

# Música tradicional y popular en México

El canto llano y el canto de órgano  
en la música novohispana  
*Juan Manuel Lara Cárdenas*

El cambio sonoro de la música sacra.  
Algunos ejemplos entre los pueblos indígenas  
*Camilo Raxá Camacho Jurado*

“¿Quién soy yo para saber más que los antepasados?”  
*Sergio Navarrete Pellicer*

Los contextos simbólicos y sociales  
de la música indígena del Noroeste de México  
*Victor Acevedo Martínez*

El mitote entre los pames de San Luis Potosí  
*María Eugenia Jurado*

Los sonidos del *huentli*.  
La música de viento: su simbolismo, su función  
ritual y terapéutica entre los nahuas de Morelos  
*Ulises Julio Fierro Alonso*

La “invención” de la música indígena de México  
*Marina Alonso Bolaños*

El mariachi tradicional en contexto:  
la fiesta cora del “equinoccio de otoño”  
en Santa Teresa (Kueimarutse'e)  
*Jesús Jáuregui*

El corrido minero de la sierra  
*Daniela A. Gaxiola*

La música popular en Yucatán  
*Manuel Álvarez Boada*

¿Bruta, ciega y sordomuda?: relaciones de  
género e identidad en canciones populares comerciales  
*Alberto Zárate Rosales*

Música, mujeres y té de limón: charla en una  
tarde lluviosa con Henrietta Yurchenco  
*Benjamín Muratalla*

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO

ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

**ANTROPOLOGÍA**

NUEVA ÉPOCA  
ENERO/MARZO DE 2005

**77**

ISSN 0188-462X

77

ENERO/MARZO DE 2005

*Director General***Luciano Cedillo Álvarez***Secretario Técnico***César Moheno***Secretario Administrativo***Luis A. Haza Remus***Coordinador Nacional de Difusión***Edgardo García Carrillo***Director de Publicaciones***Héctor Toledano***Editor***Benigno Casas***Editor invitado***Benjamín Muratalla***Asistente editorial***Gustavo F. Guzmán***Diseño***Efraín Herrera****Correspondencia:**

Benigno Casas / Edgardo García Carrillo,  
 Coordinación Nacional de Difusión,  
 Liverpool 123, segundo piso, col. Juárez,  
 06600, México, D. F., tel. 5207 4599 /  
 5207 4628, fax 5207 4633.

Correo electrónico:

bcasas.cnd@inah.gov.mx

El *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Antropología* es una publicación trimestral. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Número de certificado de reserva otorgado por Derechos de autor: 04-2001-011517322000-106. Número de certificado de licitud de título y contenido, en trámite. Impreso en los talleres gráficos del INAH, av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, 09840 México, D. F. Distribuido por la Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios del INAH, Nautla 131-B, col. San Nicolás Tolentino, 09850, México, D. F.

**Colaboradores**

Marcelo Abramo Lauff

José Íñigo Aguilar Medina

Solange Alberro

Paulina Alcocer

Beatriz Braniff

Fernando Cámara Barbachano

María Gracia Castillo Ramírez

Beatriz Cervantes

Eduardo Corona Sánchez

Jaime Cortés

Fernando Cortés de Brasdefer

Roberto Escalante

Marisela Gallegos Deveze

Roberto García Moll

Carlos García Mora

Leticia González Arratia

Jorge René González M.

Eva Grosser Lerner

Paul Hersch Martínez

Jesús Jáuregui

Irene Jiménez

Fernando López Aguilar

Gilberto López y Rivas

Laura Magriñá

Rubén Manzanilla López

Alejandro Martínez Muriel

Eduardo Matos Moctezuma

Jesús Monjarás-Ruiz

J. Arturo Motta

Enrique Nalda

Johannes Neurath

Margarita Nolasco

Eberto Novelo Maldonado

Julio César Olivé Negrete

Benjamín Pérez González

Gilberto Ramírez Acevedo

José Abel Ramos Soriano

Catalina Rodríguez Lazcano

Salvador Rueda Smithers

Antonio Saborit

Cristina Sánchez Bueno

Mari Carmen Serra Puche

Jorge Arturo Talavera González

Rafael Tena

Pablo Torres Soria

Julia Tuñón

Víctor Hugo Valencia Valera

Françoise Vatan

Samuel Villela

Marcus Winter

Ilustraciones de interiores y cubierta: Fonoteca INAH.

**ETNOMUSICOLOGÍA**

El canto llano y el canto de órgano  
en la música novohispana  
*Juan Manuel Lara Cárdenas*

3

El cambio sonoro de la música sacra.  
Algunos ejemplos entre los pueblos indígenas  
*Camilo Raxá Camacho Jurado*

9

“¿Quién soy yo para saber más  
que los antepasados?”  
*Sergio Navarrete Pellicer*

14

Los contextos simbólicos y sociales  
de la música indígena del Noroeste de México  
*Víctor Acevedo Martínez*

25

El mitote entre los pames  
de San Luis Potosí  
*María Eugenia Jurado*

31

Los sonidos del *huentli*.  
La música de viento: su simbolismo, su función  
ritual y terapéutica entre los nahuas de Morelos  
*Ulises Julio Fierro Alonso*

40

La “invención” de la música  
indígena de México  
*Marina Alonso Bolaños*

46

El mariachi tradicional en contexto:  
la fiesta cora del “equinoccio de otoño”  
en Santa Teresa (Kueimarutse'e)

*Jesús Jáuregui*

57

El corrido minero de la sierra

*Daniela A. Gaxiola*

75

La música popular en Yucatán

*Manuel Álvarez Boada*

82

¿Bruta, ciega y sordomuda?: relaciones de género  
e identidad en canciones populares comerciales

*Alberto Zárate Rosales*

87

Música, mujeres y té de limón: charla en una tarde  
lluviosa con Henrietta Yurchenco

*Benjamín Muratalla*

97

**NOTAS**

*A Spiral Way*: una historia del fonógrafo

*Carlos Ruiz Rodríguez*

106





Pequeño guitarrista [Morelos], ca. 1960. Foto: Raúl Hellmer Pinkman, Fototeca INAH.

Juan Manuel  
Lara Cárdenas\*

ETNOMUSICOLOGÍA

## El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana

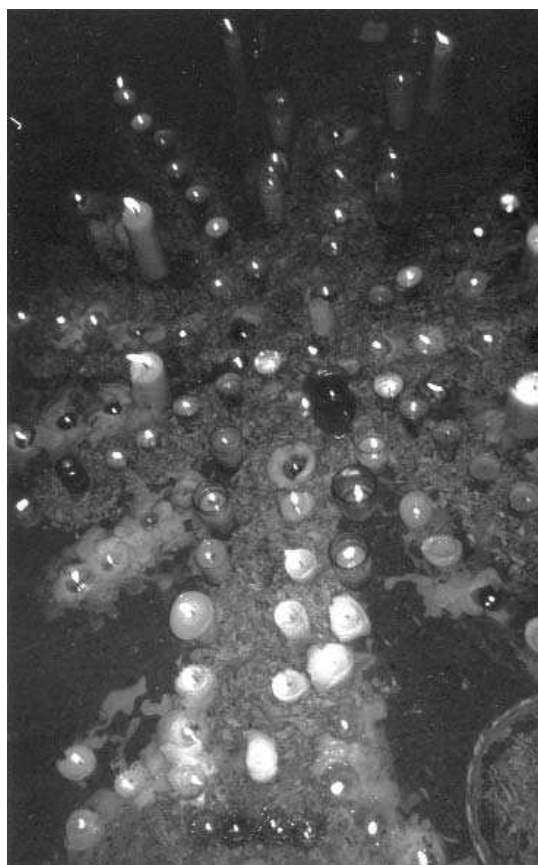
**E**s de sobra conocido que la llegada de los primeros europeos a este continente, desde finales del siglo XV y sobre todo en el XVI, trajo entre otras consecuencias la implantación de su cultura, sus ideas, sus costumbres, sus leyes, su religión, sus artes, sus ciencias, sus industrias, sus plantas, sus animales domésticos, etcétera. Europa recibió a cambio muchas cosas nuevas de América: plantas, metales, piedras preciosas, animales, palabras, entre otras cosas, además de “muchísimos motivos de especulación y fantasía”, como dice Pedro Henríquez Ureña.<sup>1</sup>

Las bulas del papa Alejandro VI del 2 de mayo y 26 de septiembre de 1493, y del 26 de junio de 1494, dieron a España la posesión de todas las tierras descubiertas en el occidente, con el fin de convertir a los innumerables habitantes del continente americano a la religión católica, dando a los monarcas participación en los diezmos para llevar a cabo este objetivo. Así nació el Real Patronato, que según el historiador Jesús García Gutiérrez era “un contrato bilateral entre los reyes hispanos y la Santa Sede”, en virtud del cual la Santa Sede delegaba a los monarcas la designación de los altos dignatarios de la Iglesia en las Indias, reservándose el derecho de confirmar o rechazar tal determinación si las personas nombradas en su concepto no eran dignas, lo cual, por otra parte, era ya una costumbre de la época. Igualmente, les concedía a los soberanos la autorización para edificar iglesias, monasterios y hospitales, fijar los límites de las diócesis, y el permiso para que clérigos y monjes salieran de España hacia las Indias.

Estas atribuciones dieron a la Iglesia en América un marcado carácter político-religioso muy singular en la historia eclesiástica, aunque no exento de situaciones conflictivas por la confrontación de intereses entre los dignatarios de ambas instituciones.

\* Centro de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA, CENIDIM-INBA.

<sup>1</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, 3ª reimp., México, FCE, 2001, p. 32.



Velación, concheros, D.F.. Foto: Araceli Zúñiga Peña, Tlanepantla, Estado de México. Fonoteca INAH.

Sin embargo, tal situación no era nada excepcional. Cosas parecidas se habían dado en la historia de otros pueblos, como en el Reino Unido, donde la reina aún era la representante máxima de la Iglesia anglicana, o en los países musulmanes, como Irán, que tenían un gobierno teocrático.

En el siglo XVI, España no sólo poseía el imperio más extenso y rico que alguna vez se pudo soñar, sino que descollaba también en la literatura y en la música. Después del “siglo de los cancioneros y romanceros” —conocido así el XV—, España llegó en los dos siguientes siglos a la Edad de Oro de su literatura, con los nombres ilustres de Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, fray Luis de Granada, Fernando de Herrera; etapa que culminaría con Miguel de

Cervantes, Tirso de Molina, Luis de Góngora, Félix Lope de Vega y Carpio, Francisco de Quevedo, Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz.

En la música compartió méritos de igual relevancia con las escuelas flamenca, romana y veneciana, respaldando con los nombres de Juan Cornago, Francisco de Peñalosa, Cristóbal de Morales, Juan Vázquez, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Eduardo Duarte Lobo, Antonio de Cabeçón, Sebastián Aguilera de Heredia, Juan Bautista José Cabanillas, por nombrar sólo algunos.

Si hablamos primero un poco acerca del llamado canto gregoriano, tendremos que es la música propia de la liturgia de la Iglesia católica desde los primeros siglos del cristianismo. El Concilio Vaticano II ha confirmado su vigencia actual por medio de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*. De acuerdo con estudios realizados durante más de siglo y medio, el canto gregoriano es el resultado de la fusión entre el canto litúrgico galicano de la época carolingia y el canto antiguo romano.

Tuvo su origen en la música de las antiguas sinagogas hebreas y en la música del mundo grecolatino. En cada lugar donde enraizaba el cristianismo surgía un repertorio de cantos litúrgicos que, aparte de poseer características comunes al entorno cultural mediterráneo, se distinguía también por algunas características propias de la región donde se cultivaba. Así, tenemos el canto bizantino, del Imperio romano del oriente; el canto copto cantado por cristianos de Egipto; los cantos sirio y armenio, cantados en Asia menor; el canto antiguo romano; el canto galicano, floreciente en el Imperio carolingio; el canto milanés o ambrosiano; el canto eugeniano o hispanovogótico; el canto sarum, de la iglesia de Cantorbery, en Inglaterra, entre otros.

Cuando utilizamos la denominación de canto gregoriano para esta música, en realidad nos estamos refiriendo sólo y estrictamente al canto romano de la época del papa Gregorio I, El Grande



La danza de la pluma, Valles Centrales, Oaxaca. Foto: Rolando Martínez Aragón, Fonoteca INAH.

(540-604), descartando automáticamente a los otros. Por eso resulta más congruente llamarle canto eclesiástico cristiano medieval, aunque suene más largo.

¿Cuáles son las razones por las cuales esta música ha sobrevivido gloriosamente por más de 1 500 años? Mencionaré sólo cuatro.

El canto eclesiástico cristiano medieval es un repertorio de piezas musicales hechas exclusivamente para cantarse, en latín o en griego, monódicas, de ritmo libre, enmarcadas en un sistema modal heredado de la música griega antigua, que tiene su propio sistema de escritura y sus propias formas musicales.

En el canto eclesiástico se utilizaron, a lo largo de los siglos, varios sistemas de representación gráfica: la notación alfabética, heredada de los hebreos, los griegos y los romanos; la notación neumática, derivada de los acentos gráficos del lenguaje escrito, y más tardíamente la notación diastemática, para representar intervalos musicales más precisos por medio de figuras cuadradas, romboidales, elongadas, dentadas, etcétera.

El sistema modal del canto eclesiástico cristiano es mucho más rico en posibilidades expresivas que la música posterior, elaborada durante siglos sólo sobre dos modos: los llamados mayor y menor. De hecho, compositores como el gran Juan Sebastián Bach, muchas veces se salieron del marco estrecho de la modalidad mayor / menor,<sup>2</sup> abordando con ello otros ámbitos armónicos generados por estos modos.

Respecto al ritmo, algunos ilustres musicólogos<sup>3</sup> afirman que esta música no lo tiene, lo cual resulta contradictorio, tratándose precisamente de la música. Lo cierto es que se trata del ritmo libre, es decir, la sucesión libre de pies rítmicos binarios y ternarios. Como decir: la libre alternancia de compases de dos y tres tiempos. Esta característica del canto eclesiástico cristiano medieval, aparte de la modalidad, le confiere la espiritualidad que lo caracteriza.

El canto eclesiástico cristiano medieval desarrolló asimismo sus propias formas musicales, las cuales fueron el origen de las que los músicos de los siglos poste-

<sup>2</sup> Especialmente en sus corales para órgano, basados gran parte de ellos en las antiguas melodías del canto eclesiástico cristiano de la Edad Media.

<sup>3</sup> Hugo Riemann (1849-1919), entre ellos.



Concheros con teponaztle metálico, Tlatelolco D.F.. Foto: Araceli Zúñiga Peña, 1997, Fonoteca INAH.

riores cultivaron a su vez. La forma musical es como el plano o molde según en el cual se construye la obra musical. Así ha sido a lo largo de los siglos en la música de las distintas culturas.

Las formas musicales del canto eclesiástico cristiano medieval son:

a) El recitativo, para proclamar los textos sagrados clara y distintamente.

b) La antifona, un modelo de canción de diseño melódico libre, sencilla o muy florida, amplia o de ámbito reducido, siempre dependiente del texto al que acompaña y enriquece.

c) El himno, un poema de alabanza cuyo texto está organizado en estrofas generalmente de cuatro versos octosílabos, elaborados según las reglas de la retórica latina clásica, o bien a la manera de los poetas medievales tardíos, los llamados goliardos. En él se aplica la misma música a todas las estrofas.

d) La secuencia, poema narrativo de mayor exten-



Músicos mazahuas, San Felipe del Progreso, Estado de México. Foto: Norberto Rodríguez Carrasco, Fonoteca INAH.

sión, también organizado en estrofas generalmente de tres versos, en el cual la música va cambiando de dos en dos estrofas, como elemento de interés y variedad, dado lo extenso del texto. Entre los siglos X y XVI se creó un número exorbitante de secuencias, del que sólo fueron admitidas cinco por el Concilio de Trento (1543-1565).

e) El responsorio, que es como una antífona, pero con uno o dos trozos musicales que se repiten como estribillos.

f) Y por fin, la misa, forma musical compuesta de cinco partes: el *Kyrie eleison*, el *Gloria in excelsis Deo*, el *Credo*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, cantos que se entonan en determinadas partes de la celebración litúrgica que lleva el mismo nombre.

Por cierto que el nombre de misa, aplicado a la celebración litúrgica principal del culto cristiano católico, es verdaderamente lamentable, pues no corresponde a lo que es en su origen esta celebración. Los nombres ori-

ginales con que los primeros cristianos designaban este rito comunitario eran: eucaristía, es decir, acción de gracias; fracción del pan; cena del Señor, o bien, ágape, esto es, convivencia fraternal. Misa es la palabra con que el celebrante despedía a la comunidad al terminar la celebración. Misa, pues, significa despedida.<sup>4</sup> Resulta que, como muchos de los participantes, agregados a la comunidad sin la debida instrucción en las conversiones masivas de los primeros cinco siglos de nuestra era, no sabían bien a bien de qué se trataba —más o menos como ahora—, creyendo que ése era el nombre de la celebración, se lo aplicaron sin más, quedando así por la fuerza de la repetición.

La música que caracterizó a los siglos del Renacimiento en Europa —la época de la llegada de los europeos a América— fue la polifonía vocal, conocida en aquel tiempo como canto de órgano. Esta música, originada seis siglos antes en los monasterios medievales, fue elevada por los compositores franco-flamencos al más alto grado de perfección en el siglo XV.

Si hablamos ahora un poco de la polifonía vocal o canto de órgano, tenemos que ésta se desarrolló a partir de las melodías del canto eclesiástico cristiano medieval, denominado canto llano desde el siglo XII.

La polifonía es la ejecución simultánea de varias melodías diferentes que combinadas sabiamente producen una rica armonía. El arte, la técnica de combinar varias melodías simultáneas se conoce desde el principio con el nombre de contrapunto. Pero al principio, al resultado de estos experimentos de combinar varias melodías simultáneas, se le llamó canto de órgano, y al compositor organista, por el hecho de que “organizaba”, armaba el entramado de las voces. Así se les siguió llamando hasta los siglos XVII y XVIII.

Con la aparición de la polifonía vocal en el siglo IX de nuestra era, el canto eclesiástico sufrió serias transformaciones, pues sobre sus melodías se fueron implementando nuevos experimentos sonoros, que seis siglos más tarde desembocaron en un nuevo género de música propio de la etapa de la cultura llamada Renacimiento, durante los siglos XV y XVI. Las melodías del antiguo y venerable canto de la Iglesia fueron mutiladas

<sup>4</sup> *Ite, missa est* (pueden irse, ésta es la despedida).





Niño Dios conchero, Chalma, Estado de México. Foto: Norberto Rodríguez Carrasco, Fonoteca INAH.

y deformadas rítmicamente para adecuarlas a los requerimientos de la nueva música. Las melodías floridas de las antífonas se convirtieron en plataformas o pistas sobre las que se levantaba la arquitectura polifónica. Desde entonces se le llamó canto llano, es decir canto plano.

Esta nueva manera de hacer música se desarrolló y culminó en dos nuevas formas musicales que la caracterizaron: el motete y el madrigal. Uno y otro son composiciones a varias voces, cuatro, cinco, seis o más, en las que la estructura, como siempre, depende de la fraseología del texto. El motete, en latín, religioso siempre, sustituyó con frecuencia a la antífona en el canto de la misa y el oficio. El madrigal, en cualquier otro idioma de los hablados en Europa occidental durante los siglos XV y XVI: italiano, francés, alemán, inglés, español, etcétera, con cualquier otro carácter y cualquier otra temática: amorosa, báquica, bucólica, guerrera, hedonista, etcétera. En ambos, a cada frase del texto

corresponde un tema musical diferente, que aparece tratado en forma imitativa por las diferentes voces que cantan.

La forma del motete predominó en la composición de obras religiosas entre los siglos XV y XVIII en todo el ámbito de la cultura europea, incluyendo América. Siguieron este proceso compositores como Hernando Franco (1532-1585), Antonio Rodríguez de Mata (?-1643), Luis Coronado (?-1648), Fabián Pérez Ximeno (1590-1654), Francisco López Capillas (ca. 1608-1674), Antonio de Salazar (?1650?-1715), Manuel de Sumaya (?1676?-1755), todos ellos maestros de capilla de la Catedral de México; Pedro Bermúdez (?-?1606?), Gaspar Fernandes (1566-1629), Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664), Juan García de Céspedes (1619-1678), Francisco Vidales (1630-1702), maestros de capilla de la Catedral de Puebla, entre otros, crearon motetes propiamente dichos; pero también himnos, salmos, *magnificats*, salves, lamentaciones, pasiones, misas, etcétera, lo mismo que los compositores del resto de América.

Esto es lo que constituye la riqueza de nuestra herencia musical de los siglos virreinales, que nos motiva a reconocer esa época como una Edad de Oro de la polifonía vocal novohispana.

Por cierto que en la composición de misas se siguieron diferentes procedimientos, como la parodia, la paráfrasis, o el *cantus firmus*. Son especialmente notables las misas de parodia, donde el compositor, tomando el material temático de una obra propia o ajena, lo elabora más extensamente para crear con él las cinco partes de la misa.

Ciertas canciones famosas gozaron de las preferencias de los compositores, como la que tuvo por título “Hombre armado”, utilizada por los creadores más importantes de los siglos XV y XVI: Juan de Ockeghem, Josquin des Pres, Cristóbal de Morales y Juan Pedro Luis de Palestrina, entre otros.

También la muy conocida canción “La guerra”, que Clemente Janequin (ca. 1485-1558) compuso para celebrar la victoria del rey Francisco I de Valois en la batalla de Marignan (1517), dio lugar a la composición de misas y “batallas” para órgano. Fue utilizada para la composición de una misa por su mismo autor,

y por otros como Francisco Guerrero (1528-1599), Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y Juan de Cererols (1618-1680). Su fama se extendió también por América. Se conserva en un libro de coro de la Catedral de Puebla, y por lo menos dos de nuestros compositores virreinales, Fabián Ximeno y Francisco López, maestros de capilla de la Catedral de México, la utilizaron para componer sendas misas.

Todas ellas fueron las principales expresiones musicales que resonaron en los espacios sonoros de nuestras catedrales, iglesias y conventos virreinales, lugares sagrados por antonomasia: el canto llano y el canto de órgano.

Pero hubo también otra forma de expresión musical que formaba parte de los oficios litúrgicos en señaladas ocasiones: el villancico, que tuvo su origen en la canción de “villanos”, es decir de aldeanos, habitantes de una villa. Evolucionó literariamente en manos de los grandes poetas del Siglo de Oro español, y los grandes maestros de la polifonía de la época lo engalanaron con su arte, haciendo con él composiciones a cuatro, cinco, seis, siete, ocho o más voces, según la técnica compositiva del canto de órgano o polifonía.

A mediados del siglo XVI, el villancico fue admitido dentro de la liturgia del oficio de maitines en España, por graciosa concesión del arzobispo de Toledo, Hernando de Talavera, en lugar de los austeros responsorios en canto llano, para favorecer la asistencia de la gente del pueblo en dichos oficios.

Después se hizo costumbre en todo el imperio español cantar villancicos en determinadas fiestas litúrgicas, y no sólo en el oficio de maitines, sino también en la misa, en fiestas como la de la Inmaculada Concepción de la Virgen María (8 de diciembre), la fiesta de la Asunción (15 de agosto), las fiestas de San José (19 de marzo), San Juan Bautista (24 de junio), San Miguel Arcángel (29 de septiembre), San Pedro y San Pablo (29 de junio), San Hipólito, patrono de la Ciudad de México (13 de agosto), del apóstol Santiago,



Concheros, Distrito Federal. Foto: Araceli Zúñiga Peña. Tlatelolco, D.F., Fonoteca INAH.

patrono del imperio español (25 de julio), San Jerónimo (30 de septiembre), las fiestas de los santos fundadores de las órdenes religiosas: San Benito Abad (21 de marzo), San Francisco de Asís (4 de octubre), Santo Domingo de Guzmán (4 de agosto), San Ignacio de Loyola (31 de julio), San Agustín, obispo de Hipona (28 de agosto), etcétera, y por supuesto, en la Natividad del Señor (25 de diciembre). Para ello los cabildos de las catedrales contrataban los servicios de poetas reconocidos para componer los textos, siendo los maestros de capilla los responsables de ponerles la música.

Los textos de los villancicos reflejan el habla y el carácter, ya culto, ya popular, de los distintos grupos humanos que conformaban la sociedad novohispana de la época. De ahí los nombres alternativos o concomitantes con que se conocen estas pequeñas joyas literario-musicales: chanzonetas, xácaras, guineos, negrillas, mestizo, indio, ensalada, juguete, etcétera.

Tenemos ejemplos relevantes de ello en los cuadernos de villancicos navideños de Juan Gutiérrez de Padilla, músico malagueño que fungió como maestro de capilla de la Catedral de Puebla; los villancicos de Francisco Vidales y Juan García de Céspedes, pertenecientes a la colección Sánchez Garza, propiedad del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA (CENIDIM), que antes pertenecieron al convento de la Trinidad de la Ciudad de Puebla; los villancicos del Cancionero Musical de Gaspar Fernandes, documento musical importante sobremanera para la historia de la música mexicana del siglo XVII, que enriquece el archivo de la Catedral de Oaxaca, junto con los villancicos y cantatas de Manuel de Sumaya. Los villancicos de nuestra sor Juana, musicalizados por compositores como José de Loaysa, Antonio de Salazar y otros, en distintas latitudes de América, forman parte también de esta herencia musical de la época de los virreyes.

*Camilo Raxá  
Camacho Jurado\**

ETNOMUSICOLOGÍA

## El cambio sonoro de la música sacra. Algunos ejemplos entre los pueblos indígenas



Don Abel Silva, Cuajinicuilapa, Guerrero. Foto: Gabriel Moedano Navarro, ca. 1964, Fonoteca INAH.



Tamborero de la Tierra Caliente, Ciudad Altamirano, Guerrero. Foto: Arturo Warman, ca. 1978, Fonoteca INAH.



José Ramiro Ortiz, acordeonista del Noroeste, Monterrey, Arramberri, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.



Refugio Juárez, arpero, Sayula, Jalisco. Foto: Irene Vázquez Valle, 1974, Fonoteca INAH.



Músico nahua, Zongolica, Veracruz. Foto: J. Rafael Reyes Ojeda, 1995, Fonoteca INAH.

**D**ecir que la música cambia no es noticia de última hora ni descubrimiento de último momento, pues ya desde la Grecia antigua filósofos como Platón (1979) y Damón hablaban sobre la necesidad de regular los cambios en la música (Cande, 1981; Fubini, 1996). A partir de la segunda mitad del siglo XX, varios investigadores de la etnomusicología, entre los que se encuentran Merriam (1964), Nettl (1973), Blacking (1995), sólo por mencionar algunos, se interesaron por el estudio de la música como proceso y no como simple producto. A decir de Nettl (2001), los etnomusicólogos se interesan en observar cómo cambia la música en general, por medio de qué mecanismos y con qué regularidad. Como resultado de

*A veces perecen los Dioses,  
pero el espíritu místico permanece indestructible.*

Gustave Le Bon

\* Estudiante de etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM.



Músico en la Basílica de la Virgen de Guadalupe, Monterrey, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

este trabajo se han definido varias líneas de estudio o tendencias, las cuales han hecho hincapié en diferentes aspectos del cambio musical o del contexto donde se estudian. El estudio de la música como proceso se mantiene vigente y está muy lejos concluir, pues aún no se ha podido estructurar una teoría del cambio musical. En este artículo tratamos acerca del cambio sonoro de la música sacra, con la idea de aportar algunos elementos de reflexión.

#### La naturaleza cambiante de la cultura y de la música

Si partimos de la premisa de que la cultura se construye socialmente a partir de la interacción mutua con el individuo, entonces tenemos que la cultura se construye por un constante discurrir de acciones reflejadas, de signos con significado o, en palabras de Mead (1993), de símbolos significantes, que al ser compartidos adquieren sentido. Las relaciones establecidas a partir de la triada signo-sentido-significado, teorizadas por Peirce (1987) desde la lógica semiótica, son las que construyen una cultura, y tanto la cultura como los símbolos y el sujeto mismo tienen un carácter inacabado o relativo, mostrando de esta forma su connotación histórica.

Ahora, si consideramos que la música forma parte de los lenguajes no verbales de una cultura, su carácter cambiante y dinámico también le distinguen, ya que la música también se crea y recrea constantemente, pues no hay duda que como lenguaje se expresa en una dimensión temporal (Arom, 2001: 206). Es decir, la música sólo es música cuando suena o es escuchada, no se puede atrapar ni con hechizos, sortilegios, trampas o

partituras, pues estas últimas son sólo símbolos para interpretar, no son la música; la música siempre se recrea, por más que sea leída. No obstante, esto no nos explica porqué algunos elementos de la cultura cambian más lentamente que otros o, en el caso específico de la música, porqué dentro del sistema musical de una cultura hay músicas, por así decirlo, que tienden a cambiar más lentamente. Es importante señalar aquí que no estoy hablando de la música de una cultura, sino de las músicas de una cultura, que se distinguen pero que están conectadas dentro de un *sistema musical*, concepto ya utilizado por algunos etnomusicólogos a partir de las propuestas de la antropología estructuralista, que explicaré más adelante.

Regresando a las diferentes velocidades del cambio, decíamos que a pesar de la naturaleza cambiante de la cultura y de la música, existe como parte de ésta un complejo articulado de elementos culturales o simbólicos, más reticentes al cambio o que se transforman más lentamente. A este entramado de elementos culturales se les conoce desde la mirada antropológica como *núcleos duros de la cultura*, teorizado por López-Austin (2001), y *pensamiento lento* como contraparte del *pensamiento rápido*, teorizados desde la psicología colectiva por Pablo Fernández (1994). Cabe mencionar que estos dos conceptos de *pensamiento lento* y *núcleo duro* tienen su origen común en lo propuesto por Braudel (1974), como hechos históricos del “tiempo frenado”.

#### *El núcleo duro y sus características*

El *núcleo duro* de una cultura —según López-Austin— constituye un complejo sistémico que actúa como estructurante del acervo tradicional, otorgando sentido a los componentes periféricos del pensamiento social y permitiendo asimilar los nuevos elementos culturales que una tradición adquiere, así como resolver problemas nunca antes afrontados.

Este complejo sistémico está hecho de pensamiento como el mismo López-Austin lo señala: “el *núcleo duro* se constituye por la decantación abstracta de un pensamiento concreto cotidiano, práctico y social que se forma a lo largo de los siglos...” (López-Austin, 2001: 60). Es decir, que el *núcleo duro* se forma a partir de un

pensamiento colectivo; pero el pensamiento colectivo también se mueve en diferentes ritmos, tal como lo señala Pablo Fernández desde la mirada de la psicología colectiva, donde existe un

...*pensamiento rápido*, cambiante y descuidado, despreocupado de conservarse y sólo preocupado de avanzar, de ir pensando lo que todavía no está pensando, y que va más veloz que la identidad. Este pensamiento, que es sobre todo reformador, transformador e innovador, es el que se produce en la actividad misma, cualquiera que ésta sea (hablar, fabricar, escribir, edificar, etc.), y representa lo que en términos laxos y cotidianos puede denominarse presente, cuya duración, por lo demás, varía según se trate de sociedades, grupos o individuos (Fernández, 1994:100).

Pero este *pensamiento rápido* necesita de otro pensamiento más estable, y siguiendo con Fernández, menciona:

Y ciertamente este pensamiento más estable existe, y está constituido por los objetos y las convenciones, que ya no se mueven con la rapidez del pensamiento actual pero que sin embargo, en tanto objetivaciones, siguen siendo pensamiento, pero asimismo, se trata de un pensamiento lento, porque en efecto, las tradiciones, las normas, las ciudades y las cosas mismas, cambian y se reformulan pero a un paso tan parsimonioso que en comparación parece estático (*ibidem*: 102).

Es importante señalar que, para la psicología colectiva, el pensamiento está hecho de lenguaje y por lo tanto nace fuera del individuo, nace en el campo interactivo, es una creación colectiva a través de la cual lo real es cognoscible, reconocible, comunicable y constatable; o en palabras de Fernández: “el lenguaje es un acuerdo colectivo sobre la realidad; lo real que está fuera del lenguaje podrá existir pero nadie lo reconoce porque todavía no ha sido dicho: es algo sobre lo que no hay un acuerdo respecto a su existencia” (*ibidem*: 88). En este sentido, Mead señala que el pensamiento es una conversación interior.

Estos diferentes tipos de pensamiento y sus ritmos de cambio, de los cuales nos habla Fernández, son ob-



Pablo Aceves, mariachero, Sayula, Jalisco. Foto: Irene Vázquez Valle, 1974, Fonoteca INAH.

servados también por López-Austin cuando nos habla de los elementos de una tradición:

Los elementos de una tradición van desde los que integran un núcleo duro hasta los más mutables, pasando por los que tienen ritmos intermedios de transformación. A partir de los elementos nucleares se genera y estructura continuamente el resto del acervo tradicional. Así como los componentes del núcleo adquieren, gracias a la decantación, un valor de congruencia, al mismo tiempo producen, en sentido inverso, una congruencia global que llega al ejercicio cotidiano. Ésta es una de las características de la cosmovisión, que debido a que es un producto abstracto de la articulación de los sistemas nacidos en los distintos ámbitos de la vida social, se constituye en macrosistema, en reflujo y en forma holística y traslada concreta la vigencia de sus cánones. (López-Austin, 2001: 61)

Si tratamos de unir estos conceptos, diría que el *núcleo duro* de una cultura determinada está constituido por el pensamiento lento de dicha cultura, es decir, por el nivel gramatical o paradigmático de los diferentes lenguajes de una cultura y sus objetos, sobre los cuales se mueve el pensamiento rápido y se le da sentido a lo novedoso. En palabras de López-Austin: “el núcleo duro funciona como gran ordenador: ubica los elementos adquiridos en la gran armazón tradicional; produce las concertaciones eliminando los puntos de contradicción y da sentido a lo novedoso —incluso un sentido profundo y complejo— reinterpretándolo para su ajuste” (2001: 61).

Desde la psicología colectiva, Pablo Fernández lo enuncia con estas palabras: “el pensamiento lento es el marco dentro del cual se mueve el pensamiento rápido; y aquí probablemente valga la analogía del movimiento de los seres vivos con respecto al movimiento de la tierra: los primeros se mueven confiados sobre suelo firme, pero la segunda, todavía, sin embargo se mueve” (1994: 104).



Músico totonaco, Veracruz.  
Fonoteca INAH.

**En la música, no todos los cambios son iguales**

La música de una cultura, como su pensamiento, no es homogénea. Se mencionó ya que por lo menos hay dos tipos de pensamiento, y al parecer dentro del sistema musical de una cultura hay dos tipos de música: la sacra, que busca la comunicación con las deidades, la fundación del mundo y el mantenimiento del orden cósmico con la naturaleza, y la *profana*, que se dirige a los hombres y busca la recreación, el placer, la protesta, etcétera.

Pero antes de seguir, quisiera explicar lo que se entiende por sistema musical. La música de una cultura no está constituida sólo por los géneros, dotaciones o piezas musicales, sino por las relaciones que existen entre ellos y éstas, es decir, se encuentran organizadas dentro de un sistema. El conjunto de estas interacciones constituye la organización de un sistema musical. Camacho señala: “así, por sistema musical entendemos a un conjunto de manifestaciones musicales que se encuentran organizadas en una estructura que permite incorporar información codificada” (1996: 503).

Un sistema musical de cualquier cultura representa una unidad compleja, así como sus interacciones del todo con las partes y que tienen coherencia gracias a la organización. Es este último concepto lo que mantiene, protege, estructura, y regula a las interacciones y al sistema en general. Arom comenta que es gracias a la existencia de un sistema musical, que en muchas culturas de tradición oral donde la teoría es esencialmente implícita, el uso incorrecto de algún elemento pertene-

ciente a un sistema no pasa desapercibido por los usuarios de dicho sistema. “Si hay error será, pues, en relación con un esquema teórico de organización que en cada caso, constituye un modelo” (2001: 205).

El error en la música será identificado gracias a un macro sistema musical, es decir: por la relación que la pieza que se está ejecutando tiene con toda la música de una cultura; pero también se identificarán errores internos, propiamente intramusicales. Por ejemplo: el macro sistema musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense no sólo les podrá decir que no es correcto tocar una cumbia huasteca con arpa y media jarana dentro de la iglesia para que bailen los danzantes de moctezumas en la celebración de la Virgen de Guadalupe, sino también, les dará las herramientas para decir si en verdad eso que tocan es una cumbia o un son, e incluso si la cumbia está interpretada correctamente.

Es dentro de este sistema musical que se entienden las complejas relaciones entre música profana y música sacra, donde ambas se afectan a pesar de tener características diferentes. Pero, ¿cuáles son las diferencias entre la música profana y la sacra? Por un lado está su finalidad, pues mientras la profana busca la recreación y tiene como función la cohesión social, la sacra busca el orden cósmico con la naturaleza, la comunicación con las deidades para pedir algo (lluvia, buena salud, un milagro, buenas cosechas, etcétera), y su función es la sobrevivencia del sujeto y de la comunidad en su conjunto, o en palabras de Merriam (1964): el establecimiento de un sentido de seguridad frente al universo.

Es dentro de este sistema musical que se entienden las complejas relaciones entre música profana y música sacra, donde ambas se afectan a pesar de tener características diferentes. Pero, ¿cuáles son las diferencias entre la música profana y la sacra? Por un lado está su finalidad, pues mientras la profana busca la recreación y tiene como función la cohesión social, la sacra busca el orden cósmico con la naturaleza, la comunicación con las deidades para pedir algo (lluvia, buena salud, un milagro, buenas cosechas, etcétera), y su función es la sobrevivencia del sujeto y de la comunidad en su conjunto, o en palabras de Merriam (1964): el establecimiento de un sentido de seguridad frente al universo.

En este sentido, Burckhardt (1999) menciona que el arte de las sociedades tradicionales corresponde simbólicamente a una actividad divina, y por eso mismo se vincula al ángel que es su agente cósmico, lo que se encuentra explícitamente formulado en el pasaje del Aitareya-Brahmana: “toda obra de arte se realiza aquí abajo por imitación de las obras de arte angélicas”. Es decir, son las obras de arte enseñadas por los dioses a los hombres, a través del sueño o el trance iniciático, con el fin de ser ofrendados por los hombres. Es por esto que los hombres no le pueden hacer cambios a su



antojo, por lo que la música sacra, así como el complejo ritual donde se inserta, se norma, formando parte de los núcleos duros de una cultura. Por esto mismo, otra diferencia se da precisamente en la velocidad del cambio, pues mientras la música sacra cambia más lentamente, en la profana las innovaciones se dan de manera más rápida. Debido a que la creación del arte mismo en el pensamiento tradicional es obra divina, los cambios drásticos dentro de la música sacra pueden poner en riesgo la comunicación con las deidades, y por lo tanto la estabilidad del universo y la supervivencia de la comunidad en su conjunto. Además, la aceptación de los cambios de la música sacra en las culturas tradicionales se sustenta en explicaciones míticas del origen y utilización de los instrumentos. Un ejemplo, la incorporación del arpa en los espacios sacros, entre algunos pueblos indígenas del país, refiere a que con ella tocaba santa Cecilia para alegrar a Dios. Podemos decir, que mientras la música sacra —por sus características— forma parte del pensamiento lento de una sociedad, de una cultura, y a la vez de los elementos de una tradición que integran los núcleos duros de una cultura, la música profana, forma parte del pensamiento rápido, de los elementos más mutables de una tradición.

Otras diferencias se pueden observar en los espacios y tiempos en que se interpretan, en el carácter mismo de la música, sus dotaciones y en la conducta y sentir de la gente.

Enfocándonos en la música sacra, decimos que ésta determina y está determinada por los espacios y los tiempos de ejecución, su función y su uso, así como por su dotación, la conducta y el sentir de la gente, lo que influye directamente en el resultado sonoro de dicha música. Cada uno de estos elementos están relacionados y se afectan mutuamente, pero también cada uno cambian a ritmos diferentes. En otras palabras, dentro de la misma música sacra hay elementos que van a cambiar a diferentes velocidades, lo cual va a depender de muchos factores, como la dinámica interna de la propia cultura y elementos externos relacionados con diversos tipos de contacto, que se mantienen con otras culturas.

A manera de conclusión, podemos decir que el sistema musical está regulado por una matriz, núcleos duros o pensamiento lento de una cultura, que le imprimen

sentido a los cambios incorporados, resignificándolos y adaptándolos, por lo que permite que los miembros de una comunidad se identifiquen con lo nuevo y lo incorporen como parte de la identidad grupal.

De acuerdo a quien va dirigida la música, es el ritmo del cambio, lento o rápido; si se quiere que la escuchen, comprendan y complazca a los dioses o a los hombres. Pero si bien la música sacra cambia más lentamente que la profana, cada una tiene diferentes ritmos de cambios dentro de su dinámica interna; en otras palabras, en la música profana o sacra existen elementos que pueden cambiar más rápido o más lento que otros.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arom, Simha (trad. de Jaume Ayats), "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral", en F. Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001 [1991], pp. 203-232.
- Blacking, John, *Music, Culture, Experience*, USA, University of Chicago, 1995.
- Braudel, Fernand, *La historia de las Ciencias Sociales*, 3ª ed., Madrid, Alianza, 1974.
- Camacho, Gonzalo, "El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla", en Jesús Jáuregui *et al.*, (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach, in memoriam*, México, UAM-CIESAS, 1996, pp. 499-517.
- Cande, R., *Historia universal de la música*, t. 1 (trad. de J. Novella), Madrid, Aguilar, 1981 [1979].
- Fernández, Pablo, *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde. Su disciplina. Su conocimiento. Su realidad*, Colombia, Anthropos, 1994.
- Fubini, E., *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, (trad. de C.G. Pérez de Aranda), España, Alianza Música, 1996.
- Le Bon, Gustave, "Las fuerzas que rigen el mundo", en *Psicología Social*, Revista Internacional de Psicología Social, vol.1, núm. 2, enero-junio de 2003.
- López-Austin, Alfredo, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/Conaculta (Biblioteca mexicana), 2001.
- Mead, George H., *Espíritu persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*, Buenos Aires, Paidós, 1993 [1927, 1934, póstumo].
- Merriam, Alan P., *The anthropology of music*, USA, Northwestern University Press, 1964.
- Nettl, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza, 1973.
- , Últimas tendencias en etnomusicología (trad. de Miguel Ángel Berlanaga), en F. Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001 [1992], pp.115-154.
- Platón, *Las leyes*, México, Porrúa, 1979.
- Pierce, Ch. S., *Obra lógico semiótica* (trad. de R. Alcalde y M. Prelooker), Madrid, Taurus, 1987 [1958-1977].

## “¿Quién soy yo para saber más que los antepasados?”<sup>1</sup>



**L**a religión ancestral de los maya achí de Guatemala es “la costumbre”, a la que en este artículo llamaré “el catolicismo de la costumbre”, porque se asocia al culto a Jesucristo, a los santos y las vírgenes, y al sistema jerárquico de cargos de sus 16 cofradías.<sup>2</sup> La cofradía es la institución que da sustento al catolicismo de la costumbre, pero el “núcleo duro”, el corazón de ésta, así como la razón que mantiene sus prácticas, es la creencia prehispánica en la continuidad de la vida después de la muerte y la transformación de los muertos en ancestros.

Toda la actividad ritual de los achí gira en torno al culto a los antepasados, ya sea para trazar los orígenes y la ascendencia de la raza achí, como para lograr la sobrevivencia siguiendo el ejemplo exitoso de las generaciones pasadas. En una conversación sobre la costumbre Juan Manuel Jerónimo, un líder comunitario achí, comentó: “no podemos hacer más o crear nada distinto a lo que ya existe. ¿Quién soy yo para saber más que los ancestros?”, y el músico Eligio González agregó: “todo lo que estamos haciendo ahora, ya fue hecho por el Señor, fue hecho por los mayas. No estamos haciendo nada, sino lo que Dios dejó para nosotros, aquello que fue dejado por Dios. No podemos hacer nada... ni nosotros, ni aun los Estados Unidos [pueden]”.

Decir que se está siguiendo a pie juntillas el camino que tomaron los ancestros, no es tanto una negación a los cambios históricos de sus prácticas sino un reconocimiento del éxito de las prácticas pasadas en un discurso que busca legitimar el presente como una continuidad del pasado y garantizar la continuidad de la vida. La repetición de las proezas de los ancestros en la acción ritual, es un acto de reciprocidad que refrenda la buena

\* CIESAS-Istmo.

<sup>1</sup> Una fuente más completa sobre la relación entre la música y la religión entre los mayas de Guatemala se puede encontrar en mi libro: “Los significados de la música de marimba maya achí en Guatemala”, de próxima aparición bajo el sello editorial del CIESAS.

<sup>2</sup> Alain Breton (1979; 1980) ha realizado estudios minuciosos sobre las cofradías de Rabinal, Guatemala.





Músico de la Meseta Purépecha, Michoacán. Foto: Arturo Chamorro, ca. 1985, Fonoteca INAH.

disposición de los ancestros para con los vivos en su intermediación con Dios.

#### El origen del “Mundo de la luz” y de las cofradías

Los primeros hombres fueron los rajawales,<sup>3</sup> los “sabios mayas” quienes vivieron en la oscuridad en tiempos remotos y poseían poderes extraordinarios. La gente dice que “podían mirar a distancia y prever el futuro”, se hacían viejos, pero no morían y lo sabían todo.<sup>4</sup> Históricamente, éstos fueron los ancestros achí que aparecen en el baile-drama del Rabinal Achí, quienes lograron victorias definitivas sobre los k'iché' y los poq'omchis a finales del siglo XV y quienes construyeron los templos y fuertes de Chwitinamit y Kajyub en el valle de Rabinal Baja Verapaz, Guatemala.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> La raíz ajaw (Sol) también significa señor, patrón, dueño y por tanto la palabra se usa para referirse a las autoridades religiosas, sociales y políticas. Ajaw es asimismo la raíz de palabras tales como rajawales y kajawxeles (los principales encargados de la cofradía).

<sup>4</sup> *Popul Vuh* (Tedlock, 1985) es el registro más completo sobre los mitos mayas de la creación del mundo y de la vida humana; es asimismo una historia de los orígenes y luchas entre los k'iché' y sus vecinos.

<sup>5</sup> Kajyub, Chwitinamit y Saqkijel son los sitios arqueológicos posclásicos más importantes en la cuenca de Rabinal (Arnauld, 1993: 98). Los rabinalenses dicen que el cerro de Kajyub es la morada de los rajawales o espíritus de los reyes, princesas y guerreros representados en las máscaras usadas en el baile del Rabinal Achí, que es una representación del triunfo de los achí sobre los k'iché'

La conquista espiritual de la región de la Verapaz dejó una profunda huella en la cultura expresiva de sus habitantes.<sup>6</sup> Una evidencia notable son los mitos maya achí de la creación, donde se refieren el conflicto entre los ancestros mayas y Cristo, y se cuenta el paradero de los primeros mayas. Estos mitos tratan sobre la conversión, la muerte y la resurrección, donde el sacrificio y la muerte de Jesús son un ejemplo a seguir. Los rajawales, los sabios ancestros —al igual que Adán y Eva en los mitos bíblicos de la creación— perdieron su inmortalidad física, pero lograron que saliera el Sol. La primera evangelización se recuerda como “la llegada de la luz”, el momento en el que el Sol, el ajaw salió, cuando nació Jesús, y cuando los mayas desaparecieron o fueron convertidos al cristianismo y transformados en “personas”.

