

Estética social y *ethos* barroco. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán

Leopoldo Flores Valenzuela*

Facultad de Música

Universidad Nacional Autónoma de México

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social,
Unidad Pacífico Sur

RESUMEN: *Esta disertación versa sobre cómo una estética social genera una práctica vocal/ritual a partir del diálogo con un código musical. Es un estudio de caso en la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca, donde existe el cargo de "apostolado", responsable de entonar alabanzas en el ciclo ritual anual. Este ejemplo da cuenta de cómo las sociedades indígenas y mestizas en Oaxaca generan nuevos códigos musicales/rituales comprometidos con procesos de larga duración. Sus orígenes se remontan a los siglos de la evangelización en Latinoamérica, producto de la interiorización de la modernidad en su fase capitalista a partir de un *ethos* barroco (concepto teórico esbozado por Bolívar Echeverría que ayuda a entender este fenómeno). Este *ethos* se revela en una estética socialmente construida a partir de un diálogo dialéctico con una técnica vocal específica.*

PALABRAS CLAVE: *alabanzas, Oaxaca, etnomusicología, estética social, *ethos* barroco.*

ABSTRACT: *This dissertation deals with how a social aesthetic generates a vocal/ritual practice by way of a dialogue with a musical code. It is a case study carried out in the Santa Cruz Xoxocotlán community of Oaxaca State, where there is a position designated as the "Apostolate," the person responsible for singing the praises in the annual ritual cycle. This example demonstrates how the indigenous and mixed-race societies of Oaxaca generate new, musical/ritual codes through a long-term process. Its origins date back to the centuries throughout which the evangelization process in Latin America took place, and is a product of the internalization of modernity in its capitalistic phase by way of a Baroque *ethos* (a theoretical concept outlined by Bolívar Echeverría, which helps in the understanding of this phenomenon). This *ethos* is revealed in a socially constructed aesthetic, based on a dialectic dialogue and using a specific vocal technique.*

KEYWORDS: *Praises, Oaxaca, ethnomusicology, social aesthetic, Baroque *ethos*.*

*odlopoel@icloud.com

INTRODUCCIÓN

La aguda reflexión hecha el siglo pasado por el sociólogo Walter Benjamin [2003] sobre la técnica es el punto de partida de las propias hechas por Bolívar Echeverría. Una de las más importantes, argumentada a lo largo de toda su obra, es entendida en este texto de la siguiente manera: la técnica lúdica o segunda técnica¹ como posibilitadora de la emancipación, en la dimensión semiótica de la vida social, de la historia de la escasez. En su promesa de manumitir a la civilización de la violencia ritualizada en el proceso de consolidación de la modernidad, esta técnica fue traicionada por lo que le dio su fundamento: la libertad de dar forma al mundo.

La modernidad,² entendida como modelo civilizatorio, contiene en su esencia una cualidad totalizante regida al menos por cinco rasgos característicos: *humanismo*, *progresismo*, *urbanicismo*, *individualismo* y *economicismo*,³ los cuales subsumen a otras modalidades civilizatorias que, según esta modernidad, han sido superadas por ella misma. El carácter inacabado de la modernidad no permite su consolidación total, pues coexiste con estructuraciones tradicionales de la vida social y diferentes actitudes en la interiorización de ella. A estas actitudes Bolívar Echeverría las denomina *ethe*, una de las cuales será la que dé fundamento a este texto: el *ethos barroco*. Esta noción presta su nombre al arte barroco, que en palabras de este autor:

Como él —que acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que al emplearlo sobre la sustancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que

¹ “Se trata del momento histórico de una revolución tecnológica, como le llaman estos autores, que se esboza ya en torno a ese siglo XI, durante lo que Mumford llama la ‘fase eotécnica’ en la historia de la técnica moderna, anterior a las fases ‘paleotécnica’ y ‘neotécnica’ reconocidas por su maestro Geddes. Una revolución tecnológica que sería tan radical, tan fuerte y decisiva —dado que alcanza a penetrar hasta las mismas fuentes de energía y la propia consistencia material (físico-química) del campo instrumental— que podría equipararse a la llamada ‘revolución neolítica’ [...] Este sería, entonces, el momento de la revolución eotécnica, la ‘edad auroral’ de la técnica moderna [...] es la técnica a la que, podemos suponer, se refiere el famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la nueva obra de arte, cuando habla de una ‘segunda técnica’ o una ‘técnica lúdica’”. [Echeverría 2009: 16-19].

² “El fundamento de la modernidad se encuentra en la consolidación indetenible —primero lenta, en la Edad Media, después acelerada, a partir del siglo XVI, e incluso explosiva, de la Revolución Industrial pasando por nuestros días— de un cambio tecnológico que afecta a la raíz misma de las múltiples ‘civilizaciones materiales’ del ser humano”. [Echeverría 1991: 7].

³ [Echeverría 1991].

al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia—, ella también resulta de una estrategia de afirmación de corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel [Echeverría 1994: 24-25].

Descrita de esta manera, esta interiorización es pensada como el producto de una historia específica y su imbricada mezcla cultural: los siglos XVII y XVIII iberoamericanos. Este *ethos*⁴ reconoce la contradicción que existe entre el valor de uso y el valor de cambio en las sociedades modernas contemporáneas, y su fundamento se encuentra en la capacidad de producir/consumir significaciones donde se manifiesta plenamente el valor de uso subsumiendo al valor de cambio.

