico podrá adoptar y/o adaptar un género ajeno a su repertorio de costumbre, promoviendo su ejecución y estudio; y por otro lado el músico lírico o tradicional se verá en la posibilidad de conocer el lenguaje de la música que interpreta para poder enriquecerla. Rompiendo así la barrera que siempre ha existido entre la música “cultura” y la “folclórica”.

La música tradicional como forma simbólica

Mediante la presente reflexión se pretende revisar algunos elementos teóricos y metodológicos para el análisis social del fenómeno musical, considerando aspectos que ponen de relieve las implicaciones del contexto social en que aquél se inscribe, así como los criterios que lo caracterizan en tanto forma simbólica y posibilitan su análisis.

La Huasteca y la música de vara

La Huasteca es un territorio constituido por un sistema de interacción multiétnica con relaciones sociales en permanente cambio, teniendo como rasgo distintivo la heterogeneidad cultural, con regularidades y discontinuidades de los procesos sociales que se dan en su interior. La interacción de su ecología y geografía con los procesos sociales y las diferencias socioculturales le proporcionan una dinámica particular.

Con la finalidad de ubicarla en lo espacial, señalaremos únicamente sus linderos: en sus porciones meridional y occidental comprende una porción de la llanura costera, hacia la vertiente del Golfo de México, zona habitada por los pueblos teenek de Veracruz; hacia el límite meridional encontramos habitantes nahuas, otomés y tepehuas, y colinda con la zona del Totonacapan; hacia el poniente se encuentra la Sierra Alta, porción de la Sierra Madre Oriental, abarcando parte de Hidalgo —con habitantes nahuas— y San Luis Potosí con población náhuatl y teenek. Situado en la

* Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH.





Sierra Alta de la Huasteca potosina se halla el municipio de Xilitla, colindante con los municipios de Aquismón y Huehuetlán hacia el norte; Axtla de Terrazas al este; Matlapa y Tamazunchale hacia el sur, y los estados de Hidalgo y Querétaro al oeste.

En este marco territorial se encuentran fenómenos diversos que permiten reconocer un sustrato cultural compartido entre grupos que han tenido procesos históricos y sociales diferenciados,¹ como sucede con la música, que guarda particularidades y especificidades debido al proceso de significación que se da en los contextos sociales en que se ubican sus portadores. En la Huasteca existen géneros musicales de carácter tradicional que tienen vigencia en determinados espacios sociales, entremezclados con géneros de origen extraterritorial introducidos paulatinamente.

La música tradicional en la Huasteca tiene una denominación propia al interior de la región, en algunos casos acorde con el tipo de instrumentación con la cual se interpreta. En el caso de Xilitla, la música de vara es toda aquella ejecutada por un trío de cuerdas, cuya denominación hace alusión a la “vara” (el arco) con que se toca el violín, instrumento que lleva la línea melódica y es acompañado por la jarana y la guitarra quinta o huapanguera, ambos cordófonos rítmico-armónicos. El género musical característico de dicha dotación —por la difusión tanto al interior como al exterior de la región— es el huapango, comúnmente denominado son huasteco, de allí que a este conjunto también se le denomine trío huasteco o huapanguero.

Este género coreográfico musical de origen colonial

¹ Según el XII Censo General de Población y Vivienda 2000 del INEGI, había de un total de 42 446 habitantes en el municipio de Xilitla; de ellos, la población hablante de lengua indígena con cinco años y más ascendía a 18 751 personas, con un aproximado de 17722 habitantes nahuas y 1001 huastecos o teenek (<http://pacificosur.ciesas.edu.mx/diagnosticoestatal/slp/opcion05.html>). De acuerdo con los Índices de Marginación 2000 del Conapo, en el quinquenio que va de 1990 a 1995 el estado de San Luis Potosí ocupaba el séptimo lugar en cuanto a mayor escala de marginación en todo el país, y para 2000 mantenía el mismo nivel. A su vez, para el año 2000 el municipio de Xilitla ocupaba la cuarta posición entre los municipios considerados con alta marginación social (<http://oeidrus.sedarh.gob.mx/archivos/marginacionslp.pdf>). Por otro lado, cuestiones comunes a los pueblos indios de esa región son la extrema pobreza y la marginación, como resultado de la desigualdad social estructural en términos cualitativos y cuantitativos.

se circunscribe a espacios festivos seculares. Otros géneros tradicionales interpretados con estos instrumentos guardan particular importancia en el marco del ciclo de vida de las comunidades campesinas e indígenas, ubicándose en espacios sociales de carácter ritual, incluso entre la sociedad mestiza, como el canario y el vinuete. Aquí el vinuete es un género de uso ritual que se ejecuta durante el *Xantolo* y en las ceremonias de Velación de Cruz y de los Santos. En ese sentido, Alegre² ofrece un análisis por demás interesante. Por su parte, el canario se relaciona directamente con ritos de paso alusivos al nacimiento, como sucede con los rituales de culto al maíz o aquellos vinculados con el inicio de las distintas etapas de la vida social de los hombres, como los casorios, la inauguración de la casa habitación, entre otros.

La música de vara referida se encuentra circunscrita a contextos sociales específicos, en los cuales, y debido a ellos, adquiere significaciones que se constituyen en el marco de las relaciones sociales generadas en su interior, donde el manejo de los recursos, los intereses y necesidades de sus productores y reproductores le otorgan sentido. Por ejemplo, si se trata de un contexto ritual, el sentido será distinto al otorgado en el marco de la esfera política. Para lograr un acercamiento a esta concepción resulta necesario establecer los planteamientos que nos ayuden a comprender teóricamente dicha cuestión, así como su abordaje metodológico.

Cultura y *habitus*

El análisis de la cultura, desde la concepción estructural desarrollada por Thompson, refiere tanto al carácter simbólico de los fenómenos culturales presentes en una sociedad como su inserción en contextos sociales estructurados. Desde esta perspectiva, el análisis cultural consiste en “el estudio de las formas simbólicas —es

² Lizette Alegre González, “El camino de los muertos: relaciones intratextuales en los ritos nahuas de ‘Velación de Cruz y Xantolo’”, en *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, núm. 44, 2004, pp. 9-27; Lizette Alegre González, “El camino de los muertos: de Velación de Cruz a Xantolo”, en *Actas del XXVI Congreso Internacional de Americanistas*, Perugia, Centro di Studi Americanistici, 2004a, pp. 583-588.

decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos— en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas”.³ La cultura se distingue entre formas objetivadas—objetos, acciones y sucesos identificables a primera vista, aquellos que pueden ser descritos— y formas interiorizadas o subjetivas: el capital incorporado por los miembros de la sociedad como producto de condicionamientos, o *habitus*,⁴ lo cual permite reproducir las condiciones sociales de su propia producción, aunque de forma imprevisible, adecuándola a las circunstancias históricas y sociales del contexto. Así, el *habitus* genera esquemas de percepción y acción, discursos y prácticas.⁵ A través de este proceso, los fenómenos culturales alcanzan continuidad y trascendencia, pero también innovaciones, al integrar elementos del contexto y momento histórico en el que se desarrollan. En este sentido, consideramos que el *habitus* integra esquemas de selección y gusto por sonidos determinados, formas de estructuración de los mismos para la creación musical, así como criterios, técnicas y medios convencionales para su reproducción (instrumentos) en cada espacio. La interiorización de estas formas de percepción de los sonidos y de la acción para su objetivación en determinados contextos hace posible su continuidad.

La dimensión subjetiva de la que hablamos se configura a partir de cuatro funciones.⁶

1. *Función cognitiva*. Constituye el esquema de percepciones a través del cual los individuos y colectivos perciben, comprenden y explican la realidad, lo que permite la producción y reproducción de determinadas formas musicales, así como su inscripción en contextos sociales específicos. En su relación con los diferentes momentos del ciclo de vida, la música coadyuva a la

comprensión de la realidad al establecer parámetros de valoración y orden, de acción y expresión. Ejemplo de ello es la relación del canario y el vinuete con las concepciones de nacimiento y de vida en el caso del primero, y con la muerte, en el caso del segundo. En esta relación funcionan como parámetros sonoros para identificar y diferenciar cada momento del ciclo de vida, así como los momentos liminales entre uno y otro.

2. *Función identificadora*. La reproducción de la música tradicional y la preferencia por sus géneros rituales, canarios y vinuetes, o festivos como el huapango, como también las formas de interpretarlos y reproducirlos, son cuestiones producidas por los condicionamientos de la cultura, que aseguran de esta manera la continuidad cultural y social, además del fortalecimiento de la identidad social, en la medida en que sirven como referentes de sí mismos frente a otros.

3. *Función de orientación*. Proporciona guías potenciales de comportamientos, prácticas y formas de percepción, definiendo situaciones, generando anticipaciones y expectativas selectivas, así como prescribiendo los comportamientos y prácticas obligadas, lo que asegura la producción de las formas musicales, su transmisión a través de medios específicos convencionales (instrumentos) y su recepción en contextos y condiciones sociohistóricas particulares. Esto nos ayuda a entender el gusto por cierto tipo de música, también la reproducción permanente de comportamientos y prácticas permisibles en el seno de sus espacios de reproducción. También nos acerca a la conformación y establecimiento de técnicas de ejecución instrumental para la reproducción de repertorios específicos según la situación, como cuando el trío de música de vara ejecuta el repertorio de vinuetes en el Xantolo, o de huapangos durante la celebración del Carnaval.

4. *Función justificadora*. Permite explicar o legitimar la toma de posiciones y comportamientos, lo que asegura validez y vigencia de una determinada expresión musical que hace uso de medios convencionales de reproducción sonora y se presenta en contextos sociales específicos. Esto nos permite reconocer la importancia social del fenómeno musical y la circunscripción del repertorio tradicional a momentos determinados,

³ J. B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-I, 2002, p. 203.

⁴ Pierre Bourdieu, *Sociología de la cultura*, México, Conaculta, 1990; Gilberto Giménez, (ed.), *Teoría y análisis de la cultura*, México, Conaculta, 2005.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

como las bodas, bautizos, quince años, fiestas patronales, rituales en sitios sagrados, etcétera, todas ellas prácticas vinculadas al ciclo de vida y a la reproducción comunitaria.

La música tradicional como forma simbólica

Las formas simbólicas son los fenómenos interpretados por los actores sociales en el curso de su vida diaria, fenómenos que se insertan “en contextos y procesos sociohistóricos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben. Tales contextos y procesos se estructuran de diversas maneras”.⁷ Por ello, el análisis de la música tradicional no debe aislar las circunstancias específicas en que se hallan inmersos sus productores, transmisores y receptores, de lo contrario se estará dejando de lado la posibilidad de acceder a sus implicaciones sociales, en tanto se trata de un fenómeno que al ser interpretado adquiere sentido en el marco de las circunstancias sociohistóricas específicas de sus productores y receptores; es decir, si se presentan en el marco de las relaciones asimétricas de poder, del acceso diferencial a los recursos y oportunidades, de mecanismos institucionalizados para su producción, etcétera.

La música como forma simbólica guarda cinco características que intervienen en su constitución, a saber:⁸

Es intencional. Refiere que las formas simbólicas son expresiones que al ser producidas o empleadas por un actor persiguen —o se percibe que persiguen— objetivos y propósitos que su productor probablemente busca dejar de manifiesto frente a otro u otros actores. Aun estando sus productores aislados, por ejemplo en una práctica o ensayo, o bien conservada en una grabación, el destino final de la música es otro individuo.

Es convencional. Tanto la producción, construcción, empleo e interpretación por parte de los receptores, implican la existencia y aplicación de convenciones de carácter estilístico, expresivo, mismas que orientan la acción e interacción de los individuos que producen y



reciben las formas simbólicas. Tales convenciones constituyen parte del *habitus* de los actores involucrados, pues responden a esquemas implícitos que les permiten generarlas e interpretarlas. Se trata de reglas de codificación, por un lado, y decodificación por el otro. Pero ambas reglas no siempre coinciden, pues la forma simbólica puede ser decodificada (interpretada) de manera válida por una regla diferente y sin alterar su significado de origen, el cual no siempre se hace explícito. La producción, transmisión y recepción de la música tradicional se encuentra enmarcada en convenciones estilísticas y expresivas que, por un lado, posibilita la concreción de las mismas, y por otro orienta la interacción de los individuos con el fenómeno musical; es decir, permite la creación y el goce musical de una determinada manera.

Es estructural. Toda forma simbólica está conformada por elementos interrelacionados, por lo que se trata de construcciones con una estructura articulada. Se componen de elementos que guardan entre sí relaciones determinadas, pero que por sí mismos carecen de significación. Así, es la estructura general del sistema de interrelaciones entre las partes o elementos lo que proporciona coherencia al todo, como a cada una de las partes constituyentes. Desde esta óptica, puede analizarse la música de vara y sus géneros —por ejemplo los huapangos, los vinuetes o canarios— en su estructura musical formal, identificando sus componentes, y a la vez los géneros musicales como componentes de un sistema musical local o regional.

Es referencial. Las formas simbólicas se refieren o representan algo, un objeto, un individuo o una situa-

⁷ J.B. Thompson, *op. cit.*

⁸ *Idem.*



ción específicos, ubicados en contextos particulares, afirmando, expresando o proyectando su sentido. Esta característica se encuentra estrechamente ligada a sus espacios de transmisión y recepción, de tal suerte que serán éstos los que nos proporcionen elementos para su interpretación. Por ejemplo, uno de los aspectos de la música tradicional es su asociación a espacios ceremoniales y/o rituales, en donde puede desempeñarse como mensaje o como medio de transmisión de otro mensaje. Así sucede con la música de carácter terapéutico, aunque éste no sea el caso de los géneros a que se hace referencia.

Es contextual. La producción y recepción de las formas simbólicas se insertan en contextos y procesos socio-históricos por medio de los cuales se producen y reciben. Este aspecto considera tanto las relaciones sociales como las instituciones por las cuales son producidas, transmitidas y recibidas las formas simbólicas. La construcción, difusión, recepción, sentido y valor que adquieren para sus receptores depende en cierto modo de los contextos e instituciones involucradas en su producción, mediatización y soporte. El análisis contextual nos sitúa en el campo del análisis político de las formas simbólicas, pues nos acerca a las relaciones de poder, así como a los recursos con los que cuentan quienes participan en su producción, transmisión y recepción, en el marco de la estructura y contradicciones sociales en las que se hallan insertas. Ello nos permite situar a la producción de la música tradicional en el marco de relaciones establecidas entre actores individuales y colectivos ubicados en determinadas condiciones reales de existencia, y en una relación de competencia en la que se ponen en juego intenciones, intereses, objetivos y estrategias que hacen posible la producción y reproducción del fenómeno musical, así como su continuidad o discontinuidad en un momento dado de la historia social.

La ideología como control cultural

La música tradicional de vara está sujeta a interpretaciones y usos diferenciados, según los intereses y necesidades del grupo o sector social que la produce o reproduce. En el caso de los grupos dominantes

suele ser utilizada en contextos sociales específicos y en circunstancias particulares como instrumento de dominación, para mantener relaciones de poder sistemáticamente asimétricas, como sucede sobre todo con el huapango y el proceso de apropiación del cual ha sido objeto. Cuando esto sucede hablamos entonces de un uso ideológico de la música tradicional: el significado que se le otorga al servicio del poder.⁹ Por el contrario, en el caso de su uso por parte de los grupos o sectores dominados, nos estaremos refiriendo a un recurso de resistencia,¹⁰ como se observa sobre todo con el uso del vinuete y los canarios, reservado para espacios rituales de la cultura propia.

En este sentido, y de manera esquemática, se consideran dos ámbitos generales desde los cuales se ejerce la dominación y la resistencia. Por un lado se encuentran las instituciones del Estado, las iglesias y las organizaciones de la esfera política, como los partidos políticos u otros grupos de carácter similar. En este ámbito el control de las formas simbólicas no es accesible al común de la gente, ya que sólo los sectores dominantes tienen acceso a él. Desde allí se ejerce una apropiación de la música con fines diversos, según la institución u órgano del que se trate, sea como parte del denominado desarrollo cultural —donde continúa el predominio del paternalismo, generando una relación de dependencia de los músicos tradicionales hacia la institución—, sea desde una manipulación religiosa que integra elementos de la música tradicional y a los músicos a su culto, en la búsqueda por extender su dominio y/o fortalecer su carácter socio-político. Por otro lado se encuentran los espacios del ámbito cotidiano, donde se logra un mayor control de los elementos culturales: la escuela, las organizaciones civiles, el hogar y el trabajo, entre otros, todos ellos compartidos por la mayoría de los miembros de una sociedad. Aquí se observa un ejercicio relativamente equitativo en el manejo de las formas simbólicas; no obstante, estos ámbitos involucran también desigualdades, asimetrías de poder y de manejo

⁹ *Idem.*

¹⁰ James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, ERA, 2000.

de los recursos, pues los sectores dominados, designados también populares, no son homogéneos. La presencia de la música de vara en espacios sociales enmarcados en este ámbito ilustra el tipo de relación existente, donde los actores pueden hacer un manejo de la música tradicional con relativa discrecionalidad. Pese a que comparten esta posibilidad, el sentido y manejo que le dan está orientado por intereses diferenciados, según las posiciones jerárquicas y de estatus que cada sector tenga en su ámbito. En este caso podemos ver que el manejo que se hace de la música de vara, y los géneros musicales vinculados a ella, en las representaciones que se llevan a cabo en escuelas o festivales difiere de las que se hacen en los hogares u organizaciones civiles; en el primer caso se inculca para instaurar o fortalecer esquemas legitimadores de la diferenciación social, en el otro para fortalecer los esquemas que posibilitan la resistencia cultural.

La relación con el territorio

Debe considerarse que toda forma simbólica, así como los diferentes procesos sociales en que se halla inserta, tiene lugar en espacios físicos configurados social, cultural e históricamente. Toda acción social sucede en territorios delimitados por los actores sociales en términos instrumentales y de valor.¹¹ Así, la producción y reproducción de las formas simbólicas se encuentran circunscritas o vinculadas a ellos, como a los procesos que intervienen para su configuración, aprovechamiento y transformación en sentido instrumental y cultural. En esta medida la música de vara guarda características peculiares: en el marco de su territorio los vinuetes y canarios se encuentran estrechamente relacionados con el proceso del trabajo agrícola, como con el ciclo de vida. Desde el punto de vista de la característica estructural, por ejemplo, el hecho de que en la actualidad mantenga una serie de elementos constitutivos en cuanto a forma, dotación instrumental y repertorio —con todo y las innovaciones que



implica la introducción de nuevos géneros musicales producto de la moda y el control cultural— nos habla de la fortaleza del *habitus* musical regional, de tal suerte que la música de vara viene a ser un elemento constitutivo importante en la configuración del territorio huasteco.

Comentarios finales

Con los elementos anteriores hemos intentado trazar un esquema conceptual que tome en cuenta la dimensión subjetiva de la cultura, y nos acerque a los criterios que orientan las prácticas, estrategias, gustos y percepciones para la constitución del fenómeno musical. Al conceptualizar los fenómenos culturales como formas simbólicas podemos particularizar sus características para dilucidar lo que engloban en su conjunto. Identificar los actores que producen y reproducen la música, los contextos en que se encuentran inmersos y los medios de que se valen para ello permite identificar si su utilización es ideológica (de dominación) o de resistencia. Para tal efecto es necesario tomar en cuenta la ubicación de los productores en la estructura social, los medios y recursos con los que cuentan para tener acceso al manejo de dicha forma simbólica, para su transmisión y recepción, las particulares circunstancias históricas de cada uno, así como la configuración de su espacio territorial. En la medida que nos acerquemos a los procesos sociales, políticos, históricos y culturales en que las formas simbólicas se encuentran insertas, tendremos la posibilidad de visualizar una gama amplia de la realidad, para obtener una mejor comprensión de los fenómenos que en ella acontecen.

¹¹ Gilberto Giménez, "Territorio y cultura", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época II, vol. II, núm. 4, diciembre 1996, pp. 9-30.

“¡Queremos rock!” Los jóvenes ante un concierto de música tradicional mexicana

El presente trabajo toma como base el programa de Música Escolar para Educación Básica de la Secretaría de Educación Pública en el Distrito Federal, y tiene el objetivo general de motivar a los alumnos a apreciar otras manifestaciones musicales que se desarrollan en su entorno, y que por diversos motivos no tienen acceso a ellas. El programa se realiza en la mayoría de las escuelas, tanto particulares como oficiales de nivel inicial (jardín de niños), especial (niños con discapacidad) primaria y secundaria —en estas últimas se incluye el horario nocturno, dirigido a la población adulta— y tiene un costo de ocho pesos por alumno.

El inicio de actividades está marcado por una audición general, para promocionar a los grupos participantes, y en ella se invita a las autoridades de los planteles (inspectores de zona y directores) y a un centenar de alumnos que lleva el nivel correspondiente.

Estos grupos musicales aparecen en un Catálogo de Productos y Servicios que se distribuye en todos los planteles, a fin de que las escuelas puedan participar en la selección de los eventos que sean de su agrado. Es de esta solicitud como surge la programación para presentar a los grupos en el transcurso del ciclo escolar, y los géneros musicales ofrecidos son los siguientes: Canción infantil; Música regional de México; Rock; Música prehispánica; Música clásica; Música coral.

Cabe mencionar que los grupos participantes no pertenecen a la SEP, el pago que reciben es el acordado con los niveles, y ni el pago ni el evento son de carácter obligatorio para los alumnos.

Al inicio del ciclo cada grupo debe enviar a las escuelas un avance general del repertorio que va a interpretar, así como una breve síntesis documental con el propósito de “preparar y motivar” a los alumnos, para que el evento a presenciar pueda resultar más accesible.

En particular vamos a referirnos a la presentación del concierto didác-



* Licenciado en Geografía por la UNAM. Becario del Programa Músicos Tradicionales del Fonca 2008-2009. Director y compositor del grupo Son de la Ciudad.

tico “Música tradicional mexicana” ofrecido para estudiantes de secundaria (jóvenes adolescentes de 12 a 16 años) por el grupo Son de la Ciudad, del cual formo parte. Esta agrupación se formó en 1990 y se ha caracterizado por desarrollar un trabajo musical destinado principalmente a los niños.

El concierto

En este concierto se utilizan algunos ritmos de la amplia geografía musical que tiene nuestro país; entre sus objetivos destacan los siguientes: *a)* Apreiciar la enorme riqueza musical que tiene México; *b)* Poseer una visión global de las características de la música regional mexicana; *c)* Contar con una noción básica de los instrumentos que utiliza; *d)* Conocer los ritmos tradicionales más importantes, y *e)* Identificar en un mapa su localización geográfica.

Aun cuando se trata de un espectáculo fundamentalmente musical, utilizamos diversos elementos para tratar de integrar al alumno, entre ellos la presentación y nombre de los instrumentos utilizados para interpretar la música tradicional (vihuela, guitarra de golpe, caja de tapeo, flauta transversal, mandolina, guitarrón, violín, tambores, flauta de carrizo, saxofón, clarinete, tarola, platillos, guitarra, jaranas veracruzanas, acordeón y arpa); incorporación de historias, leyendas y cuentos en forma de canción, con el fin de motivar en el alumno el conocimiento y apreciación de las tradiciones nacionales; participación en pasos de baile, es decir, de manera fácil y práctica les enseñamos la forma de zapatear un determinado tipo de baile como el chotís, un ritmo del norte del país.

Sugerencias de actividades posteriores

- Escucha programas de radio que incluyan en su programación música regional mexicana, por ejemplo, Radio Educación (1060 AM) y Radio Universidad (86.1 AM y 96.1 FM).
- Comenta sobre lugares posibles para estudiar



música, dibujo, pintura, fotografía o danza. Además al sugerir las estaciones de radio se comenta sobre diferentes programas en donde posiblemente puedan encontrar alternativas que orienten sus inquietudes.