La tradición musical del son, entre los maya achí, se considera la antigua música de los ancestros, la cual se remonta al amanecer del Sol, al principio del “Mundo de la luz”, cuando nació Jesús y los mayas se convirtieron al cristianismo. En los mitos achí de la creación del mundo de la luz, la música aparece como un instrumento poderoso para celebrar y preservar la vida. Cuando pregunté sobre los orígenes de la música, el violinista Magdaleno Xitumul me contó una historia acerca de la creación de los instrumentos musicales que está relacionada con la vida de Jesús, y la envidia de los primeros mayas.

Dicen que los antiguos son sabios, ya saben cómo pasa mañana, cómo pasa pasado mañana, ya lo saben todo, la ley de nuestro señor el padre eterno, son sabios y adivinos. ...[Pero] Jesucristo, ... desde chiquito, ya sabe todas las cosas, [y] entonces se incomodaron los primeros mayas. Los ancianos [dijeron] ¿qué va a saber él?, ¿cómo es ya un sabio y es pequeño? Lo que están platicando con el niño lo miran allí y no está allí en su libro de ellos, por

(véase el trabajo de Breton, 1999, sobre el texto de este baile-drama). Chwitinamit era el lugar de los poq'omchis que fueron expulsados hacia Cobán por los rabinalenses.

<sup>6</sup> Mace (1967; 1981) ofrece una descripción de los bailes-drama de Rabinal.



Daniel Espinosa Álvarez, cuarteto *Ensoñación*, Monterrey, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

eso se incomodaron y quedaron en contra de Jesús. Entonces dijeron, ¿a nosotros dónde nos va a colocar?, porque si van a ser otras personas hijos de él, nosotros ya no somos nada. Por eso le dijeron al Jesús que es ladrón y es matador. Pensaron los antiguos que le van a dar a Jesús, van a dar un veneno, un tomado, para que se muera... Hicieron un tomado para ver si muere Jesús, pero hicieron [primero la prueba a un compañero]. Y cuando ya están los animales adentro, entonces está bien jodido ése que ya tomó, ya se va a morir. Entonces pensaron en el remedio, ¿qué es lo que hicieron?, hicieron barimba, hicieron adufe, hicieron tambor, así para remedio. Ellos pensaron que éstos son remedio para eso. Y tocaron barimba, tocaron tambor, violín y así. Entonces, dicen los animales [dentro del cuerpo del que la probó] ¿qué es eso? Y salieron a ver. ¡Qué!, si cuando salieron ya son animalitos, dicen, un macho y una hembra. Salieron porque [había] tanta bulla afuera y ¡saber qué es eso! Cuando ya llegó el día, entonces hicieron el veneno otra vez, ya para Jesús, pero Jesús no tomó...

El mito nos muestra el conflicto permanente que existe entre las nuevas y viejas generaciones, entre la autoridad y el poder de los pasados y las propuestas experimentales de los jóvenes. El mito revela una oposición generacional que amenaza el orden social establecido de acuerdo con el principio de la jerarquía por edad. Al contar la confrontación mítica-histórica entre las dos religiones y los héroes cósmicos, los achí hablan sobre el continuo conflicto entre el viejo modo de vida que se resiste a desaparecer y el surgimiento de lo nuevo con su orden distinto. Las aspiraciones e ideas de las nuevas generaciones chocan con el *status quo* y la autoridad de las viejas generaciones, que se legitiman con los muertos. Por ello, el conflicto generacional se extiende, más allá de la vida, a la relación de los vivos con los muertos.

Los achí dicen que la música ayuda a las almas porque las alivia temporalmente de su sufrimiento y refrenda la buena relación entre los vivos y los difuntos. El modo en que la vida continúa depende de la manera como se va resolviendo y negociando el conflicto intergeneracional. La música de las nuevas generaciones, como la marimba de conjunto y sus cumbias y corridos ha logrado integrarse a la vida ritual. Este reto generacional, que pone en entredicho el principio de la autoridad y la jerarquía por edad, se aplica a todos los aspectos de la vida social y es una de las más importantes fuerzas sociales de cambio en la música y de adaptación del mensaje sonoro para los muertos. En este mito se puede apreciar también una hermosa veta que refleja el concepto achí de estética musical, en la eficacia de los poderes curativos de la música al llamar a la sociabilidad.

Víctor Tum, un conocido abogado, músico y antiguo kajawxel (mayordomo primero) de la cofradía del San Pedro Apóstol, me refirió otro mito sobre el origen del Mundo de la luz y la conversión de los Hombres sabios:

Cuando nació Jesús llegaron a ver los hombres sabios, los tres reyes, los negritos. Los reyes son los mayas, ellos son gente así como nosotros, pero ellos son ricos, tienen sus tierras, tienen sus caballos, tienen sus toros, tienen sus mulas, bueno. En aquellos tiempos no hay Sol, nada, no hay

estrellas, entonces cuando ya va a nacer Jesús oyeron, ya viene el Sol, ya viene el lucero de la mañana, ya va a amanecer, entonces ellos miraron, dejaron sus trabajos y fueron a ver. Ellos llevaron el tamborcito, los reyes lo arreglaron para ver al niño donde nació, hasta que ya se aclaró. Entonces trabajaron en el tambor para tocar con alegría, ellos lo hicieron, ellos lo formaron para alegrar a donde va a nacer el niño Jesús, el Nazareno, cuando salió el Sol, cuando salió el lucero. Buscaron las flores amarillas entre la montaña, le hallaron, le llevaron en bestias, fueron a ver el niño que va a nacer, llevaron rosas, incienso, copal pom, azucena blanca. El trabajo lo dejaron ellos, los reyes, los mayas. Se cambiaron ellos, se hicieron como un santo por su obra, fueron a ver a Jesús, Jesús bendijo que nosotros somos mayas, somos personas, somos gente.

El cumplimiento llevado a cabo por los mayas cuando llevaron la ofrenda de música al niño Dios los transformó en santos y se volvieron cristianos. De acuerdo con esta lógica, los santos y vírgenes son los primeros ancestros mayas que se convirtieron al cristianismo y siguieron la senda de Jesús. Éstos son los “primeros padres y madres” de los hombres y mujeres que salieron de Rabinal, el centro del mundo,<sup>7</sup> para poblar la Tierra.

Los rajawales no son solamente los ancestros poderosos, los héroes míticos de la creación, los primeros mayas y los señores del mundo;<sup>8</sup> son asimismo los santos y vírgenes, y por supuesto, el mismo Jesús. Las ánimas y los viejos que han adquirido sabiduría y experiencia a través de la participación en las cofradías tienen un poder similar al de los ancestros, y también son llamados rajawales. El mito establece una línea directa entre los primeros hombres y las generaciones presentes.

En otra versión del mito sobre el fin del mundo de la oscuridad, y el inicio del catolicismo en Rabinal, es el que los primeros hombres mayas utilizaron sus poderes extraordinarios para bajar por los aires las piedras

<sup>7</sup> Literalmente, “el ombligo de la Tierra, el ombligo del cielo”.

<sup>8</sup> La investigación de Mendelson (1957) sobre “los dueños del mundo” en Santiago, Atitlán, revela que los dueños de todas las manifestaciones de la naturaleza son por tanto “señores del mundo”.



Arpero, Xiquila, Huejutla, Hidalgo. Foto: Benito Alcocer, 1992, Fonoteca INAH.

de los templos del cerro de Kajyub, a un lado del pueblo de Rabinal, para construir la iglesia, la cual equiparon con bastones de cofradía, atril, incensario, candeleros para la procesión y cruz, todos hechos de plata. Asimismo legaron incienso, velas y la organización de las cofradías para servir a Dios. Ellos fueron los humildes ancestros, los patzka, también llamados huehuechos, quienes lograron levantar el Divino Sacramento del altar. Después de elevar el cuerpo de Cristo, ellos se enterraron bajo los arcos de los muros de la iglesia. Desde entonces, todas las generaciones pasadas han seguido “la costumbre,” convirtiéndose en “los muertos que participaron en el servicio a Dios”, mencionados en todas las oraciones de los rezadores rituales, llamados abogados.

Los primeros ancestros levantaron el Sol, le dieron movimiento y se enterraron. De la misma manera en que el nacimiento requiere de la muerte, así los ancestros “se plantaron” debajo de la iglesia.<sup>9</sup> El mito y el ritual de levantar el Divino Sacramento, que identifica al cuerpo de Cristo con el Sol, el ajaw, son representados cada año en el festival de *Corpus Christi*, que coincide con el inicio de la temporada de lluvias y la época de siembra del ciclo anual agrícola. La fiesta de *Corpus*

<sup>9</sup> Aquí el sacrificio de los patzka, quienes representan la lluvia y la fertilización de la tierra, puede tomarse como un acto que regenera la vida (véase el trabajo de Breton, 1987, y compárese con los análisis de Bloch y Parry, 1982: 1-40; Harris, 1982: 45-73).



*Christi* también marca el inicio del año ritual<sup>10</sup> y es el festival más importante del calendario achí.

El Divino Sacramento sale en procesión y se efectúa el drama-baile de los patzka. Los participantes bailan frente al ajaw, el Divino Sacramento, con música de flauta y tum (teponaztle),<sup>11</sup> vistiendo máscaras con bocio y llevando bastones de siembra en forma de serpientes que simbolizan la lluvia y el relámpago. Los danzantes se quejan de sus bubas y piden la lluvia. Las acciones simbólicas de los danzantes evocan el acto de sembrar y fertilizar la tierra y son las fuerzas vitales que dan movimiento al Sol-ajaw-sacramento a través del sendero anual. El acto de la creación, cuando el mundo se iluminó, fue el nacimiento de Cristo y su sacrificio creó el nuevo orden del mundo. Los ancestros que construyeron la iglesia y se sacrificaron imitaron los actos de Cristo; la repetición anual de estos actos recrea y mantiene el mundo. En otras palabras, el paradigma cristiano ha sido transformado y reinterpretado dentro de un marco cíclico de tiempo que requiere de la representación para mantener el orden cósmico y la continuidad de la vida en el Mundo de la luz. Es una “estructura plausible” (Berger, 1967) que permite la continuidad y justifica el culto a los ancestros, encontrando acomodo en una teoría compatible con las estructuras religiosas dominantes.

El paradigma principal impuesto por el catolicismo —la historia bíblica de la vida y sacrificio de Jesús— es incorporado, transformado e interpretado como un mito de origen y creación, adaptándose al concepto cíclico del tiempo en el que se requiere el rito de la representación de las acciones míticas de los primeros ancestros, de modo que el Sol siga su curso diario a través

<sup>10</sup> El calendario anual de fiestas se compone en su mayoría de celebraciones de cofradía.

<sup>11</sup> Este tambor se conoce en la lengua náhuatl como teponaztle. No es un tambor en sentido propio sino un idiófono (un instrumento que produce sonido a través de la vibración de su materia primaria). El término “tun”, según se encuentra en fuentes lexicográficas coloniales de la lengua k’iche’, quiere decir “trompeta”, “calabazas como trompetas que tañen” (Breton, 1999: 389). En Rabinal existe un ensamble musical de dos trompetas y un idiófono o teponaztle que acompaña al baile-drama del Rabinal achí, que en lengua k’iche’ achí se llama xahoh tun o baile del tun. Actualmente la palabra “tun” o “tum” se refiere al idiófono y no a las trompetas.

del año.<sup>12</sup> El cuerpo de Cristo debe ser “elevado” todos los años para que la vida pueda continuar.

La invocación de los ancestros opera también en una noción lineal del tiempo, como hemos hecho notar en el comentario al segundo mito. El concepto de tiempo histórico aparece cuando los achí trazan sus orígenes en una sucesión lineal de generaciones,<sup>13</sup> comenzando con los primeros ancestros en el mundo de la oscuridad, hasta el mundo presente de los vivos, en la siguiente secuencia:

- Hombres sabios del “mundo de la oscuridad”.
- Jesús o Ajaw, el Sol; el nacimiento de Jesús fue el origen del “Mundo de la luz”.
- Santos y vírgenes.
- Ancestros ilustres: kajawxeles y chuchuxeles (todos aquellos hombres y mujeres que sirvieron en las cofradías).
- Ancestros en general (q’ati q’amam; literalmente abuelos y abuelas).
- Difuntos recientes.
- Achí vivos.

Esta misma secuencia aparece como parte fundamental del discurso ritual de los abogados, como veremos a continuación.

#### Los abogados y los músicos en la vida ritual achí

La música de son y las oraciones “abren el camino” de comunicación con Dios y las ánimas omnipresentes de los ancestros difuntos. Los hombres cuyo destino divino es ser abogados o músicos tienen de por vida la obligación de guiar la actividad ritual con sus ofrendas de oraciones y música. Creando y recreando las proezas de los ancestros se va formando la tradición; esto les agrada a los ancestros quienes, como gesto de buena voluntad, ayudan a los vivos en sus súplicas a Dios.

<sup>12</sup> De manera similar, las religiones paganas del mundo clásico resurgieron a principios de la era cristiana en el culto a los santos (Brown, 1981).

<sup>13</sup> Farris (1987: 566-593) presenta un análisis similar de los conceptos del tiempo, cíclicos y lineales, entre los mayas durante los periodos prehispánico y colonial.

Cuando un individuo ha pasado por diversos cargos, cada vez de mayor responsabilidad dentro de una o varias cofradías y aprendido las secuencias de los rituales y la estructura y contenido general de los rezos, está en la posibilidad de convertirse en abogado para encabezar con sus rezos o discursos rituales toda la acción dirigida hacia Dios y los ancestros, ya sea en una fiesta de cofradía, una ceremonia de compromiso matrimonial, una boda o un aniversario de difuntos.

El rezo o discurso de los abogados es acompañado simultáneamente y en forma independiente por la música de son del violín, el adufe y de la marimba o por el pito, el tamborón y la marimba, según sea un rito de paso, como un cabo de año o un rito del ciclo anual como las fiestas de las cofradías.

El parlamento del abogado en cualquier ritual tiene esencialmente la misma estructura, pero de su experiencia depende que el discurso sea más o menos florido, con los hermosos paralelismos que caracterizan a la literatura indígena. Éste se compone de dos partes. En la primera se narra el amanecer del mundo desde las montañas y puntos más lejanos de las cuatro esquinas del mundo, hasta los cuatro barrios del territorio achí, siguiendo un orden basado en el paso del Sol por la Tierra, de Este a Oeste, y transitando por el cenit que es identificado con el Norte, que es hacia donde el Sol se inclina durante los días más largos del año. El abogado continúa con el amanecer en el reino de los muertos. Su discurso sigue un orden basado en el paso del Sol por el inframundo, haciendo un recorrido inverso de Oeste a Este, transitando por el sur y mencionando en este orden todos los cementerios del territorio. Esta fase del amanecer, de la creación del Mundo de la luz, finaliza con la mención de la crucifixión de Cristo y de cómo su muerte representa la muerte del primer ancestro en el Mundo de la luz.



Niño danzante huasteco. Foto: César Ramírez, 1987, Fonoteca INAH.

La segunda fase del ritual consiste en llamar “por lista”<sup>14</sup> a los difuntos, para que acudan a convivir con quienes están aún en la Tierra. Se llama a los espíritus por orden de jerarquía y antigüedad, comenzando con Dios Padre y su hijo, después los santos y las vírgenes,

<sup>14</sup> Véase el libro del Apocalipsis 3: 5, “Aquel que sea victorioso... su nombre nunca borraré de la lista de los vivos, ya que en la presencia de mi padre y sus ángeles yo lo reconoceré como mío”.

y los sabios mayas que fundaron la Iglesia y dejaron los bastones de plata al servicio de las cofradías, tal como se relata en los mitos del principio del Mundo de la luz que analicé anteriormente. Enseguida se invita, si es una fiesta de cofradía, a las almas ilustres que sirvieron en algún cargo, incluyendo a los rezadores y músicos pasados o al ánima del difunto que cumple años de muerto y a todos sus familiares muertos. Enseguida se hace un llamado a todas las ánimas en general, haciendo mención especial de las “almas errantes”, debido a que se considera que su miseria tiene un impacto negativo en los vivos. El llamado es general para quienes tienen y aquellos que no tienen autoridad, se sepa o no su nombre o su localización, de manera que ninguno sea olvidado,<sup>15</sup> porque las ánimas olvidadas son un peligro para los vivos (véase Zur, 1998). Esta categoría de ánima errante tiene en la actualidad particular importancia, debido a las miles de muertes ocurridas durante la violencia política de los años ochenta en Guatemala, cuyos cuerpos fueron desaparecidos y enterrados en cementerios clandestinos. Durante casi una década fue imposible efectuar rituales de duelo aún para aquellos que murieron por causas naturales, ante la mirada vigilante del ejército que veía en las familias dolientes un cómplice de la guerrilla.

Los mitos de origen y la acción ritual de los abogados y músicos reiteran una y otra vez la importancia de la relación de continuidad entre los vivos y los muertos, entre las generaciones pasadas y las de en tránsito por la Tierra, desde la antigüedad hasta el presente.

### Los vivos y las ánimas de los muertos

Los espíritus provenientes del pasado reciente, histórico y mítico, están omnipresentes en la conciencia de

<sup>15</sup> La unión de todas las almas se apega a la idea achí de que sin importar el comportamiento de las personas o sus creencias religiosas en la Tierra, cuando mueren todos viven juntos bajo la tierra y después de un tiempo, en el cielo. Con ello se niega, por tanto, el concepto cristiano del cielo para los buenos, y el infierno para los pecadores.

los vivos; la relación con ellos puede delinearse por medio de tres conceptos achí que no sólo colocan la vida de los individuos en relación directa con el pasado, sino también la unen con el futuro. Éstos son:

1. La justificación y legitimación de la sobrevivencia humana se basa en el reconocimiento de la experiencia, conocimiento y práctica social de las generaciones previas. “Seguir la costumbre como nuestros ancestros la hicieron” es, como dicen los achí, “una carga y una responsabilidad durante el tiempo que está uno en la Tierra”. El cumplir con esto brinda felicidad a los difuntos y puede ayudar a sobrevivir a la generación presente.
2. La idea omnipresente de que la vida en la Tierra es pasajera, que está en manos de Dios, y que la muerte puede ocurrir en cualquier momento.



3. La noción de que los vivos tienen un alma (ánima) que continúa existiendo después de la muerte, uniéndose a la congregación de ánimas. Las ánimas esperan que los vivos las recuerden realizando “la costumbre”, o sea, invitándolas con música de son y oraciones a unirse a las celebraciones con los vivos en esta Tierra. Éste es un requerimiento para la continuación de la vida.

Los humanos tienen un cuerpo y un ánima o espíritu que reside en el corazón,<sup>16</sup> que es también el sitio de la memoria, las emociones y la voluntad. Cuando alguien muere, sólo el cuerpo muere. Después de la muerte, la persona es recordada como ánima. El ánima pasa a la otra vida donde se reúne con las almas de todos los difuntos. La continuidad de la vida después de la muerte se basa en la inmortalidad del alma. Con frecuencia escuché a la gente decir: “los muertos están más llenos de vida que los vivos”. El abogado Pedro Morales Kojom explica:

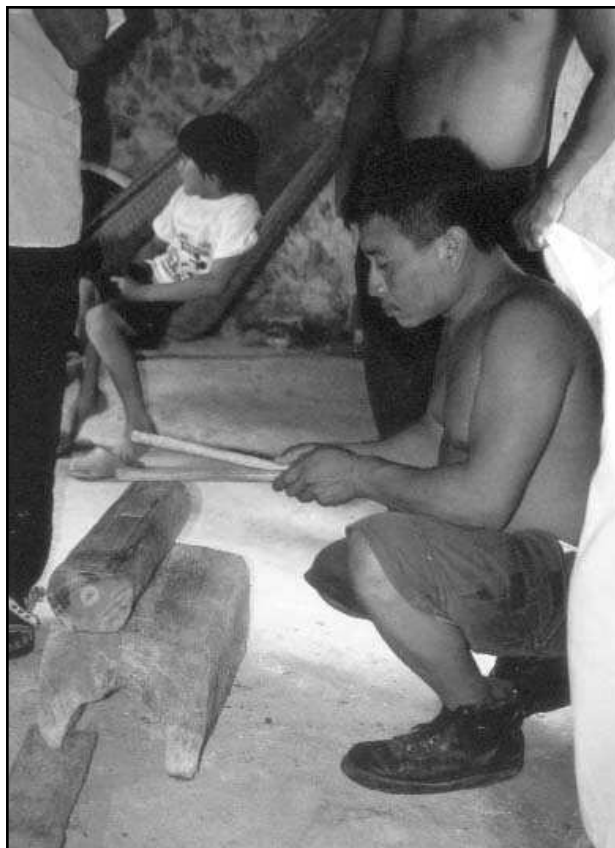
<sup>16</sup> Véase López-Austin (1996: 207-208), para un concepto similar entre los antiguos nahuas. Para explicaciones sobre la memoria con relación a la música, véase el capítulo 5; para las emociones, véase el capítulo 7 de mi tesis de doctorado, “The Meanings of Marimba Music in Rural Guatemala”, Universidad de Londres, 1999.

Lo que muere es el cuerpo pero no el espíritu. Ellos continúan caminando. Nosotros somos los muertos ya que no podemos verlos; ellos sí pueden vernos. Ellos pueden observarnos, pero nosotros no podemos verlos, no tenemos ese poder. Es muy afortunado aquel que puede ver a un difunto. Ellos caminan por el aire. No pisan la tierra. El espíritu nunca muere.

Como Dios, las ánimas son omnipresentes y “ven y escuchan todo lo que hacemos y hasta saben lo que estamos pensando”. Su omnipresencia y cercanía a Dios las convierte tanto en testigos como en guardianes del orden moral y de la ley divina; su presencia en todas las facetas de la vida es un recordatorio de la ética del comportamiento y de los valores morales que sirven a los vivos para guiar su pensamiento y acción. Las ánimas tienen el peso moral adicional del respeto que merecen como generaciones previas.

Mantener buenas relaciones con las ánimas es de importancia “vital”; se cree que los ancestros “olvidados” pueden causar no sólo problemas económicos sino enfermedades y la muerte a sus parientes. A modo de evitar esta terrible posibilidad, las personas organizan rituales para recordarlos, llamándolos con música y oraciones para que se tomen un “momento de descanso”, mitiguen su sufrimiento y gocen una vez más de la variedad de “sabores” de los “alimentos” que se ofrecen como la música, el alcohol o el guaro,<sup>17</sup> las velas y el incienso. Se cree que todas estas ofrendas fueron creadas por los ancestros para celebrar el Mundo de la luz. La música de sones es la ofrenda más importante, ya que ha sido tocada desde el principio de los tiempos, como ofrenda y remedio, tanto para celebrar como para hacer una súplica por la vida. A cambio de estas ofrendas, los vivos invocan el conocimiento y la experiencia de los ancestros para obtener sus bendiciones de manera que las oraciones lleguen a Dios. A través del llamado a los difuntos, con música y oraciones, para que participen en todas las fiestas o alegrías, los vi-

<sup>17</sup> Entre los maya jacalcatecos de Huehuetenango, se considera que los muertos están encadenados y sufriendo porque están separados de sus parientes vivos. Por tanto, los vivos invitan a las almas a reunirse con ellos, para liberarlos temporalmente de su sufrimiento y también por miedo, frente a las posibles venganzas de parte de ellos (McArthur, 1977).



Músico de tunkul, Dzitnup, Yucatán. Foto: Víctor Acevedo Martínez, 2002, Fonoteca INAH.

vos intentan calmarlos y controlar su aparición involuntaria.

A manera de síntesis y conclusión, analizaré el proceso ritual de duelo de los maya achí, en donde la presencia gradual de la música en las celebraciones de los aniversarios de los muertos está íntimamente ligada a la transformación del dolor en alegría.

### La música y el duelo

La idea principal de este apartado final es la de mostrar la relación entre la presencia o la ausencia de música y las implicaciones del uso de ciertos tipos de conjuntos musicales durante el proceso ritual de duelo. El ritual de duelo tiene como propósito transformar los recuerdos sobre la persona difunta: si son tristes, aterradores y potencialmente peligrosos, se transforman entonces a recuerdos alegres; del mismo modo se cambia la relación habida con el difunto, si ésta era de sufrimiento, necesidad y posible enfermedad, se transforma a una de aceptación, de satisfacción y de salud.



Don Pablo Aceves, violín. Don Rosalío Aceves, arpa. Don Manuel Aceves, guitarra 5ª. Mariachi, Sayula, Jalisco. Foto: Irene Vázquez Valle, 1974, Fonoteca INAH.

La serie de ritos obligatorios para conmemorar la muerte de un miembro de la familia, se inicia con la velación llevada a cabo durante la noche en que muere la persona, y continúa hasta la celebración del catorceavo aniversario de su fallecimiento, y en algunos casos hasta los veintiún años de fenecido. Ello no quita que voluntariamente, y como parte de la costumbre, se celebren a todos los familiares muertos cada año durante los días de muertos, el uno y dos de noviembre. En el transcurso de la velación no hay música, sino que reina el silencio. Se coloca el cuerpo del difunto sobre un petate, en el suelo, para que reciba la bendición de la Santa Tierra. Después se le deposita en un féretro, sobre una mesa, para que la gente pueda verlo por última vez. Los dolientes rezan los tres misterios, junto con las ánimas, por el bienestar del alma del difunto. Se invita a las ánimas para que acompañen al cuerpo del difunto, rumbo a su lugar de descanso final en el cementerio, evento que se realiza al día siguiente.

Diariamente, la familia dedica un tiempo, durante siete o nueve días consecutivos, para rezar novenas<sup>18</sup> por el alma que ha partido. Escogen un abogado (conocido como padrino en este contexto) para dirigir los rezos y un conjunto de violín y adufe para acompañarlos. Idealmente, el mismo grupo de especialistas del ritual debería usarse a lo largo de los catorce años de conmemoraciones. En el séptimo o noveno día, y nuevamente en el cuarentavo día después de la muerte,<sup>19</sup> la familia se reúne para rezar. La música del violín y adufe “sigue detrás” de los rezos del padrino, como lo hace en todas las subsecuentes celebraciones de aniversario. Se invoca el alma del difunto y se le da la bien-

<sup>18</sup> A diferencia de todas las demás oraciones, las novenas se dicen en español. La práctica de la novena también es observada por la población ladina.

<sup>19</sup> Algunas familias contratan una marimba para la celebración del cuarentavo día. Tales opciones, como la presencia o ausencia de música y de diferentes grupos de músicos, significan actitudes distintas hacia el difunto.





venida junto con las demás ánimas; se les invita a rezar los tres misterios y a disfrutar de las ofrendas preparadas en su honor. Esto implica ya un grado de separación y distancia, y es por esto que es necesario invitar al muerto con música. La discreta “pequeña música” del grupo de violín y adufe respeta la condición de transición del difunto y su sufrimiento: aún está fresco; es un alma que no ha sido juzgada y por tanto está en pecado. Este sufrimiento por parte del alma se manifiesta en la pena abrumadora de los parientes que lo recuerdan. El marimbista Lázaro Cauec explica el proceso de duelo:

Cuando acaba de fallecer éste, es duro, porque están las cosas en todavía que nos dejó la fulana, don fulano o el papá o la mamá. Pero ya al cabo de año ya más o menos ya se ha pasado algo, ya se puede celebrar con marimba. En cambio en los primeros días que deja a la familia, ya murió, pues acaba de morir, pues es duro porque uno está enfermo de la mente, del corazón de estar pensando la familia de que es lamentable que ya se fue, en cambio cuando ya al cabo de año, pues ya más o menos ya más calmado. La marimba trae muchas cosas tradicionales es así mentales en espíritu porque vienen unos sones que da alegría da emoción y usted van echar los (tragos) amargos, entonces no está bueno porque todos están contentos y ni que acaba de morir esa persona y van a poner esa música, por eso no se le pone. Sólo se pone esa música chiquita. Al cabo de año ya es aceptable poner la marimba. Hay que celebrar su cabo de año de haber fallecido.

Hasta que ha transcurrido un año, se recordará al ánima y se le dará la bienvenida, con la bulla alegre de la marimba, a una reunión social festiva a menos que la pena de los dolientes sea tanta que aplacen la música de la marimba y la alegría hasta la celebración del séptimo aniversario de la muerte.<sup>20</sup> Las celebraciones del primero, séptimo y catorceavo aniversarios siguen el mismo procedimiento. Los festejos se repiten el séptimo año después de la muerte, y finalmente en el catorceavo

<sup>20</sup> Las familias que perdieron parientes durante lo peor de la violencia no pudieron celebrar el primer aniversario, ya que las alegrías fueron prohibidas durante tres años a partir de 1981. En el caso de los “desaparecidos”, no se llevaron a cabo celebraciones porque los familiares no tenían la certeza de que hubiesen muerto.

aniversario pueden celebrarse en fechas distintas por los diferentes miembros de la familia, a modo de obtener bendiciones personales de su difunto pariente. Con esto concluye la responsabilidad de la familia para con ese pariente difunto en particular.<sup>21</sup>

Se contratan músicos (grupo de violín y adufe, y marimba de sones) porque el evento es una reunión entre las almas de los difuntos y las almas en la Tierra. A pesar de que la gente siente dolor cuando recuerda a sus difuntos —porque ya no los puede ver y su muerte les recuerda la brevedad de la vida en la Tierra y la presencia inminente de la muerte—, también está feliz porque ésta es una reunión y porque ellos vuelven a disfrutar las cosas de esta vida. La ambivalencia entre los sentimientos de tristeza y de felicidad se expresa claramente en los sones de bienvenida y de despedida, que en realidad son los mismos, pero con nombres distintos. Al principio de la fiesta, los sones de marimba (de cuatro baquetas y algunos de tres) evocan felicidad para los vivos y tristeza para los difuntos, que suspiran al ver todo lo que han dejado en la Tierra. Asimismo expresan la alegría de la convivencia, y al final los sones de cuatro baquetas vuelven a ser sones de tristeza para vivos y muertos. Los sentimientos que evocan dependen del contexto en el que son tocados: el *performance* de los músicos, el estado anímico de los individuos y los sentimientos generados en ellos por los vivos y muertos que los rodean. El marimbista Bonifacio Jerónimo explica:

Los recibimos [a las ánimas de los difuntos] con un son de tristeza, porque ellos salieron y dicen: “¡ah cómo se quedó este lugar!”. Entonces se recibe con un su son de tristeza. Al estar ya adentro ya, a según verdad, van a ocultar adentro [donde está el altar], entonces se empiezan los sones de alegría, para que ellos están escuchando contentos verdad y se comparte, a según verdad, compartimos con los que todavía existimos. Ya cuando se da por terminada la fiesta, entonces se vuelve a tocar el son de tristeza porque ya se van y dejan otra vez, así es. Se tocan

<sup>21</sup> Las celebraciones del primero, séptimo y catorceavo aniversarios cuestan actualmente poco más de mil quetzales cada una (\$150 a \$200 USD), lo cual equivale a un periodo de tres a cuatro meses de trabajo en las plantaciones.



Zacarías Salmerón Daza, violín primero y Juan Tavira Simón, violín 2º, Tlapehuala, Guerrero, ca. 1978. Foto: Arturo Warman, Fonoteca INAH.

esos sonos de tristeza porque quizás si el otro año, ¿quienes están o quienes van a estar todavía?

El proceso de duelo va marcando el tipo de música ejecutada en los aniversarios de los difuntos; el silencio dolor se va transformando, en un periodo de catorce años, en una convivencia alegre acompañada de la marimba. Los vivos cumplen su larga obligación con los muertos, y sus ánimas satisfechas dejan de causar dolor y contribuyen a mantener una buena comunicación con Dios. Las ánimas se convierten en las generaciones sucesivas de antepasados que en línea directa se remontan a los mayas del tiempo de la oscuridad, y su omnipresencia garantiza el orden moral de los vivos en su tiempo en la Tierra. De ese modo, la música abre el camino de la comunicación y de la voluntad entre los vivos y los muertos para dar continuidad al Mundo de la luz.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arnould, Marie-Charlotte, "Los territorios políticos de las cuencas de Salamá, Rabinal y Cubulco en el posclásico", en Alain Breton (coord.), *Representaciones de espacio político en las tierras altas de Guatemala*, Guatemala y México, CEMCA, 1993, pp. 43-110.
- Berger, Peter, *The Sacred Canopy. Elements of a Sociological Theory of Religion*, New York, Anchor Books, Double Day, 1967.
- Bloch, Maurice y Johnathan Parry, *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Breton, Alain, "De Saints et des Hommes: les confréries de culte à Rabinal", en *Cahiers de la R.C.P. 500 núm. 1: Rabinal et la vallée moyenne du rio Chixoy, Baja Verapaz-Guatemala*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1979, pp. 159-188.
- , "Étude d'un Fête de Confrérie a Rabinal: l'exemple de Saint Pierre Apôtre", en *Cahiers de la R.C.P. 500 núm. 2: Rabinal et la vallée moyenne du rio Chixoy, Baja Verapaz-Guatemala*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1980, pp. 171-222.
- , "El 'Complejo Ajaw' y el 'Complejo Mam' actores rituales y héroes míticos entre los quiche-achí de Rabinal (Baja Verapaz-Guatemala)", conferencia inaugural del II Coloquio Internacional de Mayistas, Campeche, México, 17-22 de agosto, 1987.
- , "Territorio, alianzas y guerra en el 'Rabinal-Achí'. La continuación de un mito, un viraje decisivo de la historia", en Alain Breton (coord.), *Representaciones del espacio político en las tierras altas de Guatemala*, México, CEMCA (Cuadernos de Estudios Guatemaltecos, 2), 1993.
- , *Rabinal Achí, Un drama dinástico maya del siglo XV*, México y Guatemala, CEMCA, 1999.
- Brown, Peter, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Farriss, Nancy, "Remembering the Future, Anticipating the Past: History, Time and Cosmology among the Maya of Yucatan", en *Comparative Studies in Society and History An International Quarterly*, 29 (3), 1987, pp. 566-593.
- Harris, Olivia, "The dead and the devils among the Bolivian Laymi", en Maurice Bloch y Johnathan Parry (eds.), *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- López-Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 1996.
- Mace, Carroll E., "Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento de Rabinal-Achí", en *Antropología e historia de Guatemala*, vol. 19, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1967, pp. 20-37.
- , "Some Aspects of Native Dances from Guatemala and Rabinal", en *Mesoamérica*, 1(2), 1981, pp. 83-136.
- McArthur, Harry, "Releasing the Dead: Ritual and Motivation in Aguacatec Dancers", en Helen Neuenswander y Dean Arnold (eds.), *Cognitive Studies of Southern MesoAmerica*, Texas, SIL/ Museum of Anthropology, 1977, pp. 3-34.
- , *Papel de los antepasados en la vida cotidiana de los aguacatecos mayas*, Guatemala, Instituto Lingüístico de Verano (Serie Etnológica), 1987.
- Mendelson, Michael E., "Religion and World-View in Santiago Atitlan", tesis de doctorado, University of Chicago, 1957.
- Navarrete Pellicer, Sergio, "The Meanings of Marimba Music in Rural Guatemala", tesis de doctorado en Antropología Social, University College London, University of London, 1999.
- Tedlock, Dennis, *Popul Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*, Nueva York, Simon and Schuster, 1985.
- Zur, Judith, *Violent Memories: Mayan War Widows of Guatemala*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1998.

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

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

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

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

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

\* Fonoteca del INAH.

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



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

menos importantes—, a los que denominaríamos como contextuales.

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> Clifford Geertz, *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 90.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 54.



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

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

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

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

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

Ambas agrupaciones forman parte de una batalla simbólica durante el Sábado de Gloria, en la cual también participan otras dos agrupaciones ligadas a los universos sonoros del mundo yaqui: las cantoras y el maestro litúrgico, quienes entonan alabanzas, y los danzantes de pascola y venado que, junto con los angelitos (niños disfrazados de ángeles), enfrentarán al *koh-tumbre*, que avanza con su líder al frente seguido por el flautero y el tamborero, e intenta entrar a un espacio en la iglesia designado como “cielo”, del cual es rechazado y derrotado por los angelitos, pascolas y venado, quienes les arrojan<sup>14</sup> *sewam* (hojas de álamo y papel picado de colores). Este momento es importante pues reúne, “por única ocasión en el año ritual, a los integrantes del grupo de la iglesia con los representantes de huya aniya religión del monte: el venado, los pascolas y sus acompañantes, los músicos”.<sup>15</sup>

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

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

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

<sup>9</sup> Leticia Varela, *op. cit.*, p. 67.

<sup>10</sup> María Eugenia Olavarría, *op. cit.*, p. 41.

<sup>11</sup> Leticia Varela, *op. cit.*, p. 61.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> María Eugenia Olavarría, *op. cit.*, p. 45.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>16</sup> Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*, p. 58.



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

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

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

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

<sup>17</sup> Leticia Varela, *op. cit.*, p. 39.

<sup>18</sup> Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*, p. 55.

<sup>19</sup> Leticia Varela, *op. cit.*, p. 37.



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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>22</sup> *Idem.*

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



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



## El mitote entre los pames de San Luis Potosí

*El mitote se hace porque es una ofrenda a los dioses que los alegra y permite que nuestro mundo continúe.*

Anastasio Rubio,  
tocador de flauta pame, 2003.



**A** pesar de los múltiples choques y contactos frente a otros pueblos que han experimentado los pueblos indígenas en su devenir histórico, continúan conformando complejos culturales heterogéneos no coincidentes con la “cultura nacional”. La música interpretada en sus espacios sagrados no es la excepción, y en ellos se plasman concepciones católicas tejidas con la cosmovisión prehispánica. En el caso de los pames, su música religiosa es vasta y conforma un complejo sistema musical y dancístico. A cada ritual corresponden espacios, tiempos, géneros, dotaciones musicales, coreografías y vestuarios específicos, que al conformar un entramado simbólico comunican a los hombres y a los “dioses”. En este trabajo se presenta un acercamiento al sistema musical pame y se hace un análisis de una de las manifestaciones dancístico-musicales con fuerte influencia prehispánica, ubicada en el ámbito de lo sagrado y que se encuentra en proceso de “extinción”: el mitote. Éste lo realizan los pames del ejido de Santa María Acapulco, municipio de Santa Catarina, San Luis Potosí.<sup>1</sup>

\* \* \* \* \*

De acuerdo con el *XII Censo General de Población y Vivienda 2000*, hay en nuestro país 10 227 pames mayores de cinco años. Actualmente, La Pamería se extiende desde San Luis Potosí hasta el norte de Querétaro de Arteaga, aunque la mayoría de pames (95.95 por ciento) se localiza en San Luis Potosí, siendo los municipios de Alaquines, Ciudad del Maíz, Rayón, Santa Catarina y Tamasopo los que concentran la mayor proporción esta-

\* El Colegio de México.

<sup>1</sup> Este trabajo es sólo un avance de una investigación en proceso sobre el sistema musical de La Pamería.



Músicos y danzantes huastecos, San Luis Potosí. Foto: Irene Vázquez Valle 1983, Fonoteca INAH.

tal. Ese espacio regional se identifica a lo largo de este trabajo como La Pamería.

Los pames han establecido relaciones interétnicas desde la época prehispánica, principalmente con grupos nómadas, seminómadas y sedentarios, lo que ha influido en su cosmovisión, la cual incorpora aspectos de la tradición mesoamericana y de pueblos cazadores-recolectores, como se verá más adelante.

En la década de 1760, Soriano escribe que los pames adoraban algunos “idolillos” hechos de piedra o madera con figuras de animales, a los cuales les ofrecían tamales con el fin de aplacar su enojo. Además menciona que ya realizaban bailes (mitotes), dedicados a tres etapas del ciclo del maíz: siembra, elote y cosecha. El mitote se acompañaba por un tambor y muchos pitos.

Usan también de sus bailes que en Castilla llaman mitotes, y las casas en donde bailan las llaman *Cahiz manchi* que en nuestro idioma quiere decir “casa doncella”. Este baile lo usan cuando siembran, cuando está la milpa en elote y cuando cogen el maíz, que llaman monsegui, que quiere decir milpa doncella, y se hace este mitote al son

de un tamborcillo redondo y muchos pitos, y con mucha pausa comienzan a tocar unos sones tristes y melancólicos: en medio se sienta el hechicero o *cajoo* con un tamborcillo en las manos, haciendo mil visajes, clava la vista en los circunstantes, y con mucho espacio se van parando y después de danzar muchas horas se sienta en un banquillo, y con una espina se pica la pantorrilla y con aquella sangre que le sale rocía la milpa a modo de bendición. Y antes de esta ceremonia, ninguno se arriesga a coger un elote de las milpas: decían que estaban doncellas (Samperio, 1979: 149-151, en Chemin, 1984: 192).

Las prácticas rituales ejecutadas en la milpa por los pames coinciden en sus aspectos esenciales (se realizan por un especialista que dirige el ritual, la música y ofrenda su sangre a la Tierra) con las llevadas a cabo por los teenek y nahuas de la región, tanto en lo que se refiere a la época prehispánica como en la actualidad.

Las interpretaciones musicales durante el mitote tenían nombres de animales, como se consigna en el mismo documento: “los bailes que usan para las fiestas a sus ídolos, a unos llaman Dapui Cocoa que quiere

decir baile del zapo, a otro dapui mijia, baile del zopilote y otros infernales bailes que ellos usan” (Samperio, 1979: 149-151, en Chemin, 1984: 192). Como se puede observar más adelante, las piezas que conforman el repertorio musical del mitote hacen alusión a esos y otros animales directamente relacionados con el simbolismo y la mitología mesoamericana. Se afirma que en el siglo XVIII se hacían en La Pamería ceremonias en las milpas con mitotes, organizadas por el “jefe de los hechiceros” que, obviamente, era la persona más importante de la comunidad.

Al depender en lo fundamental de la agricultura de temporal (54.73 por ciento), todavía se realizan ciertos rituales relacionados con el equilibrio del cosmos, de la naturaleza y del hombre. Así, las ceremonias pames que tienen lugar en el espacio de la Iglesia católica, como en las milpas, cerros y cuevas, y en donde la música y la danza son una ofrenda indispensable, se busca asegurar la obtención “si no de buenas cosechas por lo menos, para tener algo que llevarse a la boca”. Se reconoce que “los elementos tradicionales de su cosmovisión siguen respondiendo a sus condiciones materiales de existencia, lo cual hace comprender su continuada vigencia y el sentido que tienen para sus miembros” (Medina, 1989; Broda, 2001: 168).

**Sistema dancístico-musical pame: tiempo y espacios rituales**

En la actualidad La Pamería tiene un complejo sistema dancístico-musical, compuesto de dotaciones instrumentales específicas para cada celebración del ciclo festivo. Este sistema está hermanado con el propio de los indígenas de la Huasteca, por lo que se considera que a través de las relaciones interétnicas de la región se ha conformado una matriz dancístico-musical vinculada directamente con el mito y el ritual, de base hispanomesoamericana. Otros elementos dancístico-musicales de los pames están más emparentados con los pueblos indígenas del norte, que en la época prehispánica fueron cazadores-recolectores. Sin embargo, cada pueblo indígena de la Huaste-



ca tiene especificidades culturales en los que predomina una u otra tradición.<sup>2</sup> A continuación se presenta un acercamiento al sistema musical pame:

**Música de trío: violín, huapanguera y jarana<sup>3</sup>**

1. Danza Malinche: el capitán es el Monarca y se baila en la iglesia, en las festividades dedicadas a los santos patronos.

2. Minuetes (*nimbyai*):

- Velaciones a los Santos.
- Velaciones en el novenario a la cruz hecha de madera para llevarla a la tumba del difunto.
- Velorio y entierros de “angelitos”.
- Velorios de danzantes y músicos.
- Velación para las semillas (participa el *chikl*). Se realiza en marzo.
- Danza del Arco, se realiza en el altar familiar y en un lugar apartado donde se deja el petate y el arco, se festeja el Día de Muertos.

3. Huapango arribeño:

- Bodas indígenas (está en franca decadencia).
  - Velaciones a los santos.
  - Fiestas populares.
- Son huasteco:
  - Bodas, bautizos (en general en los espacios festivos del ciclo de vida).

4. Cantadores y rezanderos: la voz.

- Semana Santa.
- Velaciones a los santos.
- Velorios.
- Día de Muertos.

<sup>2</sup> Algunos pames consideran que su territorio pertenece a la Huasteca y sostienen que ahí también se toca el huapango. Por otra parte, las especificidades no sólo se dan entre los diversos pueblos indígenas: nahuas, teenek o pames, sino también de municipio a municipio y de localidad a localidad.

<sup>3</sup> Ésa es la dotación básica, pero cambia dependiendo del tipo del son que se ejecute. En ocasiones puede llevar dos violines, una guitarra o huapanguera para la danza Malinche y los minuetes. En el caso del huapango arribeño también se incorpora la vihuela.



Constructor de jaranas y huapangueras, Don Paciano Hernández, Huasteca, San Luis Potosí. Foto: Irene Vázquez Valle 1983, Fonoteca INAH.

5. Tamborero:  
Farisea de Semana Santa.

6. Flauta pame:  
Danza mitote:

- Pedir lluvia: en la milpa
- Los elotes: en la milpa.
- Detener la lluvia: en la milpa.
- Día de Muertos: en los solares de las casas.
- Protección de edificaciones públicas.

7. Grupos tropicales y bandas:

- Fiestas patronales.
- Fiestas populares.

Los santos católicos han adquirido en La Pamería un lugar importante en los rituales, lo que se manifiesta en el complejo ceremonial en donde la música de minuets está presente.<sup>4</sup> El ciclo festivo relacionado con la liturgia cristiana se celebra entremezclado y de forma paralela a las ceremonias tradicionales, en donde se da una reinterpretación simbólica particular, en la que los diversos lenguajes cosmogónicos se entretujan para cimentar una nueva cosmovisión de tipo híbrido. Es decir, la fiesta puede entenderse como un espacio

<sup>4</sup> Chemin (1980) afirma que la palabra *nimbI* significa a la vez minuet, misa y alma.

social en el que se expresa una concepción del mundo, la cual, al ser parte de la cultura, permite reproducir los procesos que configuran el sistema social.

Los pames realizan diversas prácticas religiosas en espacios específicos bien diferenciados. El culto católico predomina en la iglesia, mientras que en las milpas, los cerros, las cuevas y el jagüey se rinde culto al trueno. En estos últimos espacios el especialista pame dirige la ceremonia. Los contenidos culturales y la música ejecutada en cada uno de esos dos ámbitos religiosos es diferente, pero las concepciones plasmadas en ambos espacios se tocan, manifestando contenidos híbridos en los diversos tiempos y espacios rituales. De hecho, su ciclo festivo se ajusta al calendario católico,<sup>5</sup> pero

esconde el paralelismo que se da con el ciclo agrícola, ajustado a los rituales mesoamericanos, persistentes como un núcleo duro.<sup>6</sup>

Las formas de organización de los rituales comunitarios hacen que la participación de sus miembros se estructure de tal forma que cada persona cumpla su papel en el ritual, creándose una jerarquía de funciones de acuerdo con la edad y el sexo. La organización en los espacios del culto católico no es ajena a la utilizada en los espacios de culto a los dioses tradicionales: cuevas, milpa, cerros y grutas, de tal forma que el gobernador tradicional sigue cumpliendo un papel fundamental. Él es el encargado de notificar a los *mayules* el día en que el especialista ritual dirigirá la ceremonia en la milpa. En el ritual principal celebrado en la milpa se ejecuta el mito-

<sup>5</sup> Las principales fechas de festividades son: 2 de febrero, día de la Candelaria, que es muy importante para numerosas comunidades pames, porque en ella se realiza la bendición de las semillas; 19 de marzo, la del señor San José. Semana Santa, la más significativa en toda La Pamería y primordialmente en Santa María Acapulco. 3 de mayo, la Santa Cruz. 15 de agosto, la de la Virgen de la Asunción. 1 de noviembre, la visita de los "angelitos", y el 2 la de los Fieles Difuntos. 24 de diciembre, la Navidad (Jurado, 2002: 54).