Durante el largo proceso de acumulación originaria⁵ los grupos sociales en las diversas latitudes, y en su especificidad latinoamericana, generaron estrategias para resistir el embate del despojo de muy diversas formas. Esta historia no la reconstruiremos aquí, sino sólo un ejemplo de un caso específico en una comunidad oaxaqueña de esta vieja práctica que es heredera directa de dichas estrategias de resistencia y que en la modernidad *realmente existente*,⁶ modernidad capitalista, Echeverría denomina *ethos barroco*.

Nos enfocaremos en una práctica vocal⁷ que es ejemplo de este *ethos* que interioriza la modernidad en su fase capitalista, reconociendo la contradicción entre los valores y que se ase del mundo de la vida; modelo arquetípico de “aceptación de la vida hasta en la muerte”.⁸

⁴ “Es una estrategia de afirmación de la ‘forma natural’ que parte paradójicamente de la experiencia de la misma como sacrificada, pero que —‘obedeciendo sin cumplir’ las consecuencias de su sacrificio, convirtiendo en ‘bueno’ al ‘lado malo’ por el que ‘avanza la historia’— pretende reconstruir lo concreto de ella a partir de los restos dejados por la abstracción devastadora, re-inventar sus cualidades planteándolas como ‘de segundo grado’, insuflar de manera subrepticia un aliento indirecto a la resistencia que el trabajo y el disfrute de los ‘valores de uso’ ofrecen al dominio del proceso de valorización” [Echeverría 1991: 25].

⁵ Proceso que autores como Samir Amin argumentan es una modalidad permanente. [Amin 1973].

⁶ Modalidad de la modernidad que niega, a través de la “auto valorización del valor”, la capacidad emancipatoria de la técnica lúdica o nueva técnica. Es entendida como la concreción histórica de la modernidad en su fase capitalista.

⁷ Puede entenderse como música —sin que el grupo social que la practica la conciba exactamente de esa forma—, pues tiene características que así lo permiten y, al mismo tiempo, proviene sin duda del mismo proceso histórico que esta conceptualización, revelando diferentes estratos “arqueológicos” o decantaciones históricas que la dotan de una forma particular.

⁸ [Echeverría 1991: 25].

Esta disertación es resultado de un trabajo de campo realizado en la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán durante dos años, donde se participó en el ciclo ritual anual. Aprehendiendo un *ethos* (barroco) antagónico del que acepta la modernidad en su fase capitalista como forma única e insuperable (*realista*).⁹

LA COMUNIDAD DE SANTA CRUZ XOXOCOTLÁN

Santa Cruz Xoxocotlán es un municipio de los valles centrales de Oaxaca que ha sido poblado desde la época prehispánica hasta el siglo XXI por una gama heterogénea de grupos sociales.

Respecto de las diferentes etapas de poblamiento prehispánico en los valles de Oaxaca existe una vasta discusión, sea la civilización olmeca la primera pobladora de estas tierras, seguida de la zapoteca, mixteca y mexica, la historia prehispánica es siempre un rompecabezas complejo que se presta muchas veces a la especulación. Lo cierto es que los pueblos prehispánicos tuvieron una vida social compartida. Esto permite pensar en un sistema socio-cultural intrincado y común que en la actualidad podemos constatar en la vida de los pueblos indígenas y mestizos latinoamericanos.

Durante el periodo colonial Xoxocotlán perteneció a las tierras del Marquesado del Valle, y estaba sujeto a la Villa de Santiago Cuilapan.¹⁰ Al igual que la Ciudad de México, la Ciudad de Antequera mantuvo en su periferia una vida campesina donde se concentraron los antiguos pobladores hasta tiempos muy recientes.¹¹ Esta historia habla del *continuum* que compromete a esta sociedad con un proceso de *muy larga duración*.¹² Es en esta vida campesina donde se argumenta la continuidad, en la dimensión

⁹ [Echeverría 1991].

¹⁰ [Gerhard 1972: 92].

¹¹ "La ciudad española era servida, mantenida, cruzada, ocupada y vivida cotidianamente por miles de indios que residían en los alrededores, en los numerosos pueblos de la Cuenca, llevando su modo de vida mesoamericano, es decir, su trabajo en las milpas junto con las antiguas prácticas de recolección, caza y pesca en el medio lacustre y en las boscosas montañas que le circundaban; continuaban también el elaborado ritual agrario, claro que ahora en formas por demás discretas. Esos rituales y ese trabajo continuaban y reproducían, en las nuevas condiciones sociales, la compleja y altamente estructurada cosmovisión de los pueblos mesoamericanos" [Medina 1995: 11].

¹² Concepto teórico esbozado por Fernand Braudel con el cual Bolívar Echeverría explica la continuidad, o compromisos civilizatorios, de estructuraciones tradicionales de la vida social —evidenciadas en tres tipos de civilizaciones (con todas sus variantes): del maíz, del arroz y del trigo— en la modernidad, esta es una de las razones del carácter inacabado de esta [Echeverría 2001].

cultural de la vida social, del antiguo ordenamiento del cosmos (prehispánico) instaurado en un nuevo orden (colonial); proceso siempre dialéctico de autorreflexión y re-fundación de la socialidad.

Esta historia supedita la conformación de las prácticas culturales particulares de esta comunidad, comprometidas con modelos civilizatorios muy antiguos que en la actualidad siguen vigentes; su existencia es el ejemplo más claro de esta supeditación.