- Busca en casa casetes o discos que contengan música regional; pregunta por que están ahí y escúchalos con compañeros de clase.
- Escribe tu opinión sobre la importancia que tiene esta música para nuestro país. ¿Tienes en tu casa algún instrumento, cuál es y quién lo toca?
- Investiga e ilustra algunos de los instrumentos mencionados en el resumen.
- Investiga sobre la música tradicional mexicana en periódicos o revistas.
- Investiga en periódicos (*Universal, Reforma, La Jornada* o revistas (*Tiempo Libre*) la programación de eventos de música tradicional mexicana.
- Realiza una cartelera cultural.
- Asiste a estos eventos con tu familia o con tus compañeros.
- Realiza con tus compañeros un periódico mural con los géneros musicales que tiene nuestro país, y otro donde se muestren todos los géneros musicales llegados de otros países.



La llegada

Al llegar a la escuela nos ubicamos en una realidad que no estaba escrita (cabe aclarar que los demás grupos musicales no querían participar, y señalaban que los estudiantes de secundaria son un público muy difícil). Los primeros comentarios que escuchamos al empezar a montar el equipo de sonido y los instrumentos fue:

“¿Queremos rooock!”, y posteriormente gran cantidad de alumnos preguntaban:

—¿Qué música van a tocar?— Música tradicional de México, contestamos.

—Pero ¿como cuál, de Vicente Fernández?

—No, música tradicional de diferentes estados de la república ¿Conocen el son jarocho? Ponen cara de no sé de qué me hablas, y dicen: —¡Ah... sí!, antes de marcharse no muy convencidos. En otros casos dicen (en tono despectivo): —¡Ya llegó el mariachi!

Las condiciones

En algunos casos (los más extremos), mientras nos instalamos, han llegado los alumnos a arrojar monedas

o cualquier otro objeto, inclusive cuando ya estamos tocando. El director de la escuela toca el timbre para que salgan los alumnos; al no haber ningún control salen y se desperdigan por todo el patio, entonces el director voltea y nos dice: ya pueden empezar, cuando escuchan la música se vienen para acá.

Los profesores piensan que, como llegó la música, ellos tienen una hora libre y se desaparecen, dejándonos ahí con sus *angelitos*. En otros casos el profesor puede estar presente pero se mantiene al margen de la situación, platicando con otros de sus colegas o con los alumnos. En un caso particular, los maestros nos previnieron de cuidar bien nuestras pertenencias, porque los alumnos en un descuido nos podrían robar, y tanto insistieron que ya nos queríamos ir. Al final la presentación estuvo excelente, nada pasó y los alumnos nos ayudaron a cargar el equipo sin ningún problema de faltantes; sin embargo, sólo se recaudó el 50 o 60 por ciento de lo previsto.

Cuando las condiciones son buenas, se obtiene una recaudación mayor, ante la asistencia de más alumnos; hay orden en la formación y distribución de los alumnos en el patio; se colocan sillas y lonas, para mayor comodidad del público; el profesor de música entrega un cuestionario relacionado con la actividad presenciada; la actitud de los profesores es de atención y respeto, y si se les invita a participar lo hacen con gusto.

El repertorio

El repertorio inicial fue contemplando los objetivos generales aunque con el transcurso del tiempo se fue modificando en función de las necesidades, de tal manera que fuera más ameno y divertido, menos formal. Por ejemplo, invitamos a un alumno a tocar instrumentos de percusión durante una pieza del estado de Oaxaca; hacemos bromas. El actual programa incluye las siguientes interpretaciones:

- | | |
|------------------|---------------------------|
| <i>El Palomo</i> | (son de tarima, Guerrero) |
| <i>El Pato</i> | (son de tarima) |

- Salida al baño* (polka, Jalisco)
- Abril* (polka)
- El Trompo* (son jalisciense)
- El Tigre* (son de tamborileros, Tabasco)
- Son de la danza de la tortuga* (son de danza, Oaxaca)
- Sube la lomita* (chotís del norte de México)
- La Iguana* (son de tarima)
- La Guacamaya* (son jarocho, Veracruz)

La encuesta

Al desarrollar este trabajo con alumnos de secundaria, y después de varios “éxitos y fracasos”, surgió la idea de elaborar una encuesta para tener una mayor comprensión de lo que estábamos haciendo y, por tanto, conocer el punto de vista general de los adolescentes, y de paso de los profesores.

Las presentaciones se realizaron entre septiembre y diciembre de 2007, lapso en el que se visitaron 42 escuelas, se atendieron a 14147 alumnos y 780 profesores. En dicho periodo se realizaron en total 154 encuestas, dirigidas tanto a los profesores como a los alumnos. La encuesta cubrió diez preguntas generales, y debió contar con el visto bueno de las autoridades de la SEP:

1. ¿Tus maestros comentaron contigo acerca del grupo que visitaría tu escuela?
2. ¿Cuál fue tu reacción al enterarte que verías y escucharías a un grupo de música?
3. Durante el concierto tus sensaciones fueron de:
4. La música que escuchaste te hizo:
5. La música te hizo recordar situaciones que:
6. De los instrumentos que viste ejecutar a los integrantes del grupo:
7. ¿Te gustaría tocar alguno?
8. ¿Tus maestros desarrollan actividades de música contigo?
9. ¿Qué opinión tienes acerca del grupo que escuchaste?
10. ¿Qué género musical te gustaría escuchar en una próxima visita?



A continuación ofrecemos las respuestas dadas a cada una de las preguntas:

1. ¿Tus maestros comentaron contigo acerca del grupo que visitaría tu escuela?
 - a) Sí 70.8%
 - b) No 29.2%
2. ¿Cuál fue tu reacción al enterarte que verías y escucharías a un grupo?
 - a) Interés 71.1
 - b) Apatía 8.1
 - c) Ninguna 20.8
3. Durante el concierto tus sensaciones fueron de:
 - a) Alegría 46.1
 - b) Tristeza 1.3
 - c) Tranquilidad 35.0
 - d) Agitación 1.3
 - e) Otras 14.9
 - b y c 0.7
 - a y d 0.7
4. La música que escuchaste te hizo:



- | | |
|-------------|------|
| a) Moverte | 17.5 |
| b) Aplaudir | 51.3 |
| c) Cantar | 3.9 |
| d) Ninguna | 22.7 |
| a y b | 1.9 |
| a y c | 0.7 |
| a, b, c | 0.7 |
| b y c | 1.3 |
5. Te hizo recordar situaciones que:
- | | |
|------------------------------|------|
| a) Has vivido con tu familia | 24.6 |
| b) Has vivido con tus amigos | 27.3 |
| c) Son totalmente nuevas | 20.1 |
| d) Son imaginarias | 5.8 |
| e) Ninguna | 20.1 |
| a y d | 0.7 |
| b, c, d | 0.7 |
| b y d | 0.7 |
6. De los instrumentos que viste ejecutar a los integrantes del grupo:
- | | |
|-----------------------|------|
| a) Los conocías todos | 10.4 |
| b) Conocías algunos | 73.4 |
| c) Ninguno | 16.2 |
7. ¿Te gustaría tocar alguno?
- | | |
|-------|------|
| a) Sí | 70.1 |
| b) No | 29.9 |
8. ¿Tus maestros desarrollan actividades de música contigo?

- | | |
|-------------------|------|
| a) Frecuentemente | 31.1 |
| b) Muy poco | 44.2 |
| c) Nunca | 24.1 |
| a y b | 0.6 |
9. ¿Qué opinión tienes acerca del grupo que escuchaste?
- | | |
|------------|------|
| a) Buena | 78 |
| b) Regular | 17.5 |
| c) Mala | 4.5 |
10. ¿Qué género musical te gustaría escuchar en una próxima visita a tu escuela?
- | | |
|------------------------|------|
| a) Canción infantil | 1.3 |
| b) Música tradicional | 18.8 |
| c) Rock | 65.6 |
| d) Música prehispánica | 9.8 |
| e) Música clásica | 2.6 |
| f) Música coral | 1.9 |

Algunas conclusiones

Analfabetismo magisterial en materia musical, en términos generales.

Se necesitan realizar eventos especiales con ellos para sensibilizarlos.

Los alumnos necesitan que el evento tenga algo en común con su cotidianidad.

El evento tiene que ser ágil y ameno.

Es la población más susceptible a todo.

Es importante este trabajo en la formación de públicos.

La música en los rituales de montaña: la sierra nevada del Iztaccíhuatl

La sierra nevada de Iztaccíhuatl es un complejo volcánico que pertenece a la provincia fisiográfica del Eje Neovolcánico Transversal; actualmente su protección y conservación corresponde al Parque Nacional Izta-Popo. Es la tercera montaña más alta de México, su perfil asemeja al de una mujer recostada, de ahí proviene la designación de sus cúspides: *La Cabeza*, 5 090 msnm; *El Pecho*, 5 230 msnm; y *Los Pies (Amacuilecatl)*, 4 665 msnm.¹ El nombre de Iztaccíhuatl etimológicamente proviene de los vocablos nahuas *iztac*, “cosa blanca” y *cihuatl*, “mujer”: “Mujer blanca”.² En otras crónicas se le identifica como “Sierra Nevada”, “Iztaccihuatltepetl” o “Iztactepetl”.³

Tanto las fuentes históricas como la arqueología han evidenciado que esta montaña y sus parajes en la época prehispánica, y al menos durante el siglo XVI, fungieron como espacios sagrados, sitios propicios para celebrar rituales.⁴ y en ese sentido cabe preguntar ¿por qué la sierra nevada de



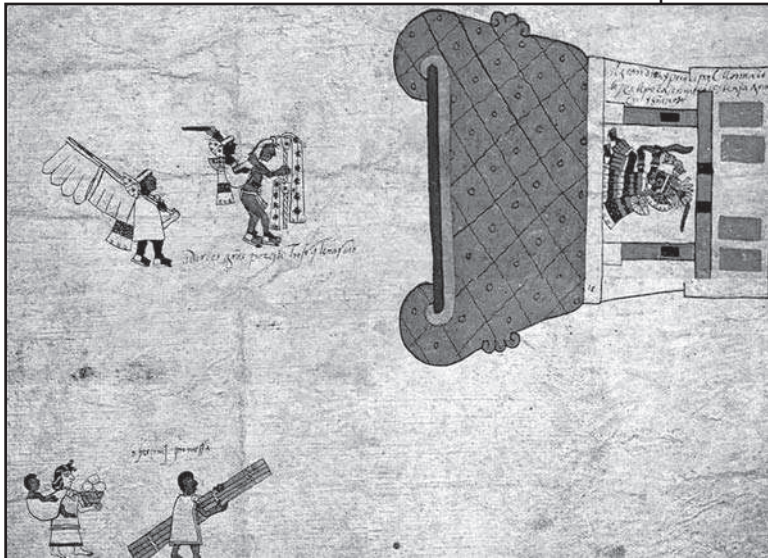
* Licenciado en Negocios Internacionales, Escuela Superior de Contaduría y Administración-IPN. Estudia el octavo semestre de la licenciatura de Arqueología en la ENAH.

¹ Ismael Arturo Montero García, “Iztaccíhuatl: arqueología en alta montaña”, tesis de licenciatura, México, ENAH-INAH, 1988, p. 85.

² Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, 36), 1967, t. 1, p. 159.

³ *Ibidem*, p. 279; Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1981, t. III, p. 350; Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, México, Porrúa, 1973 p. 144; Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Porrúa, 1975, t. II, p. 592.

⁴ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, p. 350; Desirè, Charnay “The Ancient Cities of New World Begin Voyages and Explorations in Mexico and Central America from 1857-1888”, en *Antiquities of the New World*, núm. 10, 1973, pp. 152-182; José Luis Lorenzo, *Las zonas arqueológicas de los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl*, México, INAH, 1957; Ismael Arturo Montero García, “Los símbolos de las alturas”, tesis de doctorado, México, ENAH-INAH, 2005; Stanislaw Iwaniszewski e Ismael Arturo Montero García, “La sagrada cumbre de la Iztaccíhuatl”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski, Arturo Montero (coords.), *La Montaña en el paisaje ritual*, México, IHH-UNAM/INAH, 2007.



Iztaccíhuatl fungió como un paisaje ritual relevante para los pueblos naturales de estas tierras?

Sin embargo, como muestra Iwaniszewski,⁵ la religión no fue la única razón por la que los nativos subían a la montaña, pues la explotación de sus recursos naturales y el recorrido de rutas de paso por las faldas ubicadas en sus extremos también fueron motivos para llegar a ella. También es necesario señalar que en nuestros días la montaña sigue siendo visitada para celebrar distintas prácticas rituales a lo largo del año; sin embargo al ser ajenas a la temporalidad que aborda este estudio, se omite hacer referencia de las mismas.

Ahora bien, “la construcción de todo paisaje se da a partir de la manipulación concreta, imaginaria y simbólica del espacio y del tiempo por cada sociedad en particular y en función de las relaciones duraderas que establezca con determinados sitios del espacio físico”, lo cual proporciona los referentes que brindan el orden, el sentido y el significado a las prácticas sociales.⁶ Para esta investigación se privilegia el estudio de la Iztaccíhuatl como un complejo sistema simbólico prehispánico, que evidencia la existencia de culto en dicho sitio pero con distintos paisajes rituales, uno por

cada pueblo que le visitó y le ofrendó, esto en términos diacrónicos y sincrónicos.

A partir de este momento surge una interrogante básica, y su respuesta nos permitirá conocer parte de la esencia principal que permeó la concepción de los distintos paisajes rituales prehispánicos vinculados al culto en las montañas del Altiplano central: según las fuentes históricas del siglo XVI ¿cómo se concebían a la Iztaccíhuatl y a las otras montañas antes de la imposición religiosa europea? A manera de respuesta, el historiador mestizo Diego Muñoz Camargo escribió: “La Sierra Nevada de Huexotzinco y el volcán los tenían por dioses y que el volcán y la Sierra Nevada eran marido y mujer. Llamaban al volcán Popocatepetl y a la Sierra Nevada Yztaccihuatl”.⁷ Por su parte Torquemada añade al respecto:

Tenían también creído que todos los montes eminentes y sierras altas participaban de esta condición y parte de divinidad, por lo cual fingieron haber en cada lugar de éstos un dios menor que Tláloc y sujeto a él, por cuyo mandato hacía engendrar nubes, y que se deshiciese en agua por aquellas provincias que aquel lugar y sierra aguardaban. Por esta razón acostumbraban venir todos los moradores de aquellas partes que participaban de esta agua y lluvia a este lugar, donde veían que se engendraban las nubes, a adorar aquel dios que creían presidir en él, por mandamiento de Tláloc [...] A estos lugares venían muchas gentes a ofrecer sacrificios al dios Tláloc y a los demás dioses sus compañeros, como a los que creían que les hacían este bien y merced de dar las aguas, para el reparo y socorro de sus necesidades.⁸

Se concebía a los montes como sitios donde se generaba vida desde el interior de la tierra, al fungir como recipientes de alimentos y agua vital,⁹ lugares significativos en el espacio físico porque en ellos se engendra-

⁵ Stanislaw Iwaniszewski, “La arqueología de alta montaña y su estado actual”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 18, 1986, pp. 249-273.

⁶ Ismael Arturo Montero García, “Apuntes al Mapa de Cuauhtinchan II desde la geografía simbólica”, en Tim Tucker y Arturo Montero (coords.), *Mapa de Cuauhtinchan II. Entre la ciencia y lo sagrado*, México, Mesoamerican Research Foundation, 2008, p. 92.

⁷ Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala* (paleografía, introducción, notas, apéndices e índices analíticos de Luis Reyes García con la colaboración de Javier Lira Toledo), Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala/CIESAS/Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998.

⁸ Fray Juan de Torquemada, *op. cit.*, p. 46.

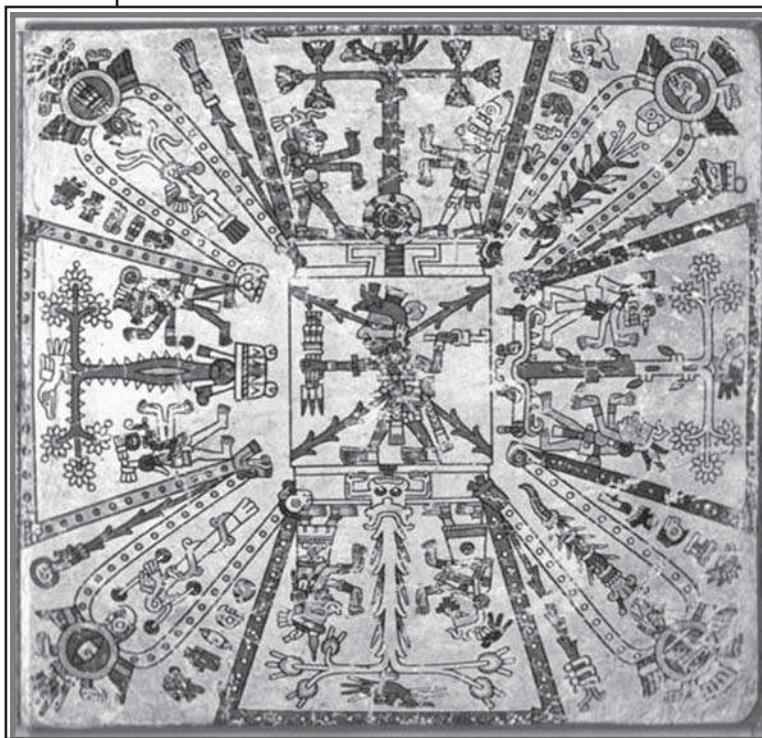
⁹ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, p. 344.

ban las nubes de agua que regaban el campo y permitían el crecimiento de las plantas comestibles; por otra parte, se convertían en una entrada propicia al Tlalocan, lugar de habitación de Tláloc y sus compañeros los tlaloques,¹⁰ acceso que podía darse a través de sus lagunas, laderas, manantiales, cuevas, cimas, cascadas, ríos y barrancos —las ofrendas antiguas y contemporáneas en las montañas se caracterizan porque habitualmente están colocadas en esos sitios—. Por tanto, ¿cuándo y a quién se rendía culto en la Iztaccíhuatl?

Las fiestas en la Iztaccíhuatl

Según las fuentes históricas, la Iztaccíhuatl era una diosa, la montaña sacralizada según la crónica de fray Diego Durán,¹¹ tenía sus propios templos, uno en la ciudad de Tenochtitlán y otro en un sitio sagrado en la misma montaña, donde le rendían culto tan consumado como el que se realizaba en el Monte Tláloc. Probablemente personificaba la advocación de alguna entidad panteística,¹² o bien a una diosa de la tierra, de los bienes de la naturaleza y de los mantenimientos.

Por otra parte, en la Iztaccíhuatl también se evidenciaba un culto a Tláloc,¹³ esto se entiende por qué la montaña en su conjunto se concebía como un acceso al Tlalocan, siendo habitual en la época prehispánica que en las montañas con género femenino se implorara a esa deidad masculina.¹⁴ Si partimos del planteamiento de que existía un control preciso en el cómputo de tiempo y un *Tonalámatl* que determinaba los momentos, espacios y ofrendas precisas a entregar, es para las veintenas equivalentes a la parte de abril y mayo *Huey Tozoztli* [*Uey Tezoztli* o *Huey Tozoztontli*] y la equivalente a los actuales octubre e inicios de noviembre



Tepetlhuatl o *Huey Pachtli* las temporadas propicias para subir a ofrendar a esta montaña.¹⁵ Una vez que se ha determinado la importancia ritual de la montaña, debemos preguntarnos si las peregrinaciones y rituales celebrados en la misma estaban acompañados de música, y de ser así, ¿cuáles eran los instrumentos musicales utilizados?, ¿quiénes eran los encargados de manipularlos?

La música sagrada

Los instrumentos musicales tenían un papel importante en las festividades dedicadas a Tláloc y la Iztaccíhuatl; entre los actores y especialistas rituales se encontraban los *tlamacazque cuicanime* o sátrapas cantores, quienes residían en los templos porque aún no habían realizado alguna hazaña en la guerra. Estos personajes eran los encargados de tocar teponaztles, caracoles, silbatos y sonajas de niebla, entre otros instrumentos musicales, los cuales producían una “música muy festiva” acompañada generalmente con cantos.¹⁶ Hernando de Alvarado Tezozomoc identificó

¹⁰ Ángel Ma. Garibay K., *Veinte himnos sacros de los nahuas*, México, IIH-UNAM, 1995, pp. 52-53.

¹¹ Fray Diego Durán, *op. cit.*, pp. 159-162.

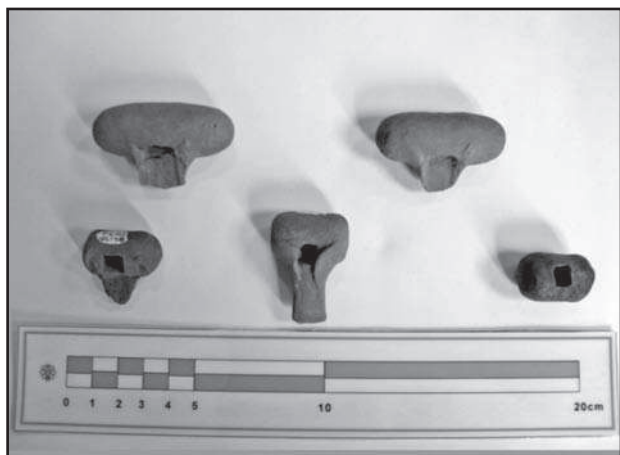
¹² Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, p. 72.

¹³ Desirè, Charnay, *op. cit.*; Ismael Arturo Montero García, *op. cit.*, 1988.

¹⁴ Fray Toribio de Bernavente (Motolinía), *op. cit.*, pp. 84 y 185.

¹⁵ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, Apéndice del Primer Libro, Confutación, Libro Segundo, cap. XXXII; Fray Diego Durán, *op. cit.*, Libro Primero, caps. VIII, XVII y XVIII.

¹⁶ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, I, pp. 162 y 169; Johanna Broda, “Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 6, 1979, p. 283.



a estos especialistas rituales con el nombre de *tlalocacuicanime*.¹⁷

Por su parte, Lourdes Suárez ha señalado la posibilidad de que cada festividad religiosa correspondiera a un tipo de música determinado y que necesariamente requería algún artefacto específico;¹⁸ esto parecería más evidente con el uso de algunas familias de gasterópodos en particular. Un ejemplo de instrumentos específicos sería el *teponaztli* llamado *tecomapiloa*, que se portaba y tocaba debajo del sobaco, el cual era utilizado en la festividad de Xilonen.¹⁹ Dada la importancia de los montes como sitios que poseían paisajes sagrados, sería sensato considerar la existencia de evidencia arqueológica que atestigüe dichas actividades rituales.

Los silbatos

Sahagún aludió a la música producida por “pitos hechos de barro cocido, o con unos caracoles mariscos”, que habitualmente se utilizaban en festividades vinculadas con Tláloc, deidades de los mantenimientos y los montes durante la fiesta de Tepeilhuitl.²⁰

La primera mención de instrumentos musicales prehispánicos en la Iztaccíhuatl se encuentra en un trabajo de Carlos Navarrete,²¹ donde se describe el hallaz-

¹⁷ Hernando de Alvarado Tezozomoc, *Crónica mexicana* (ed. de Gonzalo Díaz Migoyo y Germán Vázquez Chamorro), Madrid, Dastin (Serie Crónicas de América, 25), 2001, p. 352.

¹⁸ Lourdes Suárez Díez, *Conchas y caracoles, ese universo maravilloso*, México, Banpaís, 1991, p. 121.

¹⁹ José Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, SEP/INAH, 1968, pp. 29 y 32.

²⁰ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, I, p. 200.