<sup>6</sup> "En Mesoamérica la similitud profunda radicaba en un complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio, que actuaban como estructurantes del acervo tradicional y permitían que los nuevos elementos se incorporaran a dicho acervo con un sentido congruente en el contexto cultural. Este complejo era el núcleo duro". (López-Austin, 2001: 59)

te, manifestación dancístico-musical. Por lo que en La Pamería los capitanes de danza, músicos y danzantes juegan un papel destacado en la comunidad, por ser quienes conocen los detalles de esa parte del ritual.

Entrado el siglo XXI, en Santa María Acapulco los oficios religiosos no son cotidianos, ya que el sacerdote de Lagunillas asiste cada quince días a oficiar una misa y en ocasiones tarda más tiempo.<sup>7</sup> En agosto del 2003 les decía a los feligreses que oraran y le pidieran a Dios para que hubiera lluvia, siendo ésta una forma de manifestar su entendimiento sobre las necesidades y preocupaciones de estos pueblos. Así, paralelamente a las festividades católicas se venera a las antiguas divinidades como el Sol, la Luna (Cachum), las estrellas y el “trueno mayor”, a este último como divinidad principal.

De manera general, los rituales en los que se representa la danza del mitote<sup>8</sup> se realizan en los sitios sagrados de “la naturaleza”, y la música es una ofrenda a sus dioses tradicionales. Se trata de un ritual propiciatorio en el que se pide al “Padre Trueno” no mande desgracias a la comunidad, como rayos, fuertes vientos o fuego.<sup>9</sup> En la

<sup>7</sup> La misa la ofician en la antigua iglesia, edificada después de 1750, que perteneció a la custodia de Tampico.

<sup>8</sup> La palabra mitote tiene un origen castellano, con ella, los españoles designaban aquellas danzas que habían encontrado entre los indígenas y que en Castilla, tal vez a algo parecido le llamaban así.

<sup>9</sup> Los nahuas de la Huasteca, pertenecientes al municipio de Xilitla, afirman que los pames tienen la costumbre de realizar una peregrinación anual al Cerro de la Silleta, en el que piden por la lluvia y las buenas cosechas, pues ése es “el lugar donde se encuentran las semillas que se siembran en las milpas y dan de comer al hombre. También están los dioses dueños de esas semillas”.

actualidad es el único ejido donde se realiza el ritual de pedimento de lluvia con música y danza del mitote. Las diversas religiones de raíz protestante van influyendo en la población, por lo que la tradición del mitote y su sentido se va perdiendo. Sin embargo, todavía se realiza en tres momentos específicos: para pedir la lluvia, para los elotes y para el cese de la lluvia.

Ritualidad en el espacio de la milpa. Dedicado al trueno: estructura comunicativa deidades-hombres

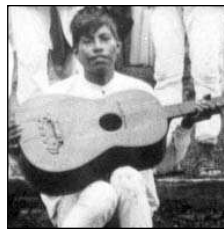
El *chikÍ kajóo* es el jefe de los curanderos y el mediador con el mundo entre los hombres y las divinidades. Tiene contacto con el “Padre Paterno” o jefe de los truenos (nggonoÉ, truenos, S.M.A.) y con las demás divinidades del agua y de la vegetación. El *chikÍ* indica a la gente cuándo debe hacer ofrendas para la venida de la lluvia y qué alimentos se deben ofrecer (Chemin H., 1984: 204). *Kaju* tiene contacto con las divinidades del agua y la vegetación. *KadE*: curandero.

El Dios del Trueno tiene un papel central como dador de lluvia, ya que en el ejido de Santa María Acapulco la práctica de la agricultura es básica para el sustento tradicional de las familias, y cuando éstas carecen del líquido vital se encuentran en un estado de tensión y angustia.<sup>10</sup> En el año 2002, don Anastasio Rubio, tocador de flauta de mirli-ton, con el semblante afligido comentaba: “mire, ya sembré mi milpita y la lluvia no llega. Yo soy el que da los alimentos en esta casa y sin maíz, no se puede”. Cuando ya oscurecía, y después de haber tocado varias piezas durante el mitote, empezó la llovizna.

<sup>10</sup> El Sol también ha sido considerado entre los pames como dios.

Danzante de cúpites, Meseta purépecha, Michoacán. Foto: Arturo Chamorro, ca. 1985, Fonoteca INAH.





A don Anastasio se le iluminó la cara y después de sonreír comentó: “ya nos oyeron la necesidad, y mire ya está cayendo la agüita”.<sup>11</sup>

Los rituales en los que participa el mitote no tienen fechas fijas, ya que se relacionan directamente con el ciclo agrícola, pero depende de “el recado” que envíen los padres obispos (ayudantes del Trueno) al jefe de los curanderos (*chikí kajóo*).

Si bien los especialistas rituales tienen un papel fundamental, la célula básica de toda la organización es la familia, ya que ésta se encarga de proporcionar todo lo necesario para que se pueda realizar. El *chikí kajóo* asigna a cada jefe de familia los elementos rituales que tiene que aportar, y lo hace por lo regular tomando en cuenta su situación económica. Al final de la ceremonia —en donde participan el mitote— se entrega parte del *bolim*<sup>12</sup> al músico, danzantes y jefes de familia. Se genera una especie de redistribución de bienes.

#### Mitote: espacio

La flauta de mirlitón, utilizada en el mitote, se ejecuta en Santa María Acapulco, en donde sólo tres músicos la tocan: Rufino Medina, Juan Medina y Anastasio Tacho Rubio.<sup>13</sup> Los dos primeros lo hacen principalmente en el espacio católico por excelencia: la iglesia, y en algunas ocasiones en la comunidad, sobre todo en el Día de Todos Santos. Ellos dicen que esta música es para ofrendar a Dios y a los santos, y así agradecerles. Para el maestro Anastasio Rubio, la música de este tipo es principalmente para que “sepan los dueños que les pedimos que crezcan las plantitas y que no tengamos males”. De tal forma que los espacios rituales en los que se ejecuta la música del mitote se han diversificado, pero paradójicamente la participación de los músicos ha tendido a disminuir, so-

bre todo de los dos primeros flautistas, mientras el tercero sólo lo hace en la milpa y cuando así lo ordenan los “Padres Paternos”, o si lo requieren las autoridades (gobernador tradicional) en el Día de Muertos.

Si antes los espacios privilegiados en los que se ejecutaba la flauta de mirlitón eran la milpa, los cerros y las cuevas, ahora se toca en esos mismos lugares pero además en la iglesia y en los solares de las casas de la comunidad. La música se dedica menos al Trueno y se dirige ahora a los santos católicos.

Cuando el ritual se realiza en la milpa o en el cerro —lo cual depende del lugar asignado por el jefe de los curanderos— su celebración se ajusta al ciclo agrícola. Se puede efectuar para pedir la lluvia, antes y después de sembrar el maíz; en cierto momento puede realizarse si la temporada de secas se prolonga (meses de julio y agosto). En ocasiones, cuando el maíz está tierno, y antes de cortar los primeros elotes, los pames agradecen a la Tierra, al Trueno y a sus “ayudantes”, así como a los diversos “dueños” (del agua, de la tierra, etcétera). Si el ritual no se lleva a cabo, la persona que corte un elote podrá caer gravemente enfermo; Chemin menciona que entre los pames:

...nunca se debe de quebrar un elote. En caso de que esto ocurra, se supone que la persona que lo sembró se enfermará de un dolor de espalda porque “se ha quebrado”. Para remediar el mal, las personas que han comido los dos pedazos del elote, deben salir de la casa y aventar las dos partes del elote [...] sobre el techo (Chemin, 1984: 85).

Los pueblos indígenas mesoamericanos, y especialmente los de la Huasteca, realizan “el costumbre” (ritual en la milpa o en los cerros) antes de sembrar, durante el crecimiento de la planta de maíz, cuando cortan los primeros elotes —el 29 de septiembre (día de San Miguel)— y cuando se cosechan las mazorcas, que coincide con la celebración católica de Todos Santos y los Fieles Difuntos. Los elementos rituales coinciden con los celebrados por los pames, en especial los relacionados con la comida, el aguardiente, las aves que se sacrifican, las velas, el copal y la música.<sup>14</sup> Esta rela-

<sup>14</sup> Los tamales ceremoniales son diversos: bolim, patlache y zacahuil, por mencionar los más importantes. Con relación a la música

<sup>11</sup> La traducción la hizo la nieta de don Anastasio, que tiene aproximadamente 20 años de edad y ha participado en el ritual.

<sup>12</sup> Es una especie de tamal ceremonial, lleva salsa de chile ancho con pollo o huevo cocido (según las posibilidades económicas) y envuelto con hojas de papatla.

<sup>13</sup> De La Pamería, únicamente en Santa María Acapulco se encuentran tocadores de flauta de mirlitón, práctica que tiende a desaparecer. Sin embargo, los teenek también han adoptado la ejecución del instrumento durante algunas de las ceremonias de su ciclo festivo.

ción, hombre-naturaleza-espíritu, gira en torno al elote, en donde la misma disposición del espacio ritual hace referencia a ella.

En la tarde del día del ritual el *chiky* con sus ayudantes, todos KadEt, y algunos vecinos del barrio van a la milpa indicada para preparar el campo ceremonial. Se construye la mesa para las ofrendas; la cubierta, de 1.50 por 1 m, está hecha de varas, los pies de palos más gruesos. En el contorno de la mesa se fijan en la tierra algunas estacas, en las partes superiores de las cuales se insertarán las velas. Esta mesa central es el elemento básico del campo ceremonial. A veces se le adjuntan unos arcos puestos en dirección de los cuatro puntos cardinales, u otra mesa más pequeña para ofrendas (Chemin, 1980: 81).

Este espacio ritual, sus elementos y significados tienden a ser los mismos que manejan los nahuas y teenek de la Huasteca, así como los totonacos, lo que nos remite a una matriz cultural mesoamericana, que para el caso de los pames, aunque su adopción fue tardía, sigue presente. El arco oriental y toda la parafernalia ritual se significan en principio hacia ese rumbo. De hecho para los pueblos indígenas ya citados, ese rumbo no es solamente por donde sale el Sol, sino que es el lugar por donde viene la música. Al igual que el maíz es un niño y su llanto representa la lluvia.

#### Mitote: tiempo-ciclo agrícola

Las labores agrícolas se correlacionan con una intensa actividad ritual dedicada al ciclo ceremonial de la milpa y con las festividades católicas; así tenemos que los momentos más importantes son: Semana Santa, temporada de siembra y Día de Muertos o Fieles Difuntos, cosecha. La característica de ambos tiempos es que en ellos los “diablos o los muertos andan sueltos”, y se les puede recibir sin que se considere anormal su presen-

se ejecuta en la milpa dependiendo del pueblo indígena: nahuas “Canarios” con trío huasteco o sólo con violín y huapanguera; también pueden ejecutar Ayacachtinij con arpa, rabel y cartonal; teenek zacamson con arpa, rabel y cartonal y pulikson con arpa, violín y cartonal; totonacos “El costumbre” arpa y violín.



Conjunto arribeño, Dr. Fernando Nava, 5a huapanguera. San Luis Potosí. Foto: César Ramírez, 1986, Fonoteca INAH.

cia. De hecho, se les recibe con gusto, y para manifestarlo la comunidad se organiza mediante la preparación de diversos alimentos y adornos para la ofrenda. Pasados esos tiempos, si llegan a vagar por la comunidad, pueden causar enfermedades (Jurado, 2001).

Como parte importante de las ofrendas a estos seres del “inframundo” está la música. Destacamos a continuación el tipo de dotación instrumental utilizada para cada uno de esos momentos festivos.

Durante la Semana Santa destaca el tambor y la flauta de carrizo, y en la celebración de los Fieles Difuntos la flauta de mirlitón.<sup>15</sup> Sin embargo, durante la temporada de siembra y de crecimiento del maíz este último instrumento es utilizado para la danza del mitote, ello con el fin de propiciar la lluvia.<sup>16</sup> De acuerdo con Chemin, la actuación de la farisea está jerarquizada: a) la Farisea Mayor se compone de dos generales (Caifás y Poncio Pilatos), quienes son los jefes de la farisea; varios diablos (los “payasos” y los “chamucos”); un tamborero (quien acompaña la “danza” o “paseo de los Fariseos”); b) la Farisea Menor se compone de fari-

<sup>15</sup> La música de minuetes se ejecuta, como se mencionó anteriormente, tanto en la velación para las semillas (participa el *chikl*), realizada en marzo, como en la Danza del Arco, llevada a cabo en el altar familiar, y en un lugar apartado, donde se deja el petate y el arco, se festeja el Día de Muertos. También durante un velorio o velación a un santo. Es decir, está relacionado tanto con los rituales del ciclo agrícola y católico, y se encuentra estrechamente ligado a la muerte.

<sup>16</sup> En ocasiones el mitote también se acompaña, además de la flauta de mirlitón, de un tambor.

seos (que hacen los “paseos” todos los días durante la Semana Santa; cada uno tiene un carrizo grande que simboliza su “lanza”) y de soldados (quienes cuidan la actuación de los fariseos y portan machetes durante las procesiones) (Chemin, H., 1984: 174).

Durante la celebración de los Fieles Difuntos, la danza del Mitote está presente. Las personas danzan en los solares de sus casas o en las calles que rodean la comunidad, acompañados por la música de flauta de mirlitón. Mientras los músicos tocan, la gente danza sin una coreografía específica.

#### Flauta de mirlitón

La flauta de mirlitón está hecha de carrizo, tela de araña conseguida en los meses de calor, cera negra zarca, ixtle, hoja de maíz y pluma de guajolote.

La boquilla —por donde el músico sopla— está hecha de la parte central de una pluma de guajolote, la cual se encuentra adherida a la cera negra. Lo que produce un sonido especial es la tela de araña, que vibra al momento en que el músico sopla, y su fuerza hace vibrar a su vez a la hoja de maíz. Como se puede apreciar, todos los materiales de que se compone la flauta se obtienen en el entorno ecológico del músico, por lo

que en todos los casos ellos mismos la construyen.

#### Nombres de las piezas musicales del mitote

La música ejecutada en el mitote pame forma parte de un complejo sistémico de elementos simbólicos que tiene sus raíces en la estructura de la cosmovisión me-soamericana.

Cabe comentar que, Dominique Chemin menciona que para el año 1980 había dos flautistas de mitote, quienes sólo recuerdan 14 sones de 30 que se conocían antaño. Sin embargo, durante los tres primeros años de este siglo, en trabajo de campo, se entrevistaron a tres flautistas: Rufino Medina, Juan Medina y Anastasio Tacho Rubio. Los dos primeros apenas recuerdan siete sones, mientras Tacho, el más anciano, conoce 20. La interpretación musical y el sentido sacro difieren en cada uno, como se indicó con anterioridad. De acuerdo con los nombres de cada pieza musical que recuerdan los tocadores de flauta de mirlitón, se conformó un bosquejo de la música del mitote.

Como lo indica Chemin (1984), algunos nombres de las piezas musicales ya se reportan en textos históricos de 1760, como los del Sapo y el Zopilote, que dentro de la mitología regional están directamente relacionados con los orígenes del hombre. Así, las piezas interpretadas durante el mitote, como parte de la ofrenda, son un vehículo de comunicación, un puente, un intermediario entre este mundo y el otro, y son una forma de expresión con que cuentan los hombres para hablar con los dioses y rememorar sus mitos. Éstos son los nombres de algunas de esas piezas musicales:

- Un paso por delante un paso por atrás.
- Dos pasos por delante dos pasos para atrás.
- Tres pasos por delante tres pasos por atrás.
- El león.
- El zopilote.
- La ardilla.
- La mosca.
- La palomita.
- El lucero de la mañana.



Danza de *matachines*, Monterrey, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.





- La zorra.
- El puerco.
- El tirante.
- La víbora.
- El brillo.
- La mariposa.
- El tigre.
- La maroma.

Juan Medina indica que esta música se transmite de generación en generación, de padre a hijo, pero ahora ya no la quieren tocar los jóvenes. Para los pames la expresión musical ha sido una forma de comunicación con la naturaleza, con sus ancestros, con su comunidad. Una creencia generalizada entre diversos pueblos indígenas de México es la del nahual. Entre los pames, el nahual es una persona que tiene la capacidad de transformarse en animal. Sin embargo, el concepto mesoamericano remitía a las múltiples personalidades de un dios, que con atributos diversos de animales podía ser benéfico y/o maléfico para el hombre. En este sentido, tenemos que “Naualpilli (de naua, sabiduría, ciencia, magia, y pilli, jefe, principal, grande... Gan Nagual... A partir de la Conquista el nagual o anual perdió de manera paulatina su antigua función benéfica (*provocar la lluvia, ayudar a los campesinos para tener buena cosecha*), para especificarse en sus rasgos malignos” (Chemin, 1984: 205).

Así, algunos nombres de las piezas del mitote ligan al hombre con la naturaleza, con los animales del entorno que ayudan a producir buenas cosechas o dañan a las mismas, a la vez que los animales hacen referencia a algún evento mítico a través del cual se explica el origen de la lluvia, de la tierra, del maíz, entre otros elementos. Por otra parte, las piezas tituladas: “Un paso por delante un paso por atrás”; “Dos pasos por delante dos pasos para atrás”; “Tres pasos por delante tres pasos por atrás”, se relacionan con los cuatro puntos cardinales a decir de los pames, en donde se pide para que no produzcan daño y provoquen la lluvia, el viento, el calor adecuados para la producción del maíz. “La Maroma”, “Lucero de la Mañana” y “El Brillo” son piezas que se tocan al amanecer y que hacen referencia al Sol.

Algunos de estos animales son los “dueños” de los ojos de agua, manantiales o jagüey, en donde se produ-

ce el líquido fundamental para los animales domésticos y la propia vida humana. Entre los pames se dice que los que habitan en esos lugares son los “encantados” y tratan de tenerlos contentos, por medio de las ofrendas, con el fin de que no se vayan a otro lado y por tal motivo se seque el lugar. Esta creencia corresponde a los pueblos mesoamericanos, ya que también entre los teenek, nahuas, totonacas y popolocas, con quienes se ha realizado trabajo de campo, se piensa que si los “dueños” son molestados, las personas pueden enfermar y hasta morir, y la comunidad quedará sin el suministro del vital líquido. De tal forma que las piezas musicales tienen significados polisémicos, los cuales se tendrán que profundizar.

En general, a pesar de que los pames están ubicados de forma dispersa, aún conservan elementos culturales que son parte importante de su forma de enfrentar los problemas cotidianos, de recrear sus conocimientos y de proyectar su futuro. Su sistema musical está lejos de haberse estudiado con profundidad, por lo que es necesario ahondar en este aspecto fundamental de su identidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Broda, Johanna, “La etnografía de la fiesta de Santa Cruz: una perspectiva histórica”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/Conaculta (Biblioteca mexicana), 2001.
- Chemin, Dominique, “Rituales relacionados con la venida de la lluvia, la cosecha y las manifestaciones atmosféricas y telúricas maléficas en la región pame de Santa María Acapulco, San Luis Potosí”, en *Anales de Antropología*, México, t. II, vol. XVII, 1980, pp. 67-97.
- , *Imagen Pame Xio'oi*, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga, 1994.
- Chemin Bässler, Heidi, *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*, México, INI, Serie Investigaciones Sociales, 1984.
- De la Maza, Antonio, “La nación Pame”, en Margarita Velasco Mireles (coord.), *La Sierra Gorda: documentos para su historia*, vol. II, México, INAH, 1997.
- Jurado, María Eugenia, *Xantolo: el retorno de los muertos*, México, Conaculta-Fonca, 2001.
- Jurado, María Eugenia (coord.), *Pueblos indígenas menores y minoritarios de México*, México, INI, 2002.
- López-Austin, Alfredo, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/Conaculta (Biblioteca mexicana), 2001.

## Los sonidos del *huentli*

La música de viento: su simbolismo, su función ritual y terapéutica entre los nahuas de Morelos

*La música está presente en el individuo antes que el habla.*

Lourdes Tourrent

*Muéstrame la danza y la música de un pueblo, y te diré el estado de la salud, de la moral y del gobierno de este pueblo.*

Confucio



Músico zapoteco en Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México. Foto: César Ramírez, 1988, Fonoteca INAH.

**E**ste artículo es una primera aproximación al estudio de la música ritual en la comunidad nahua de San Bartolomé Atlacholoaya, y forma parte de una investigación más amplia sobre la cosmovisión, la vida ritual, las creencias y los mitos del lugar. El interés sobre el tema surge a raíz de que la música forma parte importante de los rituales y ofrendas a los santos, cerros y aires que la población realiza cada año y en algunos casos eventualmente también de manera terapéutica.

### La comunidad

Un poco antes de la llegada de las lluvias, los campesinos empiezan a desyerbar y a limpiar sus terrenos, pero sobre todo a preparar sus ofrendas para que “los aires” les traigan el preciado líquido que hará crecer sus milpas. Al término del ciclo y ya cuando se ha cosechado, los mismos campesinos vuelven a poner una ofrenda para agradecer las lluvias y el maíz recolectado, alimento sagrado que está nuevamente en sus mesas.

Es el mes de abril en la comunidad de San Bartolomé Atlacholoaya, ubicada en el actual municipio de Xochitepec, Morelos. Su clima y geografía la determinan como selva baja caducifolia (pastizal), a 1 000 msnm. El río Apatlaco baña de norte a sur la orilla poniente del pueblo, mientras sus casas al oriente se extienden hasta las faldas de los cerros Metzontzín y

\* Etnohistoriador, investigador del proyecto Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, Coordinación Nacional de Antropología, INAH.

Jumiltepec. Del primero se desprende una elevación llamada el Calvario, donde se encuentra una pequeña ermita del mismo nombre. Además de esta iglesia, existen dos más: la del santo patrón, San Bartolomé, y la de San Antonio.

El porcentaje de hablantes de lengua nahua es bajo: son casi 3 200 habitantes y sólo lo hablan menos de 80.<sup>1</sup> Sin embargo, la región mantiene características que la identifican como población indígena, dado su origen, sus sistemas de gobierno y normativos, pero sobre todo por su vida ritual.

La palabra *huentli*, prestada del náhuatl, designa dentro del vocabulario castellano a la ofrenda puesta en cada ritual, y que directamente traducida del náhuatl es usada en las ofrendas agrícolas o peticiones especiales dentro de sus creencias.

El *huentli* se compone de comida, bebidas dulces o etílicas, copal, flores y cohetes, sin poder faltar la música de viento.

La principal actividad económica de San Bartolomé Atlacholoaya es la agricultura, y en el ámbito familiar cuentan con cría de ganado vacuno, caprino, porcino y aves de corral. También tienen árboles de anona, tamarindo y mango.

#### Las bandas de viento

Sobre las bandas de viento indígenas en México, Ochoa nos dice que son un producto histórico y que han traspasado sus límites étnicos hasta dejar huella en “el rostro nacional”, siempre en la búsqueda de nuevas formas y contenidos (Ochoa, 1993: 231).

En el estado de Morelos existen un sinnúmero de bandas, muchas veces ligadas a la danza y a las fiestas patronales.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tomado de Sergio de la Vega Estrada, *Índice de desarrollo social de los pueblos indígenas*, México, INI/PNUD, 2001.

<sup>2</sup> Tal vez la más famosa de ellas es la banda de Tlayacapan, fundada en 1870 (Villasana, 2001: 336). En un estudio más detallado, Felipe Flores y Rafael Ruiz nos proporcionan datos sobre el desarrollo de las bandas de viento en Oaxaca, al tiempo que nos dan una idea general sobre su presencia en otras regiones del México colonial e independiente, al tiempo que ofrecen una metodo-



Carmelo y su Banda, San Nicolás de los Agustinos, Guanajuato. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1991, Fonoteca INAH.

En San Bartolomé Atlacholoaya, la música de viento está presente durante los rituales de corte agrícola, que a su vez van ligados al santoral católico<sup>3</sup> y a prácticas terapéuticas, aunque estas últimas se realizan cada vez menos.

En este sentido, las ofrendas o *huentli* siempre van acompañadas de la música de banda, las cuales varían en el número de músicos y pueden llegar a ser integradas hasta por doce o más miembros: dos o tres percusionistas para la tambora, platillos y tarola, y de siete a nueve elementos para los trombones, saxofones, trompetas y clarinetes.

Las edades y el sexo de los ejecutantes también varían, ya que en los últimos años se ha observado que también las mujeres se han incorporado a las agrupaciones.

Hemos notado que los integrantes a veces participan en una o más bandas y cuando se desintegra una, rápidamente se forma otra.

Cuentan los ancianos que uno de los principales problemas por el que atraviesan los grupos es que los jóvenes, después de aprender a tocar algún instrumento, se integran a bandas de baile con fines de lucro, dejando atrás a las bandas que tocan a manera de ofrenda dentro de los *huentli*.

logía para su investigación documental (Flores y Ruiz: 2001).

<sup>3</sup> Una descripción más detallada del ciclo ritual y agrícola se puede encontrar en Fierro (2002).



Músicos istmeños, Tehuantepec, Oaxaca. Foto: Violeta Torres ca. 1985, Fonoteca INAH.

También se han perdido bailes tradicionales como el *xochipitzabua*, que era bailado hace unos cuarenta años por los novios, después de la boda, en cada cruz de piedra de la comunidad (Fierro, 2001: 14).

#### Los rituales

Ya antes se mencionó que existen dos maneras en que la música interviene directamente en las ofrendas: dentro de los rituales agrícolas y con fines terapéuticos. Durante estos momentos las ofrendas se acompañan de la música y ninguno de los ejecutantes recibe remuneración económica, pero son a los primeros que se les sirve de comer y/o de beber durante dichos eventos.

De las primeras ofrendas agrícolas donde podemos ver la participación encontramos:

- Semana Santa
- La Santa Cruz
- Las vísperas de la Ascensión de Nuestro Señor

Y con fines terapéuticos interviene:

- Cuando “el Santo quiere *huentli*”

#### *Semana Santa*

En Semana Santa la banda de viento acompaña las procesiones nocturnas del jueves y viernes santos, curiosamente sólo se interpreta música sin acompañamiento de las percusiones, como señal de duelo.

mente sólo se interpreta música sin acompañamiento de las percusiones, como señal de duelo.

Durante el Viernes Santo, mientras Cristo se mantiene simbólicamente encarcelado en una iglesia, la banda permanece dentro de ella tocando todo el día, haciendo intervalos para descansar.

La banda también acompaña las procesiones del jueves y viernes santos. La última de ellas se dirige desde la iglesia de San Antonio al cerro del Calvario. Ambos recorridos son nocturnos y durante el trayecto, mientras la banda descansa, atrás de toda la procesión van jóvenes que llevan matracas de grandes dimensiones, las cuales hacen sonar durante el silencio musical.<sup>4</sup>

#### *La Santa Cruz*

La noche del 2 de mayo, una pareja de adultos casados adorna una de las cruces del pueblo, organiza un rosario en torno a ella y deposita una ofrenda de flores, copal, chocolate y pan de dulce. A esta pareja se le nombra “los padrinos de la cruz”. Todo el que quiera está invitado y al final del rosario se le ofrece chocolate con pan.

El padrino adorna la cruz junto con otros hombres de su familia y la madrina con otras mujeres, también emparentadas, preparan la ofrenda. Al terminar de adornar la cruz con flores de cempasúchil, el padrino se va a su casa y sale junto con la madrina y la ofrenda en procesión rumbo a la cruz; delante de ellos va un niño que riega su camino con flores, mientras la madrina lleva un sahumero encendido. Atrás de ellos van los hombres y las mujeres de la familia e invitados, y la banda al final toca diferentes sonos.

Al llegar a la cruz se le reza un rosario, y al dar las doce de la noche, durante los primeros segundos del 3 de mayo, el rosario se detiene para que la banda toque las tradicionales “Mañanitas” y algunas otras piezas.

<sup>4</sup> Muchas de estas actividades actuales —como usar matracas en la procesión— son señaladas como costumbres de la España medieval, llegadas en la época del contacto y la imposición de la religiosidad católica, como el uso de un Cristo articulado, las matracas o el nombrar a un cerro como Calvario (Foster, 1969: 307-321).



Músicos mayas, Caua, Yucatán. Foto: Víctor Acevedo Martínez, 2000, Fonoteca INAH.

### *Vísperas de la Ascensión de Nuestro Señor*

Cuentan las creencias que al morir Cristo subió al cielo, pero permaneció en la tierra durante cuarenta días antes de partir. A este momento se le conoce como la Ascensión de Nuestro Señor, y cae en día jueves, cuarenta días después del Sábado de Gloria; sin embargo se celebra el miércoles.<sup>5</sup>

En esta fecha se deposita en las cuevas y en los cerros una ofrenda para los “airecitos”, y en la iglesia de San Bartolomé a los santos. Esto con el fin de que tanto los aires como los santos traigan la lluvia de temporal.

La tarde del martes, en casa del ayudante municipal (máxima autoridad comunitaria), las viudas de la comunidad se reúnen para preparar la ofrenda de comida que se depositará al día siguiente, por lo que pasan toda la noche en vela. Durante las primeras horas de la mañana siguiente, el que desee está invitado a desayunar en casa del ayudante.

<sup>5</sup> Esta fecha, al igual que la Semana Santa, es variable.

Los primeros en llegar son los músicos, quienes desayunan primero. El ayudante o alguien designado por él ofrece un trago al director de la banda y al resto de los músicos, mientras éstos desayunan. Al mismo tiempo, se alistan los hombres que irán a los cerros a dejar el *huentli*, por lo que la banda toca para despedirlos.

Al irse el último ofrendador, el ayudante y su esposa encabezan una procesión desde su casa a la iglesia patronal, y atrás de ellos van las viudas, cargando la comida que ofrecerán a los santos. La banda va al final.

Mientras las viudas permanecen dentro de la iglesia —ofreciendo comida a los santos (pan, chocolate, tamales y mole)—, la banda permanece afuera del recinto, tocando a intervalos en compañía de los hombres y el ayudante. Todo el ritual dura aproximadamente una hora. La comida, ofrecida simbólicamente a los santos, posteriormente es repartida entre los niños de la comunidad.

La procesión regresa en la misma formación. Al llegar se le da de comer a los músicos y éstos a su vez reciben con música a los hombres que partieron rumbo a los cerros. Todo termina con una gran fiesta en casa del ayudante.

*El Santo quiere huentli*

Otra creencia dice que, cuando un niño llora sin motivo, significa que hay que prepararle un *huentli* de comida al santo del altar familiar. Los padres —además de preparar comida— mandan llamar a los padrinos del niño, de bautizo o de confirmación, y a la banda.<sup>6</sup> El padrino (en caso de que sea niña) o la madrina (en caso de ser niño) deben bailar los sones tradicionales con el infante en brazos, hasta que se duerma o de lo contrario éste no se calmará. La banda es la que toca.

## La música como objeto de estudio

Estos ejemplos de la participación de las bandas de música en Atlacholoaya, muestran la función de la música como parte ritual en los tres primeros, y a su vez ritual y terapéutica en el último.

En su análisis sobre la música andina, Anna Gruszczynska nos dice que la música debe entenderse como un comportamiento simbólico, que a veces no se le puede dar un significado bien determinado y que en ese sentido se tiene que contextualizar no sólo el modelo musical, sino la persona, la interpretación, el uso del instrumento, el instrumento mismo, la letra de la canción en caso de que exista y los atributos de la danza (Gruszczynska, 1995: 24-25).

Por su parte, Turrent, en su estudio histórico de México en el siglo XVI, señala que la música es “un lenguaje social [...] un medio de identificación de los miembros del conglomerado social; en un conjunto de símbolos sonoros que se asocian a una forma de ver la vida, a una manera de entender el mundo” (Turrent, 1996: 186).

Ochoa por su parte plantea que la música ritual es “una manifestación social, sonora y vehicular entre lo sonoro y lo divino y refuerza el ámbito de lo sagrado” (Ochoa, 1993: 212), siendo impruden-

te desarticularla de su contexto espacio-temporal y social dentro de todo el engranaje ritual (*ibidem*, 213).

Reuter ha señalado como principal característica de la música indígena su función primordialmente ceremonial y colectiva, en donde prevalece lo instrumental sobre el canto, dentro de un contexto más amplio, además de que la danza —en algunas ocasiones— también es inseparable del ritual (Reuter, 1980: 79-80).

Así encontramos que en San Bartolomé Atlacholoaya, durante las festividades de Semana Santa, la música no deja de estar presente a manera de luto por la pasión y muerte de Jesús.

A la cruz de piedra como ente social festejado, durante el 3 de mayo, es ofrendada no sólo con rezos y comida, sino con las tradicionales *Mañanitas* por ser su día. Mientras se realizaban los festejos de 2002, un anciano regañaba a los chicos que querían irse a dormir, porque comenzaba a llover; le decía el viejo que “esto es parte del *huentli*, no es un baile, es una ofrenda para la cruz...”, tratando de hacerles entender que la música era parte de la ofrenda y el rezo a la Santa Cruz, sin importar la lluvia, pues todos tenían que estar ahí.

Los aires y los santos también deben comer bien y escuchar música, para que manden el temporal pluvial y los campos no fallezcan.

Si el santo es olvidado enferma a los infantes, con el propósito de que la familia le ofrende comida y los padrinos bailen al ritmo de las bandas, exigiendo música y danza para que el niño sane. La música y la danza forman parte de la ofrenda, y sin ellas el *huentli* estaría incompleto.

En todos los casos los ejecutantes reciben trato especial, como los demás ofrendadores o las viudas que participan en el *huentli* de la Ascensión.

## Reflexiones finales

Dentro de un contexto ritual más amplio, la música es un elemento simbólico importante



<sup>6</sup> Pueden ser los padrinos de confirmación o en su defecto los de bautizo.



Músicos zapotecos, Santa Catarina Albarradas, Oaxaca. Foto: Pablo Hiriart, 1987, Fototeca INI.

dentro de cada *huentli* en San Bartolomé Atlacholoaya.<sup>7</sup>

Al articularse con cada ritual, los sonidos ofrendados del *huentli* se convierten en un lenguaje sonoro y simbólico, ligado a las creencias y religiosidad atlacholoañas. Forman parte del intercambio de rezos, comida, bebidas, cohetes, copal y vigiliyas, que los participantes realizan hacia las fuerzas sobrenaturales o entes que han socializado con la población, tales como los cerros, las cruces o santos, a cambio de sus favores.

Tanto los instrumentos ejecutados como los que no lo son, brindan un lenguaje melódico e interpretativo que da cuenta también de los estados anímicos de la población (por ejemplo, el luto de la Semana Santa). Si bien la música es un elemento más del contexto ritual,

<sup>7</sup> Retomo aquí la idea de Turner, de que el símbolo es la parte más pequeña del ritual (Turner, 1980: 21).

alcanza por sí misma un lenguaje sonoro, y es la parte auditiva de la ofrenda. Por lo tanto, resulta igual de necesaria que todas las demás, como los aromas, los colores o los sabores.

Los ejecutantes alcanzan un estatus social al igual que los ofrendadores, los especialistas del tiempo o las viudas que preparan el *huentli*. Su trato es destacado y agradecido por los padrinos de la Cruz del 3 de mayo, o por el ayudante municipal en las vísperas de la Ascensión de Nuestro Señor.

La música ritual es un producto histórico, reflejo de las creencias y de la identidad del lugar que poco a poco se va perdiendo; sin embargo, los ancianos se afanan en transmitir estos sonidos para que el *huentli* no se pierda, pues sin él la ofrenda no estaría completa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, María y Sergio de la Vega, "Lenguas. Sistema de lenguas indígenas" (anexo electrónico), en Sergio de la Vega Estrada, *Índice de desarrollo social de los pueblos indígenas*, México, INI y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2001.
- Fierro Alonso, Ulises Julio, "Historias de Atlacholoaya. Tradición oral de un pueblo nahua", en *Tamoanchan: una crónica regional*, Suplemento del diario *El Regional del Sur*, México, Centro INAH-Morelos, lunes 7 de febrero, 2001, pp. 14-15.
- , "Días de huentli: ciclo agrícola y ciclo ritual en San Bartolomé Atlacholoaya", en *Cucuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, nueva época, núm. 26, México, septiembre-diciembre, 2002, pp. 37-65.
- Flores, Felipe y Rafael A. Ruiz Torres, "Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca", en *Acervos. Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca*, vol. 5, México, verano 2001, pp. 30-43.
- Foster, George, *Cultura y conquista. La herencia española en América*, Universidad Veracruzana, 1969.
- Gruzenczyńska-Zitrowska, Anna, *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*, Ecuador, Abya Yala, 1995.
- Ochoa Cabrera, José Antonio, "Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmecatitlán (Análisis de la función social de las bandas de músicos mixtecos)", México, tesis de licenciatura, ENAH, 1993.
- Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1980.
- Turner, Víctor, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, España, Siglo XXI Editores, 1980.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996.
- Villasana Millán, Pedro, *Danzas y bailes de Morelos*, México, Conaculta/PACMYC/Instituto de Cultura de Morelos, 2001.

## La “invención” de la música indígena de México<sup>1</sup>



La historia de los estudios acerca de la música indígena de México puede contribuir a la comprensión del desarrollo de la antropología mexicana y al mito de la redención del indio para la conformación de la identidad nacional. En muchos casos, la investigación y difusión de la música indígena revela los grandes procesos intelectuales que han generado conocimiento y acción institucional, esto es, muestra las preocupaciones más importantes de los estudiosos así como las perspectivas desde donde las instituciones públicas han conservado y difundido el patrimonio cultural de nuestro país. Pero también, estas investigaciones han incidido en la permanencia, pérdida y cambio de tradiciones musicales.

### I

Anne-Marie Thiesse advierte que los procesos de formación identitaria en Europa de los siglos XVIII al XX consistieron en gran medida, en determinar el patrimonio de cada nación y en difundir su culto. La recuperación e invención de una historia prestigiosa, de una serie de héroes, una lengua, monumentos culturales, un folclor, un paisaje típico, una mentalidad particular, las representaciones oficiales —himno y bandera—, e identificaciones pintorescas —vestido, especialidades culinarias o animal emblemático, entre otros—, han constituido los elementos simbólicos y materiales que las naciones han usado para representarse a sí mismas.<sup>2</sup>

De igual forma, el pensamiento latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX correspondió a un ciclo identitario.<sup>3</sup> En el México

\* Investigadora de El Colegio de México.

<sup>1</sup> El presente artículo constituye una síntesis de un estudio intitulado “La invención de la música indígena de México (1924-1996 ca.)”, que se encuentra en prensa.

<sup>2</sup> Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999, pp. 12-18.

<sup>3</sup> Eduardo Devés, “Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)”, en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, t. I, Buenos Aires, Bibles, 2000, p. 25.





Músicos de barro, col. Ruth Lechuga. Foto: Pablo Hiriart, 1999, Fonoteca INAH.

posrevolucionario existió un interés por parte de los intelectuales para fundamentar los orígenes de “lo mexicano”, y el caso de la música no fue la excepción: se trató de la búsqueda de una identidad mexicana en el sonido musical. Los llamados compositores nacionalistas de la generación de 1915, como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, entre otros, retomaron motivos de la música indígena y popular para la composición de sus obras, pretendiendo con ello apartarse de la creación musical que copiaba el modelo europeo —prevaliente desde el periodo colonial—, y participando con ello en la construcción de una imagen cohesiva de “lo mexicano”.

Ahora bien, es importante distinguir entre el pensamiento de los músicos como creadores de estilos nacionales y los estudiosos de la música popular y tradicional. Si bien los compositores mexicanos del periodo nacionalista han sido muy estudiados, aquellos otros pensadores que dedicaron su vida a la investigación y difusión de la música popular de México han sido en su mayoría olvidados, siendo que su interés por recopilar datos sobre “la Patria” también contribuyó, sin duda, a la idea de forjar una cultura nacional. En este marco se inscriben varios autores como Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza, Pablo Castellanos, Samuel Martí, etcétera.

Estos intelectuales —junto con muchos otros—, desempeñaron un papel fundamental en el proceso que

denominamos *invención de la música indígena*, ya que construyeron los modelos de análisis para difundir y promover esta música en el siglo XX, y que sin proponérselo, se concretarían en políticas culturales de gran envergadura. Más tarde, en una relación dialógica, esas mismas políticas habrían incidido en la producción científica posterior en materia musicológica. Nos referimos a dos grupos de protagonistas: el primero de ellos, conformado por tres importantes intelectuales: Gabriel Saldívar (1909-1980), Vicente T. Mendoza (1894-1964) y Thomas Stanford (1929). Aunque en menor medida el primero de ellos, se trata de tres estudiosos con una sólida formación musical y por igual los tres, con un gran interés por la historia de México: la historia patria para los primeros, y la historia del país que lo acogió desde su juventud, en el caso del tercero. Saldívar y Mendoza, sin duda representan al intelectual de corte decimonónico preocupado por la composición histórica, cultural y social de su país y por la revaloración de aquello que se considera como las “raíces de lo mexicano”. Stanford, siendo más joven que ellos y con estudios no sólo musicales y musicológicos sino también antropológicos, se ubica más como parte de una generación crítica que busca romper con los viejos postulados acerca del origen de la música mexicana.

Si bien hemos enumerado a otros autores contemporáneos a éstos y también sumamente importantes como Rubén M. Campos y Samuel Martí, entre otros,



Danza del maíz, ejecutada por un grupo mazahua, San Felipe del Progreso, Estado de México, Fonoteca INAH.

es preciso considerar que la magnitud de su obra no es comparable a la de los que nos ocupan (entendiendo esto como construcción de conocimiento y divulgación del mismo). Asimismo, la obra de nuestros tres protagonistas ha sido muy difundida y retomada por los órganos educativos e instituciones encargadas de preservar y difundir el patrimonio cultural del país para sustentar académicamente las políticas culturales. Hay que recordar la gran difusión habida de sus investigaciones a través de diversas publicaciones y fonogramas. Por ejemplo, Gabriel Saldívar con su libro *Historia de la Música de México* se ha convertido en el autor más leído en el campo de las investigaciones etnomusicológicas y la obra ha sido empleada como material didáctico. No obstante haber sido publicada en 1934, la *Historia de la Música de México* ha tenido al menos tres reediciones. En la *Memoria del Departamento de Asuntos Indígenas* de 1938 se establece que ese libro será considerado como material de apoyo didáctico para la formación de los maestros indígenas.

Un segundo grupo de protagonistas de nuestro interés para este trabajo, es el de los divulgadores de la música indígena e iniciadores de las series fonográficas institucionales que han plasmado sus ideas en textos de amplia circulación, entre los más importantes se encuentran Cristina Bonfil, Irene Vázquez, Arturo Warman, Henrietta Yurchenco, Agustín Pimentel, Guillermo González, Vicente T. Mendoza Martínez, René Villanueva y Julio Herrera, entre otros.<sup>4</sup> Si bien la

<sup>4</sup> Hay que mencionar que tanto el Departamento de Etnomusicología del Archivo Etnográfico Audiovisual como el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas han tenido muchos investigadores de planta así como colaboradores externos, entre otros: Henrietta Yurchenco, Thomas Stanford, Guillermo Contreras, Ricardo Pérez Montfort, Agustín Pimentel, Antonio Guzmán, José Antonio Ochoa, Guillermo González, Carlos Zaldívar, junto con jóvenes investigadores como Julio Herrera, Ana Cecilia Angüis, Miguel Olmos, Neyra Alvarado, Laura Bárcenas, Francisco Andía, Marina Alonso, Claudia Linda Cortés, Arturo Enríquez, Alfredo Herrera, Xilonen Luna, Félix Rodríguez, Aurora Oliva, Carolina Zúñiga, Tania Yainé.

En el caso del INAH, muchos otros investigadores han participado

lista de estudiosos es larga y no obstante la importancia de muchos otros que no escribieron textos como José Raúl Hellmer —quien fuera el pionero de la grabación—<sup>5</sup> únicamente consideramos a aquellos que han escrito.<sup>6</sup>

Todos estos protagonistas plantearon los principios sobre los cuales se han sustentado los estudios en el campo de lo que denomino *etnomusicología* aplicada o *etnomusicología* en su vertiente institucional; quedan fuera en este artículo las obras de la *etnomusicología* académica generadas en los últimos años de la década de los noventa, estudios que, sin duda, requerirían un estudio aparte y su difusión más allá del campo académico.<sup>7</sup>

## II

Sabemos entonces que el estudio de la música indígena de México no es reciente, importantes investigadores —además de los ya mencionados— como Jesús C. Romero, Otto Mayer-Serra, Ralph Steel Boggs, Thomas Stanford, Samuel Martí, Henrietta Yurchenco, Joseph R. Hellmer *el jarocho de Filadelfia*, Francisco Alvarado Pier, Irene Vázquez, Arturo Warman, Jas Reuter, Daniel Castañeda, Charles Biolès, Gertrude

---

en la conformación de la serie fonográfica, entre ellos: Arturo Warman, Irene Vázquez, Raúl Hellmer, Thomas Stanford, Gabriel Moadano, Violeta Torres, Arturo Chamorro, Antonio García de León, Hilda Pous, Felipe Flores, Raúl García, Marina Alonso, Araceli Zúñiga, Norberto Rodríguez, Félix Rodríguez, Javier Romero.

<sup>5</sup> Incluso fue maestro de Stanford y de René Villanueva (fundador del grupo musical *Los Folkloristas*).

<sup>6</sup> Muchos investigadores y difusores no escribieron textos, por lo cual no interesan a la presente disertación. Entre ellos podemos mencionar a algunos de los que trabajaron durante los años ochenta y noventa en el INI y/o INAH tanto como promotores, como técnicos de grabación de gran importancia: Citlali Ruiz, José Luis Sagredo, Jesús Herrera, María Elena Estrada Paz, Guillermo Pous, Oscar René González, Genaro López, Eduardo Llerenas, etcétera.

<sup>7</sup> Por citar algunos: las investigaciones acerca de la música p'urhepecha realizadas por Arturo Chamorro; así como el estudio de Leticia Varela acerca de la música de los yaquis; las investigaciones de Miguel Olmos acerca de la música del noroeste de México; los estudios de Carlo Bonfiglioli en la Sierra Tarahumara; los estudios de Jesús Jáuregui en el Gran Nayar; los de Fernando Nava en Michoacán; las investigaciones de Gonzalo Camacho acerca de la música indígena de la Huasteca y finalmente, los estudios de Rubén Luengas acerca de la música mixteca.

Kurath,<sup>8</sup> y Francisco Domínguez, entre muchos otros, aportaron un gran *corpus* de materiales que sentaron las bases para las investigaciones actuales. Incluso, gracias a sus investigaciones, muchas manifestaciones musicales pudieron ser difundidas y preservadas.