El conjunto de los habitantes del municipio de Santa Cruz Xoxocotlán es muy heterogéneo. El crecimiento demográfico de los últimos años, que cada día se agudiza, convirtió a este municipio en una población de inmigrantes, de ahí que los límites políticos de esta comunidad —y sus pobladores— no correspondan con los límites culturales/históricos de este proceso de larga duración al que me he referido.

En el centro histórico de esta comunidad se lleva a cabo un ritual anual regido por un calendario agrícola que toma forma a partir de la liturgia católica. Es posible sugerir que la vida social inserta en dicha práctica ritual esté delimitada por un sector definido de la población del municipio, que corresponde a aquella que ha vivido durante varias generaciones en el centro y periferias históricas de Xoxocotlán, apegada a una vida comunitaria. Esto no excluye que nuevos pobladores se integren a esta dinámica social.

Esta comunidad, como muchas indígenas y mestizas en Latinoamérica, evidencia en el ritual un antiguo ordenamiento de su vida política y religiosa por medio de un sistema de cargos.¹³

EL SISTEMA DE CARGOS Y EL APOSTOLADO DE SANTA CRUZ XOXOCOTLÁN

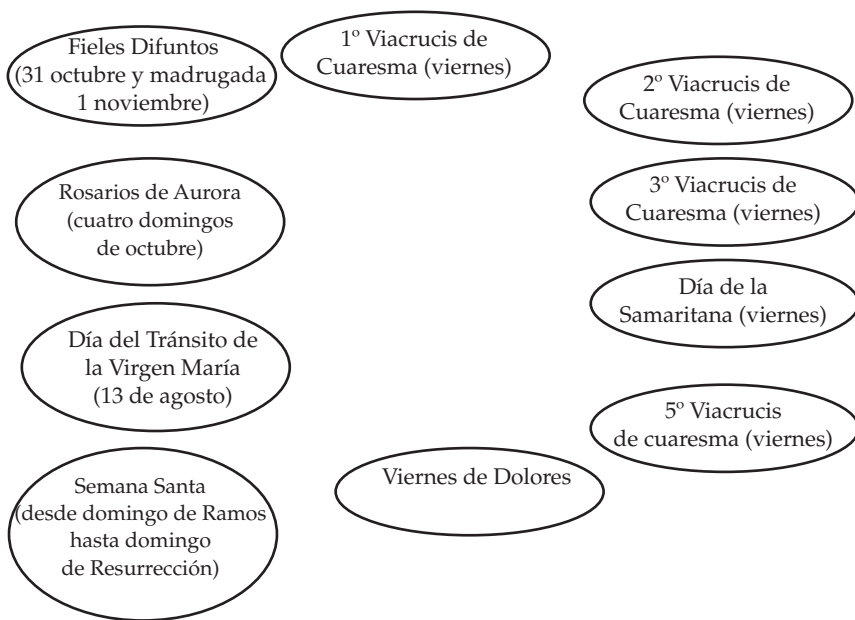
El Apostolado es un cargo dentro de un sistema que ordena la vida religiosa de esta sociedad. En varios rituales del ciclo anual algunos cargos políticos tienen la obligación de participar del culto, esto nos permite sugerir, junto con evidencias etnográficas,¹⁴ que el sistema de cargos ordenaba la vida política en el pasado. El Apostolado está obligado a dar forma a gran parte del ciclo ritual anual, y es reconocido en esta sociedad por un rasgo

¹³ “El sistema de cargos se inscribe fundamentalmente en la matriz comunitaria india, y si bien es cierto que la estructura político-religiosa es impuesta por los colonizadores españoles, y vigilada muy de cerca por el clero regular —responsable y mediador entre la población india y las autoridades coloniales—, la base del modo de vida del campesino indio permanece inalterable”. [Medina 1995: 9].

¹⁴ Recopiladas a través de dos años de trabajo de campo, en presencia de gran parte del ciclo ritual anual, y a partir de entrevistas a profundidad.

diacrítico: el canto.¹⁵ El estilo de “entonar”¹⁶ es central en la conformación del Apostolado, pues lo marca de manera exclusiva, ante otras figuras sociales, por esta especialización.

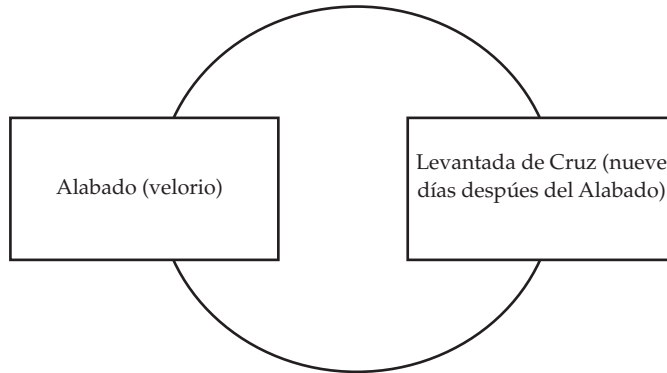
El ciclo anual está fundado en la reactualización de la mitología cristiana que abarca los momentos festivos que rememoran la vida de Cristo (de acuerdo con la liturgia canónica católica) y sucesos bíblicos cristianos, y las celebraciones de los Santos y de las fiestas locales. No en todas las conmemoraciones rituales del ciclo interviene el Apostolado, por lo cual nos centraremos en aquellas donde esta figura social tiene presencia. Estos momentos rituales son los siguientes:



¹⁵ Existen otros cantos y músicas que forman parte del mismo ciclo ritual, sin embargo, el estilo de canto que interpreta el Apostolado le es exclusivo.