²¹ Carlos Navarrete, “El material arqueológico de la Cueva de Calucan. Un sitio posclásico en el Iztaccíhuatl”, en *Tlatoani*, núm. 11, 1957, pp. 14-18.

go de diez fragmentos de embocaduras de ocarinas, en la Cueva de Calucan, de donde debe resaltarse que al interior de este desarrollo subterráneo de más de 30 m drena un manantial.²² En 1977, la Oficina de Salvamento Arqueológico del INAH recibió una bolsa con tiestos de alfarería y otros materiales que procedían de la zona de los volcanes y fueron encontrados por excursionistas del Grupo El Anfora;²³ en particular resaltamos la descripción que se hace de flautas y ocarinas sometidas a la técnica del doble engobe en vaciado asociadas a la fase Tolteca (900-1200 d.C.).

Entre febrero y marzo de 1983, Emeterio Ramírez Torres —montañista, pintor y brigadista del Socorro Alpino, aficionado a la arqueología— recuperó algunos fragmentos de alfarería prehispánica de lo que alguna vez fueron flautas, así como algunos silbatos de la misma temporalidad en el sitio “El Pecho” de la montaña. Posteriormente, el 4 de mayo de ese año montañistas del Club Alpino Mexicano localizaron en una prominencia cercana a dicho sitio algunos objetos prehispánicos, entre ellos fragmentos de flautas, tres resonadores globulares transversos (silbatos) y dos embocaduras,²⁴ correspondientes al periodo Posclásico temprano.²⁵

En cuanto al uso original, aun cuando se desconoce el contexto arqueológico del que fueron recuperados, pudieron haberse empleado en actividades rituales consagradas a deidades de los mantenimientos. Su uso específico pudo haber consistido en la creación de sonidos onomatopéyicos como voces de pájaros, mismos que podían ser escuchados intensamente en campos cercanos y a gran distancia, debido a su alta tesitura —en virtud de su tamaño pequeño— y al espacio abierto del sitio ceremonial de gran altura, sin ruidos ajenos y sin barreras.

Los sonidos de los silbatos cortos pudieron producir hermosos coros o combinaciones de varias voces. Estos

²² Ismael Arturo Montero García, *op. cit.*, 2005, p. 88.

²³ Florencia Müller, “Material arqueológico de los volcanes”, en *Antropología e Historia: Boletín del INAH*, núm. 22, abril-junio 1978.

²⁴ Stanislaw Iwaniszewski e Ismael Arturo Montero García, *op. cit.*, pp. 95-96.

²⁵ Miguel Pérez Negrete, comunicación personal, 2008.

sonidos pueden ser de varias tesituras, si se tocan al mismo tiempo silbatos de varias dimensiones. También pueden producir melodías, pero no por un solista. A partir de pruebas realizadas con modelos experimentales se cree que también pudieron generar efectos muy especiales entre quienes participaban en los rituales, ya que si los silbatos se operaban al mismo tiempo podían generar sonidos infrasónicos.²⁶

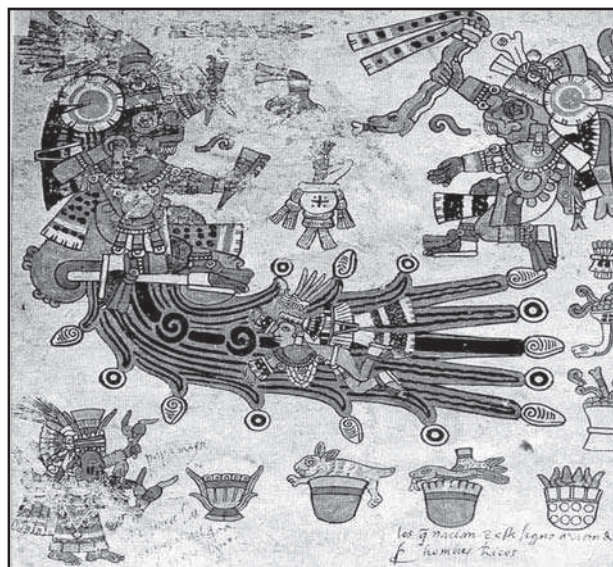
Tal vez, simplemente eran utilizados para reagrupar a un grupo que efectuaba una peregrinación en caso de que este fuese separado por alguna causa, como el esfuerzo natural que implicaba recorrer distancias de alta montaña —donde debe enfrentarse a una menor cantidad de oxígeno disponible—, o encontrar condiciones climáticas adversas —nevadas, neblina, lluvia— que dificultan la visibilidad.

Por otro parte, si los silbatos fueron utilizados en un ritual de petición de lluvia, la combinación de sonidos de dos o más silbatos resultaría similar al provocado por ráfagas de viento; y sobre este particular Torquemada escribió: “estos indios le daban al Dios Tláloc, por su Embajador al Dios Quetzalcohuatl, y era la causa, por que algunos días, o meses, antes que comiencen las aguas, comienzan uno vientos recios, que duran hasta que ellas comienzan, y es ordinariamente por Quaresma [...]”²⁷

Finalmente, la mayoría de resonadores recuperados presentan un obturador circular lateral en el costado izquierdo, lo cual implica muy probablemente que fueron ergonómicamente diseñados para ser utilizados por zurdos.

Los percutores y la lluvia

Entre las colecciones de bienes arqueológicos recuperados de la Iztaccíhuatl se encuentran unos peculiares objetos de madera, identificados como clavos de made-



ra pertenecientes a una cruz.²⁸ Posteriormente, en 1983 los miembros del Club Alpino Mexicano recuperan en el “El Pecho” una pieza con similares características, y ese mismo año Emeterio Torres recupera dos utensilios parecidos a los anteriores en la zona de “El Cuello”. Por la apariencia, dimensiones y procedencia de estos objetos de madera es posible sugerir que dichos materiales posiblemente fungieron como palillos percutores o baquetas de algún instrumento musical. Entre la familia de instrumentos musicales en los que se utilizaban percutores, uno de los más sugerentes para nuestro estudio es el *teponaztli* —sus percutores son llamados *olmaitl*—; sin embargo, debe enfatizarse que las piezas de madera recuperadas no muestran la punta cubierta de hule, elemento que probablemente perdieron debido a las condiciones a que estuvieron sometidas.²⁹

El *tepoznatli* es un instrumento musical de percusión formado de un cilindro de madera hueco y dos lengüetas que se golpean con baquetas;³⁰ en la época prehispánica habitualmente eran utilizados en rituales consagrados a Tláloc con el objetivo de invocar la lluvia, los animales y la fertilidad: “[...] y luego vinieron los cantores del dios de las aguas, venían tañendo y cantando con un teponaztli y atambor. Parece [que] bino con el agua una culebra algo gruesa, búora y sanguixuelas negras (acuecueachin). Con ellas comenzaron

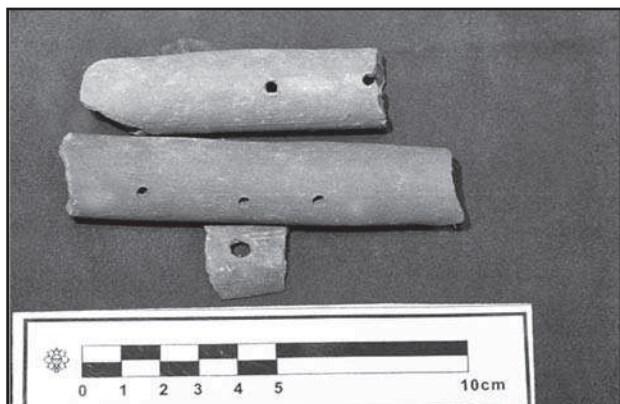
²⁶ Roberto Velázquez, especialista en instrumentos musicales, durante enero de 2008 creó modelos experimentales a partir de piezas originales registradas ante el INAH, y actualmente bajo custodia del Club Alpino Mexicano; los resultados completos de la investigación están disponibles en la página web <http://www.geocities.com/isgma04/iztacc/iztac.html>.

²⁷ Fray Juan de Torquemada, *op. cit.*, t I, p. 47.

²⁸ Florencia Müller, *op. cit.*, p. 25.

²⁹ José Martí, *Canto, danza y música precortesiana*, México, FCE, 1961, p. 335.

³⁰ Daniel Catañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*, México, UNAM, 1990.



a benir otras búoras mayores y menores y mucho pescado blanco, ranas, y xihuiles, axolotes, y otras sabandixuelas, atecocolin”.³¹ Por su lado, en relación con el *teponaztli* Sahagún describe lo siguiente:

Hay otra ave del agua que se llama “olcomoctli”, y también “ateponaztli” [...] Llámase “tolcomoctli” por la voz gruesa que retumba; llámase “ateponaztli” por que de lejos parece que se tañe un teponaztli. Esta ave siempre vive en esta laguna, y aquí cría entre las espadañas; pone hasta cuatro y cinco huevos. Los pescadores y cazadores del agua toman conjetura del canto de esta ave, cuando lloverá, o si lloverá mucho o poco; cuando canta toda la noche dicen que es señal que vienen ya las aguas cerca, y que lloverá mucho y que habrá abundancia de peces; y cuando no ha de llover mucho, ni ha de haber muchos peces, conócenlo en que canta poco, y esto de tercero en tercero día, o mayor espacio.³²

Otros nombres que recibe esta ave son *atoncuetli* y *azazaboactli*, la identificación de este animal es problemática porque sus descripciones no coinciden con su apariencia; sin embargo, un rasgo que comparten los escritos que la refieren es su canto peculiar, del que se tomaba presagio para prevenir el clima, su voz es “un vozarrón parecido a un mugido de toro o buey”, y al parecer se trataba del *Botaurus lentiginosus* (torcomón).³³ Por su parte, Corona también identifica al *tocomoctli* como el *Botaurus lentiginosus*, y señala que:

³¹ Hernando de Alvarado Tezozómoc, *op. cit.*, p. 352.

³² Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, II, pp. 244-245.

³³ Gabriel Espinosa Pineda, *El embrujo del lago. El sistema lacustre de la cuenca de México en la cosmovisión mexicana*, México, IIH-IIA-UNAM, 1996, pp. 221-222.

“anunciaba la llegada de la lluvia mediante su canto, además indicaba si habría abundancia de peces para la pesca o no”.³⁴

Actualmente esta ave es conocida como *American bittern* o avetoro americano, siendo durante la noche la mayor parte de su actividad y produciendo ese sonido tan peculiar sólo durante la época de apareamiento,³⁵ que va de febrero hasta junio; la puesta suele tener de cuatro a seis huevos de color pardo oliva y ocurre de abril hasta finales de mayo.³⁶ Esta información resulta relevante para nuestra investigación, pues según las fuentes históricas del siglo XVI durante ese periodo se realizaban las fiestas de las veintenas vinculadas con la presentación de ofrendas en las montañas, en especial aquellas de petición de lluvia. El canto de esta ave se tenía en alta estima porque pronosticaba acontecimientos estupendos vinculados a la fertilidad y la abundancia, por ello no es difícil concebir que un instrumento musical que lo imitara se llevara a lugares sagrados en rituales de ese tipo.³⁷

La devoción de los nativos de estas tierras que subieron a la Iztaccíhuatl en condiciones extremas nos permite vislumbrar la importancia del culto en las montañas del mundo prehispánico. Además de las fiestas de las veintenas, catástrofes como las descritas para los años *ce tochtli*³⁸ o periodos de largas sequía, quizá fueron otros poderosos motivos para acceder a esos espacios sagrados.

³⁴ Eduardo Corona Martínez, *Las aves en la historia natural novohispana*, México, INAH (Científica, 441, Serie Historia), 2002, p. 84.

³⁵ E. Thomas Gilliard, *Les oiseaux vivants du monde*, París, Chanticleer/Librairie Hachette, 1962, pp. 64-65.

³⁶ Juan Pablo Martínez Rica, *Enciclopedia de la vida animal*, Madrid, Bruguera, 1979, vol. 2, p. 271.

³⁷ Fray Diego Durán, *op. cit.*, p. 189; Françoise Neff Nuixa, “Agudizar y acelerar el espacio-tiempo: el teponaztli”, en Patricia Fournier y Wiesheu Walburga (coords.), *Arqueología y antropología de las religiones*, México, INAH-ENAH, 2005, pp. 36-37; Angélica Oviedo Herrerías, Delfino Pérez Blas y Julio Berdeja Martínez, *Los ritos de pedimento de lluvia en Santa Catarina. Región de la Sierra Baja en Acaxochitlán*, Pachuca, Municipio de Acaxochitlán (Etnografía, 1), 1997.

³⁸ Ross Hassing, “The Famine of One Rabbit: Ecological Causes and Social Consequences of a Pre-columbian Calamity”, en *Journal of Anthropological Research*, vol. 37, núm. 2, 1981, pp. 172-182.

Marco Antonio
Méndez Villalobos*

A N T R O P O L O G Í A

La endoculturación musical en la fiesta de San Lorenzo Zinacantán

Zinacantán, también conocido por su nombre en tzotzil *Sots leb*, significa “lugar de murciélagos”, y se localiza en la región de Los Altos del estado de Chiapas, a diez kilómetros de la ciudad de San Cristóbal de las Casas.

Los *batsil winik otik* o tzotziles de Zinacantán realizan anualmente el 10 de agosto la fiesta en honor a San Lorenzo, celebración que comprende nueve días previos y nueve posteriores a esta fecha, mas debemos destacar que los días 9 y 11 de agosto también son considerados como parte de la “fiesta grande”.

Antes de profundizar en el tema es pertinente mencionar que la celebración es concebida como un complejo *performance* multidisciplinario, el cual debe ascender y descender de intensidad de forma gradual, ya que no se puede transitar tan fácilmente entre la cotidianidad y los días rituales, por ello ésta se cubre a lo largo de las jornadas pertenecientes a los novenarios. Asimismo, es de gran importancia mencionar que la fiesta de San Lorenzo no puede concebirse aislada de su calendario litúrgico, ya que el complejo sistema ritual zinacanteco no permite separar uno de sus componentes sin afectar la comprensión del acto como un todo.

El sistema ritual de Zinacantán posee una complejidad social y religiosa de difícil comprensión para el observador occidental, ya que el sincretismo religioso se presenta en innumerables formas. Según la mitología zinacanteca, los santos (*santo-etik*) son dioses particulares hechos por el *htotik kak'al*, el gran Dios que habita en el cielo o sea el Sol. Los santos son concebidos como *Kaxlan*, término que utilizan para designar al ladino o blanco, los cuales se contrastan con sus dioses los *totilme iletik* y los *Yajval balamil* grupos de deidades que habitan en los cerros sagrados, a los primeros se les asocia con las nubes, la lluvia y el rayo, y los segundos son concebidos como dioses protectores con apariencia de ancianos zinacantecos, a veces representados como antepasados deificados.

* Estudia Etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.





Los *santo-etik*, los *totilme iletik* y los *Yajval balamil* vigilan a los zinacantecos desde las nubes y las montañas; éstos los protegen si cumplen con las costumbres sociales del grupo y castigan si no lo hacen, y entre las consecuencias pueden señalarse el daño a su *ch'ulel* —una especie de alma ubicada en el corazón de las personas— malas cosechas o con desgracias climáticas. San Lorenzo es el principal *santo-etik* de los zinacantecos, y exige la realización de ritos y festejos en su honor; las ofrendas más comunes son las flores, el *pox* —bebida alcohólica de caña—, las velas, la danza y la música. Una vez contextualizado el *corpus* de estudio, podemos entrar en materia.

Margaret Mead define la endoculturación “como un proceso donde se aprenden las normas y valores, y en consecuencia, los roles y conductas adecuadas en cierta sociedad”, sosteniendo que los principales factores de la endoculturación son la empatía, la identificación y la imitación, los cuales influyen constantemente en la vida cotidiana de los integrantes de una cultura. Por su parte Dávila-Montes nos dice que la endoculturación debe ser entendida como un solo y prolongado proceso que se da a lo largo de la vida, principalmente durante la infancia y la juventud, reduciendo su intensidad en la edad adulta, y que consiste en construir, estructurar y mantener nuestra realidad psico-social.

De acuerdo con estas definiciones, día con día vivimos este complejo proceso, lo mismo sucede en una comunidad como lo es Zinacantán, pero a diferencia de la vida en las grandes ciudades, en poblaciones como ésta se construyen durante los festejos religiosos fuertes pilares de la identidad a través de las distintas actividades relacionadas, en este caso con la ofrenda a San Lorenzo.

Dicha celebración inicia con los lanzamientos de cohetes y el repiquetear de las campanas, a partir de este momento se indica el rompimiento con la cotidianidad, y así comienza un fuerte proceso de transmisión cultural. Una vez indicado el punto inicial, las autoridades tradicionales realizan las complejas procesiones que demarcan el espacio zinacanteco, todas ellas acompañadas por música de *'ama* o flauta de carrizo y tambor. A partir de este momento la música en el atrio de la iglesia es continua, hasta que la caída de la noche

indique el tiempo de silencio y reposo, esto sucederá durante los siguientes nueve días previos y posteriores a la *Muk un k'in* o “fiesta grande”

Las procesiones con *'ama* y tambor consisten en ofrecer música a cada uno de los puntos marcados con las cruces zinacantecas, sin olvidar los lugares más altos de las cuatro montañas sagradas *Muxul vits*, *Sisil vits*, *San kixtoval* y *Kalvario*, aunque en ocasiones se extiende hasta las montañas *B'ankila* y *Mukta vits*. Las procesiones son presididas por los *h'iloletik*, que significa literalmente “videntes”, y se realizan en sentido contrario a las manecillas del reloj, culminando siempre en el atrio de la iglesia de San Lorenzo; una vez ahí, encienden velas y queman incienso, al mismo tiempo hacen ofrendas de flores, de igual manera que lo hicieron en todos los santuarios. La ceremonia parece una forma simbólica de relacionar a los parajes circunvecinos con los dioses.

Anteriormente, al llegar al atrio se interpretaban las piezas rituales zinacantecas con las dos agrupaciones tradicionales. Los *Jvábajom* (músicos), lo mismo los de *'ama* y tambor que los de *Vob* —música de cuerda realizada con arpa tipo *chamula*, un rabel o *violino piccolo* y guitarra barroca—, tocaban durante todo el día, tanto en las procesiones como en el atrio. En nuestros días, sin embargo, al llegar la procesión a este sitio dan paso a manifestaciones como música de marimbas, bandas de aliento y tecladistas, todos ellos procedentes de municipios como San Cristóbal, Acala y Tuxtla Gutiérrez.

A pesar de la gran disminución del tiempo de ejecución en la fiesta, la música tradicional se escucha en el territorio zinacanteco durante un considerable tiempo, esto permite a la población escuchar cuatro o cinco piezas repetirse a lo largo del día; y precisamente esta larga exposición de las estructuras melódicas tradicionales es lo que nos atañe en esta ocasión.

La simultaneidad es muy importante en la fiesta de San Lorenzo, ya que forma parte de la exaltación sonora; los cohetes y campanas de la iglesia complementan esta idea, y durante los nueve días previos y posteriores dichos elementos procesionales se escuchan durante todo el día en múltiples lugares, ya que son varios los grupos que interpretan su música en distintas etapas



del recorrido ritual. Al mismo tiempo, pero en la parte posterior de la procesión, se encuentran los *Jvábajom* que tocan y cantan la música procesional *Vob* —interpretada con instrumentos de cuerda.

Según el *corpus* de música analizado, la estructura de la escala predominante es algo muy parecido a una escala pentatónica, y aun cuando se trata de una aproximación, nos permite ver algunos fenómenos interesantes. En los ejemplos analizados podemos observar o escuchar que no contienen el cuarto y séptimo grado de la escala, pero no se le puede llamar pentatónica porque en ocasiones aparece el cuarto grado de la escala clásica europea, y en menor proporción el séptimo. En múltiples ejemplos podemos ver que este cuarto grado es una nota de paso, pero no podemos asegurar que no pertenezca a su escala. En ocasiones el cuarto grado es evitado y considerado como error por algunos músicos, lo cual nos podría indicar que algunos integrantes de la comunidad lo perciben como un agente extraño en su música. El acompañamiento armónico se realiza según las reglas de la música europea, por lo cual es posible que la aparición del cuarto grado sea por influencia de esta misma y sus instrumentos, mas no puede asegurarse porque éste también aparece en la música de flauta. Sea o no parte de una escala no europea, sí es indicativo de reminiscencias de estructuras musicales anteriores a la llegada de los europeos.

¿A qué obedece esto? Al ser una población con alta penetración de la cultura dominante, durante siglos Zinacantán ha estado expuesta a una aculturación musical occidental, pero de la misma manera en que ha sobrevivido su lengua, la estructura musical se resiste a desaparecer, en parte por las actividades religiosas adaptadas de una sociedad prehispánica. Es aquí donde la endoculturación juega un papel importante, pues, las estructuras melódicas obedecen a una lógica distinta de la música europea, tal vez la simplicidad aparente responda a una necesidad como lo es una rápida asimilación, y la repetición casi obsesiva apoyaría la idea de transmisión de una estructura.

La idea de la endoculturación musical surgió durante los días posteriores al novenario de cierre. Me encontraba trabajando con algunos niños zinacantecos realizando actividades manuales, y al mismo tiempo

que trabajaban escuché a un grupo de ellos silbar y tararear algunas melodías; tardé algunos días en darme cuenta de que eran muy parecidas a las escuchadas durante las procesiones y les pedí que cantarán algunas, pero ellos no querían hacerlo y pretextaban no conocerlas. Pedirles el nombre de las piezas no fue uno de mis actos más lúcidos, aunque dos de ellos accedieron y me permitieron grabar sus silbidos; al analizar este *corpus* me doy cuenta de que el compás, las estructuras rítmicas, y principalmente las melódicas, obedecían a la estructura de las piezas procesionales. Los niños al tararear las piezas omitían el séptimo y el cuarto grado de la escala. Días después, al observar sus juegos detecté que éstos simulaban la procesión hecha por los adultos en días anteriores, e incluso uno de los niños simulaba ser un cerro y los demás giraban en torno a él; es importante destacar que lo hacían en sentido contrario a las manecillas del reloj, y en ocasiones uno de ellos silbaba una melodía cuyas características eran casi idénticas a la música tradicional zinacanteca; para mí, estas observaciones arrojaban una valiosa información acerca de la transmisión musical de manera inconsciente a los miembros más pequeños de la comunidad.

A manera de conclusión, manifiesto que coincido con el antropólogo Javier Eloy Martínez, quien define la endoculturación como un proceso consciente e inconsciente de condicionamiento. Las características de la música zinacanteca nos permiten observar cómo las estructuras de escala y ritmo pueden ser enseñadas de ambas maneras. Este sistema podría ser una antigua versión de los mensajes subliminales de la mercadotecnia actual, pero con un fin distinto: certificar la continuidad de la cultura musical, asegurándose que este proceso se efectúe en el sujeto dentro de las costumbres observadas en su comunidad y cultura.

Si la música es vista como un conjunto de normas que se estructura con las ideas, prácticas, creencias y costumbres de una cultura, entonces la endoculturación musical permite a esta sociedad construir, estructurar y mantener su realidad a través de la continuidad de ella, ya sea con una enseñanza formal o informal, pero cuyo fin es transmitir todos estos conocimientos a las nuevas generaciones para su integración sociocultural.

*Jaime Enrique
Cornelio Chaparro**

A N T R O P O L O G A



La confluencia musical de las culturas nahua y matlatzinca en el

Estado de México

Las comunidades indígenas de San Francisco y San Miguel Oxtotilpan han experimentado procesos sociales e históricos similares a partir de la colonización española, y sus tradiciones musicales son un reflejo de ello. Ambas comunidades indígenas mantienen algunos rasgos comunes —estructuras sociales y económicas semejantes y un medio geográfico similar—, además de que su tradición oral —cantos tradicionales, leyendas, narraciones, platos típicos, etcétera— muestra ciertas constantes, pero también algunas variantes que se reflejan en sus respectivas tradiciones musicales, así como en sus manifestaciones sacras y profanas.