En las primeras décadas del siglo XX, cuando se discutían los “grandes problemas de la Nación”, la antropología y la arqueología “rescataban” aquella aportación de las sociedades indígenas a la cultura nacional buscando y construyendo una explicación del pasado, mientras que los estudios de la música se inclinaban hacia la mera recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folclóricos. El estudio de la música estuvo entonces en manos de folclorólogos y músicos que, con un fuerte eurocentrismo, describieron y clasificaron la música mexicana. Hacia los años sesenta, la *etnomusicología* mexicana en ciernes tomó el apelativo de la nueva disciplina nacida en Estados Unidos pero no sus modelos de análisis. Cabe mencionar que la *etnomusicología* estadounidense surgió por oposición epistemológica a la *musicología* decimonónica alemana y, por tanto, la aplicación de sus modelos para el caso mexicano resultaba un tanto forzada. Sin embargo, nuestros estudiosos no reflexionaron al respecto, es decir, la naciente *etnomusicología* mexicana no retomó las teorías anglosajonas por enfrentarse críticamente a los postulados evolucionistas y funcionalistas, sino que simplemente no se preocupó por su aplicabilidad: el interés radicaba en una empresa descriptiva más que analítica. Además, los anglosajones estudiaban “otras culturas”, como resultado de los procesos de colonización, mientras que los mexicanos abordaban la música de su propio país. Hacia finales de la década de los ochenta y noventa, las obras de los *etnomusicólogos* estadounidenses fueron más difundidas en México y en muchas ocasiones retomadas acriticamente como fue el caso de *Anthropology of music*, de Alan Merriam (1964).

Con respecto a la *etnomusicología* y el folclor de América del Sur, podemos señalar un aspecto que in-

<sup>8</sup> Gerard Béhague, “Latin America”, en Helen Myers, *Ethnomusicology. Historical and regional studies*, cap. XVII, New York-London, The Norton/Grove Handbooks in Music, 1993, pp. 472-474.

fluyó en la construcción de una etnomusicología mexicana, y es el hecho de que algunos investigadores mexicanos fueron estudiantes del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclor (INIDEF) de Venezuela, cuyos fundadores fueron Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera. El INIDEF propugnaba entonces por el estudio, recopilación y rescate de la música popular y tradicional como materia prima para la composición musical de carácter nacionalista, por lo cual debían enseñarse como eje principal las técnicas de transcripción musical y de registro en campo. En esta escuela se retomaron los postulados de Carlos Vega en Argentina (1946), de Lauro Ayestarán en Uruguay (1953) y de Fernando Ortiz (1881-1969) en Cuba.

Entre los años 1924 y 1996 se construyeron los grandes proyectos de las instituciones públicas y se desarrollaron los estudios en torno a la música indígena, de tal suerte que se dio un proceso de “invención”. El planteamiento que subyace aquí, es que las culturas musicales populares actuales, en particular las indígenas, deben algunas de sus características, repertorios e instrumentos musicales a las políticas culturales posrevolucionarias, en los años 1920 y 1930 fundamentalmente al sistema educativo y sus órganos como las “misiones culturales”, y en las décadas posteriores al trabajo del Instituto Nacional Indigenista (INI) y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Si bien todas las tradiciones son construcciones sociales e invenciones en términos de Eric Hobsbawm, es preciso el profundo entendimiento de los principios culturales a partir de los cuales se estructuran porque en este caso, las tradiciones musi-

cales fueron reforzadas durante esas décadas debido a las propias dinámicas locales; sin embargo, parte de esas mismas tradiciones fueron reconstruidas, simbolizadas y formalmente instituidas para ser parte del acervo cultural de la nación.

La música indígena no existía como concepto antes del siglo XX aunque sí como hecho real; por ello, con el uso del término *invención* no desconocemos la preexistencia de varias tradiciones musicales indígenas y su reproducción, sino que observamos el proceso mediante el cual el Estado —por una suerte de selección artificial— ha fomentado e inventado culturas musicales, perpetuando y legitimando aquellas músicas que considera pueden representar lo indio, y que por tanto variarían en el tiempo. Por ejemplo, a partir de los años cincuenta y sesenta se da una amplia difusión de la marimba en Chiapas y se le reconoce como parte de la música tradicional indígena; sin embargo, diez años antes, se había criticado la “penetración” del instrumento y la posible sustitución del conjunto tradicional de pito y tambor.<sup>9</sup> Otro ejemplo de esta invención es sin duda el trabajo de Mendoza, cuando transcribía “corrigiendo” los errores que consideraba tenían los músicos indígenas en su interpretación. Mendoza traducía e inventaba una música indígena desde su propia concepción, realizando una forma de *domesticación del sonido salvaje*, parafraseando a Jack Goody cuando se refiere a las

<sup>9</sup> Cfr. Henrietta Yurchenco, “La música indígena en Chiapas”, en *América Indígena*, Órgano trimestral del Instituto Indigenista Interamericano, núm. 4, vol. III, octubre, 1943, pp. 305-311.



modificaciones en los procesos de transmisión del medio oral a la imposición de la escritura como única forma de conservación de la memoria en sociedades que fueron receptoras y no inventoras de la escritura alfabética.<sup>10</sup>

La investigación musical cobró importancia desde las primeras tres décadas del siglo XX, el Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP) exigía a los maestros de las “misiones culturales” informar de la existencia de instrumentos precortesianos o criollos y coleccionarlos, proporcionando datos sobre su origen y uso actual. Asimismo, se pedía la recolección de la música regional con datos acerca de su origen e instrumentos.<sup>11</sup> Para ello se hizo un “itinerario” que los misioneros debían seguir para recopilar danzas, canciones y leyendas y para escribir obras de teatro.<sup>12</sup> José Ignacio Esperón, *Tata Nacho*, fue nombrado en 1925 por el presidente “comisionado para recoger la música vernácula en la República”. Un año más tarde, el recopilador informó que había participado en la celebración del patrono del pueblo de San Lorenzo Zimatlán, Oaxaca, donde había obtenido la música de la danza de *La Pluma*, y *La Culebra*, entre otras. Lo que resulta interesante del informe de *Tata Nacho* es su percepción respecto a la música de Michoacán, donde al hacer un recorrido por Uruapan, Morelia, Maravatío, Villa Hidalgo, Anganguero, Zitácuaro, San Vicente e Irimbo, observó que las manifestaciones musicales populares eran totalmente importadas por cantadores ambulantes venidos de Guanajuato y de la Ciudad de México; asimismo, el recopilador encuentra que “la invasión de la música americana ‘jazz’ está ya consumada y la producción local no existe o si existe no se deja escuchar”. La forma en que ese autor procedió para la difusión de la música recopilada fue armonizar las piezas musicales, “respetando la simpleza de la melodía y completándola con formas armónicas de las

<sup>10</sup> Cfr. Jack Goody, *La domesticación del pensamiento salvaje*, España, Akal, 1985, y Jack Goody, *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996.

<sup>11</sup> Misiones Culturales, *Las Misiones Culturales en 1932-1933*, México, SEP, 1933, p. 354.

<sup>12</sup> Engracia Loyo, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999, p. 310.

más elementales” [...] “esto con el objeto de que cuando se haga uso de ellas sea publicándolas o dándolas a conocer [...] lleven el espíritu ingenuo de su fenómeno creador [...]”.<sup>13</sup> La labor de Ignacio Fernández Esperón influyó en la creación de estilos y géneros musicales en todo el país, fundamentalmente en el occidente y sur; su trabajo sería retomado por el cine mexicano como base para representar en la banda sonora la música popular.

De igual forma, la labor de los *misioneros* de la SEP fue la de “convocar a los músicos de la localidad y vecinos entusiastas, para organizarlos y ponerlos al servicio del teatro de la comunidad”.<sup>14</sup> Lo anterior resulta de suma importancia ya que los músicos locales participaron de este proceso de invención. Aunque en 1926, la SEP indicó la conveniencia de ampliar el personal de las misiones culturales con un profesor de música y orfeones,<sup>15</sup> no fue sino hasta 1932 que se creó un programa sistemático para el trabajo de los profesores de música. En ese entonces, Genaro Vázquez dictó una conferencia sobre “el aspecto pedagógico del *folklore*”, dirigida a los maestros que formarían las “misiones culturales” de esos años:

El folklore mexicano, o sea el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres nuestras, bajo cualquier aspecto que se les observe, responde en efecto a nuestra psicología, obedece a nuestros instintos étnicos y la cultura de ustedes debe servir para canalizar y dar forma artística y provechosa a lo que sea innato en el alma del pueblo, pero no para borrarlo o sustituirlo con exotismos.

[...] pongan su entusiasmo para transformar todo conforme el progreso lo requiera; pero conservando, repito, lo que sea medular de esa vida.

[Estudiar] los bailes aborígenes clasificándolos en guerreros, religiosos o irónicos. Los trajes que usan. Descripción de los mismos; cómo se hace el aprendizaje de estos bailes para mantener constante relación con los bailarines de otras partes del país.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Boletín SEP*, t. V, núm 2, febrero de 1926, pp. 56-59.

<sup>14</sup> *Misiones Culturales en 1932-1933*, op. cit., p. 27.

<sup>15</sup> Misiones Culturales, *Las Misiones Culturales en 1927*, México, SEP, 1927, p. 4.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 31.



En las *Memorias del Departamento de Asuntos Indígenas* de 1938-1939 se observa que las áreas de educación de ese órgano proporcionaban cierto tipo de instrumentos musicales, básicamente *aliento* y *percusiones* para la conformación de bandas de pueblo. Lo interesante de ello radica en que si observamos las regiones actuales en donde las bandas de viento son de gran arraigo y tradición, veremos que muchas coinciden con los lugares donde se fomentó su uso durante el Maximato y el periodo cardenista, tal es el caso del estado de Oaxaca, Michoacán, Guerrero, entre otros. Al respecto, es importante advertir que no se trata de considerar a los pueblos indígenas receptores de las políticas federales como sujetos pasivos, ni de atribuirle al Estado posrevolucionario un papel omnipotente, lo que sería un punto de vista absurdamente reduccionista. Por el contrario, es importante preguntarse cómo funcionaba el proyecto cultural revolucionario en la práctica, y hasta dónde las escuelas rurales y los maestros eran realmente agentes de cambio; de igual forma, interrogarnos por el proceso de apropiación por parte de la población rural de elementos de la cultura ajena, para ajustarlos a sus valores y creencias. Hay que considerar, incluso, que las políticas culturales han cubierto un espectro tan amplio como la heterogeneidad de los agentes mismos, particularmente de los maestros y de los académicos asociados a las instituciones que han tenido como tarea el estudio de la música indígena.

### III

Sabemos que no ha existido un criterio uniforme de aplicación de las políticas culturales y, por tanto, la multiplicidad de interacciones resultadas de la experiencia entre las políticas y las poblaciones locales ha llevado a la invención de tradiciones y a la reconfiguración de aquellas ya establecidas. Aún más: el impacto de las políticas culturales se observa en la actualidad no

sólo en la población indígena, sino en las mismas instituciones. La educación musical fue concebida por el Estado como un medio para la educación, el entretenimiento y la integración de los valores nacionales y, en este sentido, en décadas posteriores el INI, el INAH y hacia los años ochenta la Dirección General de Culturas Populares, impulsaron los festivales de música y danza, la edición de fonogramas y las radiodifusoras como formas de divulgación de la cultura indígena. Los encuentros y festivales han constituido vías muy efectivas para difundir y promover la música tradicional y popular en México. Estos eventos son financiados por instituciones gubernamentales y coordinados por las mismas. Se llevan a cabo en distintos foros en la Ciudad de México, aunque existen también encuentros regionales y locales de música y danza, por ejemplo, el conocido Festival de la Huasteca (realizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) donde confluyen músicos de comunidades de la región.

En los años sesenta (aunque en las dos décadas anteriores ya se habían realizado grabaciones de música tradicional en el campo mexicano), antropólogos recopilaron música y otros materiales etnográficos para la instalación del Museo Nacional de Antropología. A partir de ese momento hubo un boom en la grabación de campo y en la producción fonográfica, y se conformaron archivos y fonotecas en varias instituciones, como las del Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ahora Fonoteca INAH); el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana; el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI); el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez del INBA; el Archivo Regional de las Tradiciones Musicales de El Colegio de Michoacán; la Dirección General de Culturas Populares, entre otros. Asimismo, el INI creó el sistema de radiodifusoras para



la atención de la población indígena y para la difusión de la cultura nacional mediante la educación y la revaloración de las tradiciones locales.<sup>17</sup> Sería de utilidad estudiar el impacto de las series fonográficas en la conformación del gusto musical por “lo mexicano”, en lo que debe ser el repertorio musical propio de los grupos regionales y, también respecto al desarrollo de una escuela de investigación sobre la música. Hay que recordar que la invención de tradiciones busca inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, los cuales normalmente intentan establecer continuidad con un pasado;<sup>18</sup> esta invención configura gustos musicales, que simbolizan cohesión social o pertenencia a un grupo.<sup>19</sup>

#### IV

Ahora bien, ¿qué es lo que encierra el concepto de música indígena para la etnomusicología aplicada? Por un lado, distinguir entre la música indígena de otras músicas encierra una gran dificultad, porque remite a la irresuelta discusión en torno a qué es *lo indio*, porque el concepto de música indígena fue inventado por el indigenismo del siglo XX. En una ocasión, Stanford preguntó en un pueblo indígena de Los Altos de Chiapas sobre qué tipo de música se interpretaba allí, a lo que la gente respondió que ellos tocaban *sones* pero no música, ya que ésta era únicamente la que se escuchaba por la radio. Hay que recordar que México era también una colonia musical, lo que debió haber generado

<sup>17</sup> La primera radiodifusora se instaló en 1979 en Tlapa de Comonfort, Guerrero. Cabe señalar que hace falta una investigación puntual sobre el papel que tuvo la radiodifusión no tan sólo para la enseñanza de la música popular sino en general para la educación posrevolucionaria.

<sup>18</sup> Eric Hobsbawn y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (1a ed. en español, editorial Crítica, 2002), pp. 1-2.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 16.

entonces una serie de categorías y jerarquías musicales que aún no hemos comprendido en su totalidad. De ahí que siempre confundamos la práctica musical indígena con la interpretación de la música ceremonial. Y aquí estamos frente a uno de los aspectos centrales de la invención de la música indígena: la preocupación por la búsqueda de los orígenes y la pureza musical indígena que se considera debe estar asociada a la naturaleza y a la relación armónica entre los miembros de un grupo dado.

La búsqueda de los orígenes y el rescate de “lo auténtico”, en la música autóctona y folclórica, ha constituido —por lo menos hasta los primeros años de la década de los noventa— una de las preocupaciones fundamentales de la etnomusicología institucional. El uso desmedido del concepto de autenticidad lo convierte en un concepto anacrónico y torna a la disciplina etnomusicológica en una disciplina ahistórica. La revalorización de una “música verdadera”, que no existe más que en el discurso, o bien que se inventa desde las instituciones encargadas del patrimonio cultural, no hacen sino ligar a la música, otrora popular, a los sistemas de poder que la producen y la mantienen. Prueba de ello ha sido el *slogan* que mantuvieron al menos por una década las series fonográficas del INAH y del INI: “para la revaloración y difusión de las *auténticas* tradiciones musicales del país”. Según Olmos, en el contexto de la música indígena no es pertinente hablar de purezas puesto que si bien la música es un factor de identidad que permite a los individuos reconocerse entre sí por medio de estímulos estéticos, éstos se modifican de acuerdo con las relaciones culturales, conquistas, influencias, contactos, etcétera.<sup>20</sup>

La segunda preocupación de la etnomusicología institucional es la supuesta oposición: tradición *versus*

<sup>20</sup> Miguel Olmos, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca INAH), 1998, pp. 24-25.

modernidad, y la consecuente relación de la música con su contexto:

Los pueblos indígenas son sociedades muy integradas, por lo cual resulta difícil hablar en particular de la música, de la danza, de la estética, de la ética, de normas sociales y de ocupaciones y cargos comunitarios como áreas diferenciadas de la actividad humana y de la vida misma. Todas ellas se articulan, determinan y confluyen a la vez. Muchos de los mitos, costumbres y ritos de los que se derivan las danzas el canto y en buena medida la música, se fundamentan en ciclos esenciales según estén simbolizados los códigos en cada unidad social y, por tanto, están íntimamente relacionados con actividades, tareas, normas y valores que han permitido caracterizar a cada sociedad.<sup>21</sup>

La cita anterior proviene del cuadernillo explicativo del fonograma *VI Festival de Música y Danza Indígena*, realizado por el INI en 1994. La intención de los investigadores de esa área era sin duda señalar la importancia del contexto para la comprensión de la música indígena; sin embargo, el hecho de advertir que el fenómeno musical está vinculado a la sociedad, dejó de ser una premisa para convertirse en uno de los resultados de las pesquisas de los estudiosos de la música indígena. Es decir, no basta con señalar que la música se relaciona con su contexto, sino precisamente comprender de qué manera lo hace.

Esa suerte de mal entendido con respecto a la música y su contexto ha llevado a otro aspecto recurrente: la clasificación del fenómeno musical en sagrada y en profana, o bien en tradicional y reinterpretada, o tradicional y comercial; indígena y mestiza; música indígena y música urbana, etcétera. Esta clasificación coloca *a priori*, una noción romántica de lo indio: el indio es bueno por naturaleza, y lo que hacen los medios de comunicación masiva es contaminar su pureza musical:

En la actualidad las expresiones culturales de los pueblos y en particular las musicales, están siendo sometidas a un proceso de difusión comercial que centralizan en las grandes ciudades, las manifestaciones típicas y atípicas de diversas regiones de la amplia geografía nacional [...] <sup>22</sup>

<sup>21</sup> José Antonio Ochoa *et al.*, en José Luis Sagredo (ed.), "Series Fonográficas, Departamento de Etnomusicología", INI, s/f.

<sup>22</sup> Hilda Pous, "El arpa argüeña de San Casimiro de Güiripa:

Algunas interpretaciones de estos hechos sostenían incluso, que el sonido musical indígena únicamente se desarrollaba en el ámbito religioso, y que por lo tanto no debía ser considerado como música en el sentido occidental del término, ya que éste incluye también la música como un medio para la recreación. Derivado de lo anterior, el hecho de que un músico local pudiera cobrar dinero por su trabajo era considerado como una infiltración capitalista.

#### Consideraciones finales

La construcción de conocimiento del fenómeno musical en las instituciones encargadas de conservar y difundir el patrimonio cultural ha reducido en muchos casos a la disciplina etnomusicológica en una mera técnica de registro musical cuyo objetivo es preservar, no explicar. Así, se ha confundido la investigación del fenómeno musical con la promoción y difusión de la música. Ésta es también una faceta de la *invención de tradiciones* porque, si bien un proyecto integral del estudio de la música debe considerar su divulgación, no podemos confundir la labor —si bien válida— que se realiza en los festivales de música indígena, con una investigación propiamente dicha.

Esto nos remite también a señalar que pocas veces se considera a la música dentro de las investigaciones histórico-antropológicas, las cuales consideran a la música tan sólo como un elemento adicional dentro del complejo de las ceremonias religiosas, y un espacio de recreación comunitaria en las fiestas. Es probable que este hecho tal vez tenga que ver con la dificultad metodológica que representa el caracterizar al sonido musical. Por un lado porque se trata de un fenómeno intangible, y por el otro porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida (la estructura musical en sí misma y su notación). Pero también hay que mencionar que este desinterés se debe a una inercia por la separación entre la academia y los proyectos institucionales a partir de 1968, con el nacimiento de la antropología crítica. Hay que recor-

características organológicas y contextuales", en *2º Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, 1985, pp. 79-80.





Músicos de palma, col. Ruth Lechuga. Foto: Pablo Hiriart, 1999, Fonoteca INAH.

dar que el grupo de *Los Siete Magníficos*<sup>23</sup> denunció el trabajo del INI y de los proyectos estatales de desarrollo regional, porque éstos no respondían a las necesidades reales de la población indígena, sino a su proceso de aculturación y de alguna manera al etnocidio.

A partir de lo anterior, podemos señalar que el concepto “música indígena” lleva un alto nivel de generalización y de síntesis, de tal suerte que no puede existir una definición de música indígena porque no es un género musical. Esto es, ninguna definición de música indígena puede incorporar la diversidad y contraste tan amplio que presentan las sociedades indígenas. Hay que recordar que Bonfil definía lo indio como una categoría supraétnica que no denotaba ningún contenido específico de los grupos que abarca, sino una particular relación entre ellos y otros sectores del sistema social global del que los indios forman parte.<sup>24</sup> Si esto no nos queda claro, corremos el riesgo de confundir una tradición *musical indígena* con una música que no sea más

<sup>23</sup> Guillermo Bonfil, Daniel Cazés, Margarita Nolasco, Mercedes Olivera, Ángel Palerm, Enrique Valencia y Arturo Warman.

<sup>24</sup> Guillermo Bonfil, “Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales”, en Lina O. Güemes (comp.), *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, t. 2, México, INI/INAH/CIESAS/DGCP/SRA, 1985, p. 352.

que la música de la pobreza, de la marginación.

Si bien está presente en todas las sociedades, los códigos con que la música se crea e interpreta no son los mismos, es decir, la música no es un lenguaje universal: marca las fronteras étnicas, distingue lo propio de lo ajeno. De ahí que no se pueda hablar de *música indígena* sino de música zoque, música rarámuri, música yaqui. Incluso aún cabría otra diferenciación al interior de estas músicas, puesto que los diferentes géneros musicales han sido usados como emblemas de sectores sociales distintos que se identifican con la música y la letra, o con los compositores e intérpretes.

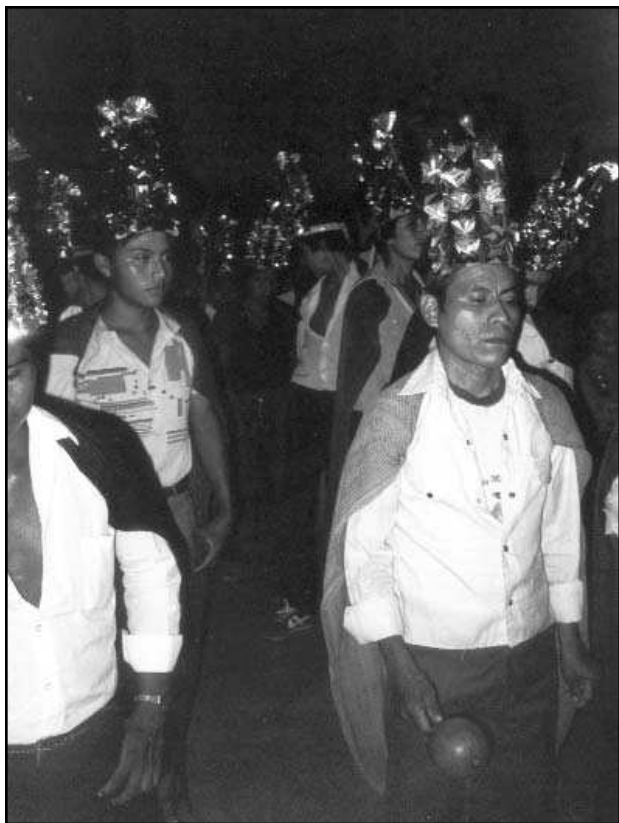
#### BIBLIOGRAFÍA

Alonso Bolaños, Marina, “Fonoteca INAH, pionera en la difusión fonográfica de la música tradicional de México”, en *No morirán mis cantos... Antología vol. 1*, México, Fonograma del Conaculta-INAH, 1998.

Béhague, Gerard, “Latin America”, en Helen Myers, *Ethnomusicology. Historical and regional studies*, cap. XVII, New York-London, The Norton/Grove Handbooks in Music, 1993.

Bonfiglioli, Carlo, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara, entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de Conquista*, México, INI (Fiestas de los Pueblos Indígenas), 1995.

—, *Hacia una tipología antropológica de las danzas tradicionales mexicanas*, Disertaciones 1, México, UAM-Iztapalapa, 2001.



Danza de colores, Macuxtepetla, Hidalgo. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1992, Fonoteca INAH.

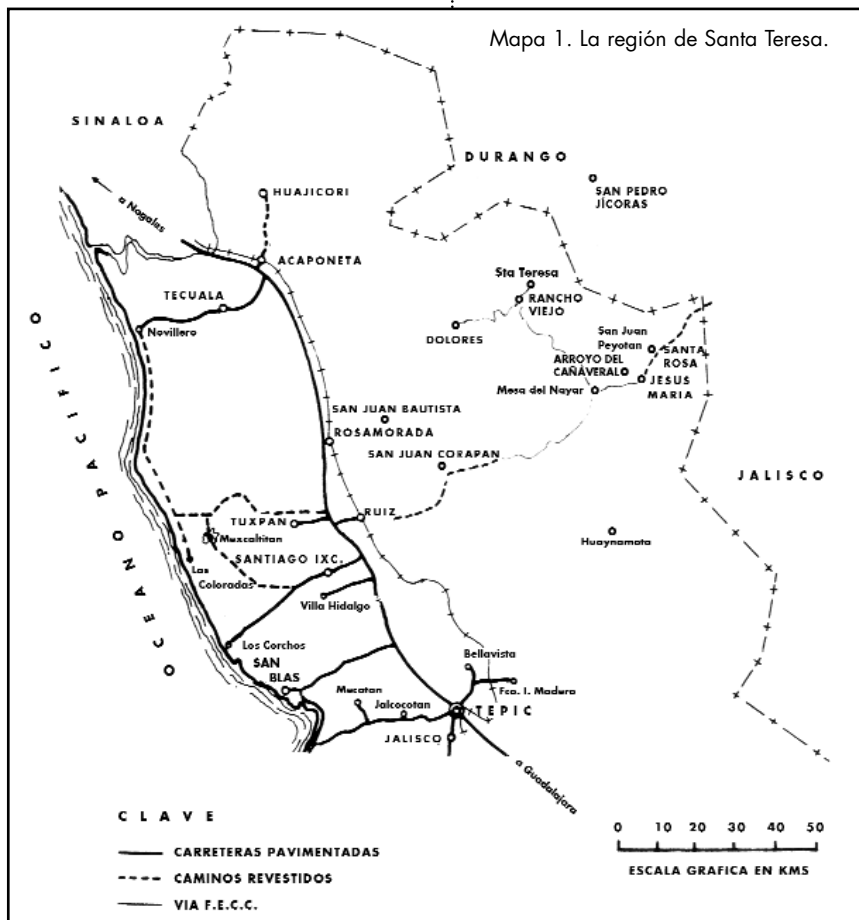
- Bonfil, Guillermo, "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales", en Lina O. Güemes (comp.), *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, t. 2, México, INI/INAH/CIESAS/DGCP/SRA, 1985.
- Chamorro, Arturo, "Mediación semiótica y vehículos de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los signos audibles", en *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 44, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991.
- , *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1994.
- Devés Valdés, Eduardo, "Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)", en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, t. I, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje*, España, Akal, 1985.
- , *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (1a ed. en español, editorial Crítica, 2002).
- Jáuregui, Jesús (ed.), *El mariachi, símbolo musical de México*, México, Banpaís, 1990.
- , *Música y danzas en el Gran Nayar*, México, INI/CEMCA, 1992.
- Loyo, Engracia, "La empresa redentora. La Casa del Estudiante Indígena", en *Historia Mexicana*, XLVI, 1, México, 1996, pp. 99-130.
- , *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999.
- Nava, Fernando, "La música indígena, el rito y la tradición a la que pertenece", en *América Indígena*, vol. XLVIII, núm. 1, México, enero-marzo, 1988.
- Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, VII), 1956 [1954].
- , *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital, Hidalgo, en 1936*, México, UNAM, 1997 [1963].
- Misiones Culturales, *Las Misiones Culturales en 1927*, México, SEP, 1927.
- , *Las Misiones Culturales en 1932-1933*, México, SEP, 1933.
- Ochoa, José Antonio et al., en José Luis Sagredo (ed.), "Series Fonográficas, Departamento de Etnomusicología", México, INI, s.f.
- Olmos, Miguel, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cabita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1998.
- Pous, Hilda, "El arpa argüeña de San Casimiro de Güiripa: características organológicas y contextuales", en *2º Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, 1985, pp. 76-80.
- Ruiz, Rafael, "Apuntes para una historia de las bandas en México. Siglos XVI-XIX", tesis de licenciatura en Etnohistoria, México, ENAH, 1997.
- Sáenz, Moisés, *La educación rural en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- , *México íntegro*, México, SEP, 1981 [1930].
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- , "El Jarabe. Baile popular mexicano", sobretiro de los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 5ª época, México, 1936.
- , "Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, sobretiro del t. LXIII, núm. 3, México, Artes Gráficas del Estado, pp. 33.
- Secretaría de Educación Pública, *Boletín SEP*, t. V, núm. 2, febrero 1926.
- Stanford, Thomas, *El villancico y el corrido mexicano*, México, INAH (Científica, 10), 1974.
- , "La música popular de México", en Julio Estrada (ed.) *La Música de México, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958-1980)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Cincuenta Años 1935-1985, 1984.
- , *El son mexicano*, México, FCE, 1985.
- Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999.
- Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, México, FCE, 1999.
- Vázquez, Irene, *Catálogo de fonogramas del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, Fonoteca-Coordinación Nacional de Difusión, 1998.
- Yurchenco, Henrietta, "La música indígena en Chiapas", en *América Indígena*, Órgano trimestral del Instituto Indigenista Interamericano, núm. 4, vol. III, octubre, 1943, pp. 305-311.



# El mariachi tradicional en contexto: la fiesta cora del “equinoccio de otoño” en Santa Teresa (Kueimarutse'e)

**S**anta Teresa (Kueimarutse'e) en su fiesta patronal de 1999. El poblado de Santa Teresa se encuentra en una amplia meseta a 2100 msnm, en medio de bosques de pino y encino. Se trata de la comunidad cora más septentrional y colinda con los territorios de mexicaneros y tepehuanes. Es un poblado con las casas dispersas, pero con una parte central con traza semi-cuadrangular. Una larga calle, que es la prolongación de la carretera que viene de Ruiz y La Mesa del Nayar, atraviesa el pueblo de poniente a oriente.

Los contrastes arquitectónicos entre el presente y el pasado de Santa Teresa son tremendos. Por un lado, cuenta con una iglesia del siglo XVIII de cantera amarillenta labrada, cuya construcción quedó inconclusa y ahora se encuentra en ruinas, a punto de derrumbarse. Otra más de finales del siglo XIX —hay una piedra de cantera del lado sur que tiene la fecha de 1884—, actualmente en uso, de mampostería, techo de lámina (originalmente debió haber sido de zacate) y portal de madera. La grandiosa Casa Real, de piedra y adobe con techo de dos aguas de zacate, y el Juzgado de estilo rústico del siglo XIX. Por otro lado, las grandes casas de los comerciantes “vecinos” (mestizos), de



\* Secretaría Técnica del INAH.

bloque y concreto con cancelería de aluminio, de estilo "nuevo rico" mexicano rural, con antenas parabólicas. Hay un amplio albergue del Instituto Nacional Indigenista (INI) y una clínica del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Las chozas de los coras se encuentran dispersas por el entorno entre los maizales.

Existe una pista aérea, con muchos desniveles —provocados intencionalmente por el ejército mexicano, con la supuesta finalidad de combatir el narcotráfico—, en la que pueden descender con dificultad las avionetas de los experimentados pilotos de la sierra; abundan las camionetas de los mestizos y no faltan las de algunos coras. Pero es abrumadora la presencia de jinetes y sobre todo de gente de a pie. La indumentaria de los hombres jóvenes tiende a ser “vaquera”, aunque destaca el vestido femenino de las tereseñas, consistente en falda larga hasta los tobillos, de colores brillantes, y collares multicolores de cuentas gruesas; asimismo, no faltan los hombres con calzón de manta y cotense.

En los alrededores existen trapiches y destilerías con instrumentos de madera, tal y como se utilizaban en el periodo colonial. En el poblado hay un cableado de energía eléctrica que no funciona, aunque en algunos edificios (el albergue del INI y la clínica del IMSS) y en algunas viviendas operan celdas fotosolares.

En un lomerío, en dirección nororiental, se encuentra el patio del mitote; en una loma, al norte del pueblo, está el adoratorio más importante de tradición aborígen y en los alrededores abundan, por todas direcciones, los sitios que conforman la geografía sacra de los tereseños: ojos de agua, montañas, lagunas, cuevas... Sin embargo, el sacerdote católico, que es el primer cora en acceder a tal investidura eclesiástica —a diferencia de otros ministros mestizos que le han precedido—, no se digna en acompañar a los indígenas durante sus ceremonias del costumbre y se limita a ejecutar los rituales propios de la liturgia oficial católica.

Los rituales de esta fiesta patronal no corresponden a una representación dramática integrada, como los de las Pachitas o la Judea, sino que se trata de varios procesos paralelos —algunos de ellos más vinculados entre sí— que se van desarrollando en diferentes escenarios y que no necesariamente responden a una lógica unifica-

da. Asimismo, hay un fuerte contrapunto entre las ceremonias de contenido religioso, dirigidas a los seres sagrados o asociadas con ellos, y aquéllas que responden a una intención de disfrute y exceso festivo.

La descripción no se presenta según una sucesión cronológica general, sino de acuerdo con los acontecimientos característicos de cada escenario ritual. Aunque algunas veces se superponen los escenarios, ya que hay acciones rituales que inician en uno y continúan en otro, y entonces la secuencia quedará ubicada en el escenario principal. La polifonía festiva no permite observar de manera simultánea cada uno de los escenarios y, ante la necesidad de elegir, se privilegiaron las actividades correspondientes a la tradición cora, propiamente dicha, por sobre las de la liturgia oficial del catolicismo posconciliar.

Según un mariachero mestizo —originario de San Juan Peyotán, quien vino a tocar a esta fiesta hace 15 años—, antes acudía más gente que ahora, a pesar de que no había carretera y sólo se llegaba en remuda, a pie o en avioneta. Entonces había más movimiento comercial, se trataba ganado y venían más mariachis. No dejaban descansar a los músicos y éstos se veían obligados a irse a dormir en el monte, entre los pinos. Pero hasta allá iban a buscarlos para que siguieran tocando.

Secuencia ritual en 1999	
miércoles 13 de octubre	antevíspera
jueves 14 de octubre	víspera
viernes 15 de octubre	fiesta patronal
sábado 16 de octubre	tornafiesta
domingo 17 de octubre	día festivo de la semana

**El salón de la Casa Real.** La fiesta patronal está a cargo del gobernador, por lo que uno de sus principales escenarios es su sede, la Casa Real. Este edificio rectangular tiene en su parte occidental un amplio salón techado con sólo un acceso, al oriente, y algunas pequeñas ventanas en el poniente.

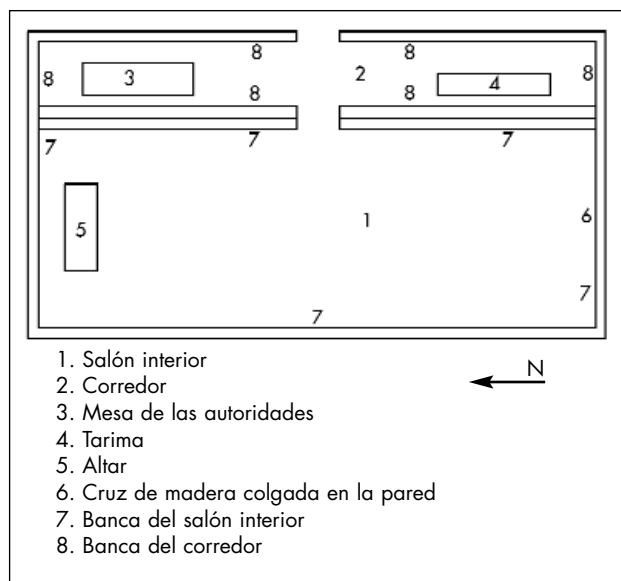


Figura 1. Planta de la Casa Real.

En su parte norte se prepara una mesa con mantel, sobre la cual se coloca la imagen de Santa Teresa, traída del templo la mañana de la antevíspera, el 13 de octubre. Alrededor de veinte moros simulan robar la imagen en la iglesia y, tras procesionar con ella por el Oriente y por el Norte, la entregan en la Casa Real a los mayordomos y a las tenanches, a quienes cuentan fantasiosamente que la han paseado por regiones remotas. Durante el mediodía se escucha la chirimía y el redoblante, cuyo dueto de músicos se coloca en la parte sur del salón de la Casa Real.

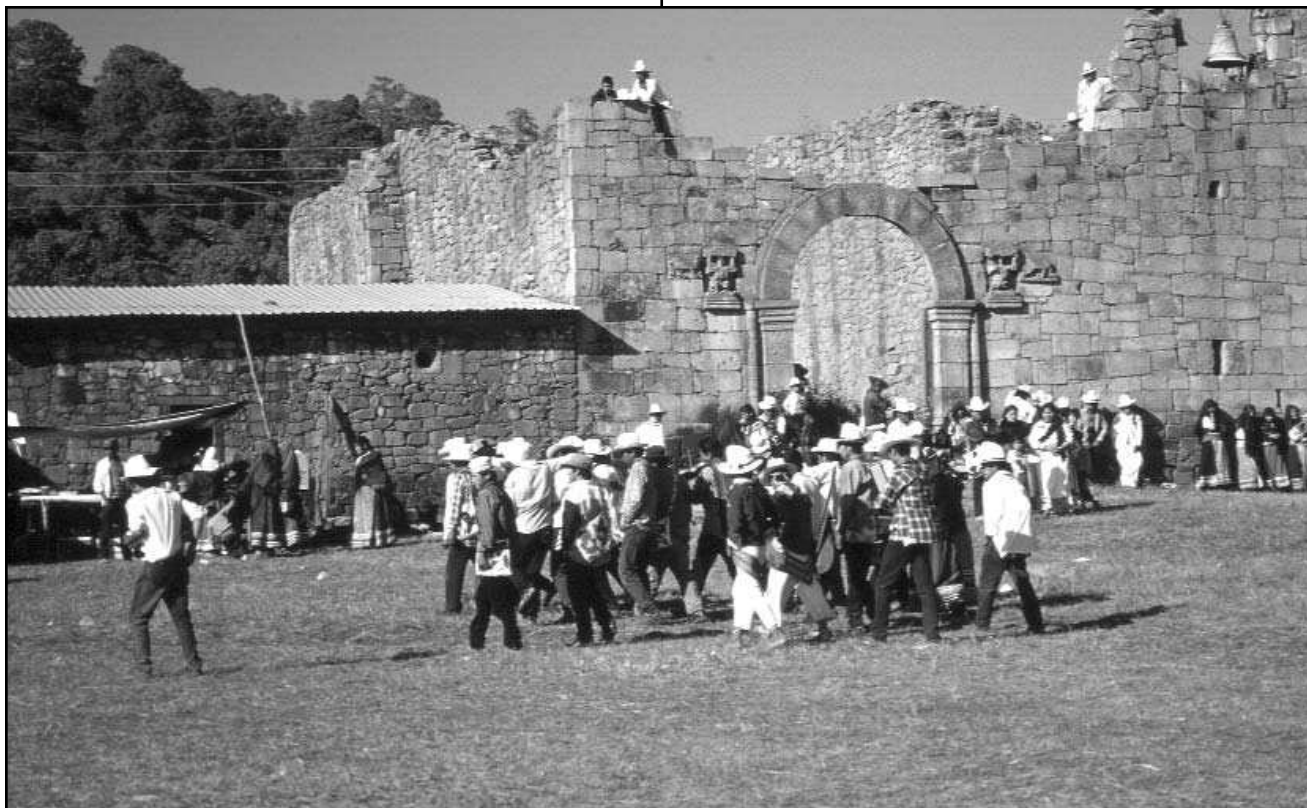
A las cinco de la tarde de la antevíspera, el 13 de octubre, sale la procesión desde la Casa Real para encontrar la imagen que traen en peregrinación los coras del poblado vecino de Dolores (Guachájajpua). Al frente van dos ancianos con banderas blancas que agitan lateralmente, hacia adelante y hacia atrás. Después va la Malinche con una pequeña bandera roja y una campanita de mano que hace sonar. Luego el nicho, que es portado por el mayordomo y una tenanche. Alrededor van mujeres con incensarios de barro humeantes y hombres con velas encendidas. Los coheteros se adelantan al cortejo de Santa Teresa y lanzan sus cohetes de trueno, con una inclinación hacia la dirección por donde vienen los visitantes de Dolores. La procesión sale rumbo al Norte y luego toma el Poniente, hacia la

pista aérea. Como el trayecto es de casi un kilómetro, el nicho es cargado en turnos, por hombres que lo colocan sobre su cabeza.

Cuando los contingentes quedan separados por unos cien metros, el Viejo de la danza de Urraca local, quien ya iba en la procesión pero sin ponerse la máscara, se adelanta —ya caracterizado y con látigo de cuero en la mano— y emite prolongados gritos. Con ademanes de manos invita a ambos grupos a acercarse. Cuando éstos quedan frente a frente, se procede a adorar primero a la imagen de Dolores. Uno por uno pasan los tereseños y besan los listones que caen por el frente del nicho, trazan en el aire una cruz abreviada con un ramo de flores y luego lo depositan dentro del nicho; algunos también depositan monedas. A continuación los doloreños pasan a adorar, de manera semejante, a la imagen de Santa Teresa.

Después de estos saludos a las dos imágenes, el mayordomo y la tenanche de Santa Teresa pasan a cargar la imagen de Dolores y viceversa; también las malinches de cada grupo se intercambian. Al estar frente a frente, ambos grupos giran en sentido levógiro y luego lo hacen en sentido horario; los acompañantes giran junto con ellos, de tal forma que se logra, esta vez caminando, un efecto semejante al de las danzas mitote o de las Pachitas: un remolino humano. Entonces se dirigen al poblado, con rumbo al Oriente. Para esto se colocan las dos imágenes, una al lado de la otra —la de Santa Teresa a la derecha y la de Dolores a la izquierda—, precedidas por la malinche de la imagen contraria, quienes no cesan de tocar sus campanitas. Adelante van los bandereros y los coheteros, y los dos contingentes caminan mezclados. Al arribar al centro del poblado doblan hacia el Norte, para ingresar a la plaza e introducirse a la Casa Real.

Los dos nichos son puestos sobre la mesa, adornada con un arco de flores de cempazúchitl y campanillas blancas. La imagen de Santa Teresa queda al Poniente y la de Dolores al Oriente. Se arrodillan los mayordomos, tenanches y malinches frente a su nicho correspondiente. Un hombre con cargo, mediante el uso de un paliacate, retira la diadema que porta en las sienes el mayordomo y luego la de la tenanche, y las coloca dentro del nicho; finalmente pone allí también el pa-



liacate. Primero se realizó la operación con los de Santa Teresa y luego con los de Dolores. Cada malinche se sienta en el suelo al lado de su nicho, sin cesar de tocar su campanita. Los incensarios son colocados también en el suelo a los lados de la mesa.

Los nichos son muy similares, aunque el de Santa Teresa es un poco más grande. Su aspecto frontal es una especie de réplica de los rostros de los danzantes de urraca. En el borde superior un ceñidor tejido sujeta la tela que recubre el cajón de madera por todos lados. Al frente, la tela está dividida en dos segmentos que, al estar replegados lateralmente, permiten que se descubra el frente. De la parte superior frontal cuelga un tejido de chaquira cuyas puntas rematan en monedas o medallas metálicas; este entramado multicolor llega hasta la mitad del frente, en cuya parte inferior cuelgan largos listones de varios colores, los cuales descansan en los hombros de la imagen, poco visible debido a la cantidad de objetos que la rodean en el interior del nicho: diademas, paliacates, flores...

Las dos malinches se introducen debajo de la mesa-altar y se sientan en el suelo, sin ser ahora visibles debido a los manteles que caen por los lados, pero se oye el tintineo de sus campanitas. La mesa-altar es

equivalente al tapeistle oriental del patio del mitote, de tal manera que la parte inferior corresponde en ambos casos al inframundo (Preuss, 1998 [1910]: 300); las malinches, en tanto personificaciones de la diosa de la Tierra y de la Luna (Preuss, 1998 [1908a]: 241), quedan confinadas así en su ubicación cósmica, esto es, en la parte inferior y, en este caso, absolutamente oscura, ya que a la penumbra del salón de la Casa Real se le añade la oscuridad lograda por los manteles que caen desde la parte superior de la mesa-altar.

La gente procede entonces a adorar las imágenes. Arriban por grupos familiares, se arrodillan frente a ellas, se santiguan y luego pasan a depositar flores y a veces algodón o monedas, para finalmente besar los listones que las adornan.

A las siete y media de la noche arriba el mariachi huichol de Arroyo de Cañaveral (M1) y de frente a las imágenes interpreta “una hora” de minuets y vales, esto es, seis piezas, cuyo estilo corresponde al del santuario de Huaynamota. Lo notable es que el tololoche (violón) es tocado por una muchacha; todos sus instrumentos son de cuerda. Al concluir su devoción musical, encendieron veladoras en el suelo frente a los nichos y se retiran.

Al cuarto para las nueve de la noche, uno de los mayordomos locales comienza a repartir la cena para la gente de Dolores, que velaba al lado derecho del altar. Desde el extremo sur del salón comienza a llevar un plato servido con comida en cada mano, que va entregando a los comensales: la comida es consumida allí mismo.

A las nueve de la noche ingresa el mariachi mexicano de San Pedro Jícoras (M2), también de instrumentos cordófonos, e interpreta minuets con un estilo diferente a los de la región de Huaynamota. Al término de sus seis piezas, uno de los músicos se acerca y besa en cruz (arriba, abajo, izquierda, derecha, centro) cada uno de los nichos, para después retirarse.

Se espera que esa noche bailen los danzantes de Urraca, en la parte sur del salón, frente a una cruz que está colgada en la pared. Pero doña Clemencia Doye Flores nos explica que no se presentarán, porque nadie preparó comida para ellos.

Durante la noche ya casi no llegó gente a adorar y sólo permanecieron en el salón algunos de los mayordomos y tenanches, así como las dos malinches y los peregrinos venidos de Dolores.

Al amanecer, el grupo de los moros les ofrece de comer a las personas que velaron. En tanto, en la parte Sur del salón, la danza de nagüilla de Rancho Viejo (Xurémuna'aitse'e) realiza sus ejecuciones.

Oposiciones entre la danza de la Urraca y la de Nagüilla (ambas se desarrollan con música de violín):	
Danza de la Urraca	Danza de la Nagüilla
sonaja de bule	sonaja metálica
paleta	arco percutor
calzón de manta	nagüilla con carriceras
corona alta con plumas de urraca	corona baja con plumas de varios colores
a ritmo pausado	a ritmo rápido

El traslado de los nichos al templo se realiza la tarde de la víspera (cfr. *infra*). El día 16, sábado, nos indican que "iban a sacar a los santos a pasear", esto es, que los nichos iban a ser regresados de nuevo desde el templo

hacia la Casa Real; pero no presenciamos esa ceremonia, ya que fuimos a La Laguna a observar la entrega de ofrendas en el adoratorio de dicho sitio sagrado. Cuando retornamos al poblado, al atardecer, la puerta del templo estaba cerrada, ya que los nichos habían sido trasladados a la Casa Real. En la parte norte del salón de la Casa Real, sobre una mesa, estaban tres nichos: el de Santa Teresa, el de Dolores y el Santo Niño. Nos comentaron que los nichos serían regresados al templo hasta el lunes.

Al anochecer del sábado, los danzantes de Nagüilla escenifican sus sones frente a la cruz de la parte sur del salón de la Casa Real.

**El portal de la Casa Real.** Al lado Norte del portal de la Casa Real está la mesa de las autoridades. La presencia de varios de los integrantes de esa jerarquía es permanente y ahí se encuentra el Gobernador Primero o en su defecto el Gobernador Segundo, quienes atienden todos los asuntos que se presenten.

