

Cuicuilco

Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

NUEVA ÉPOCA, VOLUMEN 23, NÚMERO 66, MAYO-AGOSTO, 2016



Música y antropología

INSTITUTO NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

María Teresa Franco
Dirección General

Diego Prieto
Secretaría Técnica

Leticia Perlasca
Coordinación Nacional de Difusión

ESCUELA NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Julieta Valle Esquivel
Dirección

Alejandro González Villarruel
Secretaría Académica

Sandra Zamudio Domínguez
Subdirección de Extensión Académica

Mariano Muñoz-Rivero
*Subdirección de Servicios
y Apoyos Académicos*

Euriel Hernández Peña
Coordinación editorial

Luis de la Peña Martínez
Departamento de Publicaciones

REVISTA CUICUILCO

María de la Paloma Escalante Gonzalbo
Editora

Ingrid Valencia
Coordinación editorial

Jaimeduardo García
Corrección de estilo

Constanza Hernández Careaga
Diseño y formación

Allan Dawson
Traducción al inglés

ISSN: 1405-7778

Cuicuilco

Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

NUEVA ÉPOCA, VOLUMEN 23, NÚMERO 66, MAYO-AGOSTO, 2016

Música y antropología

ÍNDICE

- Comentario editorial 7
María de la Paloma Escalante Gonzalbo

DOSSIER MÚSICA Y ANTROPOLOGÍA

- Introducción 11
Música y antropología. Notas para una relación olvidada
José Andrés García Méndez
- El burro que ríe y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina 25
Andrea Berenice Vargas García
- Estética social y *ethos* barroco. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán 53
Leopoldo Flores Valenzuela
- El potencial de la música en las prácticas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos 75
Itzel Vargas García
- Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin de Porfiriato 95
Rafael Antonio Ruiz Torres
- Los parabienes. Tradición, palabra y música para despedir angelitos 107
Alejandro Martínez de la Rosa
- Todos los escuchan pero poco se sabe de ellos: pregones, expresiones sonoras empleadas en la venta de productos 131
Liliana Jamaica Silva

- “Yo lo aprendí solo... y a mí, mi abuelo me enseñó” Enseñanza y transmisión de la música de Tamborileros (*Aj jobeno*) 149
Manuel Alejandro López Jiménez
- Entre santos y jaranas. El vínculo de la música y la pertenencia religiosa 175
Yaredh Marín Vázquez
- El pueblo creador representado. Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile 197
Raúl Hernán Contreras Román
- “Los sonidos de la fe”. Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México 223
José Andrés García Méndez

SEGUNDO LUGAR DEL XXXIV CONCURSO DE FOTOGRAFÍA ANTROPOLÓGICA “LOS JÓVENES HOY” 245
Alejandro Ariel Silva Zamora

ENSAYO

- El viaje como experimento. *Las Vistas de las cordilleras* de Alexander von Humboldt 257
Oliver Lubrich

RESEÑAS

- Genes, neuronas, robots y nanotecnología 283
Hilario Topete Lara
- ¿Cómo se mueve la gente cuando aparentemente no se mueve? Investigaciones sobre especialistas y neófitos del quehacer etnográfico 291
Héctor Adrián Reyes García
- La formación de profesionales de la educación indígena 299
Magdalena Gómez

Comentario editorial

Como ya veíamos venir, en los meses pasados, han llegado muchos cambios en nuestra escuela, en el INAH, en el país. Si hablamos de las revistas científicas, como la nuestra, pues nos encontramos con que ya no existe el padrón o índice de Conacyt sino el Sistema de Clasificación de Revistas Científicas y Tecnológicas Conacyt. Todas las revistas serán clasificadas, no sabemos en que “Quartil” quedaremos con respecto a un estándar internacional elaborado con criterios que se refieren al nivel de citación, como la evaluación entre pares, cuya revisión debe estar a cargo en su mayoría, por investigadores de otras instituciones y países; el contenido no endógeno, lo cual quiere decir que no podemos publicar más del 20% de investigaciones del INAH, ni tener más de ese porcentaje de dictaminadores de esta institución. Tenemos que lograr mantener la periodicidad establecida, y subir a la red los números en el primer mes del cuatrimestre a que corresponde, etc. No me queda muy claro cómo estos criterios reflejarán una mayor calidad científica o significarán que nuestra revista es más útil para el país.