¹⁶ Estilo de cantar. Todos los términos propios de esta práctica se entrecorren cuando se mencionan por primera vez en el texto, pues se explican en el glosario al final del artículo.

Otros dos momentos rituales no calendarizados son aquellos marcados por el acontecimiento de un fallecimiento:



El pueblo de Santa Cruz Xoxocotlán —definido por los límites históricos/culturales que lo han dotado de forma— se encuentra inmerso en el modelo civilizatorio totalizante de la modernidad. Por ello la socialidad de esta comunidad media en varios niveles con las imposiciones económicas y culturales del gobierno oaxaqueño y del gobierno de Santa Cruz Xoxocotlán,¹⁷ por ejemplo, la disputa por los espacios durante la festividad de los Fieles Difuntos. En los últimos dos años hemos presenciado cómo políticas del municipio de Xoxocotlán promueven esta festividad como parte de un comercio turístico estatal —conjeturamos que este fenómeno se agudizó a partir del cambio en la forma de gobierno. En esa festividad hay una gran afluencia de visitantes nacionales e internacionales, pero destaca el turismo norteamericano que es el más copioso. Estas políticas son vistas por un sector de la población local como perniciosas, oponiéndose a la “comercialización” de las tradiciones, como aseguran varios actores sociales.

La Iglesia católica impacta también en la conformación de las celebraciones rituales, lo cual evidencia un constante diálogo —generalmente discordante— entre la comunidad y los padres (históricos) de la iglesia de Santa Elena de la Cruz Xoxocotlán. Las consecuencias van de la aceptación hasta el rechazo irreconciliable, desde modificaciones de tiempos y

¹⁷ El régimen político del municipio es por partidos políticos. En la década de los ochenta —por una crisis social— la comunidad decidió abandonar la forma de gobierno por usos y costumbres.

contenidos de los actos rituales durante la Semana Santa hasta la prohibición de la práctica vocal del Apostolado, como ocurrió durante un periodo histórico que abarcó alrededor de quince años (circa. 1950-1970).¹⁸

Además del Apostolado este sistema de cargos está conformado por un Comité de festejos, 12 Hermandades, Soldados romanos, un Maestro de Capilla, Rezadores, Coheteros y Huehuetes. También existen cargos femeninos como las Cocineras, Chocolateras y Espumeras, algunos cargos cayeron en desuso como los Roseros y las Tepacheras. Estos son algunos de los cargos que hemos identificado hasta hoy, no excluye que existan otros contemporáneos o históricos. Las 12 Hermandades son las continuadoras de las antiguas Mayordomías que existieron en Santa Cruz Xoxocotlán, asimismo, estas Mayordomías son las continuadoras de una institución más antigua de origen europeo que las dota de forma, empero —de acuerdo con un paradigma de pensamiento sobre la discusión del sistema de cargos que Andrés Medina [1995] denomina como *mesoamericanista*— con un contenido fundado en la vida comunitaria indígena: la Cofradía.

El Apostolado es un cargo con una conformación intrincada, se compone de una serie de actores sociales que cumplen funciones diversas dentro del rito anual. Este cargo está integrado por el Cuadro anual de Apóstoles, exapóstoles o “Señores”¹⁹ y el Maestro de los Apóstoles (con el consenso de sus miembros es designado como quien los adiestrará en el canto y en los actos rituales). De forma muy cercana al Apostolado, aunque con cargos independientes, existen los Rezadores y la figura del Maestro de Capilla, que comparten muchos actos rituales con aquél.

Existe una designación anual de un grupo de jóvenes, llamada “Encuadramiento”, que tiene lugar durante la semana previa al cuarto Viernes de Cuaresma, precedida de una preparación y selección (“ensayos”), la cual comienza después del primer Viernes de Cuaresma, que conformarán al Cuadro anual de Apóstoles. Esta designación los compromete a participar en todos los rituales obligatorios para el Apostolado, *performando* a los doce apóstoles de Cristo y a los cargos del cabildo municipal antiguo, desde el “Juramento”²⁰ hasta el Día del Tránsito de la Virgen María.

Hay Señores que han estado comprometidos con este cargo durante décadas, y un grupo de exapóstoles que se responsabilizan por tiempos

¹⁸ Dato etnográfico proporcionado por el maestro Reyes, actual Maestro de Capilla, confirmado por varios actores sociales.

¹⁹ Término que se utiliza entre los miembros del Apostolado para dirigirse a otro miembro de éste.

²⁰ Momento ritual explicado más adelante.

más reducidos o su participación es intermitente. Este compromiso, combinado con la antigüedad, les otorga un estatus jerárquico. El Rezador es un cargo muy relacionado al Apostolado, pues interviene en todos los momentos rituales donde el Apostolado participa, sin embargo, no tiene la función de entonar.

El cargo de Maestro de Capilla (del alemán *Kapellmeister*) fue muy común durante el Renacimiento y Barroco europeo. Éste designaba al músico encargado de dirigir toda la vida musical en catedrales, iglesias y parroquias. Actualmente este cargo sigue vigente en Xoxocotlán, aunque re-significado/funcionalizado, pues quien lo ostenta no es responsable de la vida musical de la parroquia, sino que sólo organiza ciertos momentos rituales que le atañen al Apostolado y otras funciones fuera de éste. Dicha re-significación/funcionalización muestra las diferentes decantaciones históricas que conviven en el presente de los pueblos y que, sin duda, provienen de una historia en común pero que en este caso adquieren matices muy particulares.