La tarde de la víspera, desde las cinco, comienzan a desfilan los mariachis para hacer su presentación oficial ante las autoridades tradicionales. La ceremonia consiste en tocar "una hora", esto es, cinco piezas y el pilón. El primer grupo, procedente de Ruiz (M3) y con acordeón ejecutó, entre otras melodías, *El Chubasco*. Luego siguió, como a las seis de la tarde, un grupo de Rosamorada (M4), también con acordeón y que tocó, entre otras, *Vida Prestada* y *El Muchacho Alegre*. A continuación, hacia las siete de la noche, pasó el mariachi de San Juan Corapan (M5), que aunque es de indígenas coras, también incluye acordeón; presentaron, entre otras, *Tres Animales*, *Hojas sin Rumbo* y la polka *La Quince*. Luego tocó un mariachi huichol de Jesús María (M6), que ejecutó una interesante versión del son de *El Caminero*, también conocido como *El Pasacalle*; posteriormente este grupo interpretó el corrido de *El Diente de Oro*, que refiere sobre el último gran bandolero huichol, ultimado en 1971 (Palafox Vargas, 1985; Jáuregui, 1994).

La mayoría de las piezas son solicitadas por algunos jóvenes integrantes del grupo de las autoridades tradicionales, aunque otras son seleccionadas por los propios mariacheros para lucirse. Este acto constituye una especie de pago del permiso para tocar en la fiesta de la



comunidad, de tal manera que, una vez concluida su presentación, los mariachis ya pueden salir a conseguir clientes. Pero también funciona hasta cierto punto como una promoción para el grupo en turno, ya que los asistentes a la fiesta lo escuchan y pueden seleccionarlo a partir de la muestra musical presentada.

En el lado Sur del portal de la Casa Real se coloca la tarima para zapatear sones; si bien al inicio había sido puesta en el centro, donde obstruía el ingreso al salón. El Gobernador comentó que debería haber dos tarimas, pero que a principios de año vendieron una de ellas al INAH (para la Sala del Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología, en donde actualmente se puede apreciar por los visitantes), y no la habían podido reponer todavía. En este caso se trata de la versión de tarima más difundida entre las comunidades coras, esto es, un largo cuadrángulo de madera, ahuecado, de cerca de dos metros y medio de longitud, por aproximadamente 60 centímetros de anchura y 40 centímetros de altura, elaborado a partir de una pieza sólida de madera obtenida del tronco de un gran árbol. Este instrumento musical es un “tambor de pie” (*foot drum*) —ideófono percutido con los pies— y en esta región, a diferencia de las zonas cálidas en las que se emplean la parota (juanacaxtle) o el chalate (higuera mexicana), aquí se elabora de un pino especial.

En esta fiesta, el baile de tarima no manifiesta un contenido religioso —como en la festividad de Santiago Apóstol (*cf.* Ramírez, 1999 y 2004)—, ya que no

constituye una plegaria por cuyo medio se exprese una petición o agradecimiento a los seres sagrados. Por el contrario, se presenta como una muestra más de la alegría festiva y contrasta notablemente con las danzas ejecutadas en el salón de la Casa Real.

La melodía para acompañar a los tarimeros siempre estuvo ejecutada por un solo violín; obviamente, entre la tarde del 14 y la mañana del 17 varios violineros se fueron turnando. El violinero se sienta de frente al Oriente, en la banca construida por todo el derredor del portal, mientras los bailarores se colocan de frente al violinero, esto es, de cara al Poniente, que coincide con la pared frontal del salón de la

Casa Real. Por su parte, los espectadores se sientan alrededor, o presencian desde las proximidades de la plaza, parados frente a este escenario.

Los bailarores fueron hombres principalmente, pero con frecuencia estuvieron acompañados por mujeres. La tarde y noche de la víspera llegaron a sumar cinco bailarores que simultáneamente hicieron uso de la tarima, si bien lo más frecuente era que hubiera un máximo de tres. En ocasiones los bailarores y bailaroras se abrazaban lateralmente, en otras había cierto interés en los hombres por coordinar su zapateado, pero para nada se trata de un baile con coreografía grupal preestablecida. El zapateo de los hombres es brioso, fuerte, con intención de resonar sus golpes en la tarima. Por el contrario, el zapateo de las mujeres es muy suave y sus plantas se mantienen muy próximas a la madera; su intención es más bien la de llevar el ritmo y mover cadenciosamente su cuerpo. Como las tereseñas y doloreñas usan un vestido largo hasta el tobillo y un rebozo cruzado en el pecho, el efecto de las bailaroras es de gran elegancia. Las mujeres siempre zapatean “calzadas”, ya sea con huaraches de vaqueta y suela de hule de llanta o con zapatos de plástico; los hombres, por su parte, lo hacen descalzos, con huaraches de vaqueta o con botas mineras. El buen zapateador lo hará descalzo, con el fin de poder matizar sus percusiones; aunque puede iniciar su ejecución con huaraches y luego descalzarse ya sobre la tarima. Sólo con las plantas de los pies se puede lograr el trato fino a la madera y



realizar pasos de complejidad técnica que combinan punteos y taloneos; sólo descalzos los bailarores están en posibilidad de lograr una adecuada conjunción con el violinero. Con huaraches se logra un zapateo de mayor resonancia, pero de menor precisión, aunque el efecto sigue siendo agradable. En cambio, con botas mineras se obtiene un sonido muy fuerte, pero burdo y plano y el bailaror presenta una imagen de torpeza.

Las mujeres zapatean en el mismo lugar, mientras los hombres, en ocasiones, se desplazan lateralmente, sobre todo cuando el paso es muy rápido y continuo.

**La plaza y las calles del centro.** En su vertiente no religiosa, el escenario mayor de la fiesta es la plaza y las calles del centro del poblado. Principalmente allí es donde se lleva a cabo la borrachera de cinco días con sus noches, aunque la intensidad mayor tiene lugar durante los tres primeros.

A la una de la tarde del miércoles, nos encontramos a un mariachi huichol de Santa Rosa (M7) que llegaba a pie, cargando sus instrumentos desde Jesús María. Nos aclararon que nunca habían ido al santuario de Huaynamota y que su jefe, que sabe tocar todos los instrumentos, es quien enseñó a los más jóvenes.

La noche del miércoles, la antevíspera, cuando salían de la Casa Real, después de tocar sus tandas de minutos a las imágenes, los mariachis fueron contratados por algunos profesionistas (el médico de Lindavista, el ingeniero a cargo de las obras del albergue de Santa Teresa y sus acompañantes) que trabajan en la región. El mariachi huichol de Arroyo de Cañaveral interpretó un corrido de la zona de Huazamota, *El Moro de Cumpas*, *Imposible*, *El Herradero*. Por su parte, el mariachi mexicano de San Pedro Jícoras tocó *Cuando salgo a los campos* y luego una polka.

Mientras tanto, en el lado oriental de la plaza, cerca del templo, el mariachi de Tepic (M8) —de acordeón y tarola, con instrumentos cordófonos de acompañamiento y de riguroso “uniforme vaquero”— había sido contratado y realizaba ejecuciones llamativas, pero de estilo comercial y muy apegadas a las versiones de los éxitos disqueros.



El jueves, la víspera, desde las once de la mañana un cora borracho andaba paseando a otro mariachi de Ruiz (M9) por las calles del pueblo y la plaza. Escuchamos a distancia *La del Moño Colorado*, *María de la Luz*, *Traigo Penas en el Alma* y *Amor con Amor se Paga*.

Los mariachis tocan ante el pedido del cliente y se desplazan con él, si éste decide “pasearlos”. Cada grupo de borrachos con “su mariachi” no molesta para nada a los demás. Como se trata de instrumentos cordófonos —ningún grupo trae instrumentos aerófonos, del tipo trompeta— no hay problema para lograr una relativa intimidad en las ejecuciones, sin interferir en las tocadas de los demás. Pero esto comienza a ser alterado por la presencia de ciertos grupos musicales que incluyen acordeón y sobre todo la tarola, ya que sus ejecuciones se expresan con una sonoridad mayor.

Algunos clientes se pasean montados a caballo, seguidos por el mariachi contratado. Hay quienes pasean al mariachi en la caja de su camioneta, mientras ellos disfrutan de la música desde la cabina del vehículo.

Por su parte, ciertos mestizos mantienen los aparatos de sonido de sus camionetas encendidos a todo volumen, pero esta situación no es privativa de ellos, ya que algunos coras también hacen lo mismo, incluso algunos pasean en su camioneta acompañados de su pareja con el sonido alto.

Las grabadoras portátiles, aunque voluminosas, son utilizadas por la gente de a pie. Hay coras que —a falta de dinero para pagar un mariachi— se pasean por la

plaza y las calles embriagándose y escuchando la música de su grabadora. Durante la fiesta, prácticamente no hay mariachi al que no se le acerquen coras —con los aparatos cubiertos con pañoletas o paliacates— para grabar la música que ejecuta, con el fin de reproducirla posteriormente para su disfrute.

A la fiesta llegaron dos camionetas cargadas con cerveza de bote, marca Modelo, y en la tienda, además de cerveza, se vendía aguardiente. También había varios puestos donde vendían “cantaritos”, esto es, preparados de refresco de toronja con aguardiente y limón, servidos precisamente en un cantarito de barro.

Cada noche, desde la tarde hasta la mañana siguiente, la temperatura descendía bruscamente en la meseta de Santa Teresa, lo que aparentemente no afectaba a mariacheros y cantadores, ni a sus clientes. Desde el día 15 se volvieron corrientes las escenas de borrachos tirados en el suelo, totalmente perdidos por el alcohol. Presenciamos un caso —sin que parezca una excepción— de alguien quien, tras recuperarse de ese estado, volvió a agarrar la tomada como si nada. Por las calles del pueblo y la plaza eran varios los jinetes que andaban completamente borrachos, luciendo sus caballos con pasos laterales; mientras otros, con balanceos —suaves o violentos— a los lados o hacia

adelante o atrás, recuperaban la vertical sobre sus monturas, ante los evidentes efectos del alcohol. Los de a pie caminaban dando tumbos, a veces abrazados en parejas o tercetas. Las discusiones entre hombres eran frecuentes y a veces iban acompañadas de golpes. Desde la tarde del día 14, la policía judicial del estado y la policía municipal de El Nayar encarcelaron a varios rijosos y nos enteramos de por lo menos un herido de navaja en el vientre.

El sábado 16 —al atardecer y por la noche— seguía la fiesta y la borrachera en grande, con varios mariachis que se mantenían tocando. La mañana del domingo, la gente —principalmente hombres, pero también algunas mujeres— seguía adquiriendo licor en las tiendas y se preparaba para continuar la fiesta.

**La plaza.** La antevíspera por la mañana no pudimos presenciar la actuación de los moros. La víspera, el jueves 14 de octubre, como a la una de la tarde, inicia la escaramuza de los jinetes moros. La chirimía y el redoblante, que habían estado tocando en el lado sur del salón de la Casa Real, salen y se dirigen al centro de la plaza, donde se colocan al interior de la estructura de cuatro postes. Cinco jinetes moros, divididos en un grupo de tres y otro de dos, se forman en dos hileras frente a frente, en diagonal con respecto a la esquina Sureste de la plaza. Cada jinete puntero mueve lateralmente su bandera blanca y sale por los lados para dirigirse a la esquina Sureste; allí saluda con su pendón y regresa por el centro para iniciar la primera escaramuza.

Se adelanta el grupo de tres y se conforma una sola hilera que gira en sentido levógiro alrededor de la estructura central; al concluir el giro el grupo de dos sale hacia la esquina sureste, en tanto el de tres lo hace hacia la esquina noroeste. Al llegar al punto se saluda con la bandera y se da vuelta a la izquierda, para retornar al centro; el grupo de tres se adelanta e inicia el giro sinistroverso en torno a la estructura central, al que se añade el grupo de dos; concluida la vuelta, el grupo de dos sale hacia el Oriente, mientras el de tres lo hace hacia el Poniente para ir recorriendo los doce puntos en que se divide el calendario solar indígena sobre el trazo del cosmograma cuadrangular.

Tras el viaje a cada punto siempre se encuentran los jinetes en el centro y realizan el giro levógiro en torno

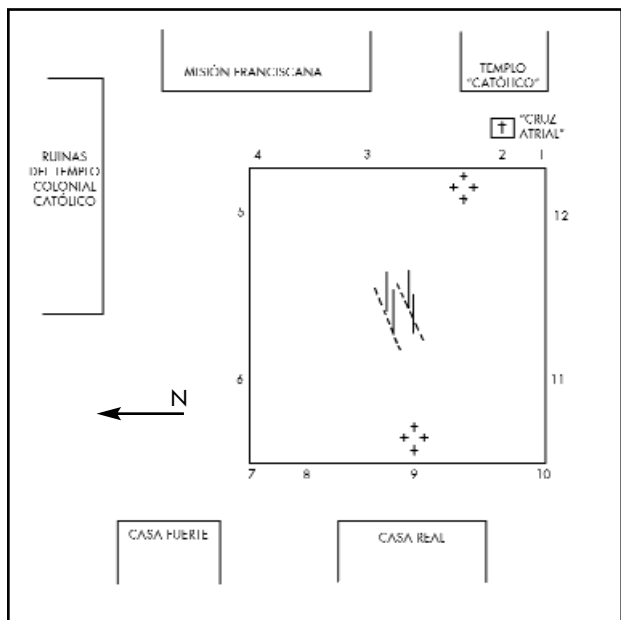
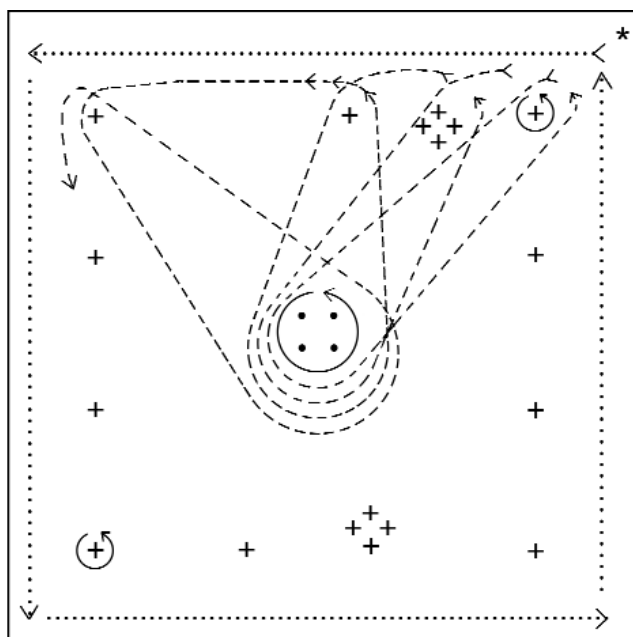


Figura 2. Crono-cosmograma cuadrangular de la plaza.

a los cuatro postes. Esta jugada es con los caballos al paso; la melodía y el ritmo de la chirimía y del redoblante constituyen su marco sonoro. El giro general alrededor de la plaza, que se ha dividido imaginariamente en los puntos del calendario solar, se ejecuta también en sentido antihorario. Concluido el recorrido por todos los puntos, en una sola hilera los jinetes dan una vuelta a trote por el perímetro de la plaza, en sentido antihorario.

Inmediatamente —tras el cambio de melodía de la chirimía— inicia la segunda escaramuza que será a trote. Al regresar al punto inicial, en la esquina sureste, se dirigen hacia el centro y lo rodean en levógiro para regresar al punto exterior y emprender una vuelta sinistroversa en rededor de la plaza y avanzar al siguiente punto; desde ahí se dirigen de nuevo al centro para rodearlo y regre-



- ★ PUNTO DE INICIO
- RECORRIDO CIRCULAR ANTIHORARIO EN CADA PUNTO DEL COSMOGRAMA CUADRANGULAR Y EN SU CENTRO
- - - → RECORRIDO OVALADO ANTIHORARIO DESDE CADA PUNTO EXTERIOR HACIA EL CENTRO Y REGRESO
- .....→ RECORRIDO CUADRANGULAR ANTIHORARIO EN TORNO AL COSMOGRAMA

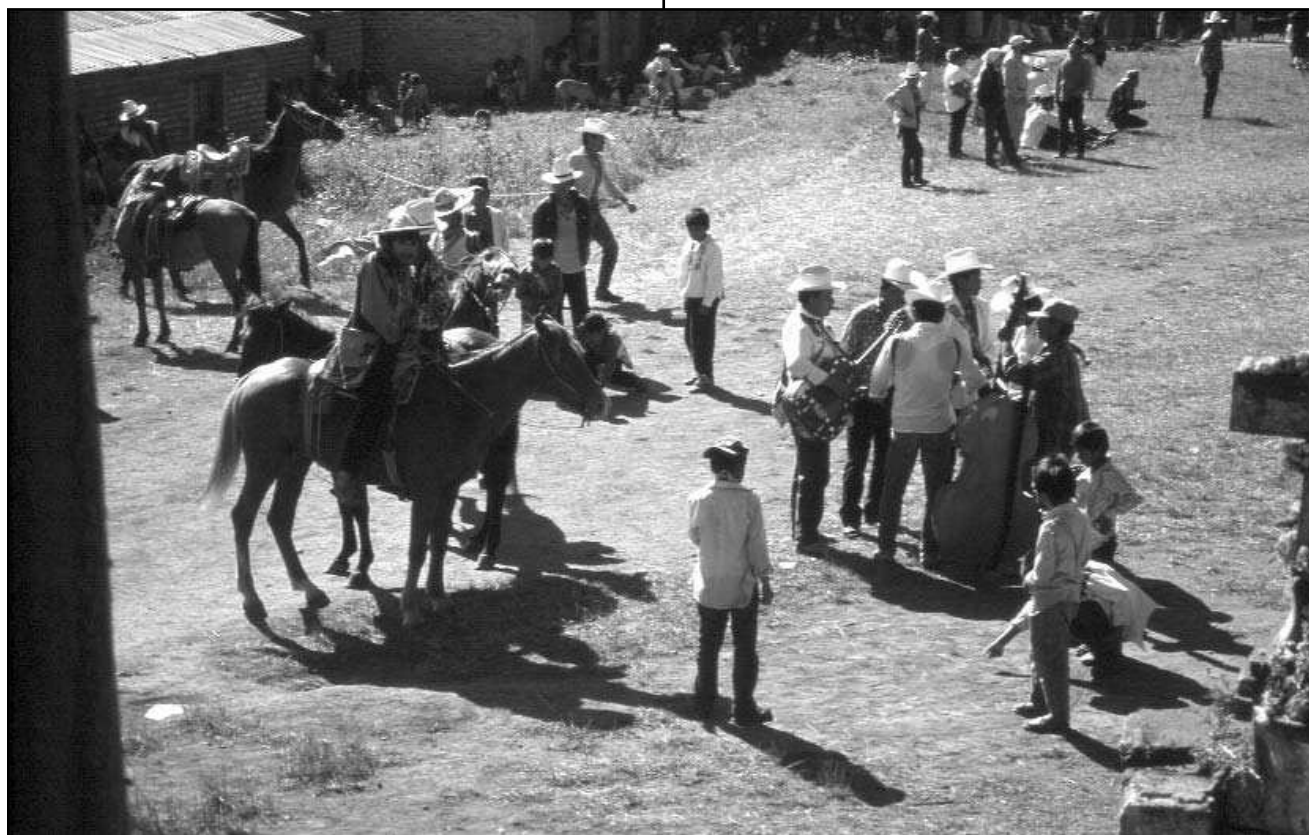
Figura 3. Patrones coreográficos básicos de la escaramuza de los moros.

san para circundar de nuevo la plaza y llegar al siguiente punto. Así van recorriendo de nuevo, en sentido antihorario, los doce puntos imaginarios del contorno exterior de la plaza. Los jinetes continúan con más variantes coreográficas de sus escaramuzas.

Como a las nueve de la mañana del día 15, los mayordomos inician la preparación de un altar en el centro de la plaza. Para esto, se colocan unos tabloncillos en la estructura de cuatro postes y se limpian de zacate los alrededores por medio de machete. Se pone una cobija como toldo y otras se usan para cubrir los lados; se deja descubierto un frente, el que corresponde a la esquina suroriental de la plaza, el cual coincide con la dirección del templo. Con machete se limpia a ras del suelo un camino recto que une el templete central de la plaza con el templo.

A las diez y cuarto los mayordomos ingresan al templo, mientras el mariachi de San Juan Corapan (M5) canta *Las Mañanitas* (la versión que inicia con “Qué linda está la mañana...”). Las tenanches toman sus incensarios de barro y una canasta con pétalos de flores, mientras dos hombres mayores cogen las banderas blancas.

Los nuevos mayordomos —marido y esposa— y la malinche se arrodillan y un anciano les coloca a cada uno en las sienes una diadema, tomada con un paliacate del nicho de Santa Teresa. Todos se incorporan y los mayordomos —el hombre del lado derecho y la mujer del izquierdo— toman el nicho de la patrona; el nicho



de Dolores permanece en el presbiterio. Se inicia el traslado: adelante van los bandereros, luego la malinche, quien va tocando su campanita, después el nicho; van rodeados por una comitiva en la que sobresalen las tenanches con los incensarios y la mujer que va arrojando pétalos de flores. El mariachi de Corapan va cantando: “Celebremos, señores, con gusto...”

Al llegar al centro de la plaza, el nicho es colocado en lo alto de la estructura de maderos —transformada en altar temporal— y a los lados se amarran las dos banderas. Luego se arrodillan los mayordomos y la malinche, a quienes se les quitan las diademas, que son guardadas en el nicho. Los incensarios se ponen a los lados, en el suelo, y la canasta con pétalos se sube al lado del nicho. También se depositan algunas veladoras y candeleros al frente del altar.

Un poco más tarde, la danza de Nagüilla ejecuta varios sones frente a este altar, en el centro de la plaza.

Al mediodía se llevan cazuelas y ollas con comida, que son colocadas en el altar, junto al nicho. Aproximadamente a las dos y media, los moros ofrecen comida a los mayordomos y tenanches, cuyo reparto se realiza de la manera acostumbrada en las fiestas serra-

nas: cada comensal recibe sus porciones, las cuales se guardan en recipientes y se trasladan para ser consumidas en casa.

Entre los mariachis que tocan por la plaza, llama la atención el de San Juan Bautista (M10) —integrado por violín, vihuela, guitarra y violón—, ya que entre las piezas que le son solicitadas está el son de *El Caminero*.

A las tres de la tarde, se baja el nicho del altar —con una ceremonia similar a la de la mañana—, para ser trasladado de regreso al templo. Un poco después llega el mariachi de Santa Teresa (M11) —integrado por violín, guitarra, vihuela y violón—, que ejecuta minutos en calidad de plegaria, de pie, en el centro de la nave del templo.

En la parte surponiente de la plaza, los “bancos” ya están preparados; se trata de equipales totalmente cubiertos por la parte exterior con plátanos “costillones” y adornados también con largas cañas de azúcar. Varios lucen panes con figuras de animales, entre las que destacan caimanes, tortugas, palomas...

A las tres y media de la tarde, los mayordomos y tenanches —tanto los salientes como los entrantes— ingresan al templo y se arrodillan frente al presbiterio;

entonces el rezandero dirige varias oraciones. Salen y se toma el arco de flores que estaba en la fachada del templo. A medio camino, entre la cruz atrial y el espacio donde están preparados los “bancos”, se detienen los entrantes con el arco floral, mientras los salientes corren hacia los “bancos” para tomar las coronas colocadas sobre los asientos y una caña de azúcar que está enfrente de cada uno de éstos. Regresan a la carrera y, una vez que les son entregadas la corona y la caña de azúcar, ahora quienes tomarán los cargos se dirigen de prisa a sus respectivos “bancos”, seguidos por sus familiares, y toman asiento.

Los once bancos están colocados, de espaldas a la Casa Real y de frente al Oriente, en una hilera de Norte a Sur, en cuyo extremo septentrional se ubica el nuevo mayordomo y en el meridional la nueva malinche. Hay mucha gente alrededor y gran algarabía. Aparece un hombre enmascarado, en calidad de bufón, que pide plátanos y a veces los toma sin permiso. Entre bromas, este gracejo va encendiendo —por la parte trasera de los “bancos”— los cohetes que hay abajo de cada asiento, en el orden secuencial de Norte a Sur. Se trata de cohetes potentes, cuyo sonido es tremendo y cuya explosión puede traer consecuencias graves, pues algunas personas han resultado con quemaduras a causa de los fragmentos que saltan hacia los alrededores. Es conmovedora la escena de la niña-malinche quien, desde los primeros truenos, sonriente se tapa los oídos con sus dedos en espera de su turno.

Esta escena es muy difícil de seguir porque hay muchas personas congregadas apretadamente en torno a la hilera de “bancos”. Es prácticamente imposible observar lo que sucede con cada personaje, por estar totalmente rodeado de sus familiares y algunos fotógrafos. El mayordomo de la Virgen de Guadalupe nos contó después que cada cargo que entrega, inmediatamente antes del tronido del cohete, le ofrece tres copitas de vino (aguardiente o tequila) a su respectivo entrante, “pa’ darle juerzas”; también a la niña le dan sus “tres tragos”.



Esta secuencia ritual de los “bancos” sucede con suma premura, ya que todas las acciones se hacen de prisa. En cuanto termina el último cohete, cada cargo entrante se pone el equipal sobre la cabeza y con la ayuda de sus familiares carga con las frutas, las cañas de azúcar, los panes y la comida que ha recibido, y velozmente se dirige hacia su casa. Algunos utilizan camionetas para realizar el transporte de los obsequios recibidos. Una parte de la fruta recibida, sobre todo los plátanos, es vendida a quien lo solicite.

Concluida esta ceremonia —unas familias que habían esperado desde hacía más de dos horas en el extremo sur-poniente de la plaza— les obsequian comida a los danzantes de Nagüilla de Rancho Viejo. Entre los alimentos había atole, arroz, frijoles y tortillas. Como los donatarios de la comida son fuereños, en este caso lo recibido se consume en el sitio de la donación.

**El rodeo.** El día 15 al mediodía tuvo lugar el rodeo. Mucha gente se trasladó a pie, a caballo y en camionetas hacia la *manga*, situada en la parte poniente de la llanura de Santa Teresa. Ésta consiste en una estructura circular, al lado norte, de la cual sale una larga prolongación de 160 m de largo, por 12 m de ancho. Toda la construcción está hecha con vigas de madera.

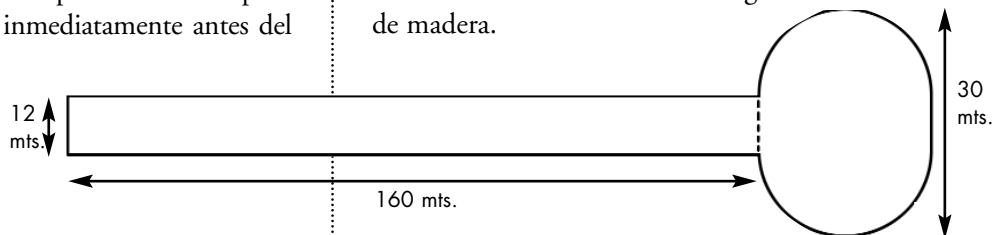


Figura 4. La *manga* del rodeo.



Aquí la única suerte del rodeo consiste en intentar derribar a una res, tomándola por la cola, la cual sale corriendo de la parte norte hacia la parte sur de la *man-ga*. El jinete en turno se lanza a galope en su persecución, se le empareja, le toma la cola y trata de tumbarla. En dos horas no vimos que el objetivo se lograra ni una sola vez, pero la gente disfruta el espectáculo. Es posible que este tipo de jaripeo sea reciente en la zona, ya que los participantes no usan el acostumbrado guante de gamusa para tomar la cola de la res, y frecuentemente rebasan al bovino en su desenfrenado galope.

Los coras montan con huaraches y su morral terciado al hombro; sólo unos pocos lucen atuendo “vaquero”, esto es, pantalón, camisa, botines, cinturón de piel y sombrero “tejano”. Estos indígenas son excelentes jinetes y hay algunos que se dan el lujo de montar “a pelo”. Varios jinetes participan en estado de ebriedad y, no obstante el equilibrio que implica una carrera a todo galope persiguiendo a las reses, así como la abrupta frenada correspondiente, nunca se cayeron de sus monturas.

El ambiente es de fiesta; el sol es brillante y el cielo está azul, con algunas nubes blancas. Se venden “cantaritos” y cerveza, así como diversas golosinas, como *duros* de harina y elotes cocidos. Hay varios mariachis tocando para los clientes. El chofer de un camión de pasajeros —que acudió al rodeo con su vehículo— hizo subir al techo de su antiguo autobús (de la década de 1960) a un mariachi de Acaponeta (M12) —con acordeón, guitarra, vihuela y violón— para que, sobre

la parrilla destinada al equipaje, les tocara a sus invitados. La cantidad de jinetes y de camionetas da la impresión general de que se trata de cualquier poblado mestizo de la costa o del altiplano nayaritas.

El sábado 16 de octubre también hubo rodeo, pero no lo presenciamos porque desde el amanecer nos fuimos a La Laguna y regresamos hasta el atardecer.

**El templo.** El párroco del lugar es el único sacerdote católico cora, de origen mariteco (originario de Jesús María, Chuísete’e). Sin embargo, en opinión de doña Clemencia Doye Flores, aunque diga la misa en lengua cora, “no los ayuda”. A diferencia de sus predecesores mestizos, no los acompaña en las procesiones del

costumbre, no va a las rancherías y sólo visita las casas de los ricos comerciantes mestizos, dueños de las tiendas. Para ella es más importante que el sacerdote católico participe en las fiestas del costumbre cora, cuando los mayordomos se lo solicitan, a que diga la misa y predique en lengua cora, en los tiempos que a él le parezcan convenientes.

Esta opinión fue confirmada por el profesor Juventino Díaz Serrano, ex-presidente municipal de Jesús María, en cuya parroquia estuvo asignado anteriormente dicho franciscano. Según él:

A Felipe [Altamirano] —que es sacerdote cora— lo metió el obispo [de la Prelatura Nullius de El Nayar] para que la iglesia tuviera más acción con la gente, pero no ha logrado dominar. Lo que quieren los franciscanos es que la gente vaya a misa cuando el cura toca las campanas, pero no lo han logrado. Sí somos católicos, pero no nos absorbe la iglesia. Los indígenas se dirigen a la iglesia sólo en las fiestas establecidas. Solicitan al sacerdote para que les dé misa o asista a las fiestas. Es bonito que el sacerdote —que sabe la palabra de Dios— la diga. Pero si no está o no quiere, entonces lo hacen solos los coras, por eso tienen sus Mayordomos o Muayú.

Las imágenes del templo cristiano son un cuadro de la Virgen de Guadalupe, colgado sobre la pared posterior al altar; los nichos de San Antonio, Dolores, San José, San Miguel Arcángel y el Niño Dios, colocados

sobre el altar; un nicho de la Virgen de Guadalupe, otro de San José de Caramota y una caja con un Cristo acostado, colocados sobre una mesa al lado derecho del presbiterio. En esta fiesta los nichos de Santa Teresa y el visitante de Dolores están sobre el piso, al frente del presbiterio.

Durante toda la antevíspera el templo permaneció cerrado, ya que la imagen de Santa Teresa se encontraba en la Casa Real. Pero la víspera, desde las ocho y media de la mañana, se abrió la puerta y se inició el proceso del cambio de las flores. Llegaban mujeres y niñas con morrales llenos de racimos de flores, sobre todo de cempazúchitl; primero ofrecían un ramito a la cruz atrial y luego pasaban y depositaban el morral en el límite del presbiterio. La hilera de morrales repletos de flores llegó de una pared a la otra, en sentido transversal.

Como a las nueve y media se bajan los cinco arcos florales pequeños que están sobre las imágenes del altar. Las mujeres deshacen los amarres, y sobre petates dispuestos para tal fin en la nave del templo van colocando las flores marchitas. Al final los petates son sacados por tenanches varones para tirar las flores viejas entre la maleza, al lado norte del templo. Mientras tanto los tres arcos grandes —el del altar, el del centro de la nave y el de la fachada del templo— han sido bajados por tenanches varones y llevados al lado norte del edificio, donde son desamarrados y deshechos. También les quitan las flores a la cruz del templo, colgada en la pared sur, y a la de la Casa Real, que también cuelga en la pared sur de aquel edificio, y que fue traída al templo para este fin. Las únicas flores que no se cambian son las del arco del altar de la Casa Real, en donde se velan las imágenes de Santa Teresa y de Dolores, quizás porque ha sido elaborado recientemente.

Entonces da inicio la labor de renovar los arcos y las cruces florales. Las mujeres toman los manojos de flores de los morrales y los entregan a los hombres; éstos se encargan de liarlos con suma destreza en torno a las varas flexibles que luego se convertirán en arcos, o en torno a los maderos rígidos que conforman las cruces. Todos los manojos de flores traídos al templo corresponden a la ofrenda estacional a preparar, de tal manera que las encargadas van tomando de los morrales los

manojos tal y como los encuentran. Una vez que los arcos y las cruces han sido “revivificados” con flores frescas, se vuelven a colocar en los sitios correspondientes, para que exhiban su colorido y difundan su aroma.

La víspera, a las cuatro y cuarto de la tarde, da inicio el traslado de las imágenes, de la Casa Real hacia el templo. Desde antes, el chirimitero y el tamborilero tocaban ya en la parte sur del salón. Se preparan los incensarios de barro con brasas y se les pone copal; se aproximan al altar todos los mayordomos, tenanches y malinches de Santa Teresa y de Dolores, quienes se arrodillan frente a la imagen correspondiente.

Dolores	Santa Teresa
Malinche-Mayordomo-Tenanche	Malinche-Mayordomo-Tenanche

Un anciano, con un paliacate toma del nicho una diadema, forrada de tela, y —después de trazar en el aire una cruz estilizada— la coloca en la cabeza del mayordomo de Santa Teresa. Repite la acción con su tenanche y después con su malinche, para en seguida reproducir toda la acción con los cargos correspondientes de Dolores.

Una vez que se incorporan, cada mayordomo y su tenanche cargan el nicho correspondiente, llevándolo en medio de ellos. Adelante del contingente van los músicos (chirimía y tambor de parche), luego las malinches y los nichos —Santa Teresa del lado derecho y Dolores del lado izquierdo—, rodeados de las señoras que portan incensarios humeantes, hombres con velas encendidas y niñas que arrojan pétalos de flores. Al salir de la Casa Real, el grupo da un giro en sentido levógiro sobre su eje, junto con toda su comitiva, mientras se lanzan cohetes de trueno y se tocan las campanas. Se trasladan en línea recta hacia el templo e ingresan al edificio. Al llegar a las proximidades del presbiterio, dan un medio giro en levógiro, de tal manera que el nicho de Santa Teresa queda a la izquierda y el de Dolores a la derecha, siendo ambos depositados en el suelo, “de frente al pueblo”.

Los mayordomos y sus acompañantes se arrodillan frente a sus nichos y el anciano les retira las diademas y las guarda dentro de los nichos. Se colocan unos car-

tones en el suelo, sobre los que se sientan las malinches, cada una junto a su nicho correspondiente.

Entonces da inicio la adoración. Grupos familiares pasan y se hincan, se santiguan, rezan y depositan flores, velas, monedas, y esporádicamente paquetes de algodón. Mientras esperan su turno, algunos jefes de grupos familiares bendicen a su gente con un manojo de flores de madroño.

El mariachi de Ruiz (M9) entra a la iglesia y toca una tanda (“hora”) de valeses —en este caso, en su función de minuetes, esto es, de plegaria musical— en el centro de la nave. Destaca la melodía a cargo del acordeón.

Al amanecer del día 15 se encuentra en el templo una nutrida concurrencia para adorar a la patrona. A las siete y media un mestizo lleva al mariachi “comercial” de Tepic (M8), que incluye acordeón y tarola. Como a estos grupos se les dificulta interpretar minuetes, ejecuta piezas cantadas de las que se acostumbran para el Día de las Madres, así como algunos valeses.

Arriban grupos familiares de hasta 40 miembros, incluyendo los niños de brazos, que se presentan a adorar colectivamente, dirigidos por el más anciano. Seguramente estos grupos corresponden a los que ejecutan los mitotes parentales.

A la una de la tarde, concluida una misa en la que hubo bautismos, se realiza una ceremonia en el portal del templo. Las parejas de compadres y comadres se hincan frente a frente, hombre con hombre y mujer con mujer, casi todos jóvenes de alrededor de 20 años de edad. Se hablan en tono ritual en lengua cora, se besan ambas mejillas, luego se abrazan y se obsequian mutuamente cigarrillos encendidos. Finalmente, los padrinos varones reparten dulces a los niños, en calidad de bolo, y también obsequian cigarrillos a los mayordomos asistentes.

Por la noche del día patronal la iglesia luce solitaria, ya que sólo están ahí el mayordomo de la Virgen de Guadalupe y su esposa, en espera de quienes lleguen a adorar a las imágenes. Una vez concluida la adoración de un grupo familiar, el mayordomo —a solicitud del jefe de dicha familia— le frota la cabecita a un niño de brazos con los listones colgantes del nicho de Santa Teresa. Luego se trasladan a la entrada del templo, en cuyo lado derecho está una pila de piedra con agua; con

una flor el mayordomo rocía agua sobre la cabeza del infante y a cambio recibe del jefe de la familia un puñado de tabaco macuchi.

**La Laguna.** El sábado 16 de octubre decidimos ir a la laguna de Santa Teresa, ubicada a cuatro horas a pie del poblado, en dirección nor-oriente. Se trata de un sitio natural de la geografía ritual de los tereseños y de los coras de sus anexos, como Dolores (Guachájajpua) y Rancho Viejo (Xurémuna'aitse'e), y se visita, entre otras ocasiones, durante esta fiesta patronal. En el trayecto encontramos huellas de gente que va adelante en remuda y a pie. Llegamos al borde de la hondonada de la laguna como a las diez de la mañana, y en el descenso topamos con un cora de Dolores que venía de regreso y era quien hizo el viaje en remuda. Poco antes de las once ya estamos en la orilla occidental del lago, frente a un altar de piedras superpuestas en el que aparecen ofrendas de algodón, flores, hojas de roble con pinole o comida, monedas y diversos recipientes de lata, desecho de bebidas o comidas enlatadas. Frente al altar está un árbol de fresno, al que le quitan la corteza para cocerla en agua y utilizarla terapéuticamente. El sitio del Tajcuat está en la orilla opuesta, al pie de un acantilado en cuya pared existen pinturas rupestres, cuyas figuras no se distinguen a la distancia. En esta temporada, la altura de las aguas impide llegar allá y por tal razón las ofrendas se colocan en este sitio. A esta laguna acuden coras y huicholes a rendir culto.

Un poco más tarde arriba la familia de Sigundino Carrillo Teófilo, procedente de Rancho Viejo, quienes venían a pie: un matrimonio joven, más la madre de la esposa y los dos hijos de la pareja, uno todavía de brazos.

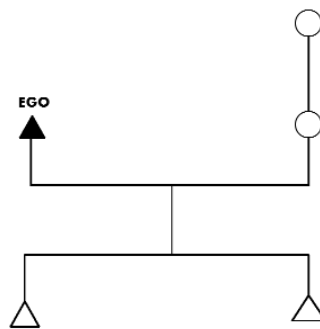


Figura 5. Grupo peregrinal de Sigundino Carrillo Teófilo.



Lo primero que hace este hombre es recoger agua de la laguna en una botella de plástico, luego se ubica de frente al altar, mirando al oriente, mientras las mujeres y los niños se colocan del lado derecho, quizá porque nosotros estamos atrás y el espacio es reducido. De pie, el hombre presenta al oriente una flecha grande con plumas de águila, que lo representa a él, y otra flecha más pequeña, con plumas de perico, que representa a su esposa. Luego saluda al norte, al poniente, al sur, arriba en el centro y las clava en la tierra. La suegra prepara, desde el lado norte, una hoja de roble en forma de cono y en ella deposita puñitos de pinole y agua; en otra hoja de roble extendida y cóncava ponen pedazos de fruta, de tamal, de galleta... Luego el hombre va sacando de su morral botellas con agua de otros manantiales sagrados, algodón, manojos de flores, una pipa de barro con el canal de carrizo, llena de tabaco, y un bellísimo *tabejri* de cinco flechas de palo brasil con plumas de águila y cascabeles colgantes de víbora, todo amarrado con hilo rojo.

Junta varitas secas y prende lumbre, al lado norte del altar. A continuación, tomando desde el extremo opuesto una vara cuya punta es tizón, enciende con gran destreza la pipa (*chuaxari*) —que sostiene con la mano izquierda—, y cogiendo el *tabejri* con la mano derecha se dirige al oriente y luego a los demás rumbos en el mismo sentido levógiro, echando bocanadas de humo sobre el *tabejri* en cada punto cardinal. Realiza cinco vueltas desde el oriente, al norte, al poniente, al sur, arriba y abajo, lugar este último donde estaba colocada la ofrenda.

Mientras tanto, los demás miembros de la familia se van a tomar un baño ritual en la laguna. Nos comenta Bibiano Gómez Aranda, nuestro guía, que, una vez terminada la ofrenda, depositan las flechas en alguna grieta de las rocas circunvecinas, para que no se pudran pronto con la humedad.

Tanto don Bibiano como el mismo Sigundino nos dicen que “eso era todo”. Con gran agradecimiento por la amabilidad de esta familia que nos dejó presenciar su ritual y tomar fotografías, nos despedimos y nos retiramos, ya que pensamos que permanecer por más tiempo podría llegar a ser incómodo para ellos. No supimos si después hicieron un ritual especial con el niño de

brazos, ni si al final se realizó una ceremonia de sahumación en sentido horario.

**La fiesta de Santa Teresa en la secuencia del ciclo ritual comunal.** La fiesta de Santa Teresa tiene lugar durante el lapso que marca el paso de la temporada de lluvias a la de secas y que corresponde, a grandes rasgos, al equinoccio de otoño.

En el ciclo de las fiestas del templo “católico”, este interludio festivo inicia con la Fiesta del Nacimiento de Nuestra Madre, el 8 de septiembre; continúa con la Fiesta de San Miguel Arcángel (Tamatsi Xurave), el hijo mayor de Nuestra Madre, el Lucero de la Tarde, el 29 de septiembre; y concluye precisamente el 15 de octubre con la Fiesta de Santa Teresa, Nuestra Madre, el prototipo del vientre femenino —la madre de todas las cosas de la comunidad de Santa Teresa, el espíritu celeste del crecimiento y de la vida—, materializada en el edificio del templo católico (Coyle, 1997: 262).

En esta subsecuencia ritual se realiza el cambio de los oficiales del templo. El 29 de septiembre son nombrados los nuevos cargueros y toman su puesto el 15 de octubre.

Al aceptar el licor [que les es ofrecido por las autoridades salientes], las nuevas autoridades del templo se afilian, no con un grupo parental particular, sino como una larga línea ancestral de autoridades comunales cuya vigencia se extiende a toda la gente y a todos los terrenos de [la comunidad] de Santa Teresa (Coyle, 1997: 264).

...se supone que el licor produce una afinidad naturalizada entre los nuevos cargueros y los antepasados ancestrales que han estado asociados con el sistema de cargos en el pasado (*ibidem*: 251).

**Los mariachis en Santa Teresa.** En la región de los coras se mantiene la tradición del mariachi en dos de sus vertientes. Por un lado la versión más arcaica, que no se designa nominalmente como mariachi, pero que sí corresponde a sus características melódicas, de género musical (jarabe) y de ritmo dancístico a través del binomio violinero-tarimero, en el cual se conjunta un instrumento típicamente “mediterráneo” (el violín), que expresa la melodía, con otro de carácter “nativo”



(la tarima), que lleva el ritmo. En este caso la melodía, el ritmo sonoro y la ejecución dancística son inseparables. Pero este “mariachi” excluye el canto, debido a que las melopeas ejecutadas en los rituales “mitote” (*ñe*) —de manifiesta raigambre aborigen— opacan cualquier género letrístico derivado de las influencias mediterráneas, pues son expresadas a lo largo de la noche, a partir de la memoria del cantador-sacerdote (Preuss, 1998 [1908b]: 267; Guzmán, 2003 [1997]).

Por otro lado, los conjuntos musicales designados como mariachis carecen en la región serrana de instrumentos aerófonos y en especial de trompetas. En cambio manifiestan dos variantes en lo referente al instrumento que conduce la melodía: en unos ésta queda a cargo del violín, mientras que en otros le corresponde al acordeón.

De esta manera, en la fiesta de Santa Teresa el “mariachi” más tradicional, para el ámbito secular, está conformado por la pareja violín-tarima, pero localmente no se designa como mariachi; en este caso el violinero nunca cobra por sus servicios, sino que sus ejecuciones constituyen una contribución personal al desarrollo de la fiesta comunal. Su música está destinada exclusivamente para ser bailada por medio de zapateados por el tarimero, los cuales constituyen el “bajo” rítmico de la pieza.

Los conjuntos tradicionales comerciales, que sí son denominados mariachis, presentan una variedad de acuerdo con su proveniencia geográfica, el origen étnico de sus integrantes y la preeminencia melódica del violín o del acordeón. Este último aspecto determina, entre otras variables, que el grupo musical, en el ámbito religioso, ejecute minuetes (si trae violín) u otros géneros musicales (vales, mañanitas o piezas para el Día de las Madres), si incluye acordeón.

(M1) Mariachi de Arroyo de Cañaveral: huichol  
Instrumentación: violín, vihuela, guitarra y violón.  
Éste fue el único mariachi que contaba con una mujer entre sus integrantes. Quizás el éxito reciente del grupo huichol Venado Azul (Jáuregui, 2003: 380-382), en el cual la violonera (ejecutante del violón o tololoche) es mujer, haya influido para esta situación.

(M2) Mariachi de San Pedro Jícoras: mexicano  
Instrumentación: violín, vihuela, guitarra y violón.

(M3) Mariachi de Ruiz A.: mestizo  
Instrumentación: acordeón, vihuela, guitarra, guitarra sexta y violón

(M4) Mariachi de Rosamorada (San Juan Bautista y Teponahuaxtla): mestizo  
Instrumentación: acordeón, guitarra sexta y violón.

(M5) Mariachi de San Juan Corapan: cora  
Instrumentación: acordeón, guitarra (de cuerdas de plástico), guitarra (de cuerdas metálicas) y violón.

(M6) Mariachi de Jesús María: huichol  
Instrumentación: violín, vihuela y violón.

(M7) Mariachi de Santa Rosa: huichol  
Instrumentación: violín primero, violín segundo, guitarra, vihuela y violón.

(M8) Mariachi de Tepic: mestizo  
Instrumentación: acordeón, guitarra sexta, tarola y violón

(M9) Mariachi de Ruiz B.: mestizo  
Instrumentación: acordeón, vihuela, guitarra y violón.

(M10) Mariachi de San Juan Bautista: ¿mestizo?  
Instrumentación: violín, vihuela, guitarra y violón.

(M11) Mariachi de Santa Teresa (Kueimaruse'e): cora  
Instrumentación: violín, vihuela, guitarra y violón.