La música en estas dos comunidades se caracteriza por tener una alta funcionalidad en los acontecimientos especiales y en la vida cotidiana de sus habitantes. Por tal motivo, esta música se divide en los estilos que se interpretan en contextos sagrados, y la que acompaña las reuniones sociales, fiestas, carnavales y otros eventos de carácter profano.

La dotación instrumental en ambas comunidades corresponde a la banda de alientos, y en cada una de ellas se cuenta con dos agrupaciones. En San Miguel Oxtotilpan están la banda San Miguel, que dirige don Eduardo García Cruz, y la banda Xamique (que en náhuatl significa “los de San Miguel”).

Por lo que toca a San Francisco Oxtotilpan destaca la banda Matlatzinca, una agrupación conformada en el 2000 por una nueva generación de jóvenes y dirigida por Armando Salazar. Está también la banda de don Alberto Martínez, único sobreviviente de una generación de músicos adultos y que gracias al apoyo del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias 2007 (PACMYC), ha logrado reagruparse con la participación de nuevos miembros, en su mayoría jóvenes.

La dotación instrumental básica de estas cuatro agrupaciones está con-

* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (2007) y miembro del Registro Conacyt de evaluadores acreditados en el área de Ciencias Sociales y Económicas.

formada por trompetas, trombones, saxo-trompeta, tambora, platillos, tarola y tuba. Aunque no existen notables diferencias entre los repertorios de estos dos grupos, las bandas de San Miguel utilizan los saxofones y la Matlatzinca de San Francisco utiliza clarinetes. Además la banda Xamique utiliza altavoces, por lo que puede denominarse como tecno-banda.

Los géneros interpretados son principalmente marchas, sones y cumbias, en los que pueden reconocerse las estructuras musicales típicas de las bandas de aliento, como los contrapunteos en trombones, tuba y saxo-trompeta. La mayor parte de los sones poseen el tema principal, que es generalmente donde resalta el sonido de trompetas y trombones, sin mucho movimiento percusivo. Esto contrasta con la sección en que intervienen todos los elementos de la banda mediante una vigorosa sección percusiva de platillos, tarola y tambora.

En las distintas festividades, las bandas se encargan de ejecutar alabanzas en los atrios de las iglesias, tocar sones para la quema de fuegos artificiales, amenizar la comida y los bailes, y marcar el paso de las procesiones. Así, las bandas de San Miguel y de San Francisco Oxtotilpan muestran a grandes rasgos una evidente similitud rítmica e instrumental; sin embargo, ¿cómo ha sido el proceso por el que se ha conformado esta confluencia musical entre las dos culturas?

Un origen común

En un texto de Lourdes Turrent se ilustra ampliamente el papel que la música tuvo en la conquista y la evangelización, y demuestra que en el proceso de conversión hubo un traslado del lenguaje musical y del ritual indígena al calendario cristiano.

El contacto que los indígenas tuvieron con el lenguaje musical europeo modificó la comprensión que tenían de la música, sobre todo en los aspectos técnicos, es decir, la armonía, la altura de las notas y el ritmo. Sin embargo, la asimilación del nuevo lenguaje sonoro no tuvo dificultades, debido a que “el uso de la



música con finalidad de enseñanza y de ritual religioso se empalmó con las costumbres indígenas de aprender a través de fórmulas melódicas y de bailes en honor a los dioses”.¹

Otro elemento importante para el desarrollo de los nuevos lenguajes y usos sociales de la música fue la organización de las cofradías. Cada cofradía tenía su santo patrón; sus miembros estaban obligados a socorrerse mutuamente y a organizar en las fechas correspondientes grandes fiestas con procesiones, comida, danzas y música: “Estas organizaciones tuvieron desde el principio un gran éxito entre los indígenas y llegó el momento en que su funcionamiento se independizó de los religiosos. Continuaron existiendo durante toda la Colonia al margen de los frailes o de los curas de indios [...]”.²

Generalmente, la danza y la música eran oficios que pasaban de padres a hijos. “Así se explica que hasta ahora haya en las comunidades de indios grupos de danzantes y de músicos, casi siempre ejecutantes de alientos”.³

Fue así como la iglesia colonial sentó dentro de las

¹ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, p. 190.

² *Idem.*

³ *Ibidem*, p. 192.

comunidades las bases sociales para que se conservara la ceremonia indígena que mezclaba lo religioso con lo profano y aceptaba la costumbre de realizar procesiones, construir andas, cantar y bailar en los atrios, acompañarse de conjuntos de músicos, entre otras actividades. “Y como estas expresiones de culto se repetían día con día y mes con mes, acabaron formando parte de la vida colonial”.⁴ Es por ello que al hablar de la música indígena de hoy no puede pasarse por alto la huella colonial.

Por otra parte, en su trabajo sobre la música p'urhepecha Arturo Chamorro habla de tres universos musicales que se han sucedido cronológicamente, como un tipo de música basado en tres mundos distintos de asociación de la práctica musical regida por diferentes condiciones, bien sean religiosas o sociales: “Así podemos entender mejor que la música dentro de una sociedad indígena mexicana se practica dentro de un *continuum* cristiano y secular a lo largo de cinco siglos de historia nativa [...]”.⁵

El esquema de los universos musicales comprende: 1) El ceremonial, que tiene como base la raíz íntegramente indígena, es decir, el universo musical de la época prehispánica. 2) El cristianizado, cuya base es el sincretismo entre lo nativo y lo occidental. Este universo tuvo su gestión y su vigencia absoluta en el periodo colonial, donde los europeos se dieron por satisfechos con la evangelización, mientras la población indígena cristianizada experimentó un cambio estructural que mucho tuvo que ver en su nueva manera de comprender la música; en este universo predomina el carácter de la fiesta. 3) El mestizo campesino secularizado, basado precisamente en la secularización. Para la formación de este universo fue vital el contacto con elementos procedentes de otras latitudes. En el renglón artístico, la música cambió su papel social para cubrir no sólo el círculo de la fiesta y la función religiosa, sino también para incorporarse a las ferias. Por tanto, en este universo es predominante el sentido de feria, altamente secular.⁶

⁴ *Idem.*

⁵ Arturo Chamorro, *Universos musicales de la música p'urhepecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 8.

⁶ *Idem.*

Bajo este esquema, podemos decir que los usos sociales y culturales de la música matlatzinca y nahua tienen su origen en la Colonia. En cuanto a los estilos de ejecución de lo que en México se conoce como “banda de viento”, debemos recordar que es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando los músicos de las bandas tomaron un sonido original, asimilado de las costumbres que dejaron las bandas militares extranjeras y las tradicionales de nuestro país, creadas a partir de la llegada de europeos a nuestro continente.⁷ Sin embargo, podemos reconocer hoy en día rasgos propios de identidad que se manifiestan en la manera de interpretar y recrear la música, o en las funciones que desempeña dentro del grupo social.

Las relaciones interétnicas

Además de las relaciones comerciales y sociales que mantienen estas dos comunidades vecinas, es interesante observar su participación conjunta en las fiestas religiosas. Previo a la fiesta patronal de San Miguel Oxtotilpan, que se celebra el 29 de septiembre, fiscales y mayordomos de San Francisco llevan a su santo para acompañar al primero en su celebración. Lo mismo hacen los fiscales y mayordomos de San Miguel para la celebración de San Francisco de Asís, el 4 de octubre.

En lo musical, según refiere don Eduardo García, las relaciones para el apoyo mutuo se remontan a los años sesenta. Debido al fallecimiento de los músicos de mayor edad en ambas comunidades, se vieron en la necesidad de apoyarse mutuamente para mantener su tradición musical, situación que sigue vigente hasta la fecha, como puede observarse en el apoyo que brindan los músicos de San Miguel para la reagrupación de la banda de don Alberto Martínez en San Francisco. También don Eduardo García fue instructor de la banda Matlatzinca: “Un señor que trabaja en Toluca, allá le dijeron que si queríamos aprender la música que nos apoyaban, que buscáramos un maestro y ellos pagaban allá, en el municipio. Y así nos juntamos y echa-

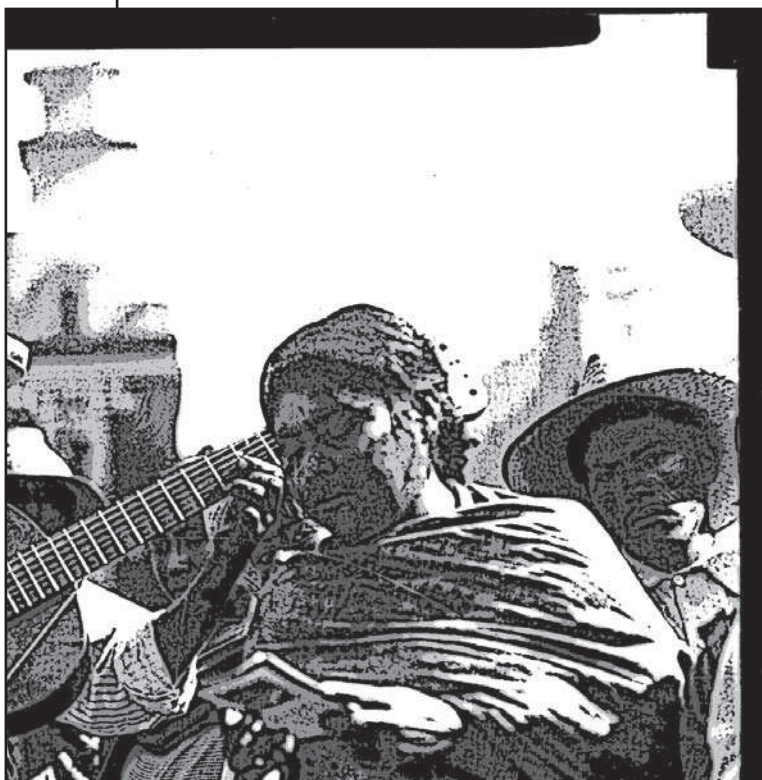
⁷ Judith Martínez, “Transformación y persistencia en la música de bandas tradicionales en el Estado de México”, en *Música prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de México*, Toluca, UAEM, 1997.

mos gana ya sobre eso, con un maistro, uno de San Miguel, ya es un señor, y sí sabía más y ya nos enseñó, y ya le echamos gana también y así fuimos p'arriba".⁸

Por ello es frecuente encontrar en algunos eventos o festividades una agrupación musical conformada con músicos de ambas comunidades. En este sentido, John Blaking⁹ reconoce al fenómeno de interacción en la música como una experiencia social, y define que las funciones de la música pueden ser factores en la promoción e inhibición de las habilidades latentes. Kwabena Nketia establece una estrecha relación entre la interacción y la comunicación musical que permite exteriorizar las relaciones, los papeles y los estatus sociales, además de afirmar los valores sociales, morales y religiosos.¹⁰

Así, al considerar el hecho de que la interacción favorece la promoción y comunicación de géneros musicales en las relaciones de distintos pueblos de procedencia, podemos reflexionar en que la presencia de estilos regionales similares se debe al fenómeno de interacción, la cual no sólo ha permitido el enriquecimiento del repertorio, sino la promoción de habilidades instrumentales en su interpretación.

Por esta razón, resulta estéril establecer rígidas fronteras entre la tradición musical de una u otra comunidad. La interacción entre los patrones estilísticos, simbólicos, musicales y contextuales han ido generando la confluencia entre estos dos grupos étnicos, cuyas aportaciones mutuas permiten mantener las especificidades de su propia cultura, pues si bien en ambas sociedades las prácticas musicales se vinculan necesariamente a un sistema complejo e integral de disposiciones sociales y culturales —fiestas patronales, ciclos agrícolas, ceremonias, mayordomías, actividades pro-



ductivas, costumbres y tradiciones—, en cada comunidad los objetos sonoros y su uso corresponden a la forma particular de organización, las cuales podemos observar en la configuración del sistema de cargos o el culto a determinadas divinidades, y que encuentran su manifestación más efectiva a través de los eventos musicales. Pues como señala Martí: “[...] es a través de cada uno de los eventos musicales que se articulan las condiciones de adecuación de un fenómeno musical concreto a las situaciones, los mecanismos sociales y culturales que nos permiten asimilar este fenómeno musical, así como las reglas sociales y culturales que rigen el comportamiento musical [...]”.¹¹

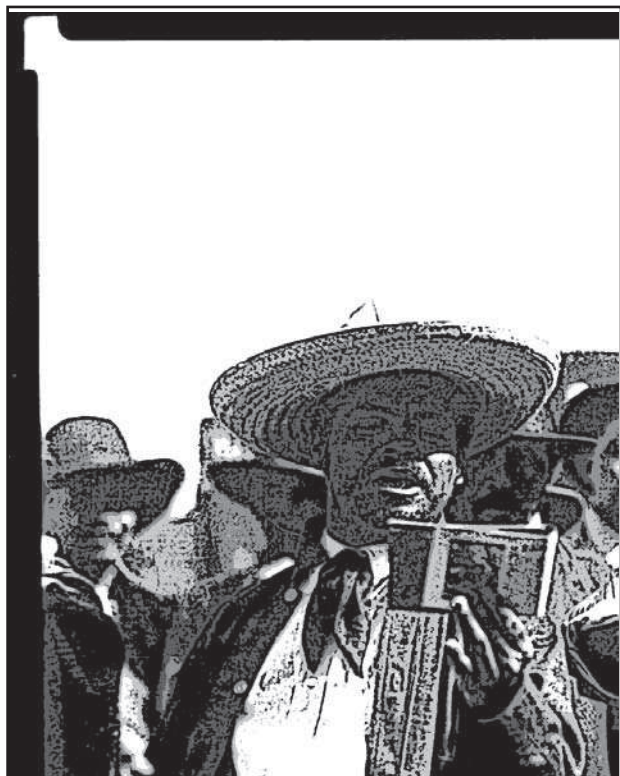
También los aspectos distintivos están determinados por condicionamientos sociales concretos, es decir, fenómenos como la migración y el contacto con los medios de comunicación llevan a las comunidades nahua y matlatzinca a establecer un acercamiento con la cultura occidental, y es así como tienen oportunidad de conocer sus manifestaciones musicales, mismas que toman y adaptan a su propio contexto cultural. Tal es

⁸ Alfredo Molina, tuba, entrevista 7 de junio de 2003 en el criadero de truchas.

⁹ John Blaking, *¿How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.

¹⁰ Kwabena Nketia, “La interacción mediante la música en las sociedades africanas en los componentes de la música”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 1982.

¹¹ Joseph Martí, “La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 6, junio de 1995, p. 15.



caso de la banda Xamique, que ha incorporado la voz cantante y el uso de amplificadores y micrófonos, así como la ampliación del repertorio hacia otros géneros, con la intención de incursionar en el campo de la música grupera.

De la misma manera, por la vía de la interacción la banda Matlatzinca ha enriquecido su propio repertorio al tomar ciertos modelos de la música mestiza, como refiere su director:

Una banda ya trayendo clarinetes, ya va con la mirada de tener el estilo sinaloense. En este caso, hay estilo sinaloense, estilo de Guerrero, estilo de Guanajuato, estilo de [...] creo que son cuatro los que más han prevalecido. Hoy en día el que más ha tenido mucho auge es el estilo sinaloense, y para una banda estilo sinaloense se necesita el clarinete. Nosotros estamos orita inclinados por el estilo sinaloense. Nomás que ése es más durísimo, oiga.¹²

Esto nos lleva a la confirmación de que la música indígena es un elemento dinámico y vivo, no un elemento abstracto, eternamente tradicional y estático; al

¹² Armando Salazar, tarola redoblante y director de la banda Matlatzinca, entrevista 1 de noviembre de 2002 en casa del entrevistado.

contrario, tiene un carácter histórico, se desarrolla y existe en condiciones determinadas, y cuando ellas cambian también la música se modifica. Es por ello que autores como Nettl establecen que: [...] nunca encontraremos una total estabilidad, y la tradición oral y la reelaboración comunal siempre conlleva algunos cambios, las transformaciones rápidas y espectaculares son propias de algunas culturas, en tanto que en otras tienen lugar cambios lentos y apenas perceptibles [...]”.¹³

Sin duda, el fenómeno de la interacción entre estos pueblos indígenas que mantienen una estrecha relación ha contribuido al enriquecimiento de su música en su función ritual y profana, al tiempo que ha favorecido ciertos valores de convivencia como la solidaridad y la participación comunal.

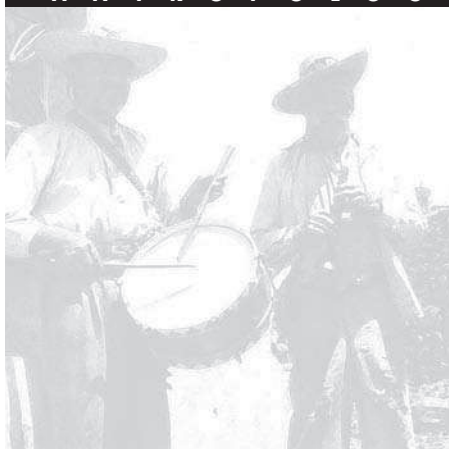
Comentarios finales

Podemos caracterizar la música matlatzinca de San Francisco Oxtotilpan y la nahua de San Miguel Oxtotilpan como un tipo de música contemporánea de estilo mestizo regional, representado no como una persistencia del pasado más remoto, sino como una tradición que mantiene su propia identidad, pero que al mismo tiempo se nutre de nuevas aportaciones. Los instrumentos y ritmos han sido tomados de la sociedad que los dominó y han sido desarrollados de acuerdo con sus propias circunstancias y con el proceso histórico que les ha correspondido vivir; en este sentido, son elementos constitutivos de su sociedad sin ser supervivencias del pasado precolonial, ni del colonial, aunque provengan de él. Las imposiciones culturales del pasado se han convertido en tradiciones que les identifican, no importa su origen ni cómo fueron impuestas, sino que son consideradas como auténticamente suyas, porque son ellos mismos quienes al mantenerlas y readaptarlas las han introducido en su mundo y ahora se distinguen por ellas.

¹³ Gonzalo Camacho, “El sistema musical de la Huasteca hidalguense”, en Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pollotier (coords.), *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, México, UAM, 1996, p. 514.

Rodrigo de la Mora*

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



Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco

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

John B. Thompson

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

Música wixárika, definiciones locales sobre géneros locales.

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

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

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

Origen del fenómeno musical “regional *wixárika*”

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

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

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

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

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

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

⁶ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2003.

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

⁸ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2006.

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

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

En el interés del presente trabajo señalaremos cómo

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

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

De la comunidad al mundo: El Venado Azul

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵ *Ibidem*, p. 92.

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

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

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

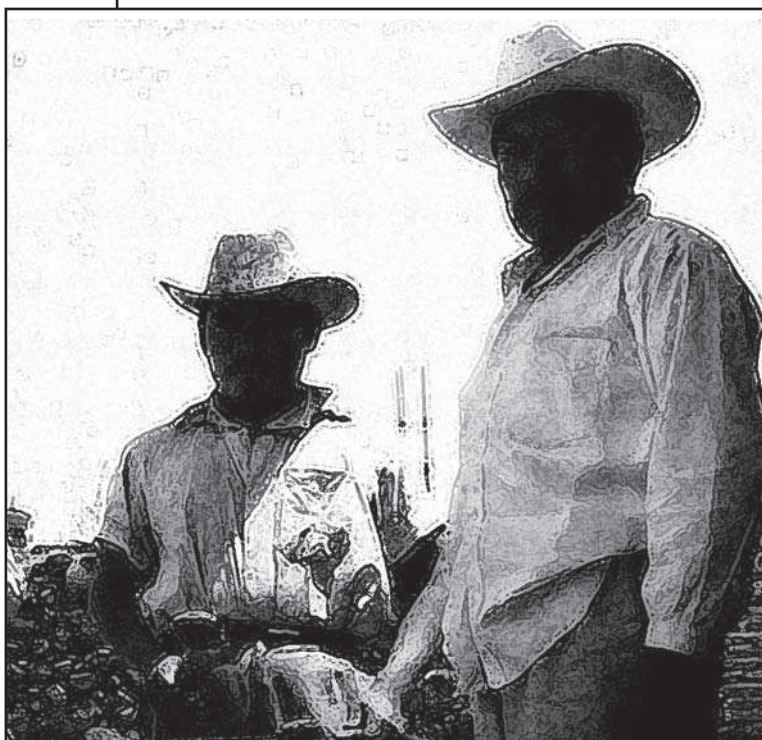
6) *Cambios funcionales*, en tanto algunas piezas que originalmente tenían un sentido religioso se han llevado al ámbito festivo y estético.

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

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

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

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



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

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

El *mitotiliztli* y los concheros: raíces rituales, musicales y dancísticas

En los últimos años, sobre todo a partir de 1992, con la celebración de los “500 años de la resistencia indígena” —encuentro de dos mundos según el egoturismo oficial, *encontronazo* para otros— se desarrolló un movimiento cultural conocido públicamente como mexicanidad, en nahua *mexicayotl*. En su etapa más reciente, de 1988 en adelante, la organización responsable nombró a dicho movimiento *Chiton tiquitza*, “salir del silencio”. ¿Cómo?, con canto, música, danza, estudio de las lenguas, trabajo agrícola, elaboración y venta de artesanías, narración de sucesos históricos importantes, difusión del arte y la cultura de los pueblos originarios, etcétera. Dicho movimiento se concentró en la danza, la música, el ritual y la lengua nahuas, aunque también incluyó el trabajo agrícola y otros ámbitos de la vida comunitaria.

La cara pública-ritual-artística de la *mexicayotl* es la danza ceremonial conocida como danza conchera o *mexicab*; versión modificada de la danza conchera, en un largo proceso de recuperación de las formas y contenidos de las danzas antiguas conocidas como *mitotiliztli*. Ésta se componía de tres elementos correspondientes: la música, la danza y el canto. Los tres conformaban un ritual que también era, y es, llamado *macehualiztli* “merecimiento”; danzando, tocando y cantando se hacía merecimiento. La *mitotiliztli* no sólo servía como entrenamiento para los guerreros, sino también se utilizaba en cuestiones culturales, sociales y ceremoniales, de ahí que se conozcan un sinnúmero de tipos y espacios para su representación. Sin duda fue y es una forma de convivencia hasta cierto punto anónima, general, de esparcimiento colectivo. Obviamente, cada uno de los tipos de *mitotiliztli* tenía sus particularidades, características y tiempos, pero aquí sólo hablaré del caso que perduró hasta nuestros días y se refiere a la *mitotiliztli* ceremonial.

La *mitotiliztli* como *macehualiztli* (merecimiento), es la danza ritual que se utiliza para pedir, para aportar o esperar algo a cambio. La *mace-*

* Maestro en Estudios Mesoamericanos por la UNAM.



hualiztli era y es una manera de ofrendar, porque en un círculo de danza se ofrendan flores, fuerza, aliento de voz, piedras preciosas, agua, alimentos, plumas, etcétera, y se obtienen otros elementos de acuerdo con la dedicación, el cansancio y el tipo de ofrenda que hace cada *mitotiani* (participante o danzante).



Origen de los *calpultin* de danza: la otra *mexicayotl*

Sin duda, el antecedente antiguo de la danza que conocemos en la actualidad como *mexicah* o guerrera es el *mitotiliztli* prehispánico, y el antecedente relativamente inmediato de la misma es la danza conchera o los grupos culturales conocidos como concheros. Pero, ¿cómo se hicieron los concheros?, ¿cuál es su herencia?, ¿cómo llegaron los mexicaneros? Son los temas que voy a tratar a continuación.