La comunidad de Xoxocotlán reconoce al Apostolado por ciertas obligaciones específicas que tiene con aquélla. Existen obligaciones que le atañen al Apostolado como cargo y otras que son exclusivas del Cuadro anual de Apóstoles:

Cuadro de Obligaciones	
Apostolado	Cuadro Anual de Apóstoles
<ul style="list-style-type: none"> • 1º Viacrucis de Cuaresma • 2º Viacrucis de Cuaresma • 3º Viacrucis de Cuaresma • Viernes de Dolores • Rosarios de Aurora • Fieles Difuntos 	<ul style="list-style-type: none"> • Día de la Samaritana • 5º Viacrucis de Cuaresma • Semana Santa • Día del Tránsito de la Virgen María

Los Alabados y las Levantadas de Cruz²¹ son obligatorios para el Cuadro anual de Apóstoles durante el Juramento y hasta el final de la Semana Santa. El Juramento es un momento ritual que tiene lugar días antes del cuarto Viernes de Cuaresma (por lo general, jueves), donde se acepta una penitencia y se jura ante el Santísimo.²² En suma, es un pacto que compromete a los Apóstoles a un comportamiento ritual ante la sociedad y ante a Dios. Luego de este periodo de tiempo obligatorio, los miembros de la comunidad se dirigen al Gobernador²³ del Cuadro actual, pues éste tiene la obligación, hasta el nombramiento de su sucesor, de convocar a los Señores para el cumplimiento de esas dos responsabilidades.

El Apostolado está organizado de forma jerárquica. Este ordenamiento tiene un pasado íntimamente ligado a los cargos político-religiosos de las sociedades virreinales en América Latina (hoy en muchos pueblos estos cargos siguen vigentes en diversas actividades sociales, rituales y políticas; *sistema de cargos*) y, al mismo tiempo, conlleva una relación directa con la mitología cristiana que representa a los 12 apóstoles de Cristo. Cada Apóstol se identifica con un objeto sagrado de la Pasión, el cual cargará durante la procesión de pasiones en Viernes Santo. Este hecho recuerda las funciones de las antiguas Mayordomías y Cofradías, organizadas en torno a distintas advocaciones de Cristo o de la Virgen, del patrón(a) del pueblo, de algún santo, de una reliquia o de un momento específico de la Pasión de Cristo.

Estos cargos rituales tienen el siguiente ordenamiento jerárquico:

- I. Gobernador/ San Pedro/ Título
- II. Alcalde/ San Andrés/ Corona de espinas
- III. Regidor 1º/ Santiago Mayor/ La Verónica
- IV. Regidor 2º/ San Juan/ Las gotas
- V. Regidor 3º/ San Felipe/ Clavos
- VI. Regidor 4º/ San Bartolomé/ Martillos
- VII. Fiscal 1º/ San Mateo/ 1º Escalera
- VIII. Fiscal 2º/ Santo Tomás/ 2º Escalera
- IX. Mayor 1º/ Santiago el menor/ La Cruz
- X. Mayor 2º/ San Judas Tadeo/ El rostro
- XI. Mayor 3º/ San Simón/ Santo entierro
- XII. Mayor 4º/ San Matías/ El gallo

²¹ Momentos rituales para los difuntos.

²² Advocación divina relacionada al cuerpo de Cristo y la Eucaristía.

²³ Cargo ritual de más alto rango dentro del Apostolado. Este y otros cargos rituales están explicados más adelante.

Este orden jerárquico está determinado por varios niveles. El más importante es el relacionado al dominio y capacidad de entonar el repertorio de “alabanzas”, pues todos los cargos tienen asignados una función musical específica, cada una de las cuales será abordada más adelante.

EL CANTO DEL APOSTOLADO

Recordemos que el Apostolado es un cargo reconocido por la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán por un rasgo diacrítico: el canto. Para entenderlo, cabría señalar algunos aspectos generales de esta expresión musical. Dicha práctica es entendida en este texto como música. El término que utiliza el Apostolado para referirse al conjunto de cantos (repertorio) es el de alabanzas. Dicha concepción está más relacionada con las fórmulas melódicas que se usan en la Iglesia católica —y otras religiones— para destacar textos durante la liturgia, como los salmos y los responsorios. Esto se puede argumentar porque emplean términos idénticos para referirse tanto a las melodías de las alabanzas como a las fórmulas melódicas para dichos textos. *V.gr.* entonar y “tono”.

Esta expresión musical es una práctica exclusivamente vocal de tipo responsorial. Se ordena mediante un grupo de solistas que son acompañados por un coro (“bajo”) simultáneo, que sigue de manera heterofónica²⁴ a la melodía principal sin ornamentos (“derecho”), mientras que la melodía se vale de adornos que le son exclusivos (“vueltas” y “quiebres”). Dependiendo de la alabanza el pulso puede ser semilibre, determinado por la lírica y el estilo de cada músico, o isócrono²⁵ con menor frecuencia.

Las alturas no son absolutas. Un solista puede entonar una alabanza a cierta altura (tonalidad), mientras que el siguiente puede o no hacerlo a la misma altura. Los términos que utilizan para referirse a las alturas son: “delgado” (agudo) y “grueso” (grave). Esta particularidad genera un fenómeno sonoro que construye una estética social y, al mismo tiempo, otro de comunalidad/solidaridad (este punto lo abordaré en la siguiente sección).