(M12) Mariachi de Acaponeta: mestizo  
Instrumentación: acordeón, guitarra, vihuela y violón

Se presentan tres tipos de mariachi en la fiesta de Santa Teresa:		
"Mariachi" serrano	Mariachi serrano	Mariachi del altiplano y de la costa
violín y tarima	violín y acompañamiento cordófono	acordeón y acompañamiento cordófono

Los mariachis serranos mantienen al violín como el instrumento para el desarrollo de la melodía, en tanto los grupos de la costa y el altiplano lo han suplido por el acordeón. Pero en esta fiesta a todos se les dice y se les llama por igual como "mariachis" o "mariaches". Sin embargo, aunque ninguno de los grupos incluye instrumentos aerófonos, es pertinente aclarar las diferencias entre los mariachis propiamente tradicionales —los serranos— (cuyos integrantes son músicos de tiempo parcial) y los "comerciales" —del altiplano y la costa— (cuyos integrantes son músicos de tiempo completo):

Mariachis serranos	Mariachis del altiplano y de la costa
1. Trabajan esporádicamente en lugares de la sierra y/o pequeñas rancherías.	Trabajan de fijo en poblaciones del altiplano o de la costa, aunque pueden contratarse para tocadas en la sierra o ir a buscar trabajo en las fiestas serranas.
2. Sus sones y letras presentan variaciones particulares y las adecuan a su estilo propio	Sus voces y estilo se acomodan a las de las versiones de los discos.
3. No usan traje uniformado.	Algunos se presentan con traje uniformado.
4. Con violín.	Con acordeón.
5. Sólo instrumentos cordófonos para el acompañamiento.	Algunos con tarola para el acompañamiento.
6. M1, M2, ¿M5?, M6, M7, M10, M11.	M3, M4, M8, M9, M12.



Los mariachis serranos sólo tocaron minuets en la Casa Real, mientras los mariachis con acordeón no tocaron minuets en la Casa Real, pero algunos sí tocaron —por manda o por paga— *Las Mañanitas*, piezas "para el día de las madres" y vales en el templo, cuando las imágenes fueron llevadas a ese recinto.

El repertorio de los mariachis en esta fiesta de Santa Teresa, con excepción de *El Caminero*, no incluye sones, ya que éstos se tocan, en forma instrumental, para quienes bailan en la tarima; debido a ello, los géneros que más se escuchan son los corridos y las canciones rancheras, aunque no faltan las polkas.

Distribución ritual de los músicos y danzantes, de acuerdo con los escenarios festivos:			
Salón de la Casa Real	Corredor de la Casa Real	Templo	Plaza y calles
violín	violín	mariachi	mariachi
danzantes	danzantes tarimeros	sin danza	sin danza
sin canto	sin canto	sin canto	con canto
conjunto de chirimía			chirimía con danza ecuestre

Al arribo de los mariacheros, en la parte norte del salón de la Casa Real también se tocaron minuets (como los del templo); asimismo, en la parte norte del corredor de la Casa Real se tocaron piezas de borrachera (como las de la plaza y las calles céntricas); pero estos dos sitios y momentos se deben considerar como el "ingreso" ritual de los mariacheros fuereños a la fiesta comunal de Santa Teresa.

Distribución ritual de los músicos y danzantes, de acuerdo al ámbito religioso y festivo:	
Ámbito religioso	Ámbito festivo
violín solo con cuadrilla dancística	violín solo con danza de tarima
mariachi tocando minuets, piezas especiales para el el Día de las Madres o valeses	mariachi tocando canciones rancheras, corridos, narco-corridos, sones o polkas
chirimía tocando plegarias musicales	
chirimía con danza ecuestre	

BIBLIOGRAFÍA

Coyle, Edward Philip, "The Festival of Santa Teresa", en "Hapwán Chánaka ('On Top of the Earth'): The Politics and History of Public Ceremonial Tradition in Santa Teresa, Nayarit, Mexico", Tucson, tesis doctoral, Department of Anthropology-The University of Arizona, 1997, pp. 251-267.

Guzmán, Adriana, *Mitote y universo cora*, México, INAH/ Universidad de Guadalajara (Etnografía de los pueblos indígenas de México), 2003.

Jáuregui, Jesús, "El triángulo cultural de Aguamilpa", en *Aguamilpa. Ojo de luz en territorio mágico*, México, Comisión Federal de Electricidad/Grupo ICA, 1994, pp. 41-69.



———, "Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia", en *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes* (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coords.), México, INAH (Etnografía de los pueblos indígenas de México), 2003, pp. 341-385.

Palafox Vargas, Manuel, *Violencia, droga y sexo entre los huicholes*, México, INAH (Divulgación), 1985.

Preuss, Konrad Theodor, "Resultados etnográficos de un viaje a la sierra Madre Occidental", en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos* (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México, INI/CEMCA, 1998 [1908a], pp. 235-260.

———, "Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Occidental", en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos* (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México, INI/CEMCA, 1998 [1908b], pp. 265-287.

———, "La celebración del Despertar ('Hisíreame) o fiesta del Vino entre los coras", en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos* (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México, INI/CEMCA, 1998 [1910], pp. 297-316.

Ramírez, Maira, "Los sones de tarima entre los coras de Santa Teresa", en Simposio "Antropología e Historia del Nayarit", Tepic, 1999, mecanografiado.

———, "La danza de los 'urraqueros' (vè'eme): ritual de petición de lluvias", en *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y huicholes* (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coords.), México, INAH/Universidad de Guadalajara (Etnografía de los pueblos indígenas de México), 2003, pp. 387-410.

———, "El baile de tarima cora. Un modelo para la interpretación de la danza", en XXVII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Xalapa, Veracruz, 2004, mecanografiado.

Vázquez Valle, Irene, "Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayares", en *Música y danzas del Gran Nayar* (Jesús Jáuregui, ed.), México, CEMCA/INI, 1993 [1987], pp. 271-286.

Daniela A. Gaxiola\*

ETNOMUSICOLOGÍA

## El corrido minero de la sierra



**N** La sierra

uestro conocimiento sobre las sociedades del norte de México es prácticamente nulo en cuanto a la constitución histórica de las poblaciones mineras ubicadas en la sierra de Sinaloa y Durango. En la actualidad dicha región se encuentra conformada por una extensa red de pequeñas localidades agrícolas cuya principal actividad económica es el narcotráfico. Los vestigios arqueológicos revelan que poblaciones como Badiraguato, Guanaceví, Papasquiario, Choix, Tamazula, Cosalá, Tayoltita, Guadalupe los Reyes y San Ignacio —por mencionar sólo algunos ejemplos—, han venido participando de una compleja trayectoria histórica. Originalmente fueron asentamientos prehispánicos; durante la Colonia se transformaron en reales de minas y hacia finales del siglo XIX florecieron como minerales. No cabe duda que a lo largo del siglo XX, la zona tendió a ruralizarse. Sin embargo, se trata de un modelo de vida rural atípico, sustentado en el desarrollo de intensas relaciones comerciales de carácter multinacional.

Sobre el perfil de las sociedades que han poblado la sierra en sus distintas etapas sabemos muy poco. Aparentemente la colonización europea se desarrolló sobre las rutas comerciales prehispánicas y, en este sentido, diversos investigadores coinciden en señalar a la región —antes de la Conquista— como un punto neurálgico para el comercio de la gran área geográfica que va del actual estado de Michoacán a California.<sup>1</sup> Según se afirma, los reales de minas significaron la continuación de la actividad minera desarrollada por los pueblos indígenas originarios.<sup>2</sup> Lo cierto es que

\* Maestra en Historia por la UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Véase Patricia Carot, “Las rutas del desierto: de Michoacán a Arizona”, en Marie-Arte Hirs, José Luis Mirafuentes, Ma. de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (eds.), *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a la doctora Beatriz Braniff*, México, IIA, IIE, IIH-UNAM, 2000.

<sup>2</sup> Véase Phil C. Weigand y Acelia García, “Dinámica socioeconómica de la frontera prehispánica de mesoamérica”, en *Nómadas y sedentarios...*, *op. cit.*



las principales poblaciones de la sierra entre Sinaloa y Durango se fueron constituyendo como una combinación de presidios, misiones y reales durante el periodo colonial. Asentamientos urbanos que hacia finales del siglo XIX se transformaron en compañías mineras y en pequeñas ciudades industriales, como producto de la colonización estadounidense.

A finales el siglo XIX, el puerto de Mazatlán se desempeñó como la capital comercial de los valles agrícolas y las poblaciones serranas de Sinaloa, del extremo sur de Chihuahua, del oeste de Durango y del norte de Nayarit. Por esta razón, ciudades capitales como las de Culiacán y Durango comenzaron a desarrollarse hasta 1870, en tanto su hegemonía fue sólo simbólica, hasta las primeras décadas del siglo XX. Al parecer, el área de influencia de Mazatlán experimentó un auge vertiginoso a partir de la década de 1890, fenómeno que estuvo estrechamente relacionado con la llegada de colonizadores europeos y estadounidenses, quienes obtuvieron importantes concesiones del gobierno mexicano en la pesca, la agricultura y la minería regional.<sup>3</sup>

La historia de las ciudades mineras decimonónicas “se identifica con el origen y la trayectoria de una empresa y de un proletariado adscrito a ella”, proceso que influyó sobre la configuración de un “nuevo espacio urbano-social”: el mineral.<sup>4</sup> Por esta razón, el florecimiento de tales núcleos urbanos en la sierra de Sinaloa y Durango forma parte de la trayectoria seguida por el capitalismo regional. En este sentido, la historiografía sobre tema sinaloense guarda silencio. No obstante, las investigaciones realizadas para el caso de Durango, per-

<sup>3</sup> Veamos más de cerca la estructura de las elites sinaloenses, cuya influencia se extendió hacia regiones colindantes. Para mediados del siglo XIX, “se delinearon dos grupos de poder en el estado. Al sur, el grupo de Cosalá, encabezado por la familia Iriarte, había sentado sus reales en el desarrollo de la minería. En el centro, el grupo de Culiacán, a cuya cabeza se encontraba la familia De La Vega, con intereses económicos que se sustentaban en el control de la rutas y los circuitos comerciales del centro y el norte del estado, amen de los recursos que le proporcionaba el contrabando por el puerto de Altata. El tercer grupo, lo constituían comerciantes extranjeros, alemanes y austríacos, en su mayoría asentados en el puerto de Mazatlán”.

<sup>4</sup> Juan Luis Sariago, *Enclaves y minerales en el norte de México: historia social de los mineros de Cananea y Nueva Rosita, 1900-1970*, México, CIESAS, 1988, p. 71.

miten reconocer algunos indicios relevantes sobre las condiciones generales del proceso.

En 1894, la promulgación de la Ley sobre ocupación y enajenación de terrenos baldíos permitió a la oligarquía porfirista regional apoderarse de extensos territorios, en donde muchas de las explotaciones mineras —activas durante el periodo colonial— se encontraban en el abandono. Por esta razón fueron “denunciadas” y otorgadas en propiedad a un conjunto de familias notables, vinculadas por su participación en el Consejo Departamental del Segundo Imperio.<sup>5</sup> Por supuesto, estos fondos mineros basaron su productividad en la sobreexplotación de la mano de obra aportada por los habitantes del territorio, concesionado a la empresa por el gobierno federal. Originalmente, el oro y la plata fueron los productos más buscados. Sin embargo, la llegada de inversiones estadounidenses determinó un cambio sustancial: la apertura de vetas y el establecimiento de fundiciones para el beneficio de minerales industriales o de “baja ley” (hierro, cobre, plomo, zinc, antimonio, azufre, mercurio, arsénico, dinamita, etcétera). Sobre la forma en como las nuevas empresas mineras mexicanas pasaron a ser propiedad de compañías estadounidenses tan importantes como ASARCO, ANACONDA y American Metal Company (AMC), basta hacer alusión a la siguiente información:

La antigua compañía, antes de la fusión estaba al borde de la bancarrota. La vida de la empresa y la vida de la comunidad colgaban de un hilo y para salvarlas se requirieron investigación y estudios, se estableció un plan y se emprendió su ejecución. Las operaciones fueron suspendidas... Durante este tiempo se remodelaron las plantas en gran escala, se instalaron nuevas máquinas y equipos y se deshechó sin piedad toda la vieja maquinaria. Se introdujeron los más modernos métodos conocidos por la minería y la metalurgia e incluso se desarrollaron nuevas técnicas... El resultado de todo ello fue una planta industrial verdaderamente moderna, altamente eficiente y económica.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Véase “De política, políticos y represión”, en Guadalupe Villa, “Durango en la era de la paz y del progreso”, tesis de maestría, México, 1993.

<sup>6</sup> “Letter from Mr. George Young to Ignacio Bonillas...”, en Juan Luis Sariago, *op. cit.*, p. 49.



Músicos de la Tierra Caliente, Michoacán. Fonoteca INAH.

Los alcances de la civilización industrial en la sierra de Sinaloa y Durango fueron modestos, si se les compara con la experiencia de otras regiones mineras del norte de México (por ejemplo Torreón o Monterrey). Sin embargo, entre 1880 y 1920, la introducción de la electricidad en el área industrial permitió maquinizar los procesos productivos, al mismo tiempo que se tendieron comunicaciones ferroviarias, telegráficas, telefónicas y aéreas. Esto dio como resultado el surgimiento de pequeñas ciudades industriales, cuya vida pública fue descrita en su momento como “agitada y cosmopolita”. En 1900, las minas de La Ojuela y Mapimí tenían una población de nueve mil personas, entre estadounidenses, alemanes, franceses, mexicanos y asiáticos. Mientras que la población en la zona “conurbada” de Cosalá, Tayoltita, Nuestra Señora y Guadalupe los Reyes se calculaba en una cifra superior a los diez mil habitantes.<sup>7</sup>

En la actualidad, la mayor parte de estas ciudades mineras se han transformado en cabeceras municipales de extensas regiones agrícolas, o bien se encuentran desoladas. En ambos casos, la dimensión de sus vestigios arqueológicos habla sobre el desarrollo de una compleja dinámica social y cultural de carácter urbano.<sup>8</sup> Frente a las ruinas, uno se pregunta sobre la identidad y la vida de sus habitantes. Naturalmente, la “gente de la sierra” es parte de la descendencia de los empleados y trabajadores de aquellas minas. Sin embargo, resulta evidente que ese proyecto de civilización fuera sustituido por el que actualmente prevalece. Sobre la forma en que se operó este excéntrico tránsito de la vida urbana a la rural, no

<sup>7</sup> Véase “Mapimí y la Ojuela”, en Juan Manuel Pérez Ibarquien-goitia, *Primer siglo de Peñoles 1887-1987. Biografía de un éxito*, México, Industrias Peñoles, 1988.

<sup>8</sup> Sirva como ejemplo el caso de las ruinas de La Ojuela, Durango. <http://members.fortunecity.es/miguel501/mapimi.htm>



tenemos información suficiente. Afortunadamente, el “corrido minero” constituye una fuente privilegiada para la investigación de este complejo fenómeno histórico, e indirectamente, la información aportada por dichos testimonios musicales, permite estudiar la historia social de los minerales de Durango y Sinaloa, desde finales del siglo XIX y hasta mediados del XX.

### El corrido minero

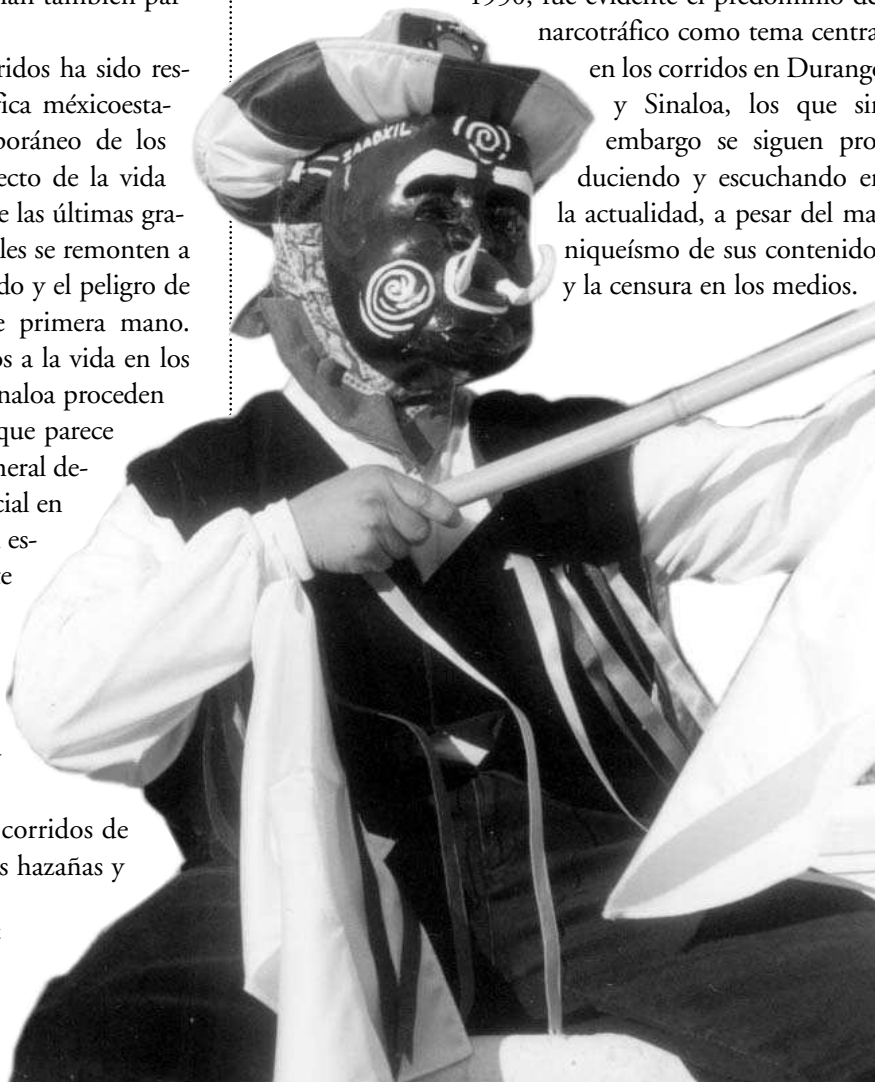
Una somera revisión sobre el contenido de los acervos fonográficos institucionales en México y en Estados Unidos, demuestra que no existe un archivo especializado en la conservación del “corrido minero”, y esto porque gran parte de las piezas musicales que podrían clasificarse de acuerdo con este criterio, se encuentran dispersas entre las colecciones de “corridos de bandoleros” y “corridos revolucionarios”. Ignoro si existen archivos sobre el “narco corrido”, pero definitivamente algunos corridos mineros tardíos forman también parte de este género.

Como sabemos, la difusión de corridos ha sido responsabilidad de la industria discográfica méxicoestadounidense. Sin embargo, lo extemporáneo de los escenarios del corrido minero —respecto de la vida cotidiana actual— ha determinado que las últimas grabaciones de esta clase de piezas musicales se remontan a 1960, lo que implica el desuso, el olvido y el peligro de extinción de nuestros testimonios de primera mano. Más aún, los últimos corridos referidos a la vida en los minerales de la sierra de Durango y Sinaloa proceden de mediados de los años cuarenta, lo que parece indicar que fue entonces cuando el mineral dejó de tener importancia para la vida social en la región. Por lo tanto, la colección y el estudio del género es un asunto urgente no sólo para salvaguardar un fragmento de la memoria musical nacional, sino sobre todo para conservar valiosos testimonios históricos de la cultura popular en los minerales de Sinaloa y Durango en los siglos XIX y XX.

A partir de la década de 1870, los corridos de la región se concentraron en narrar las hazañas y

desventuras de personajes masculinos y femeninos en su afán por subvertir el orden social, tanto en el sur de Estados Unidos —durante la fiebre del oro—, como en los estados del norte de México (a partir del surgimiento de la minería industrial). En la década de 1910, su tema principal fue el asunto revolucionario, y la mayor parte de los actos consignados ocurren en las capitales regionales. Durante los años de 1920, los corridos representaron un repertorio de temas como la captura, la prisión y el fusilamiento —o el simple asesinato— de notables revolucionarios, a instancias de los regímenes posrevolucionarios. Desde mediados de 1930, y hasta mediados de 1940, los corridos regresaron a los escenarios agrícolas y mineros, donde se da cuenta sobre los logros de las organizaciones colectivas con fines igualitarios (ejidos, sindicatos, cooperativas y empresas), y se vislumbra la represión de que fue objeto el movimiento social, en la minería serrana y en los sectores agropecuarios de las tierras bajas. A partir de 1950, fue evidente el predominio del

narco tráfico como tema central en los corridos en Durango y Sinaloa, los que sin embargo se siguen produciendo y escuchando en la actualidad, a pesar del maniqueísmo de sus contenidos y la censura en los medios.





Para dar una idea más precisa sobre la importancia de revalorar y conservar el corrido en general y el minero de la sierra de Durango y Sinaloa en particular, basta conocer la información histórica aportada en dos ejemplos característicos del género: el *Corrido de los cuatro de a caballo* y el *Corrido de Tino Nevarez*. El primero es de sonido arcaico y ritmo lento, cuyo atractivo radica en los hechos que narra. En algún momento de la primera década del siglo XX, “Pancho”, “Mariano”, “Felipe” y “Guillermo” formaron una gavilla (“los cuatro de a caballo”), dedicada a asolar el Real de Mapimí.

Escondidos en los alrededores del partido, perpetraban incendios en los pueblos, descarrilaban y robaban trenes, asaltaban iglesias, asesinaban ministros religiosos y seducían o secuestraban doncellas.<sup>9</sup>

Sabemos que los grupos oligárquicos regionales estuvieron integrados por quienes fueran distinguidos miembros del Partido Conservador. De esta forma, su alianza con la Iglesia católica fue un hecho. A finales del siglo XIX, el predominio político y religioso de este grupo se vio incrementado por la asociación de sus intereses económicos con los de los principales consorcios mineros estadounidenses. Desde este punto de vista, puede replantearse el sentido de los hechos consignados por el corrido.

En las postrimerías del Porfiriato, el conjunto de las instituciones regionales —y nacionales— entró en un proceso de corrupción que trajo como consecuencia la generalización de una actitud subversiva entre los ciu-



Corrideros, Cuautla, Morelos. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

dadanos. El carácter oligárquico de la propiedad y el gobierno, el abuso laboral en los campos agrícolas y mineros, y el enriquecimiento de la Iglesia católica, fueron contenidos por el conjunto de acciones delictivas precedentes al activismo sindical y a la participación popular local en el movimiento revolucionario durante el primer cuarto del siglo XX. En este sentido, el *Corrido de los cuatro de a caballo* demuestra que la actividad delictiva en ese periodo no sólo estuvo determinada por motivos económicos, sino que se originó en la pérdida de legitimidad de la ley y la moralidad dominantes. Asimismo, resulta particularmente interesante que un tema tan herético fuera objeto de atención por parte del autor y su público a lo largo de varias décadas. Así, el ataque a pueblos, compañías, iglesias y hogares parece representar la inversión de un conjunto de valores fundamentales para la sociedad duranguense en las postrimerías del siglo XIX: el temor a Dios (en el plano espiritual), el respeto a la propiedad privada (elemento fundamental de la civilización) y la “virtud” femenina (como eje de la vida privada). La pérdida de legitimidad de estos valores (y su ataque) radicó en su constante violación por parte de las clases dirigentes (por medio del trabajo adeudado, el despojo de las propiedades de los pueblos y el derecho de pernada por ejemplo) y por su rigidez al momento de imponer el respeto irrestricto de los mismos entre las clases populares. Espacio de tensión donde parece encontrarse la explicación sobre el sentido de la actividad delictiva que precedió al estallido de la Revolución en las zonas mineras de La Laguna.

<sup>9</sup> *Eran cuatro de a caballo de aquel Real de Mapimí/ huyendo de la acordada se escondieron por ahí/ Pancho era de aquellos cuatro el más cruel y sanguinario/ pues una vez mató a un cura mientras rezaba un rosario/ Y Mariano por su gusto cuantos pueblos incendió/ y para estar más contento dos trenes descarriló/ Eran cuatro de a caballo de aquel Real de Mapimí/ y como eran muy felones se escondieron por ahí/ A Guillermo le gustaba el robarse a las doncellas/ prometiéndoles la gloria con la luna y las estrellas/ Y nos faltaba Felipe un bandido muy sagaz/ que soñaba con el golpe robarse la catedral/ Eran cuatro de a caballo de aquel Real de Mapimí/ huyendo de la acordada se escondieron por ahí/ Mariano allá viene el tren los vas a descarrilar/ Francisco deja ese cura no lo vayas a matar/ Ten compasión ya Guillermo de esa joven virginal/ donde la escondes Felipe si te robas catedral/ Eran cuatro de a caballo de aquel Real de Mapimí/ Dios los haiga perdonado pues los mataron allí/.*



Músicos corridistas, Cuautla, Morelos, 1990. Foto: Arturo Enriquez, Fonoteca INAH.

En cuanto al *Corrido de Tino Nevarez*, su ritmo es alegre, rápido y atropellado. Los hechos que narra ocurren en los límites del sur de Durango y Sinaloa, alrededor del año de 1945.<sup>10</sup> Según se expresa, Tino Nevarez se contrataba como “barretero” en las minas de Tayoltita, de donde fue despedido, negándose la empresa a liquidarlo conforme a la ley. Por éste y otros motivos, Florentino y un grupo de hombres no especificado, se remontaron a la sierra para perpetrar múltiples asaltos a las compañías mineras de Nuestra Señora, Cosalá, Tayoltita, etcétera. El problema se tornó tan grave, que se precisó enviar desde México al general Jesús Arias, con órdenes de “fusilar” a los rebeldes. Pare-

<sup>10</sup> *Voy a cantar un corrido/ de un hombre que fue minero/ lo corrieron del trabajo/ le robaron su dinero/ por no darle los tres meses/ lo crimiraron ratero/ este fue Tino Nevarez/ el famoso barretero/ En minas de Tayoltita/ del Estado de Durango/ Tino conquistó la gente/ y se pagó por su mano/ porque el había prometido/ que le pagarían muy caro/ que respetaran las leyes/ que el trabajo era sagrado/ En un asalto a las minas/ Tino Nevarez robaba/ cuando llegaron las fuerzas/ del General Jesús Arias/ diciendo que se rindiera/ porque si no los mataba,/ que la orden venía del centro/ para que los fusilara/ Tino Nevarez contestal/ pues yo no soy tu cordero/ tú apaciguaste al culichil/ le diste muerte a Gastélum/ llevaste preso al gitano/ que era mi fiel compañero/ conmigo te das balazos/ antes de ser prisionero/ Se agarraron a balazos/ las metrallicas funcionaban/ Tino contestaba el fuego/ con pura Thompson y escuadra/ se burlaba de la gente/ del General Jesús Arias/ Minas de Nuestra Señora/ Cosalá y otros lugares/ donde se dieron los hechos/ de Florentino Nevarez/ donde quedaron tirados/ rebeldes y federales/ Tino escapó por la Sierra/ en compañía de un compadre.*

ce que existió una entrevista entre las partes en conflicto, sin que se llegara a acuerdo alguno. De manera que ello originó una batalla campal donde el ejército resultó victorioso, aunque Tino Nevarez y un compadre lograron huir a la sierra. El dato que nos indica la fecha de los acontecimientos también es importante desde el punto de vista histórico, pues durante la batalla tuvo lugar un diálogo donde Nevarez explica que no piensa rendirse para no correr la suerte de *El Culichi*, Gástelum y *El Gitano*, grupo de pistoleros y narcotraficantes que fue liquidado alrededor de 1945. Lo más interesante del caso es que la mención de estos personajes nos habla de una estrecha relación entre la resistencia del movimiento social organizado y el establecimiento de las primeras redes del narcotráfico en el sur de Sinaloa.

En estos dos testimonios históricos encontramos una cantidad impresionante de información sobre el desenvolvimiento social y político de Durango y Sinaloa, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En el caso del *Corrido de los cuatro de a caballo*, se trata de un indicio sobre la complejidad del descontento social en las postrimerías del Porfiriato y su relación con la proliferación del bandolerismo en los albores de la Revolución de 1910. Durante las décadas de 1920 y 1930, el movimiento sindicalista en los minerales alcanzó su punto máximo, sin embargo, disponemos de muy pocos testimonios musicales conocidos al respecto (ya que la mayor parte de los corridos conocidos se refieren a los logros alcanzados por los trabajadores agrícolas). La década de 1940 representa el escenario de la supresión sistemática de los grupos obreros, proceso representado entre otros por el *Corrido de Tino Nevarez*. En todo caso, la sierra aparece como un espacio de autonomía para los perseguidos y un territorio de avanzada para el ataque al Estado, al capital o a la Iglesia. Asimismo, observamos que los problemas laborales se encuentran profundamente imbricados en el seguimiento de conductas delictivas y en el desarrollo de las movilizaciones sindicalistas en la región. Lo que parece ser un rasgo característico de la participación social y la expresión política de los trabajadores

en los minerales de Durango y Sinaloa, desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX.

Si contemplamos la riqueza del panorama histórico abierto por estas piezas musicales, queda plenamente justificada la necesidad de rescatar y conservar su memoria para las futuras generaciones. Es urgente integrar un archivo fonográfico especializado en el "corrido minero", el cual pudiera transformarse en punto de partida para la conformación de un acervo de mayores proporciones, donde se contengan todos los ejemplos del género y otros materiales orales. Dentro de la categoría podrían ubicarse corridos tan antiguos como el *Corrido de Aricona* o el *Corrido de Joaquín Murrieta* (historias ocurridas al sur de Estados Unidos), tan conocidos como algunos corridos villistas tempranos o las distintas canciones compuestas en torno de Heraclio Bernal, e incluso puede rastrearse la presencia de este tipo de canciones en otros puntos del norte de México y en estados mineros del resto del país, como Guanajuato, Michoacán e Hidalgo. En síntesis, se trataría de un esfuerzo por conformar un archivo musical susceptible de ofrecer diversas interpretaciones populares sobre el pasado minero de México.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Graziela, *Durango: una historia compartida*, México, Instituto Mora, 1997.
- Avitia, Antonio, *Canciones y corridos ferrocarrileros*, México, FNM, 1987.
- , *Corridos de Durango*, México, INAH, 1989.
- , *Corridos históricos de La Laguna*, Durango, Secretaría de Cultura, 1994.
- Besserer, Federico, *El sindicalismo minero en México, 1929-1952*, México, Era, 1983.
- Cárdenas, Nicolás, *Empresas y trabajadores en la gran minería mexicana. 1900-1929*, México, INEHRM, 1998.
- , *Historia social de los mineros mexicanos*, INEHRM, 1997.
- Castañeda, Daniel, *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México, SURCO, 1943.
- Castuera, Pedro, *Impresiones y recuerdos. Las minas y los mineros*, México, Patria, 1987.
- García, Trinidad, *Los mineros mexicanos: colección de artículos sobre tradiciones y narraciones mineras*, México, Porrúa, 1970.
- Guerrero, Eduardo, *Corridos históricos de la Revolución mexicana desde 1910 a 1930 y otros notables de varias épocas*, México, Innovación, 1931.



Ignacio Vázquez, José Luis Lavalle y Andrés Moreno "Cultivadores del son", Jalapa, Veracruz. Foto: Araceli Zúñiga, 1998, Fonoteca INAH.

- Herrera Canales, Inés, *La minería mexicana de la Colonia al siglo XX*, México, Instituto Mora, 1998.
- Ibarra, Guillermo, *Tres siglos de economía: de la minería a los servicios*, Culiacán, DIFOCUR, 1993.
- Lamartine Yates, Paul, *The Industrialization of Sinaloa*, s.e.
- Lamas Lizárraga, Mario Alberto, *Origen de la influencia del ferrocarril sudpacífico en Sinaloa. 1905-1917*, Hermosillo, El Colegio de Sonora, 1995.
- Mendoza, Vicente T., *El corrido de la Revolución Mexicana*, México, INEHRM, 1956.
- Meyer, William, *Faja del progreso, crisol de la revuelta: los orígenes de la Revolución Mexicana en la Comarca Lagunera. 1880-1911*, México, INEHRM, 1996.
- Nava Oteo, Guadalupe, *Jornales y jornaleros en la minería porfiriana*, México, SEP, 1982.
- Olea, Héctor, *Breve historia de la Revolución en Sinaloa*, México, INEHRM, 1964.
- Ortega Noriega, Sergio, *Breve historia de Sinaloa*, México, El Colegio de México-FCE, 1999.
- Pérez Ibarguengoitia, Juan Manuel, *Primer siglo de Peñoles: 1887-1987. Biografía de un éxito*, México, Industrias Peñoles, 1988.
- Pinto, Julio et al., *Trabajadores mineros: vida y cultura*, México, INAH, 1994.
- Retamoza, Arturo, *El proceso de industrialización en México: el caso de Sinaloa*, Culiacán, UAS, 1987.
- Rodríguez López, María Guadalupe, *Durango: 1840-1915*, Monterrey, UANL, 1995.
- Rodríguez, Rigoberto, *El cambio tecnológico en la minería sinaloense en el porfiriato*, Culiacán, UAS, 1991.
- Romero Gil, Juan Manuel, *Minas, capital y trabajo en el Noroeste, 1870-1910*, México, ed. del autor, 1999.
- Sariego, Juan Luis, *Enclaves y minerales en el norte de México: historia social de los mineros de Cananea y Nueva Rosita, 1900-1970*, México, CIESAS, 1988.
- Simmons, Edwin, *The Mexican Corrido as a source for interpretative study of modern Mexico 1870-1950*, Michigan, University of Michigan, 1952.

## La música popular en Yucatán



### La música indígena

Infinidad de raíces, influencias, géneros, motivos, épocas, eventos y protagonistas, a través de los siglos, nutrieron una tradición regional. Desde los antiguos mayas puede hablarse de una vasta cultura musical. Los hallazgos arqueológicos —como la flauta de la isla de Jaina en Campeche, perteneciente al periodo Clásico— son muestra del avanzado desarrollo, así como los motivos pictóricos de vasos, vasijas y de los murales de Bonampak, que evocan la presencia de la música en los más importantes círculos, pasajes y recintos.

Algunas fuentes históricas y etnográficas refieren la existencia de una música culta y otra de uso popular, como de ocasiones en la que se interpretaba. Asimismo, la facilidad de los indios para asimilar la música europea, aunque también la capacidad de conservar sus más profundas raíces que permean aspectos diversos de la música maya en la actualidad.

Roberto Rivera y R., en su trabajo sobre los instrumentos musicales mayas —apoyado en códices, crónicas y estudios de especialistas—, propone clasificar en idiófonos, membranófonos y aerófonos la gran variedad de sonajas, campanas, cascabeles, raspadores, percutores de golpe con parche y sin él, como flautas, silbatos, ocarinas y trompetas que servían para interpretar la música de los antiguos mayas.<sup>1</sup>

Alfredo Barrera Vázquez compila referencias sobre la música, el teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán, basándose en descripciones de cronistas e historiadores, así como en textos y vocabularios de la lengua maya. Además de ilustrar el contexto, presenta evidencia con *El libro de los cantares de Dzitbalché*, “que era costumbre hacer acá en los pueblos cuando aún no llegaban los blancos”, rescatado en Mérida. Vestigio poshispánico, inherente al sustrato cultural de la península yucateca.<sup>2</sup>



Vaquería, Cuncunul, Yucatán. Foto: Víctor Acevedo Martínez, 2000, Fonoteca INAH.

<sup>1</sup> Roberto Rivera y R., *Los instrumentos musicales de los mayas*, México, SEP/INAH, 1980, pp. 5-46.

<sup>2</sup> Alfredo Barrera Vázquez, *El libro de los cantares de Dzitbalché*, Mérida, Ayuntamiento de Mérida, 1980, pp. 7-29.

Sobre la música maya en la actualidad, resultan importantes las investigaciones realizadas hace poco más de una década por Max Jardow-Pedersen, en el oriente de Yucatán.

Aunque han recibido la jarana y la marcha con orquestas de procedencia europea, los mayas las han integrado a su “universo o espacio de significado”. La jarana en la corrida se dirige a los sobrenaturales católicos, pero también a los prehispánicos. Y en algunos pueblos, para ejecutar las danzas de máscaras de Navidad, tocan jaranas y sonecitos con órganos de boca y tambor, o utilizan instrumentos prehispánicos, como el tunkul, en Dzitnup, y el bulalek o tambor de agua, en Chanchichimilá.<sup>3</sup>



Músicos mayas de Yucatán, Grupo Maya Continental. Encuentro Cultural de la Pluralidad, México, D.F. 1992. Fonoteca INAH.

### Música criolla y lírica popular

Los españoles introdujeron los principios de una educación musical europeizante entre los indios, sin dejar de expresar su canto y baile a la manera de las chaconas, pavanas, jácaras, zarabandas y otros géneros que eran corrientes durante los siglos XVI y XVII, como los bailes de algunas regiones hispanas.

Eloísa Ruiz-Carvalho de Baqueiro, en su libro *Tradiciones, folklore, música y músicos de Campeche*, alude al acervo de romances, seguidillas, canciones y danzas que cobraron mayor auge hacia principios del fandango español, como *Las Angaripolas*, *Los Aires*, *El Jarabe Gatuno*, *El Toro Grande*, *Toritos*, *Peteneras*, *Rondeñas* y otros sonecitos yucatecos como *El Chuleb*, *El Zopilote*, *La Xochita*, *El Pichito*, *La Yuya*, *El Churixito*, *La Torcaza* y *La Garza*. Según Ruiz-Carvalho, hacia la mitad del siglo XIX se garantizó la ejecución con orquesta en las vaquerías y la jarana reemplazó la presencia de los antiguos sonecitos, de cuya existencia poco queda en la memoria popular.<sup>4</sup>

Fue el teatro el mejor medio para la difusión de danzas y canciones españolas, las cuales durante la época

colonial se popularizaron a tal grado de interpretarse en romerías, verbenas y carnavales. La tonadilla escénica en el Coliseo de México tuvo auge alrededor de 1780, cuando brotaron los llamados sonecitos del país o de la tierra, de los cuales surgirían tipos regionales característicos. Yucatán creó los suyos, que tuvieron un apogeo hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. Y en los sones de fandango surgieron cantadores, improvisadores y compositores de trovas.<sup>5</sup>

Hacia mediados del siglo se dio una transformación del sentimiento en la literatura y la música, influenciada por la ópera. Nacerían entonces los primeros géneros de canciones con características nacionales y la canción romántica, que en el ámbito yucateco llegó a adquirir una importancia singular.

### La canción yucateca

Los gérmenes de la trova popular en Yucatán podrían relacionarse con lo que Argeliers León llama “cancionero ternario caribeño”, de antecedente hispánico y con un sustrato mayor o menor de folclor negro, arraigado en lo que Antonio García de León considera “El Caribe Afroandaluz”, en donde se desarrollaron géneros campesinos, jíbaros o guajiros alrededor de los enclaves comerciales isleños de Cuba

<sup>3</sup> Max Jardow-Pedersen, “La música maya: producción del significado musical en el oriente del Estado de Yucatán”, en *Sabiduría popular*, Zamora, Michoacán, 1983, pp. 268-275.

<sup>4</sup> Eloísa Ruiz-Carvalho de Baqueiro, *Tradiciones, folklore, música y músicos de Campeche*, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, 1970, pp. 45-60.

<sup>5</sup> Jerónimo Baqueiro Foster, “El desarrollo musical de Tabasco”, en Francisco J. Santamaría, *Introducción a la Antología musical de Tabasco*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1985, pp. 36-75.

y Puerto Rico, como de los puertos principales de la franja continental.<sup>6</sup>

Versos y coplas se acompañaban con instrumentos de cuerda, unos melódicos, otros de rasgueo o de golpe con afinaciones similares a las de la guitarra barroca europea y otros derivados de la vihuela y la bandola del siglo XVI. Típicamente yucateco podría considerarse el uso de la guitarra que hasta el siglo XIX tuvo cinco cuerdas, en la bandola y el tololoche, instrumento muy característico de la trova peninsular, sin duda de origen criollo.

De este modo, en toda el área caribeña florecieron géneros ya bastante definidos para la segunda mitad del siglo pasado, como los joropos, guajiras, claves, guarachas, merengues, bambucos y boleros que en Yucatán, como punto de tránsito obligado, tuvieron arraigo. Principalmente la música cubana, con las llegadas de las compañías de revistas que traían habaneras, puntos guajiros y rumbas, como músicos de la isla que muchas veces terminaban por radicar en Mérida.

No hay mejor descripción de la canción popular de Yucatán que la realizada por Gerónimo Baqueiro Foster, según nos cuenta Yolanda Moreno Rivas en las páginas de su libro *Historia de la música popular mexicana*. En él menciona como precursores de ese género a Cirilo Baqueiro Preve y a Chan Cil, quien además de haber recogido mucho del acervo mínimo y tradicional, con su culteranismo llegó a musicalizar poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, de Manuel M. Flores y de José Peón Contreras; también estu-

<sup>6</sup> Antonio García de León, "El Caribe Afroandaluz: permanencias de una civilización popular", en *La Jornada Semanal*, 12 de enero de 1992, pp. 27-33.

vo Fermín Pastrana, (a) Huay Cuuc, que contribuyó a crear el estilo de acompañamiento romántico posterior, lo mismo que Olegario Gasque, Francisco Sousa, Alfredo Tamayo, Filiberto Romero y Antonio Hoil.

Aunque a finales del siglo XIX sus creadores solían interpretar la música yucateca para las familias ricas de Mérida, hacia principios del XX el gobierno socialista de Felipe Carrillo Puerto abrió cauces a su popularización por medio de emisiones radiofónicas de la XEY, de concursos, de conciertos o revistas, que resultaron de gran estímulo para numerosos cancionistas como Enrique Galaz, Ernesto Paredes, Mateo Ponce, Pepe Gómez, Lalo Santamaría, Pedro Baqueiro y Chucho Herrera, por sólo citar algunos.<sup>7</sup>

Fueron los años veinte y parte de los treinta del siglo XX, los de mayor florecimiento de la canción yucateca. Entre cadencias de claves, boleros, bambucos y la costumbre de combinar géneros cultos y populares, poetas como Luis Rosado Vega, Emilio Padrón López y Antonio Mediz Bolio, fueron galanos letrados para compositores e intérpretes renombrados, como Pepe Domínguez, Guty Cárdenas y Ricardo Palmerín. Más tarde habrían de sobresalir otras figuras como Pastor Cervera, Juan Acereto, Enrique Coqui Navarro y muchos más alrededor de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín, fundada en 1949.

Abundante información aporta Miguel Civeira Taboada en su libro *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, sobre la trascendencia de la música popular de Yucatán, principalmente en lo que corresponde al siglo XX.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta / Alianza Editorial, 1989, pp. 99-114.

<sup>8</sup> Miguel Civeira Taboada, *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, tt. I-II, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1978.



Guitarrista, Ciudad de México, ca. 1960.  
Foto: Raúl Hellmer Pinkham, Fonoteca INAH.

### Influencia cubana

La música cubana del siglo XIX tuvo la influencia italianizante de los españoles y la rítmica de los negros. Debido a la cercanía de la isla con la península yucateca, ésta se vio invadida con la notable presencia de los ritmos isleños.

En los salones de baile de por aquella época, las clases acomodadas practicaban los minués, polkas, mazurcas y valsos, así como la contradanza, danzas y habaneras, de las que más tarde surgiría el danzón, que al paso de los años se popularizó con las típicas y orquestas meridanas. Y así, no faltó personaje o suceso al que compositores y orquestas, como la de Antonio Galaz, Concha Jazz Band o las mismas jaraneras le dedicaran un danzón.

Civeira, quien se apoya en la opinión de Alejo Carpentier, menciona otra vena importante de la música cubana. Como herencia del romancero tradicional y de la música guajira o campesina —acompañado del tres, la botijuela, la marímbula, el güiro, las maracas, la clave y el bongó—, el son cubano llegó a influir en los géneros de la época, propiciando ritmos y la proliferación de tríos, cuartetos, sextetos o septetos que adoptaron el nombre de son para designar la dotación instrumental que caracterizó la década de 1920 a 1930.

Con la llegada de las compañías teatrales a Mérida, desde principios del siglo XX y hasta los años cuarenta, conjuntos habaneros como el son de Cienfuegos y el conjunto Cuba-Marianao empezaron a arraigar con su música sonera en el gusto popular yucateco.<sup>9</sup>

El tradicional conjunto de son cubano, al mezclarse con elementos de la orquesta, fue adquiriendo el piano, la trompeta, el trombón y las percusiones de mayor envergadura como la conga y el timbal cubano, convirtiéndose de este modo en lo que sería la sonora. Ya para los años cuarenta, la música sonera —nutrida por nuevos géneros como el mambo y proyectada por grandes exponentes a manera de orquestas de toda forma— influyó en muchos lugares, principalmente de la faja costera del Golfo de México, donde surgieron conjuntos de música llamada desde entonces tropical.

<sup>9</sup> *Ibidem*, t. I, pp. 39-73.



Vaquería, Cuncunul, Yucatán. Foto: Víctor Acevedo Martínez, 2000, Fonoteca INAH.

En Mérida, entre las orquestas más conocidas se contaban las de Roger Canto y Eleazar Méndez, posteriores a la de Pepe López, y hacia finales de esa década la de los Hermanos Madariaga y la orquesta Montejo. También existieron conjuntos como Los Tres Guajiros, alrededor de 1948. Entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, surgieron el Conjunto Balajú de Rubén Estrada y el popular Conjunto Habana.<sup>10</sup>

Los años cincuenta, entre flujos de tradición y visos de modernidad, se dejaban influenciar con la música estadounidense, pero igual para entonces se bailaba al compás del *cha-cha-chá*.

### La música moderna

Durante los años sesenta, la ola juvenil del *rock and roll* dio origen, con la utilización de instrumentos electrónicos y la batería heredada del jazz, al conjunto moderno que habría de proyectarse ampliamente a través de medios masivos de comunicación y mecanismos de comercialización. Aparecieron Los Aragón, Los Dinners, Los Babys y muchos más que añadían otros instrumentos, junto con la sensual melodía del saxofón. Tocaban *rock and roll* y su derivado lento, la balada, pero también ritmos tropicales ahora reforzados por otra expresión que empezaba a estar de moda: la cumbia, de origen colombiano.

<sup>10</sup> Manuel Álvarez Valdez, comunicación personal, 1994.



Por los años setenta y en adelante se podía ver y oír en la radio y la televisión a Las hermanitas Núñez, a Los Montejo como a Teté Cuevas o a Armando Manzanero. Irma Dorantes, Imelda Miller y Carlos Lico también aparecían como ídolos en programas, revistas y *ratings* de popularidad. Sonaba Luis Demetrio como compositor y como intérprete más reciente María Medina, y Sergio Esquivel que ha optado por apoyar un movimiento local en busca de una nueva canción yucateca.

Ahora nos enteramos por un programa de televisión —conducido por Ricardo Rocha—, que cuatro jóvenes integrantes del grupo La Fe, en plena bonanza rockera de los años noventa, retomaron la rumba y el son, tocando danzones, mambo y guapachá, con bombo, platillo y tarolas, saxofón, bajo y teclados eléctricos, en un intento por modernizar lo que no es nuevo en la cultura musical de Yucatán. Y resulta que son hijos de músicos que ya participaron dentro del movimiento musical: Los Babys.

### Conclusiones

La creciente modernización y el proceso de desarrollo de la sociedad nacional tienden a desintegrar la identidad de las culturas locales, o por lo menos a relegar su importancia como depositarias de una herencia tradicional. Se sustituyen costumbres de generaciones recientes y antepasadas, lo mismo que sus escalas de valores, por aquellas que promueven una aculturación más homogénea en su camino a la modernidad.

Se producen cambios en los que juegan un papel determinante los medios de comunicación masiva como la radio y la televisión, el cine, la prensa y otros que constituyen la base de una industria cultural estrechamente ligada al proceso de desarrollo económico actual, cuya producción se destina al mercado. Estos medios absorben la audiencia de los más recónditos lugares y van moldeando la opinión, el gusto, las identidades, imponiendo y exaltando estereotipos, las más de las veces ajenos a las culturas tradicionales.

Bajo la influencia de la cultura de masas, cuyo principal objetivo es la comercialización de los productos culturales, se pone en riesgo la función de la música como elemento integrador, convivencial, socializante, para con-

vertirse en mercancía destinada al consumo popular. Así que la industria fonográfica, como las emisiones de radio y televisión difunden la música de interés comercial, opacando considerablemente las posibilidades de difusión de la música tradicional que es tan rica y diversa.