Con la invasión europea vino la destrucción de la *mitotiliztli* como se practicaba en las comunidades *anahuacah*: se prohibieron las danzas, la mayoría de instrumentos musicales fueron destruidos y muchos de los maestros, guías o jefes de danza fueron muertos u obligados a cambiar de actividad. Al igual que otras actividades culturales y rituales, el *mitotiliztli* dejó su lugar en las plazas y en las fiestas especiales, y se limitó a los espacios religiosos cristianos. Las danzas que se dedicaban a los elementos, fuerzas, estructuras simbólicas, seres y otros aspectos de la naturaleza terrestre, acuática y cósmica, o a episodios históricos significativos, cambiaron su tema por el de los nombres castellanos y cristianos (santos, vírgenes, etcétera), pero no el ritmo, la base y la variante de las danzas. Se perdieron muchísimos de los cantos nahuas y en otras lenguas, y entraron en escena las alabanzas y las oraciones de tipo cristiano, aunque no totalmente, porque variados cantos indígenas —entre ellos los concheros— incluyeron elementos autóctonos y cristianos.

Para ahondar en lo anterior, consideremos que parte importante del contenido discursivo y figurativo se siguió expresando en alusión a los conocimientos y creencias mesoamericanas y al sentido de su cosmopercepción, incluso se cantaron textos e ideas cristianas, pero toda-

vía en lengua nahua, y después también se realizó en forma bilingüe.

¿Por qué las danzas en los atrios de las iglesias adquieren el nombre de concheras?

Primero se debe destacar que a pesar del impacto avasallador de la invasión europea y de la imposición de su organización social, económica, política y religiosa, los pueblos originarios de Anáhuac se esmeraron en preservar elementos cruciales del *mitotiliztli*. No permitieron su aniquilamiento o desaparición, y debe reconocerse que tanto en los espacios permitidos (hacia el sincretismo) como en los propios u ocultos, se mantuvo dicha tradición, lo cual hizo posible su permanencia, con todo y sus variaciones. Al quedarse sin los instrumentos tradicionales (*huehues*, *teponaztlis*, flautas, caracoles, chirimías, entre otros) los danzantes se vieron forzados a adaptar la armonía y los ritmos en los instrumentos traídos por los europeos, del tipo que conocemos como “cuerdas”; sin embargo, debemos resaltar que su manufactura no se limitó a la madera, sino que adoptó para ello dos elementos clave de la fauna y la mitología mesoamericanas: la tortuga y el armadillo (tlacuache), de ahí el nombre de los grupos. Estos animalitos aportaron las grandes conchas con las que se armaron las cajas de los peculiares instrumentos de cuerda. Al origen del nombre podemos agregar también los cascabeles o coyoleras (conchas) que se colocan en los pies, alrededor de los tobillos; fue en virtud de estas conchitas (*coyoles* o *ayoyotes*) y aquéllas grandes conchas resonantes que dichos danzantes fueron llamados concheros.

Muy representativo resultó continuar la danza ceremonial guiados por la música generada al interior de las conchas de tortuga y de armadillo, ambos sabios guardaron o protegieron el ritmo y el acompañamiento de las danzas antiguas. Por lo general la armonía quedaba en manos del canto, el cual fue más difícil preservar, pero los otros complementos perduraron en manos de los jefes de tradición y de los concheros. El gran reto de éstos fue resistir cuatro siglos como portadores del *mitotiliztli*. El atuendo abierto, ligero y dinámico

mico de las danzas guerreras cambió su forma, se quedó con los trajes largos y brillosos de la indumentaria solemne, pasiva, del ritual cristiano, un atuendo tipo “rey mago”, pero con la variedad de tocados con plumas de la diversidad de aves *anahuacab*.

Hay que reparar en que las danzas bajaron el ritmo y la velocidad al cambiar los tambores por las cuerdas, porque muchos danzantes tendrían que llevar el ritmo abrazando y manipulando un instrumento constantemente. La danza encontró así un detenimiento, una invitación a la pausa, a la verticalidad dancística y a la rigidez cultural. Acaso más lenta, menos motivante, más fácil de olvidar. A pesar de esto muchos grupos sobrevivieron y siguieron practicando en las oportunidades que les daba el calendario litúrgico cristiano o en la celebración de sacramentos: algunas veces al interior de las iglesias, algunas veces en los atrios. Sólo en forma clandestina continuarían las danzas originales o en abierta rebeldía, ya que el son del huehue contaba con un poder de convocatoria, era un mensajero sonoro para hacer colectividad, confrontar, defender, hablar, hacer consenso.

Sin titubeos o taimados miramientos, debemos considerar los procesos revolucionarios de nuestra historia como claras oportunidades en la reconstrucción de las tradiciones y las identidades de los pueblos originarios, o respiros profundos para la reivindicación, revaloración o recuperación de ciertos aspectos decisivos. No podemos establecer en qué medida ni asegurar en todo momento de qué medios se valieron, pero cada uno de los reveses a la sociedad y a la cultura hispana implicaría reposicionamientos culturales, sociales y políticos de los herederos indígenas, de los guardianes de tradición y de sus pueblos. Por otro lado, también en la convivencia se preservó, ante la represión continua se resistió y en la práctica de la propia herencia se conservó. Es tal la variedad de danzas —formas y temas conocidos como bailes populares antiguos y danzas mestizas— que han llegado hasta nuestros días con una estructura sólida, que me niego a aceptar que solamente los concheros las condujeron hasta el presente. Como versa el dicho: “en gustos se rompen géneros”, pero en géneros y formas se manifiesta una diversidad que traspasa franjas territoriales, modos culturales y

líneas históricas. Los concheros son una de las principales raíces de la danza *mexicab* contemporánea, pero no la única. Por otro lado, tampoco se concibe a la danza como una expresión ritual y artística sometida o enfrascada en la monotonía, en la repetición, en la permanencia eterna de los temas, las variantes (flores) y los movimientos. También se caracteriza por la espontaneidad individual y colectiva, la recreación, la creatividad y la innovación. Si cada cual lleva su propio ritmo que es el de su corazón, la danza se puede multiplicar por un millón. No vamos a hablar de purismo en la *mitotiliztli*, comprendamos esta herencia con sus cambios, con su vida y movimiento, con sus lastres y resquicios, con su pesadez y su agonía, con su recuperación y su empuje, con sus diversos corazones y rostros que la vivieron y han vivido.

Es importante destacar que en algunas haciendas, y después en los ranchos, se conservaron partes importantes del *mitotiliztli* aunque referido como mitote, y su estructura tripartita tradicional se siguió practicando aun al interior de los espacios oligárquicos en días de fiesta. Un bailecito, algo de música, unos cantos para conquistar a la *Chabelita*. El mitote es una herencia anahuacah de la sociedad novohispana, todas las demás castas, clases o estratos sociales en las distintas etapas históricas repetirían o imitarían el mitote en sus propios espacios y con sus propios recursos. Muchas de las grandes celebraciones y fiestas nacionales tienen ahí su origen, aunque la más parecida —por los elementos que la integran— es la del 15-16 de septiembre. Lo que se puede aclarar con respecto al sentido del *mitotiliztli* prehispánico frente al mitote novohispano es que el primero tenía un carácter ritual, ceremonial, formativo o guerrero, y el segundo es festivo, pretencioso, desbordante y segregacionista. De cualquier manera, el mitote permitió la convivencia colectiva, la práctica de distintas tradiciones artísticas, el roce de rivales, la presentación de bailes regionales, discursos y sorpresas, la vendimia. Todo esto sin duda daría pie a un relajamiento colectivo, al menos de quienes participaban, y es también uno de los espacios para el alboroto, para el chisme, para externar el hartazgo, para burlarse, para meter cizaña, para invertir los papeles, para sembrar dudas, para eludir ciertas normas, para mostrar faltas a



la autoridad o tirarle fuerte, levantarle la voz o desobedecerle, que ya es mucho decir. Se hizo el mitote: llegó así la fiesta o el descontento con música, baile, bebidas embriagantes y canto.

Mitotiani mexicab: conchero mexicano

¿Qué danzo, cómo me veo, cómo me siento?

La experiencia, la templanza y la actitud de los concheros y de otros danzantes se sembraron en los modernos *mitotianis*. Pasó lo que tenía que pasar, los políticos y los militares hicieron su parte, llegamos al tiempo en que se pudo danzar de nuevo al son del *huehue*. Muchos decidieron dejar las cuerdas, pero algunos las incluyeron, permitiendo que el *huehue* los dirigiera. Se recuperó el principal elemento del *mitotiliztli* al devolverle a la danza su corazón (el tambor mayor), al colocarlo en el centro se restableció por añadidura el círculo de danza. Se recuperó también la dualidad en la presentación de los danzantes ante el círculo y en la conformación del mismo. Se compone el círculo, se penetran los rumbos, se combinan y se concentran las fuerzas.

Se decidió en gran consenso retomar al centro de Anáhuac en 1988, cerca y junto de la gran México-Tenochtitlan; ataviarse con manta o con piel, se volvió a usar el *maxtlatl* (seudo-taparrabo) para danzar mejor, con mayor fuerza y destreza; volvió la riqueza y variedad de atavíos, los instrumentos, los caracoles abriendo rumbos, los gritos, el incienso y el sahumero, los nombres y las lecciones en lengua nahua, los cantos, la belleza y el cuerpo expuestos, el gusto, la alegría, el vicio.

Ciudad de México-Tenochtitlan, 1988. Los mexicas urbanos se disponen a tomar el centro de la capital, a tomarlo con cultura, con historia, con arte, lo toman avanzando-danzando en columnas serpentina y serpenteantes, otra vez para siempre en Anáhuac, nuestro siempre, nuestra casi eterna racha. El *huehuetiani* coloca su tambor en un centro, la sahumadora va sahumando a su gente, los limpia, los encamina hacia el círculo con la fuerza de Ometeotl en su forma *tletl* (fuego), el *mitotiani* toca el ritmo antiguo, el de la danza antigua, así va recibiendo a los guerreros al círculo, a sus mujeres garza, sus jóvenes coyote, a sus hombres águila, jaguar, búho, serpiente, a los retoños,

a todos los agrega por pares, *ce cihua ce tlacatl* (una mujer—un hombre); un capitán de danza acomoda su círculo, le da forma, coloca sus rumbos, los que hacen que la flor ondee, que se abra y se cierre el círculo, todos los que llegan al interior se combinan por correspondencias separadas, un hombre una mujer, un hombre una mujer, hasta cerrar el círculo, entonces todos se voltean hacia el rumbo del Este *Tlahuiztlampa*, al frente se van el capitán de danza, la sahumadora, el ateco-colero y un *tlatoni* de danza, el que da palabra a los rumbos, pero lo antecede el caracol, dos son sus llamados al señor del Este, mientras se sahuma, se purifica y se establece el rumbo, el *tlatoni* le habla, lo saluda, le pide permiso, lo convoca y le avisa que estamos en su presencia, los mismos pasos se siguen con los otros rumbos, le sigue el Oeste *Cihuatlampa*, luego el Norte *Mictlampa*, el Sur *Huiztlampa*, el Centro (que no se nombra ritualmente), el de la Tierra *Tlallitlampa* o abajo y al último el del Cielo *Ihuitlampa* o arriba. Cada uno de los rumbos tiene su ritmo, su danza, su estructura simbólica, sus palabras, a cada uno de ellos se le marca o dedica un ritmo. Inmediatamente después de saludar y abrir los rumbos, el *huehuetiani* emprende la marcha del corazón, que es la danza de frente al corazón del círculo con que cada danzante firma o anuncia su participación como guía del círculo, y con este ritmo tiene que iniciar y cerrar su intervención cada cual. Posteriormente el danzante se acerca al huehuetero y le solicita su danza, de preferencia que no se haya repetido en ese día, el *huehuetiani* la interpreta y el danzante anuncia su salida con la mano izquierda o con el instrumento que porta, para que el círculo comience a la par de él; cuando el ritmo de la danza llega al inicio del tema es cuando el danzante y el círculo orquestan la salida. Cada danza tiene un tema que se repite para después darle entrada a una variante, la cual también se repite. La variante y el tema son los mismos a lo largo de toda la danza, pero los movimientos corporales son distintos en cada variante, aunque sean los mismos en la repetición del tema. La misma dinámica se sigue con todas las danzas, hay que presentarse (firmar), danzar y despedirse, para volver a ocupar su lugar en el círculo general y en el ritual.

Ixquichca occepa, cualli nechicolli, Mexihco tlacameh.

Gabriel
Hernández Ramos*

A N T R O P O L O G A

Cantos ceremoniales

Que al menos queden flores, que al menos queden cantos... Tal era la preocupación del poeta filósofo prehispánico, preocupación y sentido de la vida que nos sigue rigiendo a quienes de alguna manera continuamos hasta la fecha con la hermosa labor de preservar el rito de la flor y el canto, la danza ceremonial de los concheros.

Los cantos ceremoniales, alabados por la tradición popular y las mesas de concheros en Amecameca, Tepetlixpa, San Rafael, Huexoculco, en el Estado de México, y Xalixintla en el estado de Puebla, todos ellos poblados aledaños a los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, representan un muestrario —y por ello un registro temporal, regional y personal— del canto sagrado en esas localidades. Temporal porque todo el tiempo aparecen nuevos cantos; regional porque se enfatiza más que nada en lo que se canta en tales poblados, y personal porque influyó mucho en la selección el gusto personal del autor, sobre todo si se toma en cuenta que el total de cantos existentes es sumamente extenso.

* Conchero, músico y danzante, recopilador de alabanzas, originario de Amecameca, Estado de México. Licenciado en Letras Hispánicas por la UNAM.



¿Por qué una antología del canto si se trata de la danza de los concheros? Bueno, se sabe de registros fonográficos, videográficos y bibliográficos acerca de nuestra danza, pero específicamente de nuestro canto, a fondo, no los hay.

En un principio, éste no era un libro. Tuve la intención de ir juntando unos cantitos como parte de mi aprendizaje personal dentro de la tradición de la danza en 1986, bajo el amparo del jefe de danza Faustino Rodríguez Ávila, de la palabra de Tepetlixpa. Lo anterior fue debido a que yo no entendía qué cantaban los concheros, y entonces —según yo para no verme tan mal— sólo movía la boca simulando cantar.

Poco a poco la afición por los cantos y sus creadores fue en aumento. Los solemnes e inspiradores cantos de pedir permiso y dar gracias, los cantos para sanar las despedidas de difunto, los cantos que llaman a reunión, a la entrega y a la guerra, los cantos de alegría y tristeza, los cantos que honran nuestro pasado prehispánico, las loas a nuestros *tlatoanis*, a nuestras ánimas, a nuestros jefes antiguos y recientes. Los cantos ejecutados de memoria, las improvisaciones o esos cantos compuestos y ejecutados una sola vez en honra a un jefe muerto. Los cantos fueron llegando a mí como yo fui cayendo entre las posesiones de la danza.

En un principio éste no era un libro, era una herramienta personal para el trabajo devocional en las velaciones y las danzas de los concheros. Años después, cuando pretendí licenciarme en letras mi asesor me rechazó una investigación sobre las oraciones y ritos de los hermanitos graniceros, porque era —según él— un tema más afín a la antropología que a la literatura. Entonces me hizo develarle mis cantos reunidos y así las colecciones empezaron a tomar la forma de una tesis.

Por otro lado, quienes fueron mis informantes me habían condicionado la entrega de sus tesoros, la mayoría me encargaban terminar un libro alabancero bonito y completo, que luciera por incluir hermosos cantos inéditos, para ellos cantos que no estaban en ningún alabancero conocido. Pero también hubo



quien me hizo prometer que a cambio yo debería cantarlos cuando él fuera “llamado a cuentas”.

Hubo quienes en un principio se negaron y al final me proporcionaron muestras extensas de sus creaciones o posesiones. Hubo quienes confiaron en mí para hacer que sus cantos no se fueran a perder; al contrario, que perduraran en las voces y las memorias de los compadritos de la tradición.

Ya lo dije antes, como tesis requirió de un estudio introductorio, en él hay una breve revisión de los materiales existentes acerca de nosotros los concheros, se habla de las intenciones de la compilación, del aspecto de la oralidad y la poesía filosófica de la época prehispánica, donde —como ahora— en la danza se exaltaba la memoria oral como parte de las preferencias de la divinidad y de la conformidad de danzantes. Se habla de la organización de los grupos, de los cargos meritocráticos y sus funciones, se habla de los velorios y los rezanderos, de las diferentes velaciones y tendidos florales de los concheros, de su normatividad y reglamentos.

Tal apartado finaliza con una breve descripción de las principales etapas de la recopilación, resaltando sobre todo aquellas anécdotas que protagonizaron algunos de los más cercanos y conocidos jefes de la



danza de concheros. Además se incluye un texto personal y de homenaje hacia mi maestro y benefactor principal: el jefe Faustino, en el que describo solamente algunas de las cosas que pasamos durante los primeros meses de conocernos.

La sección de cantos incluye unos trescientos agrupados en veintiún capítulos ordenados por tema, uso ritual y autor; una parte considerable de ellos fue recabada de forma oral, otros fueron transcritos de viejos alabanceros y hojas sueltas, otros fueron proporcionados por sus propios autores. Respecto a lo anterior, debo hacer notar que los danzantes —y más exactamente algunos jefes de tradición— son los responsables de renovar y enriquecer el repertorio de cantos ceremoniales, por ello el acervo va en aumento. No omito señalar que también algunos de ellos van quedando en desuso y con el tiempo llegan a ser olvidados, sólo se conservan algunas estrofas o partes de ellas, pero sus tonos y música se pierden.

Los cantos nuevos o recientes representan un motivo muy atractivo para la comunidad de danzantes en general, y debido a ello son muy codiciados y en ocasiones también muy celados por sus creadores.

Los cantos se distinguen también por su modo de

ejecución, por su ritmo y por el momento de la ceremonia en que son interpretados. Así se habla de alabados, pasiones, despedidas, mañanitas; los más recientes cantos enaltecen los orígenes prehispánicos de nuestra raza y de la tradición de esta danza, también denominada de conquista o azteca-chichimeca.

Algunos apartados están organizados de tal manera que un danzante experto o un novato o cualquier persona tenga la facilidad de llevar la continuidad de una ceremonia.

De ellos quisiera mencionar el primer grupo, que incluye los principales cantos de permiso y gracias; cantos que no habían sido publicados y sólo se han preservado por tradición oral; los que corresponden a las imágenes de los cuatro vientos con un énfasis muy especial de los dedicados al señor de Chalma, a la Guadalupana y al señor del Sacromonte; la serie de cantos para difuntos, que siguen el orden que exige el rito mortuario y los cantos dedicados a los jefes fallecidos, donde es notorio el sentir general de los danzantes por su linaje y el cuidado y respeto que se tiene por el esfuerzo que hicieron los antepasados para conservar la tradición.

Quizá no deba verse exclusivamente como un manual de los concheros, sino como una herramienta de apoyo para los integrantes, los interesados y los que de alguna manera se identifican y benefician del antiguo movimiento de esta danza ceremonial.

Ahora sí, el libro concluye con un apartado fotográfico de las ceremonias de velación y danza de los santuarios y de los jefes antiguos, recientes y aún los que rigen en la actualidad, principalmente en la región aleña a los volcanes, los pueblos de arena y piedra.

Mención especial merece el prólogo del maestro Carlos Montemayor, quien gentilmente accedió a la petición del autor; como muchas de las circunstancias que rodearon la formación de esta investigación en un libro, fueron actos afortunados, también lo fue el apoyo de PACMYC Estado de México, y el de diversos integrantes de las corporaciones de danza, familiares y amigos que confiaron en el desarrollo de este proyecto.

José Enrique Veladiz Meza*

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

Musicoterapia con instrumentos de origen precolombino

*Con el suave murmullo de tu voz
arrullaste el conocimiento interno,
la experiencia milenaria hecha canción
permite el camino de regreso a lo que soy*
Mexikayotl

El laberinto delirante y destructivo en que se han convertido las ciudades modernas ha obligado a los seres humanos a perder el contacto con la vitalidad seductora de la naturaleza. El armonioso canto de las aves ha sido suplantado por vibraciones sonoras disonantes, generadas por máquinas que enloquecen la ciudad con sus incomprensibles y famélicos aullidos.

En este contexto desalentador, las madres deben atender las labores domésticas, educar a los hijos y solventar diversos problemas que alteran su integridad física y emocional. Los padres sortean un interminable laberinto de obstáculos para llegar a su centro de trabajo, cumplir con una complicada jornada laboral e internarse, nuevamente, en la marea inquietante de la soledad y la angustia.

Los hijos giran, a gran velocidad, alrededor de un mundo exigente e insensible, realizan sus actividades bajo una rígida disciplina, limitando su creatividad y perturbando su imaginación, sometidos a un espacio pequeño y opresivo.

La rutina generada por las grandes metrópolis desgasta la convivencia, hasta el punto de desfigurar nuestro diseño de *homo-cosmo* y convertirnos en un apéndice grotesco de las máquinas. Es alto el precio que estamos pagando por acceder al mundo alucinante de la civilización moderna. La mayor parte de las personas somos víctimas del vertiginoso ritmo de la vida actual, apartando nuestros sentidos de las maravillas que nos brinda la naturaleza.

* Licenciado en Psicología por la UNAM. Profesor titular del Diplomado de Musicoterapia que se imparte en la Universidad Autónoma Chapingo.



El otrora suave y amoroso timbre de voz, con que acariciaban el alma nuestros ancestros, se ha convertido en un grito desesperado, que nos lleva por el mundo a toda prisa, alterando nuestra estructura molecular y el equilibrio de nuestro organismo. Por eso es necesario devolver la armonía a los componentes de nuestro ser mediante la sensibilización.

El componente primordial para acceder a la armonía interna de los elementos que nos conforman como seres humanos, el sonido o vibración sonora, es retomado de la gran variedad de instrumentos musicales provenientes de todas las culturas ancestrales. Los sonidos que provocan y configuran la vida son el objeto de estudio de la musicoterapia. La metodología que la fundamenta se origina en la poderosa tradición oral en lengua náhuatl, herramienta esencial en la explicación minuciosa de los hechos científicos antiguos y modernos.

Las diferentes puertas de nuestra personalidad son abiertas por la música, caminos infinitos en la energía del pensamiento. Escuchar un canto y ver una flor es la celebración de la vida. Cultivar el arte de vivir correctamente se convierte en una verdad irrenunciable. Premisa surgida de la eternidad amorosa de la filosofía náhuatl, protectora inquebrantable de nuestra evolución. Luz inteligente en el código tribal del *homocosmo*.

Parte fundamental de esta concepción cosmogónica es la ejecución y elaboración de instrumentos musicales enraizados en la más pura tradición náhuatl, método idóneo para distinguir los efectos específicos de las vibraciones sonoras en el ser humano, sin olvidar que la materia es la densidad más alta del sonido.

Por más de una década, el grupo musical Yolteotl ha investigado los métodos tradicionales que se utilizan en la elaboración de instrumentos arraigados en la sensibilidad creativa de nuestros ancestros, y ha logrado manufacturar una gran variedad de ellos. Esta imponente labor ha dado como resultado la grabación de seis discos compactos, que contienen melodías compuestas con el objetivo de recuperar nuestra impresionante memoria artística y enriquecer la esfera de aplicación de la musicoterapia.

En un contexto internacional, la musicoterapia es

un modelo de medicina alternativa. En 1942, se fundó en Estocolmo, Suecia, el instituto dedicado a la investigación y aplicación de esta técnica, y además existe una Federación Internacional de Musicoterapia, que plantea la siguiente definición: "Es un abordaje particular del sujeto y su problemática vital, a través de sus producciones sonoras y el movimiento corporal, que está relacionado con un elemento fundamental de la música como lo es el ritmo. Entendiendo como sujeto, a una unidad bio-psico-social-espiritual".

Esta forma de terapia y su método correspondiente están basados en actividades lúdicas, diseñadas para que los pacientes perciban su propia capacidad creadora y puedan asociarla con los demás componentes de su organismo, asignándole un significado diferente a su historia personal.