La lírica está dividida en la mayoría de las alabanzas por cuartetos. Cada verso (“trovo”) de la cuarteta tiene una línea melódica específica

²⁴ Variación simultánea, accidental o deliberada, de lo que es identificado como la misma melodía.

²⁵ Se refiere a que tiene una pulsación más constante y estable.

(tono). Generalmente las alabanzas están compuestas por dos tonos que se alternan en los versos de la cuarteta.²⁶ Por ejemplo:

Verso / trovo	Cargo	Línea melódica / tono
Ruega por nosotros	Gobernador	A
Dolorosa madre	Alcalde	B
Ruégale a tu hijo	Regidor 1°	A
No nos desampares	Regidor 2°	B

Una práctica común en los cantos es el cambio de algunas vocales al pronunciarse. Generalmente se escucha cómo la letra “i” pasa a ser “e”, mientras que la “u” se convierte en “o”. Por ejemplo, al pronunciar *Jesús* éste suena *Jesos*, o al pronunciar *Virgen* pasa a ser *Vergen*. Otro fenómeno similar es agregar las vocales “ae” o solamente “e” antes de algunas vocales “a”. Por ejemplo, a la palabra *alabado* se le agrega de esta forma: *aealabaeado*. En las alabanzas que son melismáticas²⁷ es donde se presentan de forma más marcada estos fenómenos.

Para entender mejor esta expresión se debe distinguir entre dos aspectos que conforman la unidad de la alabanza, de acuerdo con el propio discurso de los actores sociales: el lírico (trovos) y el musical —estructura musical— (tonos). El repertorio no es exclusivo de la comunidad xoxocoteca; respecto al aspecto lírico existen variantes regionales e históricas.²⁸ Algunas melodías —entendidas como conjunto de variantes— tienen vigencia social en otras sociedades oaxaqueñas contemporáneas.²⁹ Se conocen variantes

²⁶ Existe un contraste entre la línea melódica, definida a partir de los resultados del análisis musical que hemos hecho (no son mostrados en este texto pues no son necesarios para los fines que se persiguen), y la teoría local. Ésta última reconoce el primer y tercer tono, y el segundo y cuarto, como equivalentes, mientras que nosotros hemos encontramos que existen sustanciales variaciones en la construcción melódica de estas equivalencias

²⁷ Grupo de varias notas entonadas en una sola sílaba.

²⁸ Vicente T. Mendoza realizó transcripciones de varias piezas recolectadas en Nuevo México, Puebla e Hidalgo (comunidades otomíes) con la misma lírica que algunas alabanzas de Xoxocotlán [Mendoza y De Mendoza 1986, 1991; Mendoza 1991].

²⁹ Tengo registradas dos variantes mixtecas (de Santiago Tilantongo, Nochixtlán) de las melodías que en Xoxocotlán se conocen como “Alabanza a las benditas animas” y “Adiós reina del cielo”.

que comparten la lírica pero no la melodía, es el caso de algunos ejemplos del Apostolado.

De este conjunto de alabanzas se desprende la hipótesis de la existencia de decantaciones históricas en el repertorio que nos indican diferentes momentos de incorporación del material musical. Es interesante la aparición de pulsos isócronos acompañados por melodías marcadamente tonales,³⁰ frente a pulsos semilibres con melodías melismáticas que utilizan la modalidad³¹ del canto llano.

Estos aspectos generales permitirán argumentar cómo dicha práctica musical encarna un *ethos barroco*, a partir de la dominación de un código musical, una técnica vocal específica y otras técnicas o prácticas rituales en la construcción de una estética social.

ESTÉTICA SOCIAL Y *ETHOS* BARROCO

¿Cómo una estética socialmente construida, en diálogo con un código musical, es una interiorización de la modernidad capitalista a partir de un *ethos barroco*?

Es posible plantear que la concreción material del código musical de esta práctica crea una estética socialmente construida, que se revela en juicios, por parte de los actores, sobre ésta y en una técnica vocal específica. La construcción comunal de dicha estética está mediada por una *censura preventiva*,³² un juicio de los actores sobre el código de la práctica misma, siempre de forma dialéctica.

Esta estética social está determinada por ciertas características musicales. A continuación expongo algunas que me permitirán seguir con el análisis:

- Melodías determinadas (tonos). Los actores sociales hacen juicios todo el tiempo sobre el “sacar bien” y “sacar mal” los tonos.
- La línea melódica del coro (bajo) heterofónica y sin adornos (derecho), frente a las líneas melódicas adornadas (vueltas y quiebres) de los solistas. Estos adornos solamente son aceptados en algunos tiempos específicos del tono.

³⁰ La orientación de melodías y armonías en relación a una nota referencial: tónica. Es un concepto central de la música occidental desde el siglo XVI al XIX.

³¹ Escalas y reglas compositivas usadas en sistemas musicales europeos antiguos. Asimismo existen fenómenos similares en músicas de origen no europeo.

³² [Jakobson 1986: 11].

- El fenómeno de superposición de voces que existe al final de un trovo e inicio de otro, denominados “entradas” y “salidas”. Es un pequeño *glissando* descendente al final de la línea melódica de un solista, mientras sucede un *glissando* ascendente al inicio de la siguiente línea melódica del siguiente solista.