Esperamos que, a pesar de todo, podremos mantenernos en un nivel que sirva para que los investigadores publiquen y se mantengan en el SNI, pero que no dejemos de ser un medio importante para nuestra escuela y el Instituto, ojalá útil para nuestro país.

La coyuntura en que nos encontramos en términos de investigación y de cultura es muy desconcertante e inestable, por decir lo menos, pero otros ámbitos en el país se deterioran más, nos preocupan los jóvenes, nuestros jóvenes, la inseguridad y el temor con que se vive en gran parte del territorio nacional. Escuchamos la grave situación que ha presentado el Grupo de Expertos Internacionales sobre el caso Ayotzinapa y el panorama es sobrecogedor. Esperamos que la investigación antropológica seria, los trabajos bien planteados y sólidos nos ayuden a comprender y, ojalá, a contribuir en la transformación de esta realidad. Por lo pronto, el grupo de expertos internacionales expresó

al despedirse que se quedaban preocupados por los familiares de los jóvenes desaparecidos y que esperaban que la sociedad nos los olvidara. Desde este espacio, reiteramos que no los olvidamos, no los olvidaremos, no dejaremos de estar presentes en lo individual y recordando siempre a quien quiera escuchar que no podremos dormir tranquilos cada noche mientras no hayamos llegado al fondo de ese asunto y tantos pendientes que hay en nuestra tierra.

Por otra parte este número de la revista contiene un *dossier* muy bello, que se ocupa de la música, de esa parte de nosotros que siempre logra recordarnos quiénes somos, sacarnos una sonrisa y ayudarnos a seguir adelante.

María de la Paloma Escalante Gonzalbo

DOSSIER

MÚSICA Y ANTROPOLOGÍA

JOSÉ ANDRÉS GARCÍA MÉNDEZ

COORDINADOR

Introducción

Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada

José Andrés García Méndez *

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Sin duda, la música es una expresión universal ligada al ser humano en todos los momentos de su vida, por lo cual resulta uno de los aspectos más relevantes de la cultura de toda sociedad. De ahí que Claude Lévi-Strauss planteara brillantemente que la música, como la mitología en tanto expresión colectiva, permite expresar estructuras mentales comunes a quien la escucha y a quien la produce [cf. Lévi-Strauss, 1968].

Siguiendo el planteamiento de Lévi-Strauss, la música se vuelve un elemento esencial para la comprensión y análisis de cualquier sociedad, pues se convierte en una clara metáfora cultural, pues en el ejercicio de la música —como en el de la mitología y la danza—, principalmente en sociedades tradicionales, la memoria colectiva, su transmisión a través de generaciones, se torna un aspecto fundamental, transformándose en un lenguaje que permite la persistencia de prácticas, valores y sentidos de pertenencia social.

Sin embargo, la música no sólo posibilita intervenir y expresar estructuras mentales —simbólicas— como propone Lévi-Strauss, también permite poner en juego, y descubrir, campos sociales, es decir, estructuras y relaciones sociales. De tal manera que la música, como toda manifestación sociocultural, no solamente consiste en un código simbólico, sino en prácticas sociales influenciadas (estructuradas) por los diferentes campos sociales que conforman a toda sociedad (político, económico, religioso, etcétera), a la vez que se ve sujeta a cambios individuales, lo cual hace que la significación que pueda tener una pieza musical dependa de una enorme variedad de factores.

Por esta razón considero, a diferencia de los postulados estructuralistas, que su función sociocultural no debe limitarse exclusivamente a un

*dossikuris@yahoo.com.mx

aspecto simbólico o estético, sino que debe verse en un plano sociológico, es decir, la música considerada en su eficacia social, en su participación en la construcción de sentidos de pertenencia social e histórica, como ejemplo recordemos la tradición del *blues* y del *gospel* en Estados Unidos, que permitieron la consolidación de una cultura —identidad si se quiere— negra que dio lugar a una tradición religiosa con características propiamente estadounidenses basada en la tradición musical negra: las iglesias pentecostés y la iglesia bautista negra.

Las tradiciones musicales se convierten en un campo de estudio importantísimo para comprender las dinámicas sociales en un momento determinado, pero también nos sirven —rastreado sus orígenes y transformaciones— para entender las modificaciones que las sociedades han tenido en su historia, en la medida que se vuelvan explícitas esas estructuras mentales y sociales que se expresan a través de la obra musical.