En los instrumentos musicales de origen precolombino también encontramos las mismas posibilidades, aunque su efecto sonoro va más allá de la simple asociación de hechos o recuerdos que provocan alteraciones emocionales. El sonido producido por estos instrumentos despierta sensaciones internas y externas, experiencia que denota en primera instancia el estado relajante propicio para iniciar el trabajo terapéutico.

Los instrumentos musicales creados por las diferentes culturas prehispánicas asentadas en el territorio nacional evocan sonidos de aves, de diversos animales y de otros elementos fundamentales de la naturaleza. Crean sensaciones que rompen el tiempo y el espacio, generando el reacomodo de la estructura molecular de quien escucha la música, a través de la sincronía melódica universal que devuelve los sonidos, transformados en reflejos lumínicos, a la estructura acústica y dinámica del autoconocimiento. Los instrumentos musicales de Anáhuac equilibran las alteraciones causadas por el acelerado ritmo de la vida actual; remitiéndonos a los recintos naturales donde todo es creación, origen y memoria ancestral que no debemos ignorar.

Método

Cada sesión de musicoterapia esta dividida en tres fases. La primera (apertura) tiene una duración de 20



minutos, en los que se trabaja a través de ejercicios de respiración, contracción y relajación de los músculos, con acompañamiento de música realizada con instrumentos de origen anahuaca o precolombinos. Posteriormente, con el desarrollo de la sesión (40 minutos) se lleva a los participantes a visualizar cada uno de sus órganos biológicos, tal es el caso de los pulmones, a partir de preguntas directivas como las siguientes:

¿Cómo es el ritmo de tu respiración? ¿Por cuál orificio nasal estás respirando? ¿Qué sensación experimentas en este momento? ¿Te puedes ayudar a tener una mejor respiración? Vas a llenar tus pulmones (inhalar) únicamente con la nariz izquierda, tapando la otra con el dedo pulgar de la mano derecha, ahora vas a vaciar tus pulmones (exhalar) por la nariz derecha tapando la otra con el dedo índice de la mano derecha. Repite este ejercicio de respiración cuatro veces. ¿Cómo te sientes ahora? ¿Cómo es el ritmo de tu respiración?

Se pueden hacer toda una serie de ejercicios de respiración, para favorecer un estado de relajación más profundo. Posteriormente se pueden trabajar malestares emocionales, ansiedad, estrés y depresión, entre otros, enfocando la atención de los participantes al control de su propia respiración para equilibrar su estado anímico.

Lo que se pretende hacer a lo largo de las sesiones es incrementar el autocontrol del propio organismo para afianzar la autoestima. Los pensamientos positivos que se generan durante el manejo de su cuerpo brindan las oportunidades para afrontar las ideas, imágenes u obstáculos mentales que impiden la resolución de los diferentes problemas cotidianos.

La sesión termina (cierre, 20 minutos) con la recapitulación de las sensaciones experimentadas por los participantes; es decir, clarificar los efectos sonoros de la música anahuaca mediante la ubicación de los sonidos más benéficos para los escuchas. Por ello se solicita que realicen una bitácora, para que anoten a lo largo de los días el progreso en el autocontrol de sí mismos.

Así, mediante la musicoterapia pretendemos influir en la conducta desordenada del hombre moderno y

devolverlo a su poderoso diseño original, latente en su intelecto y en su espíritu.

Conclusiones

Las consecuencias visibles de la cosificación urbana, el estrés, la depresión, la ansiedad y demás malestares emocionales favorecieron el surgimiento, a partir de la década de 1960, de toda clase de artilugios y profetas mediáticos, quienes ofrecían devolver la salud física y espiritual a una sociedad sumida en una de las peores crisis existenciales de la historia.

Además, hay un gran vacío en la mayoría de las terapias modernas, la sensibilización. Es necesario reposicionar al individuo como parte de la naturaleza, no sólo penetrar en las abstracciones del pensamiento, sino reconocer también las precisiones inéditas y perdurables del espíritu.

La modernidad que globaliza al mundo trae consigo un enorme deterioro de la salud física, psíquica y espiritual de los individuos; comprometiendo el futuro de la humanidad en cruentas y mortíferas guerras, destinadas a empobrecer a millones de personas, presionadas por las difíciles condiciones de vida impuestas por las grandes potencias imperialistas.

La musicoterapia es una técnica novedosa, por ello la teoría que la origina y sus aplicaciones prácticas siguen en constante perfeccionamiento. En universidades de España, Argentina, Venezuela y otros países se ofrece ya una maestría en Musicoterapia. En nuestro país, la FES Acatlán-UNAM y algunas instituciones privadas ofrecen cursos y/o talleres, en los que se utilizan principalmente instrumentos de madera, cuyas cualidades terapéuticas hacen necesario su uso en momentos específicos.

En la Universidad Autónoma Chapingo se ha logrado poner en marcha un Diplomado de Musicoterapia, con una duración de 206 horas a lo largo de 13 módulos. La invitación está hecha, ahora sólo falta adentrarnos en el conocimiento infinito del ser humano, trascender más allá de lo imaginado para restaurar los componentes naturales y continuar con el camino del perfeccionamiento, escuchar con atención el llamado que todos los días nos hace nuestro cuerpo.

*Zeferino Gaona Vega**

A N T R O P O L O G A

La música y la danza de *Lakapíjkuyu*



Geográficamente, el Totonacapan —región central del Golfo de México que corresponde al actual estado de Veracruz— se ha dividido en Costa y Sierra, dos áreas en las que todavía se conserva un mayor índice de manifestaciones culturales que por medio de la tradición oral se transmiten de padres a hijos, de generación en generación, como en el caso de la música, la lengua o la preparación de alimentos. En lo que se refiere a música tradicional, aún se practica en diferentes espacios: las mayordomías, las bodas, y para acompañar diversas danzas de la Sierra del Totonacapan, entre ellas la de *Lakapíjkuyu*, de los Viejos, del Oso, de San Miguel, de Los Toreadores, la *Malintzin*, de Los Tejoneros, Los Negros o Negritos, Los Voladores, Los Quetzales, de Moros-Españoles y de Santiago. En varias de estas danzas existen variantes que corresponden a la parte costera de la región, y las principales diferencias tienen que ver con la música, el vestuario y los pasos.

Para ejecutar la música en estas danzas por lo general se utilizan instrumentos como violín, guitarra (quinta huapanguera), jarana, flauta y tambor; sin embargo, el número de músicos varía de una danza a otra y sobre todo para ejecutar la música, debido a que no se utilizan los mismos instrumentos. Así, en algunas danzas de la Sierra los músicos son solistas con violín en el caso de *Lakapíjkuyu*, pero con flauta y tambor en la danza de Quetzales —es decir, el flautista ejecuta al mismo tiempo el tambor—; en otras danzas los músicos forman un dueto: uno toca la flauta y otro el tambor, como en el caso de las danzas de Santiago y El Volador; violín y tambor en el caso de la danza de Moros-Españoles. La música de otras danzas se ejecuta en trío de violín, guitarra y jarana.

* Profesor de educación primaria y promotor cultural de la Unidad Regional Norte de Veracruz-Instituto Veracruzano de la Cultura.



Origen de la danza *Lakapíjkuyu*

En esta ocasión vamos hablar específicamente sobre la música y danza de *Lakapíjkuyu*, que desde hace mucho tiempo se practica en la cabecera municipal de Coxquihui. Aproximadamente sesenta años atrás se inició la construcción de capillas católicas en las comunidades del municipio. En aquel entonces los grupos de danzantes se concentraban en las cabeceras municipales, y a partir de la construcción de dichas capillas se empezaron a organizar los habitantes de la comunidad para formar los grupos de danza. Desde entonces se ha seguido practicando esta danza, al igual que en las comunidades de Adolfo Ruiz Cortines, Cuauhtémoc y Santa Isabel, esta última correspondiente al municipio de Espinal.

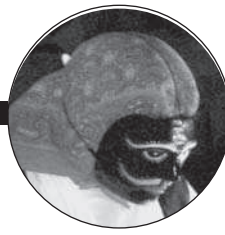
Lakapíjkuyu significa *Laka* en totonaco, viene de *Lakán* “rostro o cara” y *píjkuyu* “ave garrapatera”: “el rostro del ave garrapatera”, y *piskuyut* es sinónimo de *píjkuyu*. El origen de esta danza se conoce por medio de la tradición oral, y ésta señala que antes de la introducción de la religión católica a esta región de Veracruz las personas nacían y vivían en la oscuridad, y cuando nació Jesucristo en el cielo apareció un lucero que hizo aclarar; se sentía mucho frío y el niño Jesús estaba llorando; los ancianos y los animales *píjkuyu*, el loro, el tlacuache y el oso, entre otros, se alegraron infinitamente por recibir la luz, y de inmediato presintieron que aquel niño que había nacido iba a gobernar el mundo, se le acercaron para adorarlo y calmarlo a través de la danza; “las aves garrapateras” llevaban sonajas. Cuando el tlacuache se dio cuenta de que el niño estaba llorando porque tenía frío, salió en busca de la brasa para calentarlo, y poco después regresó con la cola bien encendida. La siguiente versión cuenta que en el lugar y momento en que nació el niño Jesús estaba oscuro, solamente el lucero empezó alumbrar, la gente se admiró, se acercó disfrazada de animales; algunos iban con la finalidad de adorar al niño, le bailaron y le cantaron. Otros hicieron lo mismo, pero para robar y matar; sin embargo, no lo lograron porque amaneció totalmente y las personas disfrazadas no se dieron cuenta, por eso



cuando apenas se iban a quitar el disfraz no pudieron, y como castigo fueron convertidos para siempre en los animales que personificaban, e inmediatamente se fueron a refugiarse al monte. A los que tocaban la flauta se les quedó el pico largo, los de la máscara se les quedó el pico corto, y los que iban de viejo fueron convertidos en guajolotes. Otra de las versiones dice “que solamente a los *Lakapíjkuyu* les permitieron entrar en la casa, porque iban exclusivamente a adorar al niño, pero los que iban con mala intención se quedaron afuera, como en el caso de los viejos mataranchin”.

Organización

Esta misma tradición oral indica que la organización de la danza de *Lakapíjkuyu* corresponde a los fiscales y mayordomos de San José y de Santa María, así como a los caporales y músicos. Los fiscales son la máxima autoridad responsable de elaborar un recordatorio y ordenan a los mayordomos que inviten y/o consigan la danza de *Lakapíjkuyu*, visitando a los caporales. Para eso los mayordomos llevan consigo aguardiente, velas e incienso. Con respecto a lo económico no prometen nada, únicamente alimentación en los días de ensayo y de la presentación. Los caporales se encargan personalmente de invitar al músico, y una vez “amarrado” el compromiso con esta persona, de inmediato proceden a avisar a sus compañeros para iniciar los ensayos, o en su defecto buscar a otros nuevos.



Los ensayos se realizan uno o dos meses antes de la presentación, aunque esto dependerá de los integrantes; por ejemplo, si son los mismos que participaron el año anterior, con un mes de ensayo es suficiente, pero cuando entran nuevos elementos es necesario hasta dos meses o un poquito más. Los ensayos regularmente se llevan a cabo una vez a la semana, sábado o domingo, de 10:00 a 15:00 horas, o bien a partir de las 18:00 y hasta las 24:00 horas, en función del acuerdo que haga cada grupo. Antes de iniciar los ensayos se ofrenda en el altar un vaso con agua, se enciende una veladora y se sahúma con incienso.

El grupo lo conforman de 10 a 16 elementos, todos son varones, algunos adultos, otros jóvenes; participan tres tipos de personajes, *xakgolo* o *xalikgolutsin*, quienes representan al viejo o varón, *xalitsikan* o *xalakachat*, que van vestidos de mujer y *xalimataranchin*, que representa al bebé. Algunos grupos se forman en dos hileras: del lado derecho se colocan quienes van vestidos de varón y del lado izquierdo los que van vestidos de mujer; en cambio, otros grupos se forman en tres hileras, colocándose en medio los que van vestidos de mujer.

Vestuario y utilería

Los que van vestidos de varón llevan puesta la ropa tradicional, calzón y camisa de color blanco; los extremos de los pies del calzón se acorta arrugándolos, volviendo amarrar con las dos cintas a cada extremo del calzón, debajo de la rodilla, usando zapato botín. Sobre la camisa llevan chaleco negro, un delantal conformado por un pañuelo chico de diversos colores, ambos adornados con flecos amarillo, anaranjado o rojo, lo cual depende del gusto de cada grupo. Se cubren la cabeza con pañuelo rojo floreado, usan máscara de madera pintada de color negro, con bigotes y barbas plateados. En la mano derecha llevan una sonaja envuelta con un pañuelo del mismo color rojo floreado; anteriormente se ocupaba sonaja de jicarilla, más por la actual escasez de esta planta algunos grupos utilizan sonajas de plástico. Los que van vestidos de mujer usan enaguas, blusa y quexquémetl de tela de encaje y la blusa de tela lisa, se cubren la cabeza con una paño-

leta sostenida con el sombrero, de tal manera que no se les vea el rostro. El que va vestido de bebé está envuelto con una cobija, para acostarlo con ella en un petate.

Instrumentos y sones

Para ejecutar los doce diferentes sones solamente se ocupa el violín, y los más relevantes son:

Sones para saludar.

Lilakgatulan-Son para arrodillarse o para velar.

Son para persignarse.

Xaliputum-Sones para bailar entre todos.

Xalichatunu-Sones para bailar individualmente.

Xalichatiyún-Sones para bailar entre dos.

Xlalaktsikanan-Sones para los que van vestidos de mujer.

Lisukni-Son para simular que se “enborrachan”.

Son para el bebé o mataranchin.

Litapákin-Sones para despedirse en cada posada.

Son para acompañar el niño Jesús, y para la despedida final en la capilla o templo.

Representación de la danza

La danza debe presentarse el día 24 de diciembre, aun cuando desde hace mucho tiempo ha participado a partir del día 16 de diciembre, fecha en que inician “las posadas”; dura aproximadamente cinco horas, pues inicia a las 19 o 20:00 horas y termina después de la media noche.

El primer día, o sea el 16 de diciembre, todos llevan consigo una vela; antes de salir de la casa donde se reúnen, primero encienden una veladora en el altar se sahúma con incienso y se ofrenda un vaso con agua natural, el cual no deben beber sino hasta el regreso de la posada. A continuación todos se dirigen a la primera casa donde se hará la posada, y a partir de este momento cambian el tono de la voz para no ser reconocidos, excepto el músico, pues los que van vestidos de mujer no hablan.

En la posada, primero entra el músico y empieza a tocar el violín, los danzantes permanecen afuera, cerca de la puerta, y a partir de este momento no dejan de



agitar la sonaja; la música inicia con dos sones para saludar —también llamados sones para llegar—, y luego se cambia por el son *Lilakgatulan*. Los músicos entran en orden respetando la formación, al tiempo de irse arrodillando, una vez que están todos arrodillados se procede a tocar el son para persignarse, lo cual deben hacer uno por uno.

Cuando se llega a reventar una cuerda del violín, o simplemente el músico no puede afinar su instrumento, los danzantes permanecen dentro de la casa sin dejar de agitar la sonaja. Se continúa con la interpretación de los sones que se bailan entre todos; a partir de ese momento, y solamente cuando se bailan los sones, la sonaja la mueven de manera trepidatoria al compás de cada son.

La máscara y todo lo que es de color negro representa al “ave garrapatera”, la sonaja se agita para calmar al niño Dios y también es para llamar a la lluvia.

Asimismo, al inicio de cada son los caporales que van disfrazados de varón hablan en totonaco, repitiendo lo siguiente:

Takgolatsin Compañero viejo
 Ju' Qué
 Kakalakajuruu aylakawayakgólh “Vamos a fregar
 a aquéllos”.
 Uju' Está bien.

Al término de cada son hablan y repiten las dos frases anteriores, las dos últimas cambian, por ejemplo:

Aykalakajuruu. Ya los vencimos
 Uju' Sí o así es.

“Existe dualismo, el bien y el mal, un Dios luminoso Quetzalcóatl y uno de la negrura, Tezcatlipoca, brebaje amargoso por lucha del bien contra el mal, pues el malo había vencido al bueno”. Este diálogo se repite en cada son que se baila; después de haber bailado los sones regularmente toman un receso, salen a descansar

en un lugar oscuro para que no les vean la cara, y en esos momentos el “casero” (dueño de la casa) los invita a tomar atole agridulce. A continuación se bailan sones *Xalichatínu* intercalados con los sones *Xalichatiyún*. En las coreografías de los sones *Xalichatínu* por lo general se empieza a danzar a partir de un punto céntrico de derecha a izquierda, hasta formar un círculo y de ahí se regresan, y así reiteradamente; en el caso del son *Xalichatiyún* se plasman los cuatro puntos cardinales. *Lakapíjkuyu* representa “la luz del día, todo lo bueno, representa a *Quetzalcóatl*

Dios Luminoso, el señor de los cuatro puntos cardinales: Numen-Hombre-Ave-Serpiente-Energía”.

Cuando les toca el turno, los que van de mujer bailan solos, pero los que van de varón se colocan alrededor acompañando con la sonaja. En el son *Lisúkni*, el caporal simula embriagarse tomando agua; “*Quetzalcóatl*, por ser enemigo de los sacrificios humanos, es derribado del poder mediante una ebriedad con pulque a cargo de Tezcatlipoca”.

Para bailar el “son del bebé”, en el suelo tienden un petate para acostar al que desempeña el papel del bebé o mataránchin, y todos los danzantes bailan alrededor de dicho personaje.

Durante los recesos se invita a cenar a los danzantes, en un lugar privado —dentro o fuera de la casa— para que no les vean la cara; durante su participación se les debe tratar como verdaderas “aves garrapateras” y no como personas.

En virtud de que hay varios sones de esta danza, en una posada no es posible bailarlos porque la duración de cada uno varía de dos a ocho minutos.

Al salir de la casa bailan los sones de la despedida, y al terminar el músico deja su violín al lado de las imágenes de San José y de la Virgen María; hasta hace algunos años “el casero” se encargaba de trasladar el instrumento a la sede de la siguiente posada, y así sucesivamente; sin embargo, actualmente ya no lo hacen por diversos motivos. Al regresar de la posada todos se dirigen al lugar donde se reúnen, y una vez ahí prime-



ro beben el agua que habían dejado en el altar, se van pasando uno a otro en orden hasta terminar la última gota, y por último se quitan el vestuario de la danza.

Durante las posadas, la danza se realiza de manera repetida, y la acción gira en torno a dos situaciones:

1. Los sones que no se ejecutaron el día anterior, se pueden hacer al día siguiente mientras no sean las partes principales de la estructura de la danza.

2. Durante los días de participación algunos danzantes se relevan, lo cual depende de las posibilidades y condiciones de cada uno y se intercalan cada tercer día.

Para el día 24 de diciembre cada uno de los danzantes lleva consigo una veladora y se dirige a la casa donde se festejará la Navidad. Una vez ahí, entran y bailan normalmente, pero cuando anuncian “que nace el niño Dios” todos los danzantes se descubren la cara. Al salir de la casa con el niño Dios para llevarlo al templo o a la capilla de la comunidad, los danzantes de *Lakapíjkuyu* van al frente del grupo con la vista hacia el niño Dios; si el camino lo permite, los danzantes bailan y retroceden al mismo tiempo, al llegar al lugar siguen bailando un poco más, y antes de salir encienden su veladora y avanzan otra vez de reversa, con el mismo son que acompañaron al niño Dios.

En el lugar de reunión acuerdan la fecha para guardar las máscaras, ya sea a los ocho o quince días después de haber terminado la fiesta; ese día se ofrenda agua natural, aguardiente, café con pan o comida. Antes de retirarse, los danzantes finalmente vuelven a bailar los sones *Litapákin* para despedirse, y todos desean volverse a ver al año siguiente.

Otros aspectos relacionados con la danza

Según indica la tradición, la participación en este grupo de danza, así como en otros grupos, se debe mantener durante cuatro años consecutivos, después de este tiempo ya dependerá de cada integrante si decide participar de nueva cuenta en la representación.

Cuando fallece un integrante de alguna de las danzas, se invita al grupo en que haya participado para que le baile al difunto; si esto no es posible, por lo menos

lo acompañan con música hasta el cementerio. En ocasiones a los familiares del difunto no les da tiempo de conseguir algún grupo de danzantes y lo dejan pendiente para el día del novenario; otras personas acostumbran hacerlo únicamente durante el sepelio, y otras más en cada cabo de año; se dice que bailarle al cuerpo del difunto-danzante es como llevar “una constancia” de que fue danzante, para que sea bien recibido al pasar al otro mundo.

Problemas de la danza

Como en el caso de otras manifestaciones de la cultura totonaca tradicional, la danza de *Lakapíjkuyu* está en vías de desaparecer, lo cual se debe a cuatro razones principales:

Por fallecimiento de los músicos y caporales. Aun cuando éstos desean dejar relevos o sucesores, a los niños y jóvenes no les interesa seguir practicando las danzas por diversos factores, entre ellos que los padres no aconsejan a sus hijos sobre las tradiciones y costumbres. Esto se debe a que ya no se acuerdan de Dios porque no sienten la misma necesidad, como era antes; ahora están recibiendo apoyo económico de programas gubernamentales y eso importa más.

Por migración. Actualmente los integrantes de cada grupo de danza son adultos, y la mayoría son niños o jóvenes estudiantes, que mientras van a la escuela participan en alguna danza de su comunidad; sin embargo, al terminar la secundaria o telebachillerato, por falta de empleo, se ven obligados a salir a las ciudades en busca de mejorar su situación económica.

Por motivos de tiempo. El participar en la danza de *Lakapíjkuyu* por lo general no representa ningún problema porque esta danza se practica durante las noches; en cambio, las danzas de las fiestas patronales se realiza en el día, cuando los niños y jóvenes danzantes están en la escuela y sus maestros no les dan permiso de faltar. Tal vez esta negativa se debe a que algunos maestros desconocen la importancia de esta danza dentro de la cultura tradicional totonaca.

Por la introducción de las sectas protestantes en la región del Totonacapan, quienes rechazan todo tipo de música y danza.

*María Luisa de la Garza**
*Martín de la Cruz López Moya**
*Efraín Ascencio Cedillo**

A N T R O P O L O G Í A

Pasos del Norte se danzan en el Sur



“**P**aso del Norte, qué lejos te vas quedando...”, decía aquella canción de la segunda década del siglo XX, original del compositor Matías Rivera y grabada por infinidad de intérpretes desde entonces hasta hoy, de Los Donneños, Los Broncos de Reynosa y Los Cadetes de Linares a Alejandro Fernández y la Banda Limón. “Paso del Norte” se refiere a la ruta —el viejo Camino Real de Tierra Adentro— que cruzaba Zacatecas, Durango, Chihuahua, y entraba a Estados Unidos precisamente por la ciudad de El Paso, Texas, con rumbo a Albuquerque y Santa Fe, en Nuevo México. Canción nostálgica que acabó sintetizando en su nombre todos los pasos de la frontera con Estados Unidos, límite que los mexicanos dejaban atrás en su camino en busca de trabajos mejor pagados. “Qué triste se encuentra el hombre cuando anda ausente —era su comienzo—, cuando anda ausente y muy lejos de su patria [...] Ay, cruel destino, para ponerse a llorar”.

Hoy, los pasos de miles de personas siguen dirigiéndose hacia el Norte para cruzar la frontera, pero hay otros “pasos” que nos vienen de allá: unos llegan con los migrantes retornados: pasos que implican una forma de andar diferente porque se usa otro calzado, porque las personas visten de otra manera, porque se han aprendido gestos y actitudes que, lo quiera uno o no, influyen en la forma de situarse, de moverse, de desplazarse en el mundo. Otros pasos son más bien disposiciones para “marcar el paso”, tanto por la militarización del sur del país como porque se pretende que todos marche-mos al mismo compás. Pero hay otros pasos con aires del Norte que se nos han hecho familiares a través de los programas de “variedades” de la radio y la televisión: son los pasos de baile que acompañan a los ritmos urbanos de los mexico-estadounidenses, pasos que se han expandido por todo el país: el llamado “pasito duranguense”, los pasos acrobáticos de la ya casi añeja “quebradita” o los pasos, más recientes, de la cumbia texana.