- Una especie de adorno *staccato* muy similar al quiebre (se logra a partir de emitir una columna de aire por la boca) al iniciar la línea melódica de los solistas. No todos los Apóstoles lo hacen, lo determina la antigüedad y experiencia de cada uno de los actores sociales. Sin embargo, existe un juicio estético de la comunidad de maestros viejos al respecto.

- Alturas no absolutas que producen una lógica grupal comunal. Sucede porque idealmente los solistas deben entonar a una altura y a una intensidad similar (tonalidad y volumen). Existen momentos rituales en los cuales se canta durante tiempo prolongado,³³ y donde el Gobernador del Cuadro establece la altura e intensidad de los cantos. Esta decisión generalmente está en función de que el Cuadro resista el tiempo prolongado de canto.³⁴

- Otra práctica igualmente solidaria-comunal consiste en “salir” cuando otro “quiebra” o comete un error. Si durante el canto algún solista se equivoca en la línea melódica o se le rompe la voz, otro puede o debe (depende del momento ritual) auxiliarlo “arrebándole” la melodía.

Estas características muestran cómo un tipo de canto, enseñado para la reiteración del modelo de explotación colonial, es resemantizado con la finalidad de adornar –barrocamente– la *fiesta*. De manera ritualizada la técnica vocal –que construye una estética social–, junto con otras técnicas rituales, pone en escena la vida de la comunidad y su historia. De esta forma, la interiorización de la modernidad es lograda mediante una estrategia de autoafirmación de la socialidad, a través del canto. Esta estrategia hace parte de una más grande que, en el exceso *barroco* de la propia ritualidad de Xoxocotlán, muestra el ejercicio de la libertad de dar forma al mundo.

³³ Por ejemplo, hemos presenciado hasta seis horas continuas de canto durante el Jueves Santo; o durante Viernes de Dolores, donde el Cuadro de Apóstoles debe visitar una serie de altares ubicados en Xoxocotlán, consagrados a la Virgen Dolorosa, cantando todo el día.

³⁴ Nos relataron varios actores sociales un fenómeno interesante que sucede con los maestros viejos. Existen Señores con un rango jerárquico muy alto, obtenido por antigüedad, que al entonar “no los sacan de su altura”. Esto significa que pueden cantar a la altura que ellos consideran pero respetando la línea melódica, sin importar la altura definida por el Gobernador.

Estos códigos musicales son parte de una estética más amplia que entabla un diálogo dialéctico con una técnica vocal/ritual. Todas ellas construyen una estética social, un *ethos barroco*, que resiste celosamente a la modificación del propio código a partir de la re-actualización de ésta y en ella misma, la cual está condenada a su propia historia, de un ordenamiento comunal anclado en un pasado antiquísimo, reactualizado en el nuevo canto enseñado por los misioneros, deviniendo en lo que es hoy y, finalmente, proyectándose en lo que quiere ser en el futuro.

La estética social y la técnica vocal/ritual se modifican la una a la otra dialécticamente. La una se encuentra al servicio de la otra siempre y en todo tiempo. Diálogo logrado a partir del *rumor*³⁵ que pone en contacto al sujeto productor-comunicador y al sujeto consumidor-interpretador a partir del canto (*contacto físico*). Este código musical está condenado a la historia de sí mismo,³⁶ siempre resignificándose y, al mismo tiempo, conservando elementos del código en el que tuvo su génesis.

Sirva esta digresión para argumentar que esa forma específica de canto es una manera de interiorizar la modernidad capitalista —incorpora materiales musicales en todos sus niveles para la implementación del nuevo modelo económico a partir de la evangelización— reconociendo las contradicciones que se re-producen en ésta a partir de un *ethos barroco* —la libertad de agencia ante esa interiorización, de poner en crisis el código para generar *algo nuevo*, un código particular condenado a su historia, pero que se reafirma libre en la concreción de él mismo. Forma de resistencia ante el despojo de la dimensión *semiótica* de la vida, de asirse al “mundo de la vida hasta en la muerte”.

Esta interiorización se logra a partir de un campo instrumental/canto que revela un ordenamiento de la vida fundado en una idea muy característica de la vida social indígena: la comunalidad. Durante el proceso de preparación de los momentos rituales (*fiesta*) se van creando las relaciones y los lazos sociales. La naturaleza de ensayar, aprenderse un repertorio, participar de la fiesta y el ritual, de la misma dinámica del canto, genera forzosamente una comunidad.

³⁵ “Atmósfera de sociabilidad”, en términos de Echeverría.

³⁶ “Tal como el campo instrumental al que pertenece, el código tiene una historia porque el proceso de comunicación/interpretación no sólo se cumple con él sino igualmente en él; porque él mismo, al servir en lo manifiesto, se modifica en lo profundo” [Echeverría 1984: 20].

CONSIDERACIONES FINALES

¿Por qué una práctica ritual —la cual entra en contradicción con la autovalorización del valor— se reproduce celosamente en medio de una zona metropolitana abiertamente capitalista? ¿Cómo lidia ésta ante la contradicción que existe entre los valores en la modernidad realmente existente?

La respuesta a la primera pregunta apunta a la capacidad de agencia que tienen las sociedades a partir de los compromisos de sus individualidades. En esta comunidad, al igual que en otras ordenadas de forma similar, el acuerdo de lo que es importante o no es relevante reproducir se logra a raíz de un consenso-plebiscito, de una *censura preventiva*. Santa Cruz Xoxocotlán es un poblado con acceso a los más modernos medios de comunicación y, quizá por esto o a pesar de ello, la actualización de sus códigos musicales/rituales se modifican lentamente, reticentes a la transformación, apelando siempre a un pasado vinculante con los “ancestros”.