Por lo tanto, habría que preguntarnos por qué la antropología, salvo notables excepciones como la de Lévi-Strauss, no le ha dado importancia a la música como tema de estudio antropológico. No olvidemos la relevancia que Lévi-Strauss le otorgó a la música, como músico y descendiente de un linaje musical, pero no la tomó como objeto de estudio antropológico, sino como metáfora para el estudio de hechos culturales.

En la mayoría de los casos se le toma exclusivamente como una actividad de esparcimiento o estética a la cual no se le reconoce función ni relevancia alguna. Si revisamos los textos antropológicos clásicos, ¿qué encontramos al respecto? Malinowski, Evans-Pritchard, Boas, Turner, entre otros, parece que olvidaron su existencia, o les pasó inadvertida o fue considerada sólo como un epifenómeno cultural que podía ser explicado en otros niveles. Por ello, en la actualidad no existen parámetros metodológicos definidos ni marcos teórico-conceptuales que en la antropología permitan la comprensión de una actividad que resulta antropológica a todas luces.

Habría que empezar por considerarla más allá de una mera expresión acústica y estética destinada exclusivamente al esparcimiento y diversión (aun cuando fueran esas sus únicas razones serían suficientes para ubicarla en otro plano de importancia), para esto pienso que la propuesta de John Blacking (musicólogo que estudió antropología con Meyer Fortes), sin que sea definitiva y que seguramente algún músico podría cuestionar, aporta a la antropología una guía para iniciar la recuperación de la música como tema social, al considerarla como “sonidos humanamente organizados”, se puede “encontrar una síntesis de los procesos cognoscitivos propios de una cultura y de sus interacciones sociales”, a partir de lo cual genera indicaciones metodológicas para su comprensión, pues “a no ser que el análisis

formal comience con un análisis de la situación social que genere la música, carecerá de sentido” [Blacking: 2006: 15].

Esto lo llevó a definir una función social de la música, claramente antropológica, “la función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas” [Blacking: 2006: 17].

Razón por la cual el análisis antropológico de este tipo de expresión cultural no puede reducirse a ella, es decir, la música por sí misma, sino que necesariamente debe considerarse en el contexto sociocultural más amplio del cual forma parte, y a partir del cual adquiere sentido y capacidad para construir formas de pertenencia social. Por ello asumo lo que Blacking plantea al respecto:

Para poder averiguar qué es la música y qué tan musical es el hombre, necesitamos preguntar quién escucha y quién toca y canta en una sociedad dada, y preguntarnos por qué. Lo que desmotiva a un hombre puede “emocionar” a otro, y esto no se debe a ninguna calidad absoluta en la música en sí sino que tiene que ver con el significado que ha alcanzado como miembro de una cultura o grupo social en particular. Las funciones de la música dentro de la sociedad pueden ser los factores decisivos que promuevan o inhiban un talento musical latente, al igual que afectan la elección de conceptos culturales y materiales con los cuales se compone la música. No podremos explicar los principios de la composición y los efectos de la música hasta que hayamos entendido mejor la relación entre la experiencia musical y la humana [Blacking 2003: 51].

La música expresa un *ethos* cultural¹ (como se muestra en el artículo de Leopoldo Flores V.) en la medida en que ésta funciona en tanto que es aceptada por una colectividad, es decir, reproducida (interpretada, creada), de acuerdo con los valores, expectativas, intereses y principios culturales y estéticos de esa comunidad, los cuales, efectivamente, pueden modificarse con el tiempo y, con ellos, los parámetros de la obra musical. La música, como expresión de múltiples influencias y raíces, manifiesta formas particulares de ser de cada pueblo.

Sin embargo, la función social de la música, su eficacia, no dependen solamente de los gustos y demás aspectos subjetivos de la colectividad, también de un contexto social que permita reproducirla, es decir, de diferentes instituciones encargadas de controlar y regular esa misma

¹ Véase Cf. Geertz, C. [1987]. *La interpretación de las culturas*. Gedisa. México.

producción: familias, organizaciones (religiosas, laicas, etcétera), disqueras, sindicatos, mercado, sin las cuales es impensable la obra musical como fenómeno social.

La producción musical no sólo es simbólica, también es material, con prácticas y procedimientos técnicos fundamentales para la misma, a través de los cuales se reproduce y explota la obra musical. Debemos tener en claro que la producción y reproducción musical se vinculan con múltiples factores: prestigio, obtención de dinero, fines religiosos, recreación individual, etcétera, que se suman a la posibilidad real de acceso a la obra musical, a la composición, a la obtención de instrumentos y a la práctica —ejecución— de ésta.