En los distintos lugares y ocasiones en que la música popular tradicional se hace presente, se refleja una complejidad de factores que sitúan su significado en un contexto bien definido: el de la comunidad a que pertenece. Ya que esta música guarda una estrecha relación con su historia, su cosmovisión, su vida cotidiana, su tradición, su ética, su sensibilidad... Acervo, cultura popular que resulta de una acumulada experiencia cotidiana más que de cápsulas informativas vía satélite.

Decir música yucateca es referirse a una inmensa riqueza difícil de abarcar en tan sólo dos palabras. Más bien es fuente de inagotables referencias y de infinita inspiración para la búsqueda, porque hay tanto, que uno podría no saber por dónde comenzar.

No cabe quizá el discurso alarmista de “rescate”, porque la casa no se está quemando, como en otros lugares, pero eso tampoco es motivo para abandonarla, olvidarla y ni siquiera acercarla al río.

Cabría plantearse la necesidad y la posibilidad de conocer más allá de la superficie los orígenes, las raíces e influencias, los factores que han propiciado el desarrollo de una tradición en la música, así como la importancia de documentar lo más ampliamente posible los hechos, las palabras, los sonidos. Y propiciar la difusión, el conocimiento, la reapropiación de valores y el arraigo del sentimiento, del aprecio por nuestra música en tanto que representa símbolos de identidad que son de vital importancia para el desarrollo social y cultural.

Procedería interesarse por conocer el desenvolvimiento y el panorama actual de la música en Yucatán; adentrarse hasta sus raíces, para comprender qué sucede con el *rock* y el nuevo canto, el *jazz* y la rumba, el danzón, la guaracha, la trova, la música tradicional de los mestizos y tantas manifestaciones sustancialmente populares que se ubican fuera del foco publicitario y comercial. Cuestionarse si no es parte del encargo social que recae sobre las instituciones de cultura estudiar, difundir y promover la música, que de no ser por el testimonio, el documento se perdería para siempre con el tiempo y el olvido.



# ¿Bruta, ciega y sordomuda?:

relaciones de género e identidad en

## canCIONES POPULARES COMERCIALES

En una unidad de transporte suburbano, el chofer escucha una estación de radio. La cantante popular Shakira interpreta: "...bruta, ciega, sordomuda, torpe, traste, testaruda, es todo lo que he sido, por ti me he convertido, en una cosa que no hace, otra cosa más que amarte, pienso en ti día y noche, y no sé cómo olvidarte".<sup>1</sup> Termina la canción y le siguen: *A ésa*, de José José; *Tu Muñeca*, con Dulce; luego, Clemencia Torres con *Canción para una esposa triste* y *La llamada*, de Sergio y Estibaliz. Varias personas van cantando o haciendo coro mientras el vehículo avanza.<sup>2</sup>

¿Qué tienen en particular este tipo de canciones? ¿Cuál es su función como elementos identificadores y legitimadores de roles genéricos? ¿Qué mensajes y estereotipos difunden? ¿Qué características subjetivas difunden alrededor de la sexualidad, el erotismo, el amor y otras expresiones enmarcadas en la construcción de los géneros? Con estos temas de investigación se analiza la construcción de las relaciones de género en nuestra cultura, sobre todo al considerar la presencia del contraste genérico en todas las sociedades conocidas, en sus construcciones alrededor de la sexualidad de hombres y mujeres, como parte de una construcción cultural.

Las canciones abarcan un abanico de géneros musicales, desde rancheras, baladas, *rock and roll*, *hip hop*, merengue, cumbia, *cha-cha-chá*, mambo, salsa, por sólo citar algunos ritmos. Sus temáticas describen la construcción de roles y diferencias sexuales entre hombres y mujeres, los matices culturales,<sup>3</sup> las relaciones desiguales y asimétricas entre los sexos,

\* Estudiante de doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM. Este artículo tiene como base la tesis de doctorado que actualmente realizo y que se intitula: "Bruta, ciega, sordomuda, torpe, traste, testaruda. Análisis de la construcción de la identidad en las canciones populares, desde una perspectiva de género". Mi directora de tesis es la doctora Marcela Lagarde, los lectores tutores, el doctor Daniel Cazés y la doctora Anna M. Fernández.

<sup>1</sup> Letra de canción: Shakira, "Ciega, sordomuda", en *¿Dónde están los ladrones?*, autora Shakira Mebarak, México, Sony/Columbia, 1998, género balada, track 1, 4:29 minutos.

<sup>2</sup> Alberto Zárate, *Diario de campo*, mayo de 2002.

<sup>3</sup> Violeta Torres Medina, *Rock-eros en concreto. Génesis e historia del Rock-Mex*, México, INAH, 2002.



Agustín Carrasco Sánchez, Monterrey, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.



Violinista, Ciudad de México, ca. 1960. Foto: Raúl Hellmer Pinkham, Fonoteca INAH.

en los discursos expresados y en los aspectos ideológicos compartidos por distintos segmentos de la sociedad, como los referentes a las identidades emergentes.<sup>4</sup>

Los contenidos implican un discurso político, que al ser repetido constantemente, termina incidiendo en determinados modelos de identidad, ideas, valores, dobles morales, e inclusive conductas que reiteran obstinadamente el deber ser de los y las receptoras de dichos mensajes, constituyéndose en “un vehículo que posee un peso histórico anclado en la tradición que las respal-

<sup>4</sup> Maritza Alida Urteaga Castro-Pozo, “Nuevas culturas populares. Rock mexicano e identidad juvenil en los 80’s”, México, ENAH, tesis de maestría en Antropología Social, 1995.

da, a través de mensajes grabados en el discurso social hegemónico, que se reiteran de forma obstinada como núcleos duros de la cultura”.<sup>5</sup>

Con la reproducción cultural se reproduce a su vez el orden de género y el desarrollo de elementos, signos y símbolos de corte patriarcal. Lagarde señala la necesidad de observar a la cultura como el conjunto de visiones del mundo, desde la cosmogonía, el origen, la historia, la filosofía, la ideología, la mitología, la ética, los movimientos políticos, las representaciones sociales y los lenguajes, como parte de la reproducción sociocultural y del orden de género. La cultura de cada sociedad tiene una marca social, histórica y concreta, por lo cual abarca el conjunto de concepciones de la vida y la muerte, del aquí y del ahora, del pasado, del futuro, producida por sociedades concretas. La cultura reproduce el vivir, y al mismo tiempo se innova.<sup>6</sup>

Esta investigación busca describir y analizar la conformación de las relaciones de género y de identidad expresadas en canciones populares difundidas en los medios masivos; las temáticas que remarcan los estereotipos del deber ser de hombres y mujeres; la construcción de relaciones de poder y subordinación alrededor de la sexualidad y del erotismo entre hombres y mujeres; su incidencia en las formas de reproducción de expresiones subjetivas, y el fortalecimiento de las concepciones patriarcales derivadas de esas canciones. También se pretende la descripción y el análisis de la construcción de identidades a partir de la perspectiva de género, y de igual manera la forma en que se reiteran dichos núcleos duros culturales.<sup>7</sup>

Suponemos que estas canciones inciden en la construcción genérica de hombres y mujeres, en sus subjetividades, estereotipos, condiciones, símbolos y

<sup>5</sup> Anna M. Fernández Poncela, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Mensajes misóginos de la canción popular mexicana*, México, Conaculta-INAH, 2002.

<sup>6</sup> Marcela Lagarde, comunicación personal.

<sup>7</sup> *Idem.*

significados; en la conformación de sus valores, creencias y formas de aprehender el mundo, y que conllevan una fuerte carga de valores que se expresan en el “deber ser”.

Los mensajes expresan relaciones de poder entre hombres y mujeres, reforzando las concepciones patriarcales, reproduciendo el orden alrededor de lo sexual y fortaleciendo la opresión de género, la conformación de relaciones jerarquizadas alrededor de la sexualidad y el erotismo. También se resaltan estereotipos socialmente determinados, y otros que niegan o invisibilizan a la otra persona, llegando inclusive a su degradación a través de discursos misóginos o misándricos.

#### Concepciones androcéntricas en las canciones populares comerciales

Todas las culturas establecen sus concepciones alrededor de los géneros basados en sus propias subjetividades, lo que constituye parte de su visión del mundo, del pasado y del presente. Para Lagarde: “cada sociedad, pueblo o grupo y todas las personas, tienen una particular concepción de género basada en la de su propia cultura”.<sup>8</sup> Las concepciones abarcan la visión del mundo, las tradiciones, el folclor,<sup>9</sup> las ideas alrededor de la nación y el nacionalismo, de la identidad cultural, de lo étnico y de lo genérico.

La perspectiva de género permite develar mensajes ambiguos, significantes y significados enmarcados en un proceso histórico, sustentado en la creación, desarrollo y fomento de determinados discursos ideológicos, expresados en temáticas que reafirman a las mujeres en relación con la dependencia, la subordinación y la discriminación, que “impide la valoración positiva y justifica en contraparte, la valoración negativa”, lo que al vincularse con la tecnología de los medios de

<sup>8</sup> Marcela Lagarde, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, España, Horas y Horas la Editorial, 2001.

<sup>9</sup> Irene Vázquez Valle, “La música folklórica”, en Carlos García Mora (coord.), *La Antropología en México. Panorama Histórico*, núm. 4, Las cuestiones medulares (Etnología y Antropología Social), México, INAH (Biblioteca del INAH), 1988, pp. 309-332.



Saxofonista ambulante, Monterrey, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

comunicación, facilitan su difusión en los distintos escenarios sociales. Esta categoría implica la conformación de ideas alrededor de lo que los hombres y las mujeres deben ser en una sociedad.

El género se define como “el conjunto de cualidades económicas, sociales, psicológicas, políticas, ideológicas y culturales atribuidas a los sexos, las cuales, mediante procesos sociales y culturales, constituyen a los particulares y a los grupos sociales”.<sup>10</sup> Dicha categoría sobrepasa las diferencias biológicas entre los sexos y se concentra en las diferencias y desigualdades de las condiciones sociales, culturales, históricas, políticas e ideológicas entre lo masculino y lo femenino a través de la sexualidad.

El sexo se define como “el conjunto de características físicas, fenotípicas y genotípicas diferenciales, definidas básicamente por sus funciones corporales en la reproducción biológica”,<sup>11</sup> donde “la sexualidad es el conjunto de experiencias humanas atribuidas al sexo y definidas por la diferencia sexual y la significación que de ella se da”.<sup>12</sup> La sexualidad como referente de la organización genérica de la sociedad, se constituye en la

<sup>10</sup> Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 2a ed., México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1993; Javier Alatorre et al., *Las mujeres en la pobreza*, México, El Colegio de México / Grupo sobre Mujer, Trabajo y Pobreza, 1997.

<sup>11</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, 1993.

<sup>12</sup> Daniel Cazés, *La perspectiva de género. Guía para diseñar, poner en marcha, dar seguimiento y evaluar proyectos de investigación y acciones públicas civiles*, México, Conapo, 2000, pp. 205.

síntesis de la concepción patriarcal y sexista del mundo. Resalta las relaciones entre los sexos como productos culturales, políticos e ideológicos.<sup>13</sup> Junto a ésta se registra el orden del poder expresado en forma de sexismo, como relaciones desiguales y la conformación de estereotipos culturales.

Con la perspectiva de género se observa a la sexualidad humana como consecuencia de las determinaciones socioculturales, ideológicas, políticas e identitarias conformadas en el *desideratum* o mandato social y cultural. Alrededor de la sexualidad se estructuran las personas, los géneros y las relaciones a las que pertenece y que están obligadas a cumplir con base en las exigencias sociales que les son impuestas genéricamente.

Estas canciones adquieren el carácter “popular”<sup>14</sup> a partir de su reiterada transmisión en los medios de comunicación masiva. “El discurso popular es el discurso de los actores colectivos que ocupan posiciones subalternas —económica, política y culturalmente— en la cultura social;<sup>15</sup> en estas canciones se hace re-

<sup>13</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, 1993; Alatorre, *op. cit.*

<sup>14</sup> El término “popular” se acuñó con el auge del folclor en el siglo XVIII. Se registraba lo exótico de las culturas periféricas, étnicas o tradicionales, reflejadas en las actitudes, valores y vida cotidiana de lo que se denominaba como “pueblo”. Según Fernández, muchas veces lo popular se considera como la revalorización de grupos arcaicos y de “supervivencias” de “épocas pasadas” (*op. cit.*).

<sup>15</sup> Vázquez reiteró con frecuencia la importancia de considerar a la música como parte de un sector cultural desprotegido, influenciado por los requerimientos económicos de las industrias discográficas. Irene Vázquez Valle, “La música tradicional oral, un sector del patrimonio cultural desprotegido”, en XIII Congreso Interna-

ferencia a un concepto colectivo que rotula la inmensa pluralidad, fragmentación y cacofonía de los discursos populares.”<sup>16</sup>

La música y en particular las canciones populares comerciales, son “parte de la vida cotidiana y en un entorno sonoro”;<sup>17</sup> con ellas se reproduce la cultura, el orden genérico y las normatividades preestablecidas, resaltando el predominio del hombre ante la subordinación de la mujer en distintos aspectos de la vida cotidiana.<sup>18</sup>

La representación del orden genérico del mundo, los estereotipos y sus normas, son elementos fundamentales para la configuración de la subjetividad de cada persona en la cultura. La música y las canciones, como productos culturales, muestran en sus contenidos y mensajes temas y fondos con valor simbólico e ideológico, en un universo de tramas de significación<sup>19</sup> derivadas

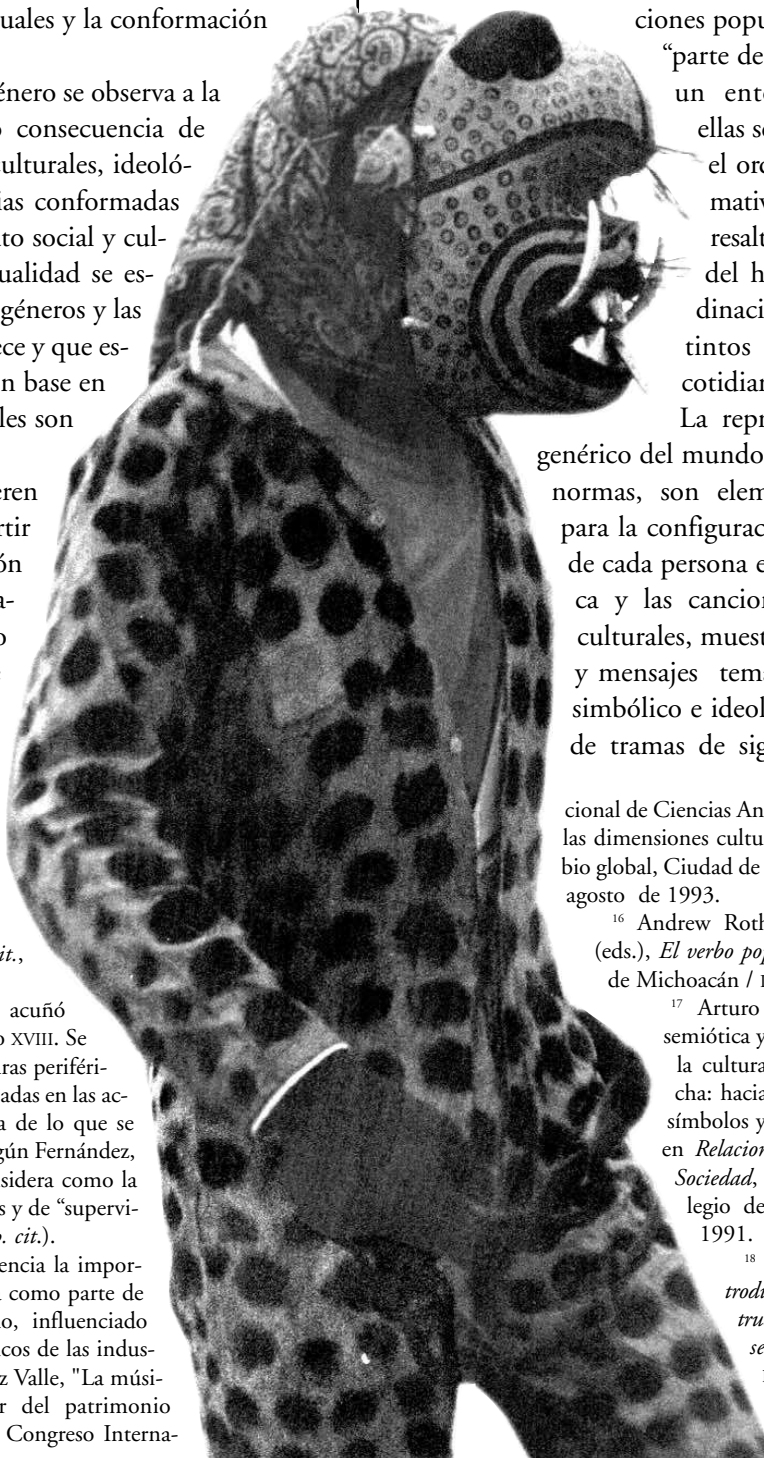
cional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas: las dimensiones culturales y biológicas del cambio global, Ciudad de México, 29 de julio al 4 de agosto de 1993.

<sup>16</sup> Andrew Roth Seneff y José Lameiras (eds.), *El verbo popular*, Zamora, El Colegio de Michoacán / ITESO, 1995.

<sup>17</sup> Arturo Chamorro, “Medicación semiótica y vehículo de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los significados audibles”, en *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 44, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno de 1991.

<sup>18</sup> Marta Lamas (comp.), *Introducción a: el género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Porrúa / PUEG-UNAM, 1996.

<sup>19</sup> Marina Alonso Bolaños, “El don de la



Danzante de tecuanes, Olinalá, Guerrero. Foto: Gabriel Moedano Navarro, ca. 1975, Fonoteca INAH.

de las mismas relaciones sociales y culturales de sus referentes. Es decir, muestran contenidos que significan algo.<sup>20</sup>

**Las canciones populares: del lenguaje al pensamiento y luego a la recreación de imaginarios sociales, simbólicos y mentales**

El lenguaje es uno de los elementos centrales de la comunicación; con él se ubican los estereotipos enmarcados en un sistema social.<sup>21</sup> Los mensajes reproducen el imaginario social alrededor de determinadas cualidades de hombres y mujeres. Si las canciones conforman narrativas de contenido político e ideológico, resalta por consiguiente que se realice una construcción sociocultural alrededor de las relaciones e imaginarios sociales. Así, se registran mensajes, reglas semánticas, visión del mundo y de la vida.<sup>22</sup>

Con el lenguaje se hace referencia a contenidos lingüísticos, relaciones de poder, sistemas de comunicación, significados, significantes, representaciones socioculturales. Se reproduce y se recrea la realidad al construir sentido. Con el lenguaje se nombra, se ordena, se clasifica y se valora, pero también se construye el mundo a partir de las significaciones representadas simbólicamente, construyendo imaginarios sociales, simbólicos, mentales.<sup>23</sup>

Así se establece el vínculo entre lenguaje y pensamiento. El contenido semántico se vincula con la reproducción ideológica en la sociedad. La narrativa

---

música: la práctica musical en el sistema ceremonial religioso entre los zoques. El caso de los costumbristas de Ocoatepec, Chiapas<sup>9</sup>, México, ENAH, tesis de licenciatura en Antropología Social, 1997.

<sup>20</sup> Arturo Chamorro, *op. cit.*; Anna M. Fernández P., *op. cit.*; Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995; Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>21</sup> Edmund Leach, *Cultura y comunicación*, Madrid, Siglo XXI, 1985.

<sup>22</sup> Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 1984; Antonio Gramsci, *Antología*, Manuel Sacristán (selec. y trad.), México, Siglo XXI, 1981; Anna M. Fernández, *op. cit.*

<sup>23</sup> Román Jakobson, *Ensayos de poética*, Madrid, FCE, 1977; Edmund Leach, *op. cit.*, 1985; Emile Benveniste, *op. cit.*



Danzante de tepozanes, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

enfatisa las diferencias sexuales, culturales, relaciones asimétricas a través de signos lingüísticos. Se exaltan determinados estereotipos socialmente reconocidos a través de significantes y significados, así como el uso ambiguo de mensajes cuyos contenidos reafirman el deber ser de hombres y mujeres dentro de un modelo cultural hegemónico.<sup>24</sup>

La concepción semiótica de la cultura se establece como un entramado de significaciones cuyo tema muestra distintas realidades sociales, construidas y ordenadas a través de símbolos.<sup>25</sup> Dicho tejido de signifi-

<sup>24</sup> Ma. Jesús Buxó, *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*, Barcelona, Anthropos (Textos y Temas/Antropología 4), 1991, pp. 218; Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra (Teorema, Serie Mayor), 1990; Marcela Lagarde, *op. cit.*, 1993.

<sup>25</sup> Estela Serret, *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*, México, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades (Serie Sociología), UAM-Azcapotzalco, 2001, pp. 172.

caciones revela la coexistencia de elementos universales y arbitrarios que establecen órdenes particulares, clasificatorios, jerarquizadores y evaluativos. De esta manera, se logra el acercamiento a la constitución de la subjetividad humana y la construcción de la cultura a través de las construcciones simbólicas que le “dan sentido a la vida”.<sup>26</sup>

Si lo cultural es atravesado por el lenguaje, se construyen redes significativas que no fungen como meras representaciones, sino como otra realidad: con el lenguaje se integra todo conocimiento al orden simbólico,<sup>27</sup> como parte de una red de jerarquías, clasificaciones y analogías que conforman lo imaginario.<sup>28</sup> Con el concepto de imaginario, se incide en la manera como los sujetos se piensan y se perciben a sí mismos. Serret llama a esta autopercepción “identidad”. Sus características van de lo complejo a lo contradictorio, lo cambiante, con la ilusión de que es coherente, válido y eterno.<sup>29</sup>

La identidad hará referencia al sentimiento imaginario de pertenencia que construyen los colectivos, y no a las identidades primarias o individuales. Para Giménez,<sup>30</sup> la identidad es esencialmente distintiva, relativamente duradera y socialmente reconocida en un proceso multideterminado que se construye permanentemente en la interacción con los otros. Así se hace referencia a un conjunto de prácticas culturales e ideológicas diferenciadas y diferenciables, en un proceso cambiante, determinado por significados sociales y culturales. El hecho de que las identidades sean imaginarias, no significa que no existan. Operan con referencia a lo simbólico y no hacia lo real.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Emile Benveniste, *op. cit.*; Giulia Colaizzi, *op. cit.*; Daniel Cazés, *op. cit.*

<sup>28</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, 2001; Ana María Fernández, *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, México, Paidós, 1993.

<sup>29</sup> Estela Serret, *op. cit.*

<sup>30</sup> Gilberto Giménez, *La cultura popular y religión en el Anáhuac*, México, Centro de Estudios Ecueménicos, 1978.

<sup>31</sup> Estela Serret, *op. cit.*

La construcción de identidades a partir de las relaciones de género, permite abordar aspectos simbólicos y de desigualdad intragenérica: a las mujeres se les ubica con la naturaleza y a los hombres con la cultura, como un principio de subordinación y desigualdad femenina.<sup>32</sup> La construcción ideológica y simbólica de la cultura, de la transmisión de subjetividades, de imaginarios sociales, de concepciones del mundo y de la vida, conforman este entramado.<sup>33</sup>

#### La subjetividad en las canciones populares comerciales: *¿me estás oyendo inútil?*

Estas canciones son ante todo una mercancía, con un sustento económico que busca su comercialización y venta bajo esquemas de mercadotecnia: discos, casetes, afiches, revistas musicales y especializadas, todo ello envuelto en programaciones musicales de radio y televisión. Se usan estrategias comerciales en busca de su rentabilidad.

Su variedad temática se expresa a través de un abanico de composiciones que difunden un sinnúmero de temas, pero de los cuales resaltan determinadas frases o estrofas que pasan a ser parte de la memoria popular, en un proceso no de apropiación, sino de enajenación como parte del control cultural.<sup>34</sup> Los contenidos de estas canciones presentan “marcas de género” en distintos niveles, desde aquellos destacadamente notorios, hasta los que presentan mensajes apenas perceptibles.

Pero también existen otros tipos de discursos que niegan o degradan, que de forma abierta o implícita remarcan las diferencias entre hombres y mujeres,



<sup>32</sup> Judith Astelarra, *¿Libres e iguales? Sociedad y Política desde el feminismo*, Santiago de Chile, Centro de Estudios de la Mujer, ISIS Internacional, Progénero: Programa de Estudios de Género y Sociedad, 2003.

<sup>33</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, 1993; Anna M. Fernández, *op. cit.*, 1993.

<sup>34</sup> Guillermo Bonfil Batalla, “Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural”, en Adolfo Colombes (comp.), *La cultura popular*, México, Premiá (La Red de Jonás), 1982.

entre hombres y hombres y entre mujeres y mujeres. Algunas frases o temas de estas canciones —al igual que los refranes— pasan a ser apropiadas socialmente y contribuyen a la reafirmación ideológica de las condiciones de género, le es desconocida la frase: “¿me estás oyendo inútil?”.

Un ejemplo de reafirmación ideológica de las condiciones de género se registra con el siguiente tema interpretado por el llamado “ídolo de la canción ranchera”, Vicente Fernández. Él canta y su mensaje está “cargado del dolor”, al sentirse defraudado por la mentira de la mujer al darse cuenta de que ella “ya no era virgen”. Para el cantante, la mujer le engañó al decirle que no era “el primero en su vida (sexual)”, por lo cual el hombre resalta la falsedad de la mujer y su negativa para continuar la relación con ella; éste es el contenido de la letra de la canción *Ni en defensa propia*.

La primera vez que te tuve en mis brazos,  
me decías llorando que no habías pecado,  
pero ya tenías no sé cuantos fracasos,  
y querías borrar con amor tu pecado.  
Ya tenías el rostro cubierto de besos,  
y en tu ser la huella que dejan las penas,  
y después de amarte te hicieron desprecios,  
yo no he de pagar por las deudas ajenas.<sup>35</sup>

Con la perspectiva de género, el análisis del contenido de las canciones permite registrar el desarrollo de roles, condiciones y diferencias sexuales entre hombres y mujeres. La visión del patriarcado se expresa en el deber ser de la mujer y del hombre. Ella debe ser buena, cariñosa, honesta, virgen, buena para el hogar, tener la disposición de ser madre y esposa en lo que Lagarde denomina como “madresposa”.<sup>36</sup> El mensaje para el hombre viene cargado con una perspectiva misógina,

<sup>35</sup> Letra de canción de Vicente Fernández, *Ni en defensa propia*, en *Historia de un ídolo*, vol. 1, track 6. Letra: Ramón Ortega Contreras, México, Columbia, 1987, género música ranchera, 2:28 minutos.

<sup>36</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, 1993.



Tirso Silguero Rivera, acordeón y Guadalupe Salas Hernández, bajo sexto, Monterrey, Nuevo León. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

para que se convierta en aquél que tase el valor social de la mujer.

En nuestra condición de antropólogos, en otras sociedades hemos registrado la presencia de rituales alrededor de la “primera vez”, en otros casos de la “pérdida de la virginidad”: el caso más radical consiste en la prueba de la virginidad expresada en las sábanas blancas. Esa sangre, dice mucho con su presencia en la sábana, pero la ausencia de la secreción dice aun más de la posible conducta de la mujer y que es interpretada por los hombres y las mujeres de su entorno...<sup>37</sup>

El mensaje queda inmerso en la construcción y reproducción de los roles tradicionales. Fernández señala que estas canciones son en su mayoría de autoría y difusión masculina dirigida a un público femenino. El panorama musical y en particular de las canciones, muestran la exaltación de ideas y justificaciones en un mundo machista.

Vestida de blanco de la vecindad,  
La niña que en aquella Navidad  
Quiso ser mujer en libertad  
Y toda su inocencia echó a volar

<sup>37</sup> Susan Gubar, “La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina”, en Marina Fe (coord.) *Otramente: lectura y escrituras feministas*, México, FCE (Lengua y Estudios Literarios) / Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1999, pp.175-203.



Rafael Gallegos, violín y Agustín Carrasco, guitarra. Monterrey, Nuevo León  
Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1990, Fonoteca INAH.

Con un muchacho humilde de la vecindad  
De blanco vestirá y flores llevará  
Y amor le jurará ante un altar,  
Pero su corazón, pero su corazón,  
Pero su corazón mío será.<sup>38</sup>

Nuevamente resalta la ubicación del color blanco como sinónimo de pureza. Otro aspecto notorio es la apropiación, como una forma de confiscar, apropiarse y poseer no el corazón, sino a la persona y sus sentimientos. Existen otros elementos que se manifiestan, como es el juramento ante un altar. Si algo caracteriza a las religiones de origen judeocristiano, es la referencia al pacto que jerárquicamente se establece para validar la legalización de las nuevas parejas a través de los rituales preestablecidos.

En el contenido de las canciones, con frecuencia se exaltan valores morales derivados de estereotipos ampliamente reconocidos y socialmente aceptados; si bien existe una variedad de temas que conforman imágenes y prototipos alrededor de la mujer, el universo musical es tan amplio que abarca otras formas identitarias, como aquellos que buscan reafirmar la masculinidad a través de la descalificación del otro o de los otros.

<sup>38</sup> Letra de canción *Vestida de blanco*, disco pirata en *La Salsa que hizo historia*, México, Golden Colección, género *salsa*, 4:26 minutos.

Amo a matón,  
matarile al maricón  
¿Y qué quiere ese hijo de puta?  
¡Quiere llorar! ¡Quiere llorar!<sup>39</sup>

Las construcciones genéricas muestran diferencias sustanciales: el *desideratum* queda marcado para cada uno de éstos: mientras que el hombre puede tener la mayor cantidad de encuentros sexuales con mujeres (lo que socialmente da prestigio), una mujer en las mismas condiciones estará descalificada en el mismo medio social y será censurada mediante diversos calificativos negativos.

Los temas de estas canciones con frecuencia vinculan aspectos tan generales de la vida cotidiana, que quien los escucha puede identificarlos parcial o totalmente con situaciones personales o conocidas. Un ejemplo característico es la ubicación de las mujeres en el espacio doméstico, como reproductoras de un modelo hegemónico.

Soy un desastre cuando tú te vas de casa  
En el armario ya no encuentro las corbatas.  
Soy un desastre y no entiendo lo que pasa  
Ya estoy cansado de comidas enlatadas  
Soy un desastre y me siento confundido,  
quiero decirte que ya basta de caprichos.<sup>40</sup>

Por razones de espacio, sólo mencionaremos que el panorama musical es mayoritariamente masculino. En un registro musical,<sup>41</sup> Moreno anotó que de 69 ejecutantes, sólo tres eran mujeres; Kuri y Mendoza mencionan que de 342 autores, sólo catorce eran mujeres,<sup>42</sup> mientras que Odgers, en la música electroacústica—que requiere de apoyo económico y de acceso a la tecnología—registró el mayor número de mujeres par-

<sup>39</sup> Letra de canción: Molotov, *Puto*, en *En dónde jugarán las niñas*, México, sin casa discográfica, sin fecha, track 4.

<sup>40</sup> Letra de canción: Timbiriche, *Soy un desastre*, de Lara y Monarrez, México, Fonovisa, track 11.

<sup>41</sup> Yolanda Moreno, *Historia de la música popular mexicana*, México, Promexa, 1991.

<sup>42</sup> Mario Kuri Aldana, *Cancionero popular mexicano*, tt. 1 y 2, México, Conaculta, 1988.



ticipantes, corroborando lo señalado en este trabajo: catorce de un total de 80 intérpretes. Pero la participación es baja: 4.34 por ciento; 4.09 por ciento y 17.5 por ciento, respectivamente.<sup>43</sup>

Para redondear la idea del impacto de estas canciones, se registró la programación musical de una estación de radio.<sup>44</sup> Se obtuvieron los siguientes resultados: de 35 canciones, 30 interpretadas por hombres, cinco por mujeres; los géneros musicales abarcaron: baladas, *rock and roll*, rancheras, boleros. 23 personas se comunicaron a la estación: 19 mujeres y cuatro hombres. Motivo principal para comunicarse a la estación: saludos a parientes y amigos (siete); felicitación por cumpleaños, santorales o aniversarios (cinco); dedicar tema a esposa(o) o novia(o) (ocho); otros motivos (tres).

Las temáticas principales abordaron los contenidos en el cuadro.

<sup>43</sup> Alejandra Odgers Ortiz, "La música electroacústica de México", México, Escuela Nacional de Música, tesis de licenciatura en Composición, 2000, 292 h.

<sup>44</sup> Información recopilada de la estación "Radio Felicidad, 1180 de A. M.", octubre 4 de 2003. Horario de 10 a 14 horas.

### Conclusiones

Con el análisis de estas canciones, se registra la diferencia genérica difundida masivamente en los medios de comunicación, lo que contribuye al fomento de una ideología patriarcal hegemónica, que influye en la conformación de estereotipos alrededor de los hombres y las mujeres. Lo relevante es descubrir que la mayoría de estas canciones tienen implícita o abiertamente las "marcas de género", que pueden ser sutiles o marcadamente evidentes, llegando a la expresión misógina o misándrica.

Su contenido político e ideológico es innegable. Si con los estudios feministas se busca lograr una sociedad más democrática, nuestra tarea debe enfocarse a desarrollar diversas acciones en el ámbito sociocultural, y dentro de éste, a cuestionar el contenido ideológico patriarcal expresado en estas canciones. Se trata de desmontar, erradicar y eliminar todo vestigio discursivo que mantenga las diferencias genéricas como parte de la visión del mundo y de la vida, en aras de una sociedad verdaderamente democrática.

Sus mensajes deben evidenciarse. Al ser parte del patrimonio intangible, en los mismos medios se conside-

Abandono	Aflicción	Alegría	Amor	Amor carnal	Amor platónico
Amargura	Amistad	Angustia	Ardor	Ausencia	Cariño
Comasión	Culpabilidad	Crueldad	Abandono	Decepción	Delirio
Dependencia	Desamor	Desconsuelo	Deseo	Desventura	Dolor
Duda	Dolor	Eje de la vida	Engaño	Error	Eternidad
Escarnio	Espera	Esperanza	Fe	Fingimiento	Fracaso
Humillación	Indecisión	Infidelidad	Infelicidad	Incertidumbre	Inocencia
Muerte	Melancolía	Mentira	Miedo	Morir (metáfora)	Nada / Todo
Olvido	Odio	Padecimientos	Placer	Perder	Perdón
Perversión	Promesas	Pureza	Querer	Recordar	Rechazo
Redención	Rompimientos	Sensación: despedida	Separación	Incondicionalidad	Sinsabores
Sinceridad	Sinrazón	Soledad	Soñar	Sufrimiento	Ser perdedor(a)
Temor	Arrebato	Traición	Tropezos	Rencor	Temor
Silencio	Sufrimiento	Tristeza	Vergüenza	Vivir	Zozobra

Fuente: elaboración personal. Registro del 4 de octubre, de 10:00 a 14:00 horas, en la estación de radio "Radio Felicidad", 1180 de Amplitud Modulada.



Danza mixteca, Pinotepa Nacional, Oaxaca, 1996. Foto: Rafael Reyes Ojeda, Fonoteca INAH.

ran triviales dichas “marcas de género”. Las subjetividades expuestas fortalecen mensajes con contenidos que dicen hablar de amor, pero que finalmente hacen referencia al dolor, sufrimiento, soledad, fracaso, rencor, dependencia, humillación, por sólo citar algunas emociones. Lo importante es romper esa sinergia ena-

jenante, que lo único que fomenta es la reproducción de un sistema que requiere de este tipo de ideologías, para mantener las diferencias como parte de su continuidad.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Amaya Alcázar, Imelda, “Función simbólica y transformación temática del corrido del narcotráfico de los años setenta a los años noventa difundido en la Ciudad de México”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Etnohistoria, 2000.

Castro de La Rosa, María Guadalupe, “La danza en el norte de Veracruz”, en *Revista de Arqueología Mexicana*, vol. 1, núm. 5, México, INAH, diciembre de 1993, pp. 37-44.

Delgado López, Gabriel, “Los corridos zapatistas. Los cantos rebeldes en la zona norte del estado de Chiapas”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Etnología, 2001.

Estrada, Teresa, *Sirenas al ataque*, México, Pentagrama / Instituto Mexicano de la Juventud, 2001.

Mendoza, Vicente, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984.

Millán, Saúl, *Fiestas de los pueblos indígenas. La ceremonia perpetua: ciclos festivos y organización ceremonial en el sur de Puebla*, México, Sedesol / INI, 1993.

Muñoz, Alfonso, “Etnicidad y música. Estudio de caso de una comunidad zapoteca de emigrantes en la ciudad de México”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Etnohistoria, 1994, 217 h.

Ochoa Cabrera, Juan Carlos, “Bandas de viento entre los mixtecos de Chigmecatitlán”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Etnología, 1994.

Olmos Aguilera, Miguel, “En torno a la estética, la música y el trance en el noroeste de México”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Etnología, 1992.

———, “Música en la región cahita-tarahumara”, México, UNAM, tesis de licenciatura Etnomusicología, 1993.

Quintana Sanabria, Ángel, “Un acercamiento al origen de la cultura pórhepicha. El caso de Zacán”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Etnología, 1989.

Quintero Ruiz, Azalea, “Señor. Etnografía musical de Quintana Roo”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Antropología Social, 2000.

Ruiz Torres, Rafael Antonio, “Apuntes para una historia de las bandas en México (siglos XVI y XIX)”, México, ENAH, tesis de licenciatura, 1997.

Sevilla Villalobos, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1990.

Tabachnik B., Silvia, “Código y símbolo en la canción romántica”, México, ENAH, tesis de licenciatura en Lingüística, 1986.

# Música, mujeres y té de limón: charla en una tarde lluviosa con Henrietta Yurchenco



Cantoras hñahñú, Santiago de Anaya, Hidalgo. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1992, Fonoteca INAH.

**E**l seductor azul de su mirada inundaba la habitación esa tarde de nostalgias en un bello rincón del añoso San Ángel; cada una de sus palabras, de sus frases, era un repujado de recuerdos en el metal dúctil de su memoria. Ella charla, musita sus ayeres tranquilamente, sin prisas, los cuales se remontan a 70, 40, 10 años ó 10 días, porque en ella la vida no ha perdido continuidad: siempre ha estado activa, llena de planes, entusiasmo y una actitud optimista que se trasluce en su siempre sonriente rostro.

El motivo de ésta, su enésima estancia en su México tan amado, fue la presentación del libro autobiográfico *La vuelta al mundo en 80 años*, donde narra con detalle su fructífera y amorosa existencia, sembrada de búsquedas, aventuras y encuentros, donde la música y la gente que la hace ocupan un sitio de privilegio, principalmente aquella música que evoca los principios, el origen de todo, el secreto de la vida.

En vísperas de su retorno a su natal Nueva York, esta dama de ascendencia judío-polaca me obsequia un pedazo generoso de su tarde lluviosa del entrante verano. Su risa envolvente, al unísono con el aroma del té de limón que ambos saboreamos, saca la casta del apasionado ser de mujer que lleva adentro, y comenzamos...

*B. M.:* Henrietta, cuéntame, ¿por qué eres tan feliz?

*H. Y.:* Es difícil decirlo. ¿Sabes lo que yo creo?, que tengo una vida tan llena de cosas buenas que me dan placer y que dan placer a mucha gente, además, siempre me han interesado muchas cosas por su significado social y político. No obstante que soy etnomusicóloga y mi interés principal es la música, nunca he olvidado que son los seres humanos quienes cantan y tocan; entonces, mi interés es más por la gente que hace la música que la música misma.

Yo creo que, en ese sentido, hay muchos etnomusicólogos que piensan en lo que van a conseguir al ir al campo, pero yo siempre digo: "primero quiero conocer al pueblo y después ver la importancia que tiene la música".

\* Subdirección de Fonoteca, INAH.

ca”; porque mira, la música, como todo el arte, es reflexión de la vida misma, ¿verdad?...

*B. M.:* Así es Henrietta. Hemos leído con mucho gusto, con mucho placer, tu libro *La vuelta al mundo en 80 años*, y bueno, lo que nosotros leímos ahí, es un amor a la vida inmenso, desbordante; en cada renglón, en cada párrafo, florece siempre esa sonrisa, florecen siempre esas añoranzas, esos buenos recuerdos de muchas cosas agradables que te pasaron y ahí, como tú dices, la vida y la música, han sido tu pasión, han sido tu amor; es así Henrietta, ¿la música y la vida han sido tus principales amores?

*H. Y.:* Sí, claro que sí, desde mi niñez. Yo pensaba ser pianista profesional, no sé, después me entró el miedo de serlo cuando tenía como veinte años, entonces dejé de tomar mis clases y en ese año partí de mi pueblo natal hacia Nueva York, a casarme con Basilio Yurchenco, argentino y pintor. Después, creo que todo lo que me ha pasado en mi vida ha sido por casualidad, no seguí nunca ningún plan, porque mira, cuando una es pionera, es entonces que no se tiene ni guía ni método, bueno, nada, sólo la curiosidad, y ésta sí la tenía grandemente, se puede decir, una ansia enorme de conocer. Mira, hay gente que tiene miedo de hablar o de tener amistad con gente extraña, ¿verdad?, son diferentes, pero yo al contrario, quise ir a la sierra a grabar la música de los grupos indígenas de este país por mi curiosidad, yo quería saber quiénes son —no los conozco—, a ver, cómo son, y esto es lo que me llevó a hacer el trabajo.

Un dato, trabajaba con el doctor Gamio, del Instituto Indigenista Interamericano —que me acuerdo bien—, cuando llegó una carta de la Biblioteca del Congreso, en 1942 creo, diciendo: “nosotros queremos ayudarles a hacer grabaciones de la música folclórica del país”. Como la carta por casualidad llegó al Instituto, entonces, evidentemente, tuvimos interés en la música indígena, además México en aquel entonces tenía como en ningún otro país, un interés enorme en el arte indígena: artistas, escritores, músicos, todos lo tenían; por primera vez surgió este interés por esta parte de la vida nacional, y yo fui una de esos, y el grupo que yo conocía. Entonces, cuando llegó la carta de la Biblioteca del Congreso, Gamio me dijo: “¿señora usted tiene interés en ir?”, yo le dije: “¡ah, claro que sí!” , “pe-

ro mira —me dijo—, no vas a encontrar hoteles, ni comida y a veces sólo vas a encontrar agua contaminada; viajes y animales por la sierra llevando cien kilos de equipaje”. Ni le escuché, no me importaba.

El primer viaje que hice para el Instituto, para la Biblioteca del Congreso fue lo más duro de todo lo que hasta el momento recuerdo, porque fue a la región cora y huichola, tuvimos que atravesar toda la Sierra Madre, y esto fue difícil, de veras. Muchas veces que me acuerdo de ese viaje me digo: “qué loca estaba al hacerlo”, pero no. Por ejemplo, cuando salimos del Nayar, en Jesús María, después de un viaje durísimo para entrar en la zona, tuvimos que dar una tremenda vuelta, creo que estuvimos viajando así dos semanas; muchas veces pasamos días sin ver ni un alma, y después pueblitos por aquí, por allá, y por fin llegamos a Bolaños, un pueblo mestizo a las orillas del río Bolaños; ahí encontramos un grupo de misioneros de la SEP, ellos nos ayudaron muchísimo para entrar en la zona huichola; dos días otra vez para llegar a Huilotita, un rancho, y nada más para ver ceremonias prehispánicas, ya que no había nada; no tienes idea Benjamín cómo estaba la sierra ahí, no había nada, no había camino, que no había sendero, que no había nada. Si no fuera por un huichol que nos llevó a ese rancho, nunca lo hubiéramos encontrado, y ahí, encontramos la vida, un pueblo, su manera de vivir, siguiendo seguramente durante miles de años las mismas ceremonias, sacrificios de animales. En esa ocasión cantaron toda la noche y después con la sangre que salió hicieron un señalamiento, interesante, a las cuatro direcciones, pero también había llegado una cruz y el retrato de la Virgen de Guadalupe, entonces el marakame manchó todo con la sangre, a la Cruz y hasta a la Virgen de Guadalupe; pero ¿sabes qué?, nosotros hicimos amistad con ellos, yo no me sentí extranjera, me trataron como si yo fuera una de la familia y así nosotros con ellos. Por esto digo, a pesar de ser diferentes, de venir de otros lugares, tenemos vínculos, es decir, somos humanos. Esto no tiene nada que ver con costumbres distintas ni con nada, sólo se explica por la simpatía recíproca que se genera, por el respeto que prevalece entre todos. Entonces, la cosa se vuelve interesante, no hay que buscar la música, ella llega, ahí está, y ahí está la música grabada.



Danzantes indígenas de la Costa Chica, Jamiltepec, Oaxaca, ca. 1995. Foto: Rafael Reyes Ojeda, Fonoteca INAH.

Como todos los etnomusicólogos sabemos, ésa es la música pública de una colectividad, la que se encuentra presente en ceremonias, rituales, fiestas, lo que sea, toda es pública; pero hay otra, debajo de ellos, hay otra, por ejemplo canciones íntimas, pero éstas las tenemos que buscar. Yo tuve la suerte, en ese rancho, cuando un huichol que trabajaba con los misioneros me dijo: “ay mire señora, mi hermana canta, pero mire, shhh shh shh, no hay que decir sus padres”; entonces nos metimos discretamente en un jacal a grabar sus canciones, cancioncillas preciosas, que hablaban de los viajes, el viaje por ejemplo de su hermano a Tepic y después cómo tomaron cerveza en una cantina o que vieron un pájaro curioso en el cielo (un avión); y así por el estilo, experiencias personales y curiosas que guardaban sólo para sí.

*B. M.:* Henrietta, como tú dices, fuiste pionera en este tipo de travesías, en este tipo de exploraciones, y por ser mujer, en aquellos años —estamos hablando de los cuarenta—, ¿se te dificultó viajar?, cómo te recibían

los grupos de hombres, las autoridades, ¿sentiste algún problema por tu calidad de mujer?

*H. Y.:* Benjamín, jamás en mi vida, es decir, por México, por España, por Guatemala, por el norte de África, entre los judíos, jamás he tenido yo dificultades; sin embargo, he de confesarte que solamente una vez, ¿eh?, cuando me dijo muy enojado y con un gesto amenazador un chamán tarahumara al oír la grabación que habíamos hecho, me dijo: “¡ah, usted ya tiene mi voz!”, yo le dije: “pero un momento, no se preocupe, es que esta grabación voy a presentarla al presidente de la República”, y me respondió: “¡ah, muy bien, muy bien!”. Esto es un ejemplo de lo que significa valorar y respetar a la gente de otras culturas, ¿verdad? Fuera de este incidente jamás nunca se me han presentado problemas.

Otra entrañable experiencia fue cuando fui con los seris, tuvimos que esperar en el campo para la llegada de un motor seis semanas, casi muriéndonos de hambre, y bueno, entre los seris que tienen una imaginación muy especial, muy fantasiosa; cuando llegó el

motor para hacer funcionar la grabadora, todos estaban ya luchando para llegar al micrófono, ¡sí!, todos quisieron decir algo: “que si yo canto, que si yo toco, que si yo me sé tal canción”, bueno casi todos querían que les grabara. Una de sus mujeres que siempre me seguía por el campo —por cierto, los seris en aquel tiempo, y creo que todavía, vivían en las playas del golfo de California, principalmente sobre el territorio de Sonora—; entonces, como te estaba diciendo, esa mujer siempre me seguía, un día después del primer día de grabar me dijo de los seris: “mira, Sara está diciendo que todos los que cantan para la máquina se van a morir”, por lo que me decidí a hablar con la tal Sara y le dije: “tú sabes muy bien que es mentira eso que andas diciendo, ¿verdad?”, me contestó: “bueno, no es cierto, no se muere nadie de los que cantan a la máquina”, yo le dije entonces: “pues ven tú a cantar mañana”; eso era lo que quería porque se puso muy contenta, y al otro día que llega muy puntual a cantar para que la grabara. Éste es uno de tantos recuerdos que nunca podré olvidar.