En cuanto a la segunda pregunta, siempre lidia a manera de sacrificio, pues la actualización del ciclo ritual implica trabajo y tiempo, y éstos en la modernidad capitalista son medidos en dinero. El sacrificio que hace la comunidad que participa en este ciclo ritual le da fundamento a esta vida social, y sin éste no podría existir. No importa cuánto trabajo y tiempo se necesite, la *fiesta* siempre se debe llevar a cabo para mantener el orden del cosmos.

Sirva este ejemplo de cómo la libertad como condición exclusiva de lo humano no permite la concreción del proyecto moderno, inacabado por compromisos civilizatorios con mucha antigüedad que no permiten la superación de la antigua técnica. Esta expresión religiosa/musical es una adaptación, anclada en un modelo civilizatorio muy longevo, del proceso católico (“universal” según la gloria del imperio romano) emprendido por el imperio hispánico de los siglos pasados. Proceso que determina la práctica misma dotándola de una muy particular, en la cual se evidencia un ordenamiento del cosmos íntimamente ligado a un modelo civilizatorio antiguo. Esta manera de actualización del código generó otro que forzosamente se transformó en su especificidad: de canto llano para el rito católico/evangélico de un pasado medieval a uno propio e irrepetible. Ejercicio plenamente humano de la *politicidad*: de la libertad de dar forma al mundo.

**Cuadro de Apóstoles 2014 entonado frente al Santísimo
en la madrugada de Viernes Santo**



Foto: Leopoldo Flores Valenzuela y Edgar Jesús Serralde Mayer.

**Cuadro de Apóstoles 2014 y Señores durante la
Hora Santa en Jueves Santo**



Foto: Leopoldo Flores Valenzuela y Edgar Jesús Serralde Mayer.

Cuadro de Apóstoles 2014 al entregar la imagen
del Señor de la Humildad



Foto: Leopoldo Flores Valenzuela y Edgar Jesús Serralde Mayer.

GLOSARIO

Alabado: rito de velación que se realiza en casa de los familiares del difunto.

Alabanza: pieza musical con texto y función ritual específica.

Bajo: coro que acompaña la melodía de forma heterofónica.

Coro: estribillo o repetición de los dos últimos versos de la primera cuarteta en algunas alabanzas.

Derecho: término para designar un canto sin adornos.

Encuadramiento: momento ritual donde se designa al Cuadro anual de Apóstoles.

Ensayos: momentos de entrenamiento vocal y ritual durante la Cuaresma.

Entonar: término que designa cantar una línea melódica o trovo.

Entrada: fenómeno de superposición de voces a partir de un *glissando* ascendente al inicio de un verso y final de otro. Característica estilística.

Juramento: ritual que compromete a los Apóstoles a un comportamiento ritual ante la sociedad.

Levantada de cruz: ritual que se lleva a cabo nueve días después del Alabado ante un altar donde se elabora un tapete de arena, cal y otros materiales.

Melodía: término que designa a una de las seis voces solistas (número de voz).

Quebrar: equivocar de alguna forma al cantar una línea melódica (por cansancio vocal y/o rompimiento de voz).

Quiebre: término que designa un tipo de adorno con *staccato*.

Sacar: sinónimo de entonar.

Salida: fenómeno de superposición de voces a partir de un *glissando* descendente al final de un verso e inicio de otro. Característica estilística.

Salir: relevar o ayudar, arrebatar el canto cuando un Apóstol se equivoca (quiebra).

Señor: término para referirse unos a los otros dentro del Apostolado.

Tono: línea melódica específica para cada verso de las alabanzas.

Trovo: verso.

Vuelta: término que designa un tipo de adorno melismático/*legato*.

REFERENCIAS

Amin, Samir

1973 *Categorías y leyes fundamentales del capitalismo*. Nuestro tiempo. México.

Benjamin, Walter

2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert. Ítaca. México.

Echeverría, Bolívar

1984 La forma natural de la reproducción social. *Cuadernos Políticos* (41), julio-diciembre de 1984: 33-46.

1991 *Modernidad y capitalismo* (15 tesis), Bolívar Echeverría, Teoría Crítica y Filosofía de la Cultura. UNAM. <www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20%2815%20Tesis%29.pdf>. Consultado el de 20 marzo de 2015.

1994 El *ethos* barroco, en *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*, Bolívar Echeverría (comp.). UNAM/El Equilibrista. México: 13-36.

2001 *Definición de la cultura*. UNAM/Ítaca. México.

2009 *¿Qué es la modernidad? Cuadernos del Seminario Modernidad: Versiones y dimensiones, Cuaderno I*. UNAM.

Gerhard, Peter

1972 *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, segunda edición (2000). UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

Jakobson, Roman

1986 El folclore como forma específica de creación, en *Ensayos de poética*, Roman Jakobson. Fondo de Cultura Económica. México: 7-22.

Medina, Andrés

1995 Los sistemas de cargos en la Cuenca de México: una primera aproximación a su trasfondo histórico. *Alteridades*, vol.5 (9): 7-23.

Mendoza, Vicente T.

1951 *Música indígena otomí; investigación musical en el valle del mezquital* (1936). Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.

Mendoza, Vicente T. y Virginia R. R. de Mendoza

1986 *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

1991 *Folklore de la region central de Puebla*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chavez. México.