La música del Norte se ha escuchado “desde siempre” en el Sur de la

* Centro de Estudios Sociales de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.



república como parte del folclor nacional, y periódicamente de la mano de algunas compañías cerveceras que, al son de esta música, promocionaban sus productos. Pero la música de banda, que se inserta en el rótulo mercantil de “música gruperá”, fue llevada hace apenas unos años por la industria cultural masiva y, un poco después, paulatinamente también por los migrantes que, voluntaria o involuntariamente, han regresado a su tierra.

También los que están acostumbrados a marcar el paso han influido. Tenemos noticia de que a principios de los años ochenta, integrantes de un regimiento de caballería motorizada —que se había desplazado a Comitán por la cuestión de la guerra en Guatemala y de los asentamientos de refugiados en México— solían llevar a un grupo que tocaba música norteña guapachosa —“del tipo de música de Rigo Tovar”, a decir de nuestro informante—, y que a esos conciertos podía asistir, y asistía, el conjunto de la población. Más recientemente, en junio de 2008, algunos federales llevaron a San Cristóbal de las Casas a un cantante conocido como *El Capricho de Sinaloa* para ofrecer un concierto en uno de los espacios “más selectos” de San Cristóbal, y que fue promocionado intensamente por las calles principales de la ciudad. En esa ocasión, sin embargo, la entrada no era libre —de hecho, el costo del *cover* ya discriminaba bastante—, pero los presentes podían montar un toro mecánico y disfrutar de

otros atractivos habituales de esas noches con “estilo norteño”.

Al igual que en otras partes del país, en los años recientes la música del Norte —especialmente la música “de banda”— fue ganando presencia en las emisiones de radio y los programas de televisión locales; poco a poco fue robándole tiempo a otros géneros en las fiestas de quince años y las bodas, hasta volverse protagonista en las fiestas de barrio y las noches de algunas discotecas.

Se trata, entonces, de un fenómeno ya vivido antes en otras latitudes y que incluso ha sido estudiado en sus manifestaciones al otro lado de la frontera —por ejemplo, en Los Ángeles, Tucson y Chicago—, pero en Chiapas era bastante novedoso y además presentaba algunas características particulares, ligadas a la composición de la sociedad chiapaneca y a su historia.

A través de este artículo queremos presentar un proyecto de investigación en curso, pero que tiene ya algunos pequeños resultados en cuanto a los cambios sociales que la llegada “masiva” de estas músicas del norte ha generado en Chiapas —de ahí los artículos, incluidos también en este volumen, “Del tambor y el pito a la tecnobanda. El caso de Teopisca, Chiapas” y “Apropiación del espacio para el baile. De músicas paganas en atrios y plazuelas de San Cristóbal de las Casas”.

En términos generales, el proyecto —impulsado desde el Centro de Estudios Superiores de México y

Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas— trata de contribuir a la comprensión de los fenómenos de reapropiación de prácticas culturales en contextos de globalización, un tema tan apasionante como polémico, pues atañe a áreas de nuestra vida que en los tiempos que corren están sujetas a desafíos y transformaciones constantes: los patrones estéticos, por ejemplo; los criterios de autenticidad; la relación entre arte y política; la noción de autoría en tiempos de total manipulación de imágenes y sonidos, y, vinculada a ésta pero llevándola a un plano más social, la noción de patrimonio cultural.

Parece claro que el sentido y la función social que en Chiapas se otorga a las músicas “mexicanas” que vienen del Norte —aun de un Norte más allá de la propia frontera nacional— no son los mismos que tuvieron en aquellas zonas, pues tanto los grupos sociales involucrados como las condiciones sociopolíticas son distintos. Según Helena Simonett o Sidney Hutchinson,¹ entre otros investigadores, la música de banda y el baile de la quebradita fueron muy útiles en California y otros estados de la Unión Americana para que numerosos jóvenes mexicanos y mexicoestadounidenses superaran recelos mutuos y compartieran un sentimiento de orgullo por una “herencia cultural”, que en muchos casos descubrían o asumían por primera vez. En algunos de ellos esa conciencia cultural derivó en conciencia política, lo cual les llevó a participar en organizaciones políticas y civiles; este hecho resultaba muy notable al tratarse de jóvenes —de clase baja pero también de clase media— insertados en ámbitos sociales que tradicionalmente se habían involucrado muy poco en el activismo político.

Quizá el resultado de este cambio de actitud apenas se esté viendo en la escena política estadounidense, y aun cuando hay muchas otras fuerzas y dinámicas que entran en juego, lo que sí se consiguió entonces fue



modificar la percepción de los jóvenes de esta “minoría étnica” al desplazar a un segundo plano —al menos por un tiempo— la “violencia juvenil” a la que suelen estar asociados para destacar la creatividad del baile, puesta de manifiesto no sólo en fiestas particulares, centros nocturnos o escuelas donde los descendientes de mexicanos son mayoría, sino en ocasiones festivas de carácter público muy diversas, desde colectas hasta intermedios de competencias deportivas —e incluso actuaciones en centros comerciales.

Con conciencia política o sin ella se ganó visibilidad, se modificaron algunas relaciones interétnicas y se creó una estética que permitió a muchos superar prejuicios de clase. ¿Cómo se apropian —o distancian— de esta música los diversos grupos que conforman la sociedad chiapaneca? ¿Qué elementos étnicos o de clase entran en juego? ¿A qué argumentos recurren quienes la han hecho suya? ¿Qué elementos de su estética toman en cuenta, cuáles transforman y cuáles desechan? ¿Qué implicaciones políticas formales e informales —del cuerpo, de los espacios públicos, etcétera— parece haber en ellas? Éstas son algunas de las preguntas que buscamos responder, y que dan pie a reflexiones acerca de posibles patrones culturales diferenciales entre una frontera y otra, acerca de lo que implica la transnacionalización de los productos

¹ Sidney Hutchinson, *From Quebradita to Duranguense. Dance in Mexican American Youth Culture*, Tucson, University of Arizona Press, 2007; Helena Simonett, *En Sinaloa nació: historia de la música de banda*, Mazatlán, Sociedad Histórica de Mazatlán, 2004.



y la transnacionalidad de los sujetos, entre otros temas.

Así, pues, sí la música es ya un tema vasto e interesante, nos sirve también como punto de partida para analizar otras dinámicas sociales presentes en el Sur del país y *al Sur* del país. Porque mucho de lo que ocurre en Chiapas ocurre, con sus propias singularidades, en los países centroamericanos, donde esta música tiene mucha difusión, no sólo porque la industria del espectáculo y los medios de información la han hecho circular allá, sino porque los migrantes centroamericanos se empapan de la “cultura mexicana” cuando viven en Estados Unidos, y tras de habérsela apropiado la llevan a sus lugares de origen. En esos nuevos territorios los mismos procesos adquieren características particulares,



entre otras razones por la propia historia migratoria de cada país, y, dentro de cada país, por las características socioeconómicas y culturales de cada región.

La recontextualización de las prácticas musicales va acompañada de resignificaciones que pueden poner en cuestión las jerarquías del orden social musical en los respectivos ámbitos nacionales, lo que en general va acompañado también de cambios en la valoración y en la representación social de los grupos a los que cada género musical se asocia. En este sentido, es probable que paralelamente a la consolidación de una “cultura latina” —promovida por la industria del entretenimiento para los hispanohablantes de clase media y media alta desde Canadá hasta Tierra del Fuego— se esté consolidando, en un área aún más reducida pero nada despreciable —desde Costa Rica hasta Chicago— una cultura más o menos compartida entre los hispanohablantes de clase baja y media baja, basada en lo que las compañías discográficas difunden como música “regional mexicana”. A pesar de la etiqueta, o a partir precisamente de ella, parece abonado el terreno para pensar en lo que se ha dado en llamar las ciudadanías posnacionales.

Como se ve, el terreno es amplio, mas esperamos hacerlo accesible trabajando con otros investigadores de los países centroamericanos. El diálogo con algunos de ellos ya comenzó; pero queremos dejar patente nuestro deseo de ampliar la conversación a otros que también trabajan en los ámbitos aquí definidos, para pensar en común acerca de lo que compartimos y lo que nos diferencia.

Entre tanto, ofrecemos la descripción de dos procesos vigentes en la zona de Los Altos de Chiapas en relación con la música de banda y sus bailes asociados. Uno referido a la organización de grupos informales de jóvenes que se han apropiado de espacios públicos de la ciudad de San Cristóbal para ensayar todas las tardes coreografías a ritmo del “pasito duranguense” y “quebradita”; y otro acerca de la proliferación de agrupaciones musicales que interpretan estos géneros “norteños”, y que en el muy particular caso de Teopisca ha dado lugar a transformaciones socioeconómicas muy importantes.

*Efraín Ascencio Cedillo**
*María Luisa de la Garza**
*Martín de la Cruz López Moya**

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

De músicas paganas en atrios y plazuelas de San Cristóbal de las Casas, Chiapas

La ponencia que ahora presentamos tiene que ver con el hecho de cómo la calle, la plazuela y los atrios de iglesias de barrio son reivindicados y reapropiados por jóvenes que se organizan en grupos llamados “clubes de rodeo”, como parte de una modalidad nueva de la escena del espacio público de la ciudad que generan un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres físicas y virtuales. Son espacios que se construyen a partir de entrecruzamientos y bifurcaciones en una escena de actores heterogéneos y llena de alteridades, en estadias efímeras, erráticas, eventuales: el viajero, el transeúnte, peregrinos, extranjeros sin tiempo para detenerse; pero también de grupos compactos que deambulan y se atrincheran en espacios que rehacen en torno a ellos, con pautas regulares y de confluencia diaria en realidades porosas.

Son espacios públicos reutilizados en función de un uso y una percepción social de los “clubes de rodeo”, distinta a la identidad tradicional establecida en relación con las plazuelas o atrios de iglesias. Espacios que

negocian y confrontan los grupos de rodeo para verlos como propios, personales, colectivos. Son espacios informales de reuniones, aproximaciones y exclusión, donde se configuran la solidaridad, las marcas identitarias, las formas de sometimiento y dominio, la creación de jerarquías, canales de comunicación, o como proceso para conocer el mundo. Son elementos de un espacio sin derecho de propiedad ni exclusividad. No lo habitan o moran, son espacios usados transitoriamente.

Concretamente en San Cristóbal de las Casas tiene lugar una confluencia de expresiones musicales entre los jóvenes que transversaliza los gustos, el



* Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.



consumo y los modos de vida. Podemos encontrar desde *rastas*, *darkiss*, *hiphoperos* y *eskatos* hasta viejos *hippies* o *neohippies* identificados con el zapatismo y el subcomandante Marcos; dentro del cosmopolitismo de San Cristóbal podemos ver *altermundistas* y un sinnúmero de partidarios de organizaciones no gubernamentales con fuerte ingrediente activista. Si a ello añadimos la gran heterogeneidad social de la ciudad, encontramos que otro sector de jóvenes construye un nuevo escenario musical que va normando y afinando una muy reciente y singular forma de expresión corporal en este contexto: el baile de “quebradita”, “pasito duranguense” y cumbia texana. Estos jóvenes, agrupados en lo que denominan “clubes de rodeo”, han generado sus espacios en la ciudad de viejo cuño colonial para ir creando sentido a una práctica cultural heredada de una situación de clase, una condición de género y una percepción generacional. Esta confluencia y preferencia por unas músicas que, en principio, provienen del “Norte” hace esquina con los medios de comunicación y el incremento exponencial de la migración nacional e internacional de los chiapanecos, lo que ha dado lugar a amalgamas singulares de tradición y novedad en lo relativo a formas musicales, expresiones corporales, identidades sociales y usos de los espacios públicos. Se van superponiendo formas musicales e identidades locales con una contemporaneidad transnacional, pero también tiene un acento y un uso político de cooptación. En este sentido, estas músicas “del Norte” están generando en el sur del país unas dinámicas que ponen en juego estrategias que ciertamente son relacionales y de mercadotecnia —relacionales para los sujetos que las escuchan y las bailan y de mercadotecnia para los actores económicos, tanto productores como difusores y consumidores—, pero también implican las políticas del cuerpo y el cuerpo de la política —tan atenta siempre para usar en su provecho las iniciativas de los ciudadanos, particularmente de los jóvenes.

Esta práctica juvenil, que en su forma colectiva es bastante nueva —practicados ocasionalmente de forma “individual”, entre jóvenes que de cuando en cuando los disfrutaban con una pareja de gusto afín, dichos bailes ya tienen más tiempo, el mismo que estos ritmos llevan calando en el gusto musical—, se ha ido repro-

duciendo con gran rapidez a lo largo y ancho de la ciudad, especialmente en los barrios viejos y las colonias populares. Así, a los transeúntes y vecinos no les resulta extraño que al caer la tarde, cerca del anochecer, grupos de muchachos atraídos por el gusto de estas músicas “del Norte” se reúnen a ensayar movimientos y rutinas de “quebradita”, “pasito duranguense” y, más recientemente, de cumbia texana.

Se trata de jóvenes de entre 12 y 25 años, y que en grupos de diez a quince se congregan cotidianamente, después de la escuela o del trabajo, en el corazón de los barrios y colonias, específicamente en los quioscos que tienen la mayoría de plazas o en los atrios de los numerosos templos católicos que hay por toda la ciudad. La finalidad de reunirse es bailar, practicar pasos, ensayar coreografías originales para demostrar habilidad e imaginación ante los otros grupos diseminados por San Cristóbal, y ganar las competencias o demostraciones que de vez en vez tienen lugar.

Hay una intención consciente, entre los jóvenes que forman parte de estos “clubes de rodeo”, de establecer una ruptura que podríamos llamar generacional; se distancian, por ejemplo, de la marimba —considerada en Chiapas el instrumento tradicional— y de las agrupaciones musicales de corte “versátil”, pero con sentido tropical, que predominaron en las décadas de 1980 y 1990,¹ para bailar ritmos y géneros cuyo común denominador es un *tempo* mucho más rápido.

Puede decirse que a los “clubes de rodeo” los mueve lo que está de moda, lo que predomina en la televisión y la radio, lo que les gusta a sus amigos, al novio o novia. Pero, ¿cómo discriminan o filtran el abanico de ofertas musicales para centralizar sus preferencias en la “onda gruperá” y no en otro género o tendencia musical? ¿Cómo estas músicas, consideradas populares en sus contextos culturales, sociales y geográficos —es

¹ Es el caso de los grupos Crisol y Señorial, que dominaron la escena local y hasta regional en esas décadas. En San Cristóbal se contaban entre los grupos mejor cotizados y de mayor prestigio. También han sido muy importantes conjuntos marimbísticos como Marimba Lupita, Hilos de Plata o Frenesí. Estas dos últimas llevan nombres de canciones de la autoría de los hermanos Domínguez, músicos de esta ciudad que tuvieron éxito internacional durante la segunda mitad del siglo xx.



decir, en los estados del norte de la república y del sur de Estados Unidos— han avanzado hacia el sur y desplazado a otras músicas “populares” en el Sureste de México? Éstas son algunas de las preguntas que nos hemos planteado en la investigación. En ese sentido, Safa indica que “lo popular” supone la diferencia y la fragmentación; por lo mismo, si bien la “modernidad-mundo” se basa en el consumo individualizado, se requiere estudiar las estrategias diferenciales de apropiación de estos productos culturales y las nuevas formas en las que se construye “la distinción” y el “gusto masificado”.²

Un bailarín del Club Rodeo Santana, ubicado en el barrio de La Merced, expresa cuál fue el papel “pedagógico” de la televisión para aprender el baile de la quebradita:

Aprendimos viendo; así, con la vista, porque mirábamos en la tele, así, en Vida TV, allí se miraba cómo empezaban a bailar quebradita y todo; entonces, allí es donde íbamos viendo cómo iban los pasos más o menos, y ahí es donde íbamos surgiendo y ¡vamos pa' arriba! Desde allí aprendimos lo indispensable; ahora sí [dijimos] vamos a la creatividad, [ahora sí íbamos a imaginar nuestros propios pasos].

La televisión es uno de sus referentes formadores y aspiracionales, y ahora todos los programas de revista,

² Patricia Safa Barraza, “El concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México”, en *Revista de la Universidad de Guadalajara*, núm. 24, 2002.

de espectáculos, musicales, tienen en su programación central a la “onda grupera”, como ellos mismos la han denominado. En este sentido, el papel de la televisión

[...] es introducir un dispositivo de procesamiento de información, colectivo y concentrado, en los hogares de todo el mundo. Añadiendo el componente visual a la base existente en las redes de radio, la televisión, pese a ser un medio unidireccional, instala un tipo de memoria colectiva activa en la cultura. La televisión extiende el pensamiento privado al ámbito colectivo reproduciendo en una pantalla externa nuestras principales combinaciones sensoriales para crear un sentido interno [...] La televisión proporciona un referente común implementado por tres accesos sensoriales fundamentales: el oído, la vista y la percepción kinestésica nuestra capacidad para reconocer, sin mirar, la posición de nuestro cuerpo.³

¿En los “clubes de rodeo” qué tanto se disputa y negocia en materia de preferencias, gustos, consumos, percepciones e imaginarios, y se resisten ante el anquilosamiento de lo añejo, lo tradicional, lo vuelto convencional a la vuelta de los años y que ha perdido frescura y razón de ser para estos jóvenes? Siempre hay un margen de tensión entre los actores, entre los grupos de pertenencia y sus referentes de clase y las dinámicas socioculturales contemporáneas y del pasado, donde se negocia y se resiste, donde se sopesa y valora,

³ Derrick De Kerckhove, *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 79-80.

donde se calculan respuestas y acciones. Al preguntarles a un grupo de jóvenes de un “club de rodeo” si bailaban marimba, antes de responder emitieron, una risa cómplice, entre sardónica y de extrañeza: “No..., sí..., bueno, más o menos”. Y anticipándose a la posible acusación de ir en contra del arraigo de la marimba, concluyeron enfáticamente que bailan “un poco de todo”. Sin embargo, para no ser sorprendidos en contradicción, aclararon que bailan cuando llega una banda “como las de Teopisca”, es decir, tecnobandas.⁴

Helena Simonett, en su trabajo sobre la revitalización de la música de banda, refiere que a principios de los años noventa, en el occidente y norte de México y en el sur de Estados Unidos “la tecnobanda halló el lugar, el tiempo y las circunstancias correctas [para su eclosión]: un público joven, susceptible y propicio para que este ritmo nuevo, sofisticado, vivaz yailable se convirtiera en un estilo de vida”. De acuerdo con esta autora, las primeras grabaciones consideradas de tecnobanda se realizaron en 1994 en la ciudad de Guadalajara.⁵ Nosotros podríamos decir que quince años después se conjugaron la industria cultural, la migración y una auto-percepción generacional para que arraigara aceleradamente en el gusto local la música de banda tecnificada.

La organización de los grupos de rodeo implica un fenómeno participativo y expresivo de espontaneidad, donde se exhiben las habilidades dancísticas, la amistad, el reconocimiento y el afán de distinción al crear espacios propios de cotidianidad que van alimentando el sentido de pertenencia en el espacio social.

En San Cristóbal de las Casas, la primera demostración pública de un baile de “quebradita” interpretado colectivamente fue para el desfile del 20 de noviembre de 2006, fecha en que las escuelas del nivel básico y medio superior tienen una participación activa mediante rutinas deportivas y artísticas. Según narró un miembro del Club Rodeo Santana, entre los amigos de

la escuela se estaban imaginando algo distinto para ese 20 de noviembre:

En San Cristóbal no sonaba mucho la *quebradita*, entonces lo que se hizo era inventar algo nuevo aquí en San Cristóbal y más que nada el CBTIS [Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios]. Se venían muchas chavas del CBTIS a decirnos, más que nada chavos [para que hiciéramos algo de ese baile]. Así, el compa Marco dijo que sabía un poco de *quebradita*, mi hermano sabía un poco y Luna también, entonces pedimos apoyo con ellos para que nos enseñaran a bailar, y ya de lo poco que sabíamos pues se fue incrementando e incrementando y salimos a desfilas. De ahí el Club permaneció unido y hasta ahora seguimos dándole [dos años después].

Estos jóvenes, que primero se preocuparon por innovar localmente, decodificaron también de múltiples formas sus espacios de reproducción cotidiana, muchas veces marcados por contrastes, asimilaciones, conflictos, desigualdades y desventajas generacionales y étnicas: “ya no somos los mismos inditos de antes que no bailaban nada”, refiere uno de ellos.

Los bailarines de San Cristóbal se han enfrentado en “batallas de quebradita y pasito duranguense” con parejas o escuelas de baile de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, donde propiamente no existen “clubes de rodeo” pero sí hay bailarines profesionales que ofertan coreografías de este estilo de baile en centros nocturnos de la ciudad: “[allá] tienen un *antro* especial que se llama Baby, y en la Baby pues bajan [ponen música] un poco de todo y se dedican más a la *banda*. O sea, allá están más aplicados..., la *banda*, la *banda*. Ya llevan más años y tienen más experiencia”.

El énfasis: “allá tienen un *antro*” —mientras en San Cristóbal ensayan en la calle— marca su diferencia en relación con grupos de contextos socioculturales y económicos distintos, en términos de la construcción de sus identidades colectivas y regionales. Sobre esta relación con los tuxtlecos, dicen ellos: “[...] quieren venir a imponer aquí cómo se baila la “quebradita”. Aquí no nos vamos a dejar [...], pues como cualquiera, nadie se va a dejar que nos vengas a tratar como criaturas, tenemos que dar la cara”.

⁴ Música interpretada con teclados o sintetizadores. Teopisca, ciudad mediana de los Altos de Chiapas, es donde más se han creado agrupaciones musicales con este estilo.

⁵ Helena Simonett, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, 2004, p. 203.

Durante los últimos años encontramos una vasta expresión de cultura popular que involucra estas manifestaciones juveniles que han podido articular, constituir y delimitar el escenario urbano. Los jóvenes aportan uno de los más ricos componentes de recreación e innovación cultural —por sus expresiones simbólicas e ideológicas— en las relaciones de género, la corporeidad y la sexualidad. Los bailes en los “clubes de rodeo”, sobre todo el de la “quebradita” implican un gran contacto físico entre las parejas de baile para las “alzadas” o “cargadas”.



Al principio bailamos, pero solos; un cuate nos enseñó más o menos cómo se subía a una chava, pero de hecho yo empecé a ensayar con mi cuate Luna, le decía yo [...], mira hagamos una cargada así y así y él decía “bueno eso es muy decidido [muy arriesgado]” [...], entonces haga de cuenta que lo agarraba y lo levantaba, le hacía un tornillo y nos salía y entonces ya venía una chava decidida porque casi al principio todas la chavas le tenían miedo a las cargadas, entonces venía una decidida y ella decía bueno, a ver, házmelo a mí y así fue que fue saliendo una cargada y luego otra.

Hoy en día muchos jóvenes bailan, y hemos notado que los chavos se esfuerzan por cuidar a sus parejas de baile. Nos parece pertinente destacar que frente a un discurso adulto que critica a las mujeres bailadoras, los y las jóvenes hablan del gran respeto que se muestran: “Sí a veces hay roces, entonces así pasa, pero oye así como dicen, a una pareja hay que tenerle confianza y respeto más que nada”; “[los que bailan son] sólo parejas [de baile], algunos que si se animan y se hacen novios. Pero no es lo más común”.