Pero, sabes qué, no solamente aquí en México he tenido muchas y tan hermosas experiencias. Otro de los lugares inolvidables ha sido Guatemala, de veras. Guatemala ha sido una parte muy importante en mi labor de investigación porque yo tuve la suerte, de veras, de grabar la música o quizás sólo pedazos, del *Rabinal Achí*; ya sabes, el *Rabinal Achí* es una obra de la alta sociedad maya, es un épico muy importante, y si no fuera por Brasseur de Bourbourg, el investigador belga que llegó a Guatemala, esta obra quizás no se hubiera conocido en el mundo, porque él transcribió de voz de los indígenas todo el texto en quiché. Algo entonces muy importante, porque es la única obra teatral de esta naturaleza, y yo tuve la suerte de grabar la música, que tocaron más o menos durante

siglos; un estilo musical muy distinto al del norte de México: una polifonía. Esto sí es muy importante porque la historia pasó de siglo a siglo, tú sabes, así oral, pero cuando murieron los músicos que me tocaron, entonces ya se acabó. Ahora sí lo dan cada año, imitando por lo menos las grabaciones que tengo yo, pero si fue esto por casualidad, el único ejemplo de la alta sociedad maya, con sacrificios, tú sabes lo que es el pleito que tiene dos raíces, dos orígenes, y al final uno queda sacrificado.



Danzante huasteco. Foto: César Ramírez, 1987, Fonoteca INAH.

B. M.: Experiencias muy interesantes, intensas e imprevistas, y como tú dices, siendo pionera no había en aquellos años un método a seguir, no había caminos, no había carreteras, entonces era una verdadera y grandiosa aventura. Ahí en tus memorias cuentas que te sucedió un incidente muy curioso en Chiapas, a donde fuiste en un momento de descanso, narras que entraste a una como cantina o algo así, y los hombres se empezaron a pelear por ti, te asustaste mucho y no hallabas ni cómo salirte, ¿cómo fue eso Henrietta, cómo te acuerdas de tantas cosas?

H. Y.: Bueno, hablando de Chamula, en Chiapas, ahora es lugar de mucho, mucho turismo, mi nieto estaba ahí, ayer, anteayer, pero cuando yo fui era un pueblo apartado, pero interesante, bueno claro que en Chiapas todo es interesante, donde tocan todos los instrumentos musicales europeos como la guitarra, el arpa, el violín y todo eso, y porque existen algunas canciones como *El Bolonchón*, por ejemplo, que para mí tienen un origen prehispánico. Ahí en Chamula yo describí algo que creo todavía no han trabajado. Un día el guardia de Cristo, porque has de saber que en Chamula en aquel entonces, cada santo tenía su casita con todas las cosas típicas de su vida, por ejemplo, el Niño Jesús, la tenía con juguetes y todo eso, muy bien; pero un día el chamán, que me dice: “mire señora, ¿quiere conocer nuestras canciones de los santos?”, —le dije por supuesto que sí—, entonces nos metimos en una casita con su mujer, y empezaron a cantar un son para San Pedro y otros santos, y yo escuchando deleitosamente, ¡qué sorpresa!, la misma forma de la música que yo oí del *Rabinal Achí*, esto significaba que cuando el imperio maya de Guatemala dejó esta región y se fueron a Yucatán, según las crónicas de los investigadores, se fue la nobleza y las clases pudientes pero los pobres campesinos se quedaron, ellos no fueron a ningún lado, los pobres se quedaron, quiere decir que el sistema musical que encontré en Guatemala, que fue típico porque tengo otros ejemplos de instrumentos, fue típico de toda la región, entonces esto fue para mí y para los demás un descubrimiento musical muy importante, y esto fue en Chamula.



Danza de la alegría, Macuxtepetla, Hidalgo. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1992, Fonoteca INAH.

¿Hablamos de mujeres, Benjamín?, éste es mi tema. Cuando yo fui a Marruecos, estando yo en España durante 1953 y 1954, el Marruecos francés era ya independiente. Me acuerdo que cuando llegué a Madrid coincidió con el día en que Franco cedió el poder de la parte norte de Marruecos al rey Mohamed. Me alojaba en la única pensión cuyo dueño era judío, porque no había judíos sefardíes, había algunos grupos de ashkenazis, pero sefardíes nada, entonces, por casualidad, llegó un grupo de marroquíes judíos para ver si podían vivir otra vez en España, después de casi 500 años de no poder hacerlo, entre ellos, fijate, un judío, el secretario particular de Blaue, el sultán de Marrakech, ejemplo de una sorprendente relación entre moros y judíos; entonces me dijo: “¿sabe qué?, mi papá no puede olvidar España, mi papá en 1907 devolvió al alcalde de Burgos las llaves de nuestra casa central, tenía casi 500 años, pero más que eso —agregó—, si le interesa la música antigua española, tiene que ir con los judíos porque ellos conservan el romancero”. Así es que fui dos años después. Bueno, esto sí que fue una aventura, porque yo no sabía esta información, así que llegando a Marruecos emprendí mi trabajo en la ciudad de Tetuán, cerca de Tánger, todavía ciudad internacional, pero Tetuán no, todavía estaba ubicada en la zona española; así



Danza de arrieros, Xalatlaco, Estado de México. Foto: Emiliano Galindo, 1986, Fonoteca INAH.

que hice la grabación de los cantos del romancero viejo español que conservan las mujeres judías; porque has de saber que la herencia judío-española la cantaban solamente las mujeres. En la sinagoga era otra cosa, pues ahí los hombres separados de las mujeres cantaban, esta costumbre la puede uno constatar en la Biblia, es común entre los judíos, pero estas canciones son litúrgicas.

Otro elemento que encontré fueron los *piutim*, es decir poemas, pero poemas en hebreo con una mezcla especial, porque los grandes poetas de la Edad Media se juntaron en España: judíos, cristianos y moros. La clase intelectual y artística tenía muchas cosas en común, por lo que trabajaron juntos filósofos, religiosos y poetas; entonces yo hice grabaciones de estos poemas, éstos son poemas cantados y muy interesantes, porque en primer lugar es poesía maravillosa y son poemas en parte religiosos, pero ya estoy hablando de otras cosas, aunque quiero decirte que estas grabaciones sí las tengo, salieron seis en un disco financiado por la Biblioteca del Congreso, pero yo tengo treinta muy bien cantadas; tenemos que hablar de esto en otro momento.

Al regresar a Estados Unidos me di cuenta de muchas cosas, estaba estudiando el romancero que ellos todavía cantaban después de casi 500 años de tal violencia: ahí se ve el abuso de la mujer, la mujer abusada, como caníbal, prostituta, que mata miles, además de otros cantos que hablan de la fuerza que tiene la mujer; en esos cantos existen las dos temáticas, por una parte el de la mujer abusiva y por otra, el que describe el carácter de la mujer española, muy fuerte. Por lo que pensaba que tenía que buscar más de estos materiales para constatar tales contenidos, fue así que empecé el estudio de cuentos, proverbios, *Las mil y una noches*, disciplinas clericales, los textos clericales, por ejemplo, hablan muy mal de las mujeres, después los cuentos. Los cuentos son muy interesantes, yo no los recuperé, un español folclorista si los tiene, los obtuvo de las mismas mujeres de Tetuán. Parece que como las mujeres se juntaron a contar cosas entre sí, entonces que sale, ahí se ve; se puede decir que todo lo que sabemos ahora del estatus de la mujer por el Mediterráneo, desde el punto de vista social y político, está confirmado en la cultura popular, es mucho más interesante, por ejemplo, yo escogí



de 40 mil proverbios españoles, proverbios de hombres, en ellos el tema principal se puede sintetizar en esto: “todo el saber el diablo lo aprendió de una mujer”.

*B. M.:* Es paradójico el concepto de la mujer que se construyó en esas culturas, por una parte se le atribuye un enorme poder a partir de los conocimientos que posee, pero por otro, esos conocimientos se identifican con el mal y, por lo tanto, con ello se justifica su sujeción por parte del hombre.

*H. Y.:* Mira, el mismo concepto de la mujer, la posición de la mujer, ésta la traes, es cierto, solamente que cambió. Los judíos no matan a la mujer que pierde la virginidad ni los cristianos tampoco, solamente los moros, pero ahí sí está bien hecho. Esto es lo que descubrí en el estudio de los cuentos que analicé; ahí se ve bien claro, la vida íntima de la mujer, por ejemplo, lo más importante de todo en su vida fue y sigue siendo conseguir un marido, porque sin marido no es nada, se queda en la casa como sirvienta. Yo he encontrado en España muchas solteras trabajando en la casa, y les preguntas: “por qué no te casaste”, te contestan: “yo no quiero ser esclava de un hombre”, así hablan, pero en la casa de los moros no, ellos son creyentes, las mujeres viven la suerte que Dios les otorgó, ése es su destino, entonces no deben protestar; claro que hay mujeres que sí lo hacen, pero la mayoría así es, es la regla, es por eso que no se les puede convencer de nada.

*B. M.:* Pero, no será que las mujeres musulmanas al tener tantos conocimientos provocan el celo de los hombres, pues ese conocimiento significa poder; de ahí el sometimiento, ¿no será esto Henrietta?

*H. Y.:* Ésa es una de las cosas, que la mujer sí tiene conocimientos que le confieren poder y por eso se debe controlarlas.

*B. M.:* ¿Qué contraste de común entre las mujeres mexicanas, las españolas andaluzas y las musulmanas?.

*H. Y.:* La herencia de España, el Mediterráneo, está aquí, sí, tan natural como hablar el mismo idioma, la música, toda la cultura, la cultura viene de allá, aquí con una mezcla, una mezcla indígena prehispánica, pero poco. Por ejemplo, en mi propio país donde llegaron los negros de África, en mi país que no tocan y no cantan canciones africanas, se construyó, se creó otra música basada en los principios musicales de África,

pero sin ser lo mismo, porque en África no hay *jazz* ni *blues*, si quieres ver a África tienes que ir al Caribe, a Cuba, a Puerto Rico, a Trinidad, a Jamaica; ahí la cultura sí es mucho más semejante a la africana, pero en mi país no, ya no, otra cosa surgió, como surgió aquí con estos romances españoles, los mexicanos crearon ya otra música, pero se oyen los ecos...

*B. M.:* Qué interesante Henrietta. Mira hay otra cosa que me ha llamado mucho la atención, los etnomusicólogos mexicanos, muchos de ellos, aseguran que la música prehispánica aquí en México se perdió con la Conquista, que no hay ninguna reminiscencia de esa música, sin embargo, en tus memorias, y me lo acabas de comentar hace un momento, tú descubriste piezas musicales de origen prehispánico, como ésta de *El Bolonchón*, ¿tú crees que verdaderamente se hayan perdido o tú sí tuviste la suerte de escuchar música prehispánica en aquellos años?

*H. Y.:* Es que fui precisamente a los grupos más primitivos del país de aquel entonces y ahí encontramos eso, se puede decir cora, huichol, yaqui, seri, tarahumara, en el norte, pero ya entre los purépechas de Michoacán no, ahí construyeron, crearon una nueva música, pero basada en la estructura española, distinta, y después al sur, entre tzotziles y tzeltales, y el Istmo, entre los zapotecos, cosa muy curiosa, lo que ellos tienen son poetas y músicos con guitarra, acompañamiento, sí, hay las bandas, pero vamos a hablar de esto, es la tradición de trova, muy romántica que existe ahí; entonces, hay tantas combinaciones que te digo, que no pueda hablar de la música mexicana, como decir la música americana, ¿qué es?, mil cosas, y este México también...

*B. M.:* Claro Henrietta. Tú viajaste primero a Michoacán cuando llegaste a México, fue uno de tus primeros viajes, luego fuiste al área cora-huichola, luego al Sureste, a Chiapas, ¿cuánto tiempo estuviste viajando, más o menos cuántos años fueron los que estuviste haciendo todo este trabajo en nuestro país?

*H. Y.:* A las tribus [sic] indígenas, menos purépechas, de 1942 hasta 1946, cuando yo salí, pero regresé a México diez y siete años después, ya para continuar en dos lugares, la zona de Michoacán, porque la riqueza musical ahí es fabulosa, y al Istmo de Tehuantepec, y sigo hasta ahora mismo.

*B. M.:* En esos diez y siete años fue cuando anduviste por allá, por Marruecos. ¿Qué más hiciste en esos años, qué de tu vida personal?

*H. Y.:* Bueno, es que tuve un hijo primero y después fui para hacer estudios, es decir, para hacer grabaciones; de nuevo a España durante dos años, después a Marruecos, y después a Puerto Rico, interesante mucho muy interesante, y un poquito después a Colombia y Ecuador, pero los lugares principales, posteriores a México y Guatemala, fueron España, Puerto Rico y Marruecos.

*B. M.:* Cada uno de estos lugares seguramente tuvo su encanto en estos viajes que hiciste, ¿podrías decirnos de cuál lugar sentiste más cariño, más amor, más afecto?

*H. Y.:* Primero México, es el primero de todos, después yo no puedo decir que todo igual, fue mucho tiempo en Puerto Rico, entre la población negra en la costa y después en la sierra donde hay más hispana, pero sí, maravilloso, hablando con todo el mundo. Mira, durante mis viajes, que no solamente soy la señora Yurchenco que ha grabado tanto y tantas cosas, pero lo que sé de la vida, ¿qué crees? Es aún más interesante. Sí, de estar en España, de conocer España, desde su fondo, su vida íntima, de esto siempre estoy fascinada, bueno de saber la vida íntima, quiero decir, la política sexual, por lo que considero que es muy importante el estudio que hice en Marruecos, mucho, mucho, porque ésta sí es una obra pionera, porque yo creo que para entender cualquier sociedad se tiene que entender lo fundamental, la política sexual, y esto es siempre fascinante donde quiera. Un día voy a escribir un libro sobre esto, ¿verdad?...

*B. M.:* Muy bien Henrietta. ¿Cuántos hijos tienes?

*H. Y.:* Tengo un hijo y dos nietos.

*B. M.:* ¿Solamente un hijo tuviste?

*H. Y.:* Sí. Mi nieta Helen ya tiene 17 años, va a terminar el *Hig School*, pero es actriz, cantante natural y toca el arpa y la guitarra; mi nieto Nicolás es muy trabajador e inteligente en todos sus cursos, hasta en matemáticas, yo no sé nada de matemáticas, ellos sí, pero mi nieto que tiene 20, tiene mucho talento como pianista, pero yo creo que quiere ser escritor, entonces por eso es que está aquí, es muy posible que se quede, no sé, tiene que decidir. Mi hijo es médico, biólogo, es decir, todo su trabajo es de investigación científica, pero

con amor a la música. Mi nuera es abogada. Entonces vivimos en un ambiente de música y de política porque todos tenemos opiniones políticas, yo desde mi niñez, esto es lo que tengo de mi familia, mi herencia, por eso siempre digo que cuento con dos características, primero el amor para la música y, segundo, la obligación de preguntar, de dudar, de decir no, de no aceptar lo aceptado. Y si quieres ver mi filosofía, un momento, yo soy marxista, pero no de Carlos, de Groucho, el actor, el cómico en el cine americano de los Marx Brothers, ésta soy yo y su filosofía que dice así: “lo que sea, estoy en contra...”.

*B. M.:* Esto es ver la vida de manera divertida, Henrietta, además, es muy importante defender una posición propia, pues esto se convierte en una llave que te abre el mundo, ya que a través de la duda es que preguntas, y no te conformas con lo que te dicen.

*H. Y.:* ¡Claro!, es como dijo Cicerón, el romano: “para llegar a la verdad hay que dudar, ya, y no aceptar”, además, cuando veo que alguien llega al poder, inmediatamente me surgen sospechas. O lo mismo en la vida académica, muchas teorías, muchas teorías, yo digo: “un momento, yo no tengo que seguir tus ideas a ciegas porque tú tienes un puesto elevado”, pregunto todo, además porque tengo la curiosidad de entender las cosas enfrente de mí y no por libros y todo eso; pero en fin, con toda la experiencia y con todo el saber, mira se puede ir a cualquier pueblo y ver todo lo superficial, y no entender nada de lo profundo, solamente con interés es cuando ya empiezas a buscar debajo...

*B. M.:* Henrietta, tu me platicas que como pionera nunca tuviste un plan, abriste camino, creaste tu propio método en esto de la investigación musical, ¿crees que es válido tener un método o cuál sería el método para acercarse, para conocer a la gente, para conocer a los pueblos a través de la música?

*H. Y.:* Lo siento mucho, yo no tengo método, trabajo e investigo según la situación, eso es todo. Yo no voy en busca de algo, lo que yo quiero saber es todo lo que hay, pero buscar algo específico, no...

*B. M.:* Y la vida te sorprende, la vida de pronto te obsequia con sorpresas...

*H. Y.:* Se ve todo, pero tener método, no.

*B. M.:* ¿Tú método es el corazón, podríamos decir?

*H. Y.:* Eso sí, mi corazón, mi propia curiosidad, que quiero saber todo. Entonces lo que ahí encuentro, eso es lo que tengo. Hay gente que va al campo buscando, por ejemplo, un estilo de violín o un estilo de guitarra o un conjunto y no ven todo lo demás. Y además, desde mi punto de vista lo más importante de todo no es la música instrumental, que les interesa muchísimo, sino la canción, porque la canción es la que tiene música y letra, te dice algo de la sociedad. Por eso es que quiero usar la canción como un apoyo para el área de la educación...

*B. M.:* Henrietta, ¿qué consejo le darías a los jóvenes etnomusicólogos?, hay muchos, a diferencia de cuando comenzaste, pues era muy poca la gente que se dedicaba a esto, en la actualidad hay muchos jóvenes que se ocupan de la etnomusicología, ¿qué sugerencias les darías para que le encontraran cariño a lo que hacen y se despojaren de métodos y de teorías que, como dices, les imponen un velo para ver la realidad?

*H. Y.:* Bueno mira, es que el estudio de la etnomusicología ahora es un estudio académico. En las universidades hacen sus tesis, van al campo a investigar, pero ¿sabes qué?, muchas veces están repitiendo y repitiendo y repitiendo, entonces tenemos mucho en los archivos, es cosa muy importante, por ejemplo, saber cuáles son las diferencias de los huicholes entre un rancho y otro, pero ya tenemos muchos estudios de esos.

Esto no debe seguir así, hay que pensar en una nueva etapa, ¿para qué?, yo siempre pregunto, ¿para qué sirven los archivos?, están llenos ¿verdad?, aquí mismo, la Biblioteca del Congreso, donde quiera, ¿para qué sirve?, ¿para algunos eruditos?, ¿para quienes hacen su tesis y conseguir su doctorado?, no, es como te digo, hay otra cosa, primero hay que documentar a la mujer, por ejemplo, porque no tenemos suficiente conocimiento de ella, la historia ha estado escrita por hombres, ¿y la mujer?, ¿qué saben de la mujer?, ¿sus pensamientos, sus opiniones?, ¿los cantos íntimos que tienen, los cuentos? Porque la mujer es la que pasa las tradiciones a sus hijos, está en casa con ellos, es la cuentista, ¿ves? Enton-



Músicos jarochos, región del Sotavento, Veracruz. Foto: Arturo Warman, ca. 1975, Fonoteca INAH.

ces, ésta es una etapa. Otro asunto importante, es que se tiene que dar a conocer lo que son las tradiciones indígenas, su cultura en general, tú sabes que en casi todos los países hay un deprecio para el indígena, explotación y todo eso, ¿cómo se puede instruir el pueblo en general, que sepa que existen otros pueblos y que se debe respetarlos? Esto sí se puede hacer ya con las nuevas vías de comunicación, porque ya se sabe muy bien, primero, el pueblo indígena es el más pobre del continente; muchos colegas siempre piensan solamente en conservar el pasado, ¿pero a costa de la pobreza?, no, yo creo que no, entonces con el conocimiento del continente en general, yo creo que sí se puede mejorar la vida de los indígenas, sin embargo prevalece la idea de conservar, éste es un concepto muy romántico, es un concepto que tiene el estudioso, pero el indígena no, los viejos pensarán que sí tienen que conservar, pero los jóvenes dirán que no, no, tenemos que cambiar...

*B. M.:* Muchas gracias Henrietta.

## *A Spiral Way:* una historia del fonógrafo

Carlos Ruiz Rodríguez\*

Erika Brady, *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, 156 pp.

Ubicar los primeros antecedentes de una disciplina puede llegar a ser una labor muy arbitraria. En el caso de la etnomusicología mexicana, hay un margen amplio para sugerir delimitaciones al respecto, sin embargo, no podría dejar de considerarse en el criterio la importancia de un acontecimiento trascendental de finales del siglo XIX: la invención del fonógrafo de cilindro en 1877. Su impacto se reflejaría, en vísperas del cambio de siglo, con las primeras grabaciones etnográficas que hiciera Carl Lumholtz en el occidente de México, seguidas por los registros de Carl Theodor Preuss a comienzos del siglo XX. En retrospectiva, la historia del fonógrafo se sugiere importante, no sólo por los pioneros registros etnomusicales del país, sino por las interrogantes que abre este invento más allá de su historia general y sus principios tecnológicos: ¿cuánto sabemos del contexto social en el que se produjo?, ¿de los cambios que generó sobre el concepto de per-

cepción?, ¿de su impacto en distintos ámbitos académicos?, ¿de los complejos procesos que implicó, desde un comienzo, al ser utilizado como herramienta etnográfica?, ¿de la frecuencia con que se establecieron en campo relaciones difíciles entre recolector y ejecutante?, ¿de los dilemas éticos, metodológicos y epistemológicos que implicó (e implica) su uso?

En su obra *A Spiral Way*, Erika Brady propone una historia del fonógrafo desde estas premisas con una admirable capacidad de síntesis y un estilo riguroso. Aprovechando su conocimiento como técnica en grabación y folclorista en la Biblioteca del Congreso (desde comienzos de los años setenta), la autora hilvana una investigación fundada en su experiencia personal y en documentos de archivo, principalmente del Archive of Folk Culture, lugar en el que se depositó la mayor parte de colecciones fonográficas, tanto privadas como gubernamentales, de Estados Unidos. El estudio se sustenta en excelentes fuentes históricas y bibliográficas, de donde se desprenden abundantes anécdotas y datos, así como un caudal de agudos comentarios. Lo que en un principio comenzó como un “manual” técnico para usuarios de cilindros de cera que intentaba ampliar el “limitado conocimiento” que la mayoría de los estudiosos poseía sobre el tema, se convirtió —vinculándolo al impacto que tuvo el fonógrafo en el folclor y la antropología— en una investigación profunda.

La autora narra los motivos que la estimularon a realizar este trabajo. En un comienzo, su principal actividad laboral en la Biblioteca del Congreso consistía en atender solicitudes técnicas de grabación para académicos y estudiosos. Durante los años setenta, el público usuario se diversificó; indígenas norteamericanos y organizaciones e individuos en busca de su herencia cultural y espiritual comenzaron a solicitar copias de grabaciones. Por ello, en 1979, se originó el Proyecto Federal del Cilindro, que tenía como objetivo organizar, catalogar, preservar y difundir el contenido de los cilindros. Pronto se percató de que muchos investigadores tenían un “limitado entendimiento de los medios mecánicos y las circunstancias cotidianas en las que las grabaciones habían sido hechas” (p. 5). Así, ejemplifica con un par de casos, comenzando por Alan Lomax y su sistema cantométrico, el cual privilegiaba —entre los datos de registro para el análisis— el tamaño de ensamble, la calidad vocal y el uso de instrumentos. Brady expone que los informes de procedimiento de los recolectores tomaban “en consideración las capacidades del fonógrafo y algunas veces elegían limitar el tamaño del ensamble instrumental y el uso de la instrumentación seleccionando cantantes con una calidad de voz que pudiera registrarse mejor en los cilindros” (pp. 5-6). Lomax y otros investigadores seguramente omitieron estas consideraciones en sus interpretaciones culturales. Menciona también a un estudioso que estaba por

\* Fonoteca del INAH.

concluir, luego de escuchar un gran número de cilindros, que los cantos de los indígenas norteamericanos, a inicios del siglo XX, duraban de cuatro a seis minutos en promedio, sin considerar que justamente ésa era la duración de registro de la mayoría de los cilindros. Por lo anterior, Brady llegó a una primera aseveración: las características técnicas del fonógrafo de cilindro (como herramienta etnográfica) afectaron sustancialmente el contenido de los mismos. Esto la llevó a reflexionar en un segundo plano: la compleja red de determinantes humanos que inciden en la investigación de campo; los motivos, las ansiedades, la compleja negociación del rol y procedimiento entre “el músico nativo” y “el investigador” mediada por una “presencia mecánica” que afecta a ambas partes y que invita a una reflexión profunda, dada la influencia que todo ello tiene en los resultados generales del proceso.

Así, una concepción histórica vinculada al contexto general de las mentalidades de la época permea todo el trabajo, dividido en cinco grandes temas: la historia y los aspectos técnicos del fonógrafo; el efecto que tuvo en sus primeras audiencias ligado al fenómeno de la percepción; el estado de la etnografía en el tiempo de la invención del fonógrafo y su impacto en la comunidad académica; el complejo proceso performativo de grabación y la relación entre grabador y ejecutante; los cambios que generó el fonógrafo en la etnografía tanto en su tiempo como ahora.

En el primer capítulo, “The Tal-



king Machine. A marvelous inevitability”, Brady apunta que Edison jamás imaginó algunos de los alcances de su invento, por ejemplo, su uso para el estudio de la cultura: “desde el momento en que Jesse Walter Fewkes publicó su informe sobre la utilidad del fonógrafo en un viaje de recolección a Calais, Maine, en 1890” (p. 2), la manera de documentar y preservar formas de expresiones musicales y verbales cambiaron. El fonógrafo representó “una revolución en medios de comunicación humana, pero también implicó una reconceptualización de lo que significa la comunicación humana” (p. 11). Las voces podían ser separadas de su fuente de emisión, lo cual tenía connotaciones casi mágicas para el pensamiento de la época. Entre las consideraciones obligadas del estudio (citas sobre el momento de la “idea” de invención, la comercialización y

cambios en la manufactura del fonógrafo, datos técnicos sobre los principios físico-mecánicos del aparato, el proceso de reproducción y grabación, las características particulares de los cilindros), se esboza cómo la invención de esta herramienta “estaba en el aire” y culminaba una secuencia de innovaciones decimonónicas: el telégrafo (1834), el teléfono (1836) y el daguerrotipo (1839) —aunque, a diferencia de los dos primeros, en el fonógrafo el vínculo entre emisor y receptor no estaba condicionado por un alambre, una de sus más atractivas y “mágicas” cualidades.

Aunque Edison se empeñó en promoverlo como un invento auxiliar en los negocios y la educación, su uso se orientó primordialmente al ramo del entretenimiento, lo cual tuvo sus primeros vínculos y consecuencias económicas: las primeras sustituciones de la producción musical real por la reproducción artificial, el cambio de aparatos grabadores/reproductores a sólo reproductores y la restricción en la venta de cilindros vírgenes por cilindros pregrabados. Entre otros temas, el apartado finaliza con una revisión del periodo en el que el empleo de discos (introducidos por Emile Berliner, en 1895) se generalizó, provocando el desuso de fonógrafos de cilindro en campo (a partir de 1910) —aunque algunos, como el destacado George Herzog, siguieron utilizándolos hasta mediados de los años treinta—. También se exponen aquí diferencias, ventajas y desventajas de ambos formatos.

A pesar de sus virtudes y su carácter innovador, el fonógrafo no fue adoptado con rapidez; en la decisión de usarlo, intervinieron factores técnicos, ideológicos, conceptuales y teóricos. El capítulo dos, “A Magic Speaking Object. Early patterns of response to the phonograph”, ofrece un panorama histórico que muestra cómo las primeras reacciones ante el fonógrafo fueron similares (tanto en medios rurales como urbanos): una mezcla de incredulidad, desconfianza, fascinación y asombro rodearon las primeras experiencias. El invento sacudía los principios fundamentales de la escucha humana, produciendo patrones reconocibles de sonido, pero sin el movimiento y apariencia de la fuente, hecho por demás extraño, que trastorna la asociación intrínseca que desde el nacimiento hacemos entre el movimiento visual y el sonido. En este apartado, Brady hace énfasis en la naturaleza del sonido y su importancia en términos culturales y fisiológicos, ilustrando cómo las primeras respuestas ante el fonógrafo dependieron en gran medida de estos factores. El enigmático funcionamiento del aparato, generó con frecuencia explicaciones figurativas sobre su naturaleza, produciendo una especie de personificación colectiva del invento: algunos pensaban que devoraba la identidad, otros imaginaban a un pequeño ser en el interior del aparato que memorizaba y reproducía los sonidos, etcétera. La autora señala la relevancia que pronto tuvo el aparato como “preservador” del



pasado sonoro, manifestándose en los más diversos usos, desde la elaboración sonora de “álbumes familiares” hasta la confección de mensajes póstumos en que los difuntos participaban oralmente en su propio velorio.

A pesar del amplio impacto social de este invento, sus consecuencias fueron especialmente profundas en el campo de la etnografía. El apartado titulado “Collectors and the Phonograph. Save, Save de Lore” ofrece un examen minucioso del uso histórico del fonógrafo en relación con los objetivos y métodos comprendidos en los campos del folclor y la antropología, en una etapa crucial del desarrollo de ambos. Al abordar la labor de Jesse Walter Fewkes, considerado como el primero en realizar documentos etnofonográficos (registrando en cilindros música de los zuni del norte de América), Brady aclara que la posibilidad de que Frank

Hamilton Cushing le haya precedido en esta labor es poco factible y que quizá exista cierta polémica por el peso histórico del prestigio de Cushing como etnólogo con respecto a Fewkes.

La autora retoma a Curtis Hinsley para sugerir que la reticencia inicial de algunos etnógrafos para usar el fonógrafo en campo obedeció tanto a los compromisos y complejidades de *rapport* que acarrea, como al temor implícito de reducir o “congelar” la interacción y expresión humana a un producto tecnológico como el cilindro de cera. Curiosamente, cuando se generalizó el uso del fonógrafo, su presencia se “invisibilizó” en las referencias sobre la recolección en campo, dando cuenta del poco valor asignado al cilindro como documento, es decir, en una época en que “lo impreso” tuvo preeminencia sobre “lo auditivo”. El cilindro fue inicialmente valorado sólo como medio para transcribir una expresión oral o una pieza musical y no como memoria física de una riqueza sonora y cultural, por lo que muchos cilindros después de ser utilizados fueron desechados.

La autora apunta la importante influencia que tuvo Franz Boas en el uso del fonógrafo al promoverlo asiduamente entre sus alumnos, de hecho, argumenta que el fonógrafo fue central en la producción general de la Escuela de Columbia; si bien Boas y sus alumnos gozan de reconocimiento como recolectores, rara vez pasaron largos periodos en campo —Boas hizo trece viajes a la costa Noroeste y trabajó en 40

áreas culturales, pero raramente alguno de sus viajes duró más de dos meses—, lo cual confirma el importante papel del fonógrafo en sus métodos de recolección. Incluso, en un tiempo en que la antropología buscaba objetividad en el acopio de datos, el fonógrafo impulsó su “profesionalización”, aunque su uso, como irónicamente apunta Brady, puede también ser tomado como incompetencia por parte del etnógrafo, pues el invento en cierta medida soslayaba la falta de comprensión y manejo del lenguaje de la cultura estudiada, o bien, la falta de conocimientos musicales para transcribir *in situ* la música.

Por otro lado, Brady atribuye las primeras investigaciones musicales basadas en registros fonográficos a Benjamin Ives Gilman, a quien fue asignado el análisis de los cilindros de Fewkes en 1890, precediendo con esto al ilustre musicólogo alemán Erich Moritz von Hornbostel. Brady expone con detalle la metodología usada por Gilman y sus expectativas sobre el fonógrafo con conceptos que sorprendentemente manejó —en esa época—, como su intención comparativa del estudio científico de la música y la llamada “teoría de observaciones” sobre la imagen paradigmática, que crea el transcriptor al notar a través de varias repeticiones la ejecución de una pieza. Paradójicamente, con Gilman se establece un suceso que trascenderá durante años (como un arma de dos filos) en la investigación etnomusicológica: la separación virtual del hecho musical como tal del sujeto que la analiza.

La autora no deja pasar las diferencias entre estadounidenses y británicos en cuanto al uso del fonógrafo, al comentar que, por razones ideológicas, el uso del aparato entre los ingleses —con una orientación más purista— fue menor por su posible repercusión en las tradiciones y su carácter intrusivo; citas textuales de Cecil Sharp, Anne Geddes Gilchrist y Vaughan Williams ilustran este aspecto. La autora propone además que, en el caso de Estados Unidos, las personas que usaron el fonógrafo eran, en su mayor parte, “entusiastas locales” o estudiosos individuales que no pertenecían a gremios tan “escolarizados”, como la English Folk-Song Society. Tal fue el caso de John A. Lomax, quien junto con otros, percibió la urgencia de documentar las tradiciones musicales y literarias que se desvanecían día a día en manos de “la modernidad”. Mención aparte le merece a la investigadora, el trabajo de un gran número de mujeres que “experta y extensamente” manejaron el fonógrafo: Alice Cunningham Fletcher, Hélice Clews Parsons, Laura Boulton, Frances Densmore, Teodora Kroeber y Helen Heffron Roberts, entre otras. Brady menciona que Franz Boas fue excepcional alentando y avivando el trabajo etnográfico de muchas mujeres, pero, irónicamente, su apoyo no se extendió hasta la esfera de la labor profesional, donde los empleos institucionales estaban casi restringidos al sexo masculino.

En la actualidad, técnicamente es más sencillo realizar un registro

fonográfico, pero en ningún otro sentido es menos complejo que en la época de la invención del fonógrafo. El cuarto capítulo del libro, “Performers and the Phonograph”, se ocupa profusamente del tema, comenzando con un apunte agudo: en la mayoría de los recuentos sobre la actividad en campo, el etnógrafo aparece como “exitoso, ingenioso, aceptado y triunfante”; sólo unos pocos (como Robert Lowie) han explicitado y asumido sus vicisitudes y límites al interactuar en otras culturas. A pesar del poco reconocimiento público que otorgaron al fonógrafo, John Wesley Powell, primero, y Franz Boas y Helen Heffron Roberts con sus respectivas escuelas, después, el invento transformó la etnografía tradicional, no sin ampliar, con ello, las responsabilidades éticas generadas con las culturas documentadas. Brady reproduce una peculiar anécdota sobre la prestigiada Frances Densmore y el jefe de los Utes, en la que los principios éticos de la investigadora son profundamente cuestionados, la intención aquí no es demeritar su trabajo, sino analizar el papel que jugó el fonógrafo en este tipo de interacciones y conflictos.

Brady dedica varios párrafos a fundamentar que el fonógrafo, como tal, poco tuvo que ver en los constantes tropiezos y desaciertos que los recolectores experimentaron con miembros de las culturas estudiadas. A pesar de que se generó mucho material grabado, existen pocos registros sobre los procesos de recolección, aun así, la mayoría

de las tensiones y malestares, según los datos que aporta la autora, no son atribuibles a la presencia del fonógrafo en el trabajo etnográfico, sino al *rapport* y acciones particulares de los recolectores en campo. Muchos investigadores responsabilizaron al fonógrafo de las dificultades y problemas en que con frecuencia se vieron implicados. Por el contrario, una vez pasado el “primer encuentro” con el fonógrafo, el aparato “ofreció la posibilidad de una *colaboración* real entre informante y recolector mediada por la máquina, en términos que eran negociables” (p. 111); la familiaridad de algunas culturas ágrafas con eventos de comunicación meramente auditiva permitió en muchos casos una rápida aceptación del instrumento.

La naturaleza mecánica del fonógrafo requirió redefinir la recolección de datos; el recolector y el ejecutante acordarían el tiempo y espacio en que se grabaría, sin importar si culturalmente existía o no el concepto de “una cita”; tenía que acordarse la selección de lo que se grabaría; grabar *in situ* una ceremonia o ritual estaba prácticamente fuera de consideración, etcétera. A pesar de la impresión negativa que generaba el recolector, las presiones económicas, políticas y sociales que recaían en la vida tradicional de una comunidad orillaron en muchos casos a los informantes a colaborar forzosamente en las recolecciones. Brady apunta que el mero hecho de ser proveniente de Washington —centro de los poderes políticos estadounidenses y principal rela-



ción con las reservaciones indígenas— facilitó a muchos investigadores la labor de registro. En este mismo capítulo, Brady aborda temas no menos importantes: el pago a informantes, las implicaciones de grabar mitos o cantos secretos y rituales, la selección de ejecutantes, los convenios para registrar información de convictos a cambio de conmutación o revisión de penas, las sátiras de los propios nativos sobre el recolector y su aparato, la posibilidad de cotejar con el informante la información registrada, etcétera.

El último capítulo, “A Spiral Way”, parte de un caso particular en el que participó la autora y da cuenta de la importancia de los acervos fonográficos como fuentes de retroalimentación y memoria para tradiciones que se encuentran en condiciones precarias o que han transitado cambios radicales. Al devolver las grabaciones de sus ancestros a las comunidades actuales, se genera un proceso de continuidad particularmente positivo. Señala, además, que el acervo

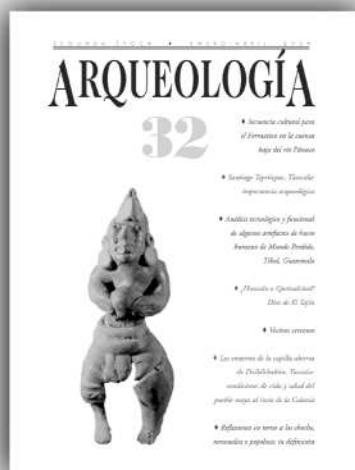
estadounidense de cilindros es impresionante; George Herzog estimó que entre 1890 y 1935 se grabaron más de 14 mil cilindros sobre tradiciones norteamericanas.

La obra de Erika Brady no es un estudio exclusivamente histórico y técnico del fonógrafo, sino una propuesta que sugiere amplia reflexión en torno a cuestiones epistemológicas cotidianas en nuestro trabajo, como el rol del investigador y su percepción en campo, la presentación y representación de manifestaciones culturales, el estudio del texto y contexto performativo, entre otras. Como señala la autora, el trabajo se inscribe en una línea de discusión relacionada con los estudios sobre la fenomenología de las transiciones, es decir, de lo oral a la lecto-escritura, de la lecto-escritura a lo impreso, de la imprenta a la comunicación electrónica. Hasta cierto punto, las consecuencias culturales e intelectuales de la invención de la imprenta pueden homologarse auditivamente a las del fonógrafo. El valor, el uso y los aportes de los acervos fonográficos cobran también bastante importancia en el discurso general. Los constantes comentarios críticos y la abundante bibliografía ligada a referencias actualizadas enriquecen el conjunto de la investigación. *A Spiral Way* es un estudio imprescindible para la historia del trabajo de campo en la antropología y la etnomusicología, más aún, su lectura puede ser un magnífico pretexto para disfrutar la reflexión de nuestras premisas centrales.





# Historias 61



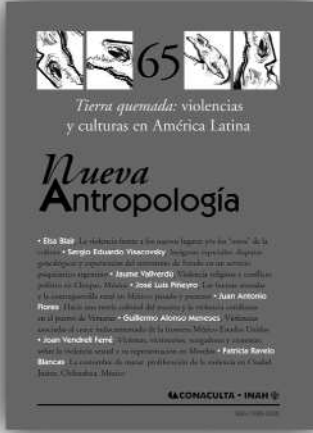
# Arqueología 32

- Mario Barbosa Cruz **Los límites de “lo público”**
- Rodrigo Martínez Baracs **La correspondencia de Joaquín García Icazbalceta con Manuel Remón Zarco del Valle**
- Eulalia Ribera Carbó **La geografía como disciplina científica**
- Dolores Pla Brugat **“Indígenas, mezclados y blancos”**
- Alan Moore Holger Cahill **y el inje-inje. La historia del primitivismo modernista**

- ◆ *Secuencia cultural para el Formativo en la cuenca baja del río Pánuco*
- ◆ *Santiago Tepeticpac, Tlaxcala: importancia arqueológica*
- ◆ *Análisis tecnológico y funcional de algunos artefactos de hueso humano de Mundo Perdido, Tikal, Guatemala*
- ◆ *¿Huracán o Quetzalcóatl? Dios de El Tajín*
- ◆ *Vecinos cercanos*
- ◆ *Los entierros de la capilla abierta de Dzibilchaltún, Yucatán: condiciones de vida y salud del pueblo maya al inicio de la Colonia*
- ◆ *Reflexiones en torno a los chocho, nonoualca o popoloca: su definición*

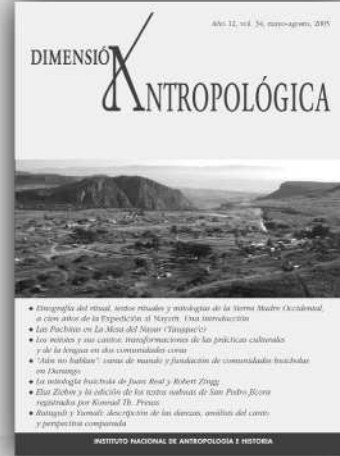
CONACULTA • INAH

De venta en: **Librería Francisco Javier Clavijero** Córdoba 43, col. Roma, tel.: 5514 0420 **Librería del Aeropuerto Internacional Benito Juárez** Sala A, local 11, Llegadas nacionales, tel.: 5571 0267 **Librería del Museo Nacional de Historia** Castilla del Bosque de Chapultepec, col. Polanco **Librería del Museo Nacional de Antropología** Paseo de la Reforma y Gandhi, col. Polanco, tel.: 5553 3834 / 5211 0754 **Tienda del Templo Mayor** Guatemala 60, col. Centro Histórico, tel.: 5542 4785 **Librerías de prestigio**



## Tierra quemada: violencias y culturas en América Latina

• **Elsa Blair**, La violencia frente a los nuevos lugares y/o los “otros” de la cultura • **Sergio Eduardo Visacovsky**, Imágenes espaciales, disputas genealógicas y experiencias del terrorismo de Estado en un servicio psiquiátrico argentino • **Jaume Vallverdú**, Violencia religiosa y conflicto político en Chiapas, México • **José Luis Piñeyro**, Las fuerzas armadas y la contraguerrilla rural en México: pasado y presente • **Juan Antonio Flores**, Hacia una teoría cultural del trauma y la violencia cotidianas en el puerto de Veracruz • **Guillermo Alonso Meneses**, Violencias asociadas al cruce indocumentado de la frontera México-Estados Unidos • **Joan Vendrell Ferré**, Víctimas, victimarios, vengadores y cronistas: sobre la violencia sexual y su representación en Morelos • **Patricia Ravelo Blancas**, La costumbre de matar: proliferación de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua, México



- ◆ *Etnografía del ritual, textos rituales y mitologías de la Sierra Madre Occidental, a cien años de la Expedición al Nayarit. Una introducción*
- ◆ *Las Pachitas en La Mesa del Nayar (Yaujque'e)*
- ◆ *Los mitotes y sus cantos: transformaciones de las prácticas culturales y de la lengua en dos comunidades coras*
- ◆ *“Aún no hablan”: varas de mando y fundación de comunidades huicholas en Durango*
- ◆ *La mitología huichola de Juan Real y Robert Zingg*
- ◆ *Elsa Ziehm y la edición de los textos nahuas de San Pedro Jícora registrados por Konrad Th. Preuss*
- ◆ *Rutuguli y Yumali: descripción de las danzas, análisis del canto y perspectiva comparada*

CONACULTA • INAH

De venta en: **Librería Francisco Javier Clavijero** Córdoba 43, col. Roma, tel.: 5514 0420 **Librería del Aeropuerto Internacional Benito Juárez** Sala A, local 11, Llegadas nacionales, tel.: 5571 0267 **Librería del Museo Nacional de Historia** Castillo del Bosque de Chapultepec, col. Polanco **Librería del Museo Nacional de Antropología** Paseo de la Reforma y Gandhi, col. Polanco, tel.: 5553 3834 / 5211 0754 **Tienda del Templo Mayor** Guatemala 60, col. Centro Histórico, tel.: 5542 4785 **Librerías de prestigio**

# Invitación a colaboradores

El *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Antropología*, publica trabajos inéditos en forma de artículos y notas sobre investigación antropológica, histórica y temas afines, elaborados por estudiosos de diversas instituciones nacionales y del exterior. Los textos deberán ser enviados a los editores responsables, quienes acusarán recibo al autor y se reservarán el derecho de publicarlos si éstos no cubrieran con la calidad mínima que caracteriza al *Boletín*. Los autores recibirán cinco ejemplares del número donde su artículo sea publicado, o tres ejemplares si se tratase de una colaboración colectiva o por publicación de un texto en la sección de Notas.

## Normas mínimas para la presentación de originales

1. Los artículos —que forman parte del cuerpo principal de la revista—, podrán abarcar temas de Historia, Antropología, Etnohistoria, Arqueología, Conservación, Restauración y Lingüística, entre otros temas afines. Tendrán una extensión no mayor de 20 cuartillas, incluidas las notas a pie de página y la bibliografía. La copia en papel deberá estar acompañada de su archivo electrónico en disquete, en versión word PC. Se considerará una cuartilla igual a 1800 caracteres (de texto capturado a doble espacio por una cara de papel bond carta).

2. Las colaboraciones enviadas para la sección de Notas, pueden ser textos que refieran presentaciones de libros, conferencias, ponencias, avances de investigación, informes y reseñas bibliográficas. Tendrán una extensión no mayor de 10 cuartillas, y serán acompañadas también por su archivo electrónico en disquete.

3. Las ilustraciones y elementos gráficos se presentarán numerados en forma consecutiva y con referencia específica en los textos, si es que van intercaladas. De los mapas y dibujos incluidos, deberán entregarse originales o digitalizaciones en alta resolución, en negro, y en el tamaño carta para su reproducción. La misma calidad se requerirá para las fotografías, que deberán ser en blanco y negro, preferentemente. En el primer envío se recomienda no remitir originales de estos materiales, sino respaldos electrónicos o fotocopias, hasta que hayan sido dictaminados favorablemente para su publicación.

4. Los materiales enviados serán revisados y corregidos de acuerdo con los lineamientos editoriales de la Dirección de Publicaciones del INAH. Las versiones corregidas serán sometidas posteriormente al visto bueno de sus autores.

5. Las colaboraciones enviadas deberán incluir los datos completos del autor, incluido su número telefónico y correo electrónico, para una fácil localización.

6. Toda colaboración deberá enviarse a la siguiente dirección:

## ***Boletín Oficial del INAH. Antropología***

Benigno Casas / Edgardo García Carrillo

Coordinación Nacional de Difusión

Dirección de Publicaciones

Liverpool núm. 123-2º piso, Col. Juárez

CP 06600, México D. F.

Tels. 5207 4628 / 5207 4599, Fax ext. 109

Correo electrónico: [bcasas.cnd@inah.gob.mx](mailto:bcasas.cnd@inah.gob.mx)