Al respecto, la antropología en México no ha escapado a esta situación, aun cuando en la antropología mexicana existe una amplia trayectoria de estudios dedicados al “rescate” de la música tradicional —indígena y mestiza—, éstos se han dirigido, en su mayoría, a las formas musicales (armonías, ritmos, etcétera) o a las estructuras de la versada y en menor medida a la laudería, poco han profundizado en la búsqueda de presupuestos teóricos para su análisis, al privilegiar, en el mejor de los casos, únicamente los aspectos metodológicos.

Si bien la mayoría de los trabajos de los antropólogos y etnomusicólogos como Arturo Warman, Raúl Hellmer, Henrietta Yurchenco, Thomas Stanford, Irene Vázquez Valle, Arturo Chamorro, además de la prolífica obra de Vicente T. Mendoza,² entre otros, se dedicaron al registro y difusión de diversas prácticas musicales indígenas, y en algunos casos a la historia y contexto social de las mismas, como la colección del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y de la CDI, no se preocuparon demasiado por generar modelos teóricos explicativos. Mientras que en la literatura antropológica mexicana la mención de la música es reducida, pues son mínimos los trabajos que se refieren a la música pero la mayoría de las veces como aspecto secundario de hechos “más importantes y relevantes”.

Si bien existen estudios acerca de la música y paulatinamente empiezan a aparecer más, sigue siendo escaso el desarrollo de una antropología de la música. Habrá que comenzar a modificar esto y reconocer en las etnografías y trabajos antropológicos que la música es un elemento social y cultural tan importante como la economía, la política o la religión. Esta es la intención de este conjunto de textos, orientados a mostrar la relevancia del estudio de la música desde diferentes disciplinas antropológicas. La etnología, la etnohistoria, la lingüística, la antropología social y la etnomusicología ofrecen

² A quienes indudablemente les debemos mucho por su aporte al conocimiento, análisis y rescate de la música tradicional mexicana.

diversas temáticas en torno a la música y a la necesidad de su análisis para una mejor comprensión de toda sociedad.

Si aceptamos que en las sociedades tradicionales (y modernas) la música tiene un papel más que estético (por cierto está claramente presente) y posee funciones sociales, religiosas, económicas, políticas, etcétera, entonces la música —de acuerdo con el contexto donde se ubique— adquiere también funciones ideológicas que puede desencadenar (o legitimar) procesos sociales contestatarios que pugnen por la recuperación, construcción (invención diría Eric Hobsbawm), o fortalecimiento de procesos étnicos, identitarios, con claros fines políticos o económicos, que buscan liberarse de los controles hegemónicos.

Es necesario realizar un análisis totalmente antropológico, no sólo examinar el aspecto formal de esta tradición musical, sino sus mecanismos de transmisión y reproducción, entendidos éstos como formas culturales que han producido, y continúan produciendo, una realidad social particular. En todo caso, el trabajo antropológico podrá considerarse como un acercamiento a una determinada tradición musical que no busca preservarla, como claramente lo ha expresado uno de los mejores grupos musicales que actualmente existe en la tradición jarocho, de tal manera que el son no va dirigido:

Para quienes piensen que la mejor forma de conservar una tradición musical es precisamente así, conservándola (dentro de una lata de conservas). La tradición de un pueblo se debe redefinir constantemente, ponerse a prueba y confiar en sí misma y en la grandeza que ha acumulado a través de generaciones, a transformarse continuamente como innegable característica de cualquier tradición popular viva [Grupo Chuchumbé 1999].

Evidentemente el oficio de músico, laudero, versador o bailador no depende exclusivamente de una búsqueda de mantenimiento de la tradición, sino también de un mercado que le permita continuar con su labor —que se convierta en una necesaria estructura de plausibilidad, en términos de Berger y Luckmann— de tal manera que la renovación musical como espacio social de recreación, de pertenencia, de generación y afirmación de identidades colectivas, de espacio económico, se inserta en un campo de poder que pretende no sólo legitimar sino también construir una determinada realidad a partir de la cual se defina qué es y cuál es la “tradición” a seguir.

Si aceptamos como premisa básica de la investigación social la afirmación de Berger y Luckmann [1991], compartida por Godelier, de que la realidad

se construye socialmente,³ tendremos que toda tradición cultural es una forma de elaboración y de legitimación de realidades, donde se conjugan prácticas y creencias, símbolos y conductas normadas por la repetición, las cuales buscan la incorporación de valores y pautas en los individuos que forman parte de una colectividad, es decir, la socialización como dispositivo fundamental para el mantenimiento y reproducción de la colectividad, para dotarla de elementos para lograr la continuidad con el pasado, proceso en el cual la música juega un papel incuestionable.