Muchas veces hay un ingrediente de discriminación y de rechazo clasista hacia quienes escuchan estas músicas norteñas, al considerarlas de clase baja y de un mal gusto musical, por demás deleznable. Así, un periodista de Tuxtla Gutiérrez señalaba:

Hoy públicamente expreso mi agradecimiento y reconocimiento al esfuerzo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, que ayer anunció un concierto de la máxima

exponente del Bel Canto de Italia, Filippa Giordano. La extraordinaria intérprete de ópera, exegeta de “Amarti sí”, estará en Tuxtla el próximo 24 de octubre en el Polifórum Mesoamericano. Ya era justo que a Tuxtla se trajera un espectáculo de esa naturaleza. Una vez tuve que viajar a Grecia para escuchar a Deisy Norman, sin duda una de las mejores sopranos del mundo. A Tuxtla sólo llegan shows circenses de la banda El Recodo, Los Tigres del Norte, Los Intocables, Los Temerarios, en los que la broza acude a protagonizar verdaderas trifulcas. ¿Y a quienes somos gente bien, qué? Gracias, de veras. Les prometo una crónica [...].⁶

En ese mismo sentido, Bourdieu asegura que “los gustos son inseparables de las repulsiones; la aversión por estilos de vida diferentes es probablemente una de las más poderosas barreras entre las clases” sociales.⁷

Cuando los “clubes de rodeo” se congregan en plazas y atrios de templos de los barrios para ensayar y socializar, lo hacen con dispositivos de comunicación hoy imprescindibles, como la telefonía celular. También hacen uso de la Internet para actualizarse y ver qué “suenan” en otras latitudes de México y Estados Unidos; los videos obtenidos de la red son un insumo cotidiano que les proporciona ideas que después llevarán al atrio para aplicarlas a sus pasos de baile y dar un toque sofisticado a su repertorio coreográfico.

⁶ Húbert Ochoa, en su columna del periódico *Chiapas Hoy*, octubre de 2006.

⁷ Pierre Bourdieu, *El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearn*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 176.



La red también les permite actualizarse musicalmente y tener noticia de las diferentes bandas y agrupaciones. Del celular aprovechan su “portabilidad”, ya que simplemente descargan e intercambian música en archivos MP3 con sus piezas favoritas. En los ensayos, con prender el teléfono les basta para bailar sus coreografías en el espacio público. Muchas veces así lo hacen, ya que las juntas de vecinos —encargadas de administrar las plazuelas— o el cura les prohíben o limitan su estancia. Se les pretexto el ser escandalosos o, simple y llanamente, que toman la electricidad del quiosco, razón por la cual a veces les imponen una cuota como cobro de la luz: “Hay veces que nos dan el sonido [de la plazuela], a veces que se molestan los de la Junta, a veces que no nos dan electricidad, no nos dan corriente. [Por eso] estamos bailando con celulares. La mayoría [usamos] Sony Ericsson. Sí, que suene. Algunos traen bocinas algunos no”.

Para los integrantes de los “clubes de rodeo” es importante el uso y manejo de Internet, puesto que en la página *web* de Youtube, colocan sus videos de conciertos y competencias, especialmente de “quebradita”. También suelen “bajar” canciones de “pasito duranguense” y cumbia texana que comparten entre sí mediante la tecnología *bluetooth* del celular. La red les ha permitido generar una organización mediante la cual establecen vínculos con otros grupos de baile, programadores y DJ’s del resto de la república; todo tiene que ver con la manera de cómo se mueve, consume y circula esta música entre “clubes de rodeo”. La aplicación cotidiana de estas tecnologías de comunicación les ha permitido generar una organización social que no se queda únicamente en el barrio, la plazuela o el quiosco, sino que sus *blogs* y *chat rooms* crean interrelaciones en las que se emula, critica, departe y se socializa con otros. Con el ciberespacio, es un hecho, amplían y reconfiguran su espacio tradicional. Buena parte de lo que sucede en la vida pública del espacio tradicional también es llevado al espacio virtual.

Es precisamente lo que consigna Jesús Martín Barbero: “ahora las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese sentir, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualita-

rias que son la energía presente de la masa”.

Asimismo, en sus computadoras manipulan las piezas originales de música norteña para acelerarlas. Esto es, realizan versiones más rápidas de las canciones, el ritmo se altera para dar mayor celeridad según las necesidades rítmicas durante la creación de sus coreografías. Así, la velocidad rítmica como criterio de gusto musical entre muchos jóvenes queda reafirmada por un integrante de la banda La Sureña de Teopisca: “A mí me gusta más la ‘quebradita’ porque tiene un ritmo más loco, más acelerado”. Por ello las versiones más rápidas las realizan sobre todo cuando quieren combinar la “quebradita” y el “pasito duranguense”, para hacer un “híbrido” conocido como “quebraguense”, estilo que interpretan, bandas como Maqzizo Musical.

Estos grupos de jóvenes —reunidos en “clubes de rodeo” como Santana, Tierra Brava, Mercedes Dance, Halcones, Sangre de Oro Dance, Diablillos, Vaqueros, San Antonio, Texcoco, Escorpions Ráfaga, Unicornio, Potrillos de Oro, Tierra Santa— expresan que quieren aprender a bailar y competir; por ello es normal que alguno de los integrantes tome el papel de líder —sobre todo por sus habilidades dancísticas y para crear nuevos pasos—, responsable de coordinar, coreográficamente al club. Además, aseguran que así quieren aprovechar su tiempo: “en una actividad sana” para “no perderse en el alcohol y las drogas”. Se retan para ver cuál rodeo es mejor, lo cual repercute en la autoestima de sus integrantes. Pero ganando o perdiendo se aliena la cohesión del grupo. Les gusta lucirse y sentirse reconocidos.

Vemos en tales discursos que el uso y apropiación de los espacios sociales-físicos de estos “clubes de rodeo” se mantiene una circunstancia teleológica para entender la vida y afrontar el tiempo, la cotidianidad. Son rastros de esperanza, de expectativa, son grietas para sanar traumas y sufrimientos. Se tejen historias reales o ficticias, convergen miradas aspiracionales y mitos fundacionales; quizá ilusiones temporales en el tránsito de su adolescencia, relatos individuales y sociales inconclusos, en los que se bosqueja lo más cercano a los márgenes de sus utopías.

Martín de la Cruz López Moya*
María Luisa de la Garza*
Efraín Ascencio Cedillo*

A N T R O P O L O G A

Del tambor y el pito a las tecnobandas: el caso de Teopisca, Chiapas

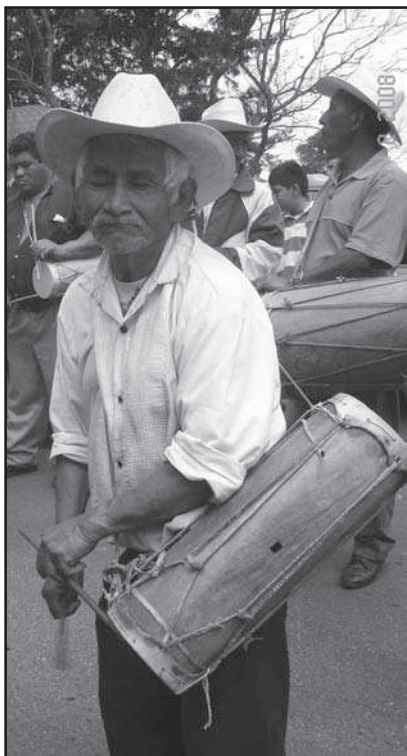
Yo, antes tocaba el tambor y el pito en las fiestas patronales de aquí: de San Agustín, la Santa Cruz, San José, San Sebastián, San Isidro, la Concepción [...] Éramos cuatro los que acompañábamos las entradas de flores [...] Cuando nos reunimos en la iglesia de San Antonio, aquí en el barrio del Ramajal, para recibir ¡esos aparatos de oro!, una tuba, trombones, trompetas, no sabíamos nada, no sabíamos para qué servían, ni nadie sabía tocar nada [...] De este modo fue como empezamos, en lugar de que fuera con tambor y pito, las peregrinaciones ya después fueron acompañadas con la banda tradicional.¹

A sí cuenta don Antonio Álvarez cómo inició la banda San Antonio, la primera banda de viento creada en Teopisca. Fue en julio de 1994, año de agitación política en Chiapas, cuando lo indígena se instaló como centro del debate nacional. Luego del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, los gobiernos federal y estatal, a través del entonces Instituto Nacional Indigenista, crearon una serie de programas emergentes de “fomento” y “rescate” de la creatividad artística entre la población indígena de Chiapas, y en ese contexto comenzaron a crearse bandas y tecnobandas en todo el estado, lo que dio lugar a verdaderos cambios en las dinámicas socioeconómicas de lugares como Teopisca, en la región de los Altos de Chiapas.

Esta ponencia examina algunas transformaciones de la actividad musical en Chiapas, en particular aquella relacionada con la emergencia de bandas en Teopisca. El trabajo que ahora presentamos es resultado de la observación de una serie de ocasiones musicales y de conversaciones con músicos que han transitado de las bandas tradicionales de viento a las tecnobandas.

* Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

¹ Entrevista con Antonio Álvarez Jiménez, realizada en Teopisca, Chiapas, el 3 de julio de 2008.





La catedral de las bandas en Chiapas

Muchos músicos y locutores de estaciones radiofónicas de Chiapas se refieren a Teopisca como “la catedral de las bandas en Chiapas”. Y no se trata de una exageración si se toma en cuenta que, a pesar de ser una pequeña población de apenas 12 mil habitantes cuya actividad principal es la agricultura, cuenta con 15 agrupaciones musicales de las denominadas “tecnobandas”, la mayoría de las cuales fueron creadas en los últimos diez años. Como se verá más adelante, sólo una de estas agrupaciones conserva la dotación instrumental propia de una banda de viento al estilo del noroeste del país, es decir, sin dotación de instrumentos electrónicos.

La actividad musical se ha dinamizado tanto en este lugar, que Teopisca es actualmente una de las principales comunidades abastecedoras de música en directo para amenizar las festividades de la región, y en especial para cubrir la intensa actividad festiva de los barrios de San Cristóbal de las Casas.

El antecedente inmediato de las bandas de viento tradicionales en Teopisca es la ejecución de la flauta de carrizo acompañada con el ritmo de los tambores. Estos instrumentos de percusión y de viento —conocidos popularmente como “el tambor y el pito”— son de fabricación local. Las flautas se elaboran con trozos de caña, y por lo general cuentan con cinco orificios; los tambores, por su parte, son de varios tamaños y se hacen con troncos de árbol ahuecados y pieles de borrego. En las décadas recientes, los troncos de madera en algunas ocasiones son sustituidos por tubos de PVC, de los que se utilizan en la construcción.

El oficio de “tamborero” y “carricero” ha sido una

práctica musical muy extendida entre la población indígena de Chiapas, y el uso de estos instrumentos suele darse principalmente durante las peregrinaciones realizadas en honor del santo patrono, de acuerdo con el calendario festivo católico. También pueden escucharse estos instrumentos durante eventos cívicos y festivales organizados por promotores culturales del estado en las distintas regiones indígenas. Sin embargo, en los últimos años estos instrumentos musicales también se han constituido en símbolos de identificación de “lo chiapaneco”. Como señala Andrés Fábregas, estos instrumentos —y otros elementos “tradicionales”— se erigen como referentes identitarios, y por ello durante los partidos de la primera división del fútbol mexicano en la porra para apoyar a los *Jaguares* de Chiapas los parachicos bailan al compás del tambor y el pito.²

Algunos músicos que con tambores y flautas de carrizo solían tocar música religiosa y sones “chiapanecos” para los danzantes y peregrinos fueron quienes, en Teopisca, primero se hicieron cargo de los instrumentos de aliento y percusión propios de una banda de viento. Algunos de los integrantes de la nueva agrupación viajaron al estado de Oaxaca, con el apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, para aprender a tocar estos instrumentos, y más tarde los cursos de iniciación musical se llevaron a cabo en la casa de la cultura local.

A pesar del giro que musicalmente habían dado, estos músicos asumieron el compromiso de continuar tocando durante las fiestas tradicionales del pueblo, y hacerlo como era costumbre: sin pago alguno, a cambio de comida y bebida que ofrecían los organizadores de las fiestas.

El semillero: la banda San Antonio

Al igual que muchas otras bandas de viento integradas por indígenas tzotziles, tzeltales y zoques de la región

² Andrés Fábregas Puig, “Chiapas: fútbol y modernidad”, en *Pueblos y Fronteras Digital*, núm. 2, 2006. Los parachicos forman parte de las comparsas de las fiestas religiosas en Chiapa de Corzo. Los caracterizan sus máscaras de madera, que simulan hombres de tez blanca y barbada.



Altos y Centro de Chiapas, en sus primeros años como banda tradicional la banda San Antonio era contratada para acompañar los recorridos de las entradas de flores en honor a los santos patronos en diversas poblaciones indígenas. Estos contratos eran por tres días, el tiempo que duraban las fiestas patronales. Así se mantuvo esta banda durante tres años, hasta que en cierta ocasión, mientras tocaban en el atrio de la iglesia de San Agustín, santo patrón de Teopisca, los músicos jóvenes se atrevieron a tocar la canción “Quen pompó”, de *Chico Ché*.³ A partir de esta experiencia fueron surgiendo tensiones entre los músicos jóvenes y los mayores, y ello marco el inicio de una transición para dejar de ser una banda tradicional y convertirse en tecno-banda. Además, de esta agrupación salieron los músicos que integrarían posteriormente casi todas las demás bandas de Teopisca, y por eso es reconocida por los músicos locales como “la madre de todas las bandas de la región”.

La primera ruptura al interior de esta agrupación se dio por divergencias entre los gustos musicales de los propios músicos, pero no únicamente. Transformarse en una banda moderna significaba para los jóvenes mayor proyección y también mayores ingresos. Veían que la banda era contratada cada vez más por los organizadores de fiestas ya no sólo para tocar en poblaciones indígenas, sino para algunas fiestas de barrio en las ciudades cercanas, y ello requería consolidar un estilo más adecuado a estos nuevos públicos que empezaban a tener.

Así, en 1999 siete de los integrantes de esta banda se separaron para fundar la banda San Agustín. Esta

³ Esta canción de Francisco José Hernández Mandujano, conocido como *Chico Ché* (Teapa, Tabasco, 1940-1989), fue un éxito en los años ochenta.

nueva banda, que recibió parte de sus instrumentos gracias al Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, adoptó —como muchas otras de la región de los Altos de Chiapas— el nombre del santo patrón de su lugar de origen. Don Antonio Álvarez recuerda así aquella escisión:

Yo nunca pensé cambiar la banda tradicional, pero resulta que los jóvenes después decían: “No queremos tocar ya así; queremos instrumentos electrónicos, queremos bocinas, queremos micrófonos, queremos ya todo eso”, como se escuchaba de los grupos famosos [...] Se me fueron siete de un chingadazo y me dejaron con muchos compromisos. Entonces, empecé a buscar mis elementos en Ixtapa, en Acala y en Carranza, donde ya de por sí había bandas tradicionales.

Don Antonio pudo cumplir los compromisos que había contraído, pero las tensiones no acabaron. Quizá porque entre los integrantes de la banda también estaban dos hijos de don Antonio, él no pudo imponer por mucho tiempo su criterio. Poco a poco la banda fue realizando adaptaciones: fue sustituyendo los instrumentos acústicos por electrónicos, incorporó a un cantante y sumó guitarras, teclados y amplificadores de sonido. En esta nueva formación don Antonio ya no tenía un lugar, y acabó siendo excluido como músico y relegado a un papel “honorífico”.

Ahora ya no nos quieren. “Ya está usted muy viejo”, me dicen. Me siento como si me aventaran una piedra encima. La gente de mi tamaño lo tocamos sinceramente, con más cuidado, con más alegría. Nosotros somos de razón, ya no estamos pensando en el trago ni en las mujeres, sólo en nuestro trabajo. Ahora los muchachos dicen cualquier cochinado, bailan, gritan y todo; como están tan jóvenes [...]

Para don Antonio los cambios no radican únicamente en la dotación instrumental, ya que para él la música con instrumentos electrónicos no transmite la verdad del corazón ni puede reflejar el carácter personal del músico: “Ya no es lo mismo lo natural a lo eléctrico; lo eléctrico, por bonito que lo toquen, por chingón que lo toquen, no es lo que sale del corazón.



Porque el estilo que sale del corazón es asentado, alegre, a la manera de uno [...] En la banda tradicional se toca desde el corazón, es con sinceridad y no como la grupera”.

Don Antonio tampoco comprende las nuevas formas de interpretar las piezas musicales, ya que le resulta inconcebible que no se toquen las piezas completas. Y menos aún comprende que ya no haya ese espíritu de entrega total, casi de sacrificio:

En la banda tradicional tocamos desde que empieza la canción hasta que termina y, en la grupera, no; sólo tocan partes. Entonces, ya no querían trabajar, querían ganar la paga sólo por hacer partecitas [...] Antes era mucho mejor. No como ahora que nos contratan por cinco horas y se tocan cuatro [...] En aquel entonces nos contrataban hasta por 60 horas. Ya nuestras bocas estaban bien rajadas, agarrábamos el trago, pero sólo para enjuagarnos, porque se nos entumía y nos salía sangre.

Antes de retirarse, don Antonio fue quien alentó a varios jóvenes para que fueran músicos, y éstos crearon posteriormente sus propias bandas. Por su agrupación pasaron también músicos de otros géneros que ahí aprendieron a tocar los instrumentos propios de una banda. Este papel de impulsor del género se le reconoce, aun cuando él ya casi no reconozca el género que le dio fama en su localidad.

Resonancias de Teopisca

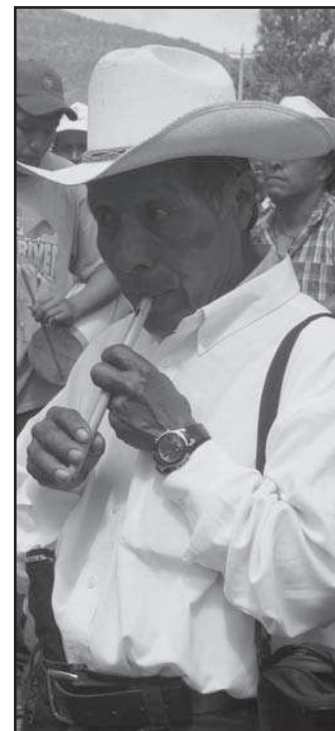
Actualmente en Teopisca existen 15 bandas. Todas cuentan con un cantante; algunas conservan unos pocos instrumentos de viento y otras sólo tienen instrumentos electrónicos. Curiosamente, la única banda que conserva una dotación exclusiva de instrumentos acústicos es la banda San Agustín, la que surgió de la primera escisión de la banda San Antonio.

Esta riqueza musical en Teopisca ha hecho que sea el lugar que abastece en gran medida la demanda en Chiapas. Muchas de estas agrupaciones han viajado también hacia otros estados del Sureste mexicano y a ciudades de Guatemala, algunas veces llevadas por el gobierno estatal para representar a la entidad en festi-

vales culturales y, otras, contratadas por los propios organizadores de los bailes populares. Dos bandas de esta localidad —la propia banda San Agustín y Vakero’s Banda— han participado en programas de televisión con transmisión nacional, lo que les ha dado una proyección inusitada.

Al tiempo que ha crecido la demanda de la música que se oferta en Teopisca ha crecido también el número de agrupaciones musicales, cada banda busca distinguirse de las otras y proyectar un estilo que la posiciona mejor entre la población. Son diversas las estrategias que los músicos despliegan para diferenciarse, aunque sin duda el primer rasgo diferenciador es el género musical que interpretan mayormente: bien sea banda, ritmo duranguense o cumbia texana y otras tonadas más “norteñas”. También se distinguen, por supuesto, en el número de elementos que las integran, lo que repercute en el costo de su contratación: en las más grandes participan entre 14 y 18 músicos, mientras los grupos pequeños cuentan al menos con seis integrantes. Pero a medida que se van consolidando buscan tener mejores elementos técnicos —de luz y sonido, por ejemplo— y forjarse una imagen que los haga reconocibles, ya sea por particularidades de su atuendo, su forma de establecer la relación con el público o la actuación que realizan en el escenario, ya que con frecuencia los músicos realizan coreografías en conjunto o presentan demostraciones de baile.

La mayoría de estas bandas han grabado discos en estudios de Comitán o de San Cristóbal, y sus producciones se difunden en las radios locales que transmiten programas de música grupera. Algunas de las bandas cuentan con clubes de fans tanto en Teopisca como en San Cristóbal. En esta última ciudad suelen tocar durante las competencias de “quebradita y pasito duranguense” que



se organizan entre clubes de baile, y en algunos casos los músicos forman parte del jurado calificador.

La interacción con el público les sirve de retroalimentación para mantener actualizado su repertorio. Así lo explica Mario Coronel, representante del grupo Los Coroneles de la Frontera Sur, durante una entrevista realizada en julio de 2007:

Tenemos que estar al día con lo nuevo, porque la gente lo pide. Aunque nos gusta la cumbia, porque con esa música comenzamos, no nos queda más que tocar duranguense o banda [...] Tenemos que tocar lo que quiere la gente que nos está pagando [...] Estamos pendientes de la televisión, vemos programas como Bandamax donde también transmiten reportajes de los grupos. De ahí nos vamos a Internet, de ahí bajamos la letra.

El “oficio” del músico

En la última década, la actividad musical pasó a situarse como una de las principales opciones de empleo para muchos jóvenes de Teopisca, aunque no todos se dedican exclusivamente a la música. Muchos de ellos alternan esta actividad con otros oficios, como la agricultura, la sastrería, la talabartería, o bien son choferes. Algunos son maestros de música en escuelas de preescolar y primaria.

Si se toma en cuenta que existen 15 agrupaciones y algunas están conformadas hasta por 18 músicos, y si a esta cantidad de gente se le suma el personal de apoyo —ingenieros de sonido, utileros, choferes, etcétera, estaríamos hablando de cerca de 300 personas, la mayoría varones de entre 15 y 30 años— que se dedica directamente al ramo de la música. Además tendríamos que considerar la vinculación, por empleo indirecto, de otras personas, como los diseñadores y creadores de los vestuarios.

Según afirma Mario Coronel, también dirigente local del Sindicato de Filarmónicos de Chiapas: “Como aquí no hay opciones de trabajo, cada uno tiene que ver cómo hacerle para sobrevivir. Los campesinos que integraron las primeras bandas vieron que



antes ganaban entre 50 y 60 pesos al día; por eso dejaron de echar machete y de trabajar bajo el sol, para luego tocar algún instrumento, vestirse bien y estar sobre un escenario”.

Son pocos los músicos que cuentan con alguna instrucción musical formal. Sólo el director musical de Los Coroneles de la Frontera Sur se graduó como instrumentista en la universidad. Algunos pocos estudiaron música en los cursos que se imparten en la casa de cultura. El director musical de Tierra Brava, por ejemplo, aprendió a tocar la marimba durante un año en esa institución. Pero la gran mayoría de integrantes de las bandas han aprendido a tocar los instrumentos informalmente, gracias sólo al apoyo de familiares músicos y de otros amigos y compañeros del ramo. Por ejemplo, cuatro de los integrantes de Vakero’s Banda son hijos de un marimbista del ejido Nuevo León, con quien aprendieron a tocar ese instrumento. Por su parte, antes de ingresar a este tipo de agrupación musical el vocalista de dicha banda participaba en el coro de la iglesia de San Agustín.

Un ejemplo algo distinto es el caso del ejecutante de la tambora de la banda La Sureña. Tiene 15 años y aprendió solo, escuchando programas de música de banda que transmite una estación radiofónica de Huehuetenango, Guatemala. Pero en este caso, como en los anteriores, se hace evidente el gran esfuerzo que han realizado estos jóvenes para hacerse músicos.