Por lo tanto es necesario analizar el entorno donde se desarrolla la obra musical y el oficio de músico. Es obligado el examen antropológico de la tradición musical, así como de las condiciones sociales de su reproducción, que no busca reducirla o simplificarla sino por el contrario, pretende volver inteligibles las relaciones del campo social del cual son resultado, al reconstruir el espacio donde el creador se halla inmerso⁴ y a través del cual existe.⁵

En la tradición musical, como he señalado anteriormente, se pueden encontrar formas de expresión de las relaciones del campo social que en otros se vuelven irreconocibles. Esto significa que la práctica musical, como metáfora social, como medio para transmitir estructuras mentales, expresa también la complejidad de la estructura social (la estructura del campo de poder) y la historia de una colectividad, complejidad que se vuelve el objeto de estudio del científico social.⁶

Así la práctica musical —con todos sus elementos, la obra, el intérprete, el laudero, el público— se convierte en un referente del mundo real, de una realidad construida socialmente de la cual nos podemos apropiar a través de lo que Bourdieu llama “una ilusión (casi) universalmente compartida” [Bourdieu 1995: 65].

Podemos aceptar el hecho de que el análisis antropológico e histórico es fundamental para comprender y examinar las formas de producción y apropiación simbólica, las prácticas y creencias culturales ligadas a una forma particular que consideramos estética, en este caso la expresión musical.

³ Véase Berger y Luckmann [1991]; Godelier, Maurice [1989]. *Lo ideal y lo material. Pensamiento, economía, sociedades*. Taurus. Madrid.

⁴ Como ha propuesto Bourdieu para el análisis de la obra literaria y del campo artístico. [Bourdieu 1995: 14].

⁵ Esto es fundamental pues, como afirma Bourdieu: “Existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura y estar marcado por ella... pertenecer a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones que poseen la objetividad, la opacidad y la permanencia del asunto y que se recuerdan bajo forma de obligaciones, de deudas, de controles e imposiciones” [Bourdieu: 1995: 56].

⁶ [Bourdieu: 1995: 51].

Análisis basado tanto en los esquemas de percepción y de construcción que el compositor, el intérprete y el escucha involucran en la producción y apropiación de la obra y que precisamente por ser compartidos aportan un elemento importante para propiciar el sentido común, es decir, para construir la creencia en la realidad del mundo socialmente construido [Bourdieu: 484].

Consecuentemente las referencias teóricas que he señalado permiten empezar a entender la obra musical no en su fundamento puramente sonoro, sino en su papel dentro de una red de relaciones insertas en un determinado campo social, que facilitan la comprensión de la tradición musical como algo en constante renovación y transformación. En ese sentido, cito la propuesta de Pierre Bourdieu:

Me dirijo aquí a todos aquellos que conciben la cultura no como un patrimonio, cultura muerta a la que se rinde el culto obligado de una devoción ritual, ni como un instrumento de dominación y de distinción, cultura bastión y Bastilla, que se opone a los bárbaros de dentro y de fuera, a menudo los mismos, hoy en día, para los nuevos defensores de occidente, sino como instrumento de libertad que supone la libertad, como modus operandi, que permite la superación permanente del opus operatum, de la cultura cosa y cerrada [Bourdieu 1995: 490]. El original en cursivas.

Es fundamental para las ciencias sociales, en particular para la antropología, que “no deberíamos olvidar que lo que observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza determinada por la índole de nuestras preguntas” [Miranda 2002: 38]. Como lo muestran los diferentes trabajos que integran este *dossier*, desde aquellos que resaltan la vinculación de la música con lo religioso en distintas manifestaciones de lo sagrado, por ejemplo los trabajos de Leopoldo Flores Valenzuela y Alejandro Martínez de la Rosa presentan diferentes prácticas musicales ligadas a las alabanzas y a los cantos fúnebres.

El primero se centra en un poblado mestizo del estado de Oaxaca donde la práctica vocal/ritual de rezo/canto de alabanzas cobra tal importancia que llega a expresar lo que el autor llama un *ethos* barroco, que genera una estética socialmente construida a partir de un sistema de cargos, en el que cada uno de ellos no sólo cumple una función social/religiosa sino también una función musical específica por medio de las cuales se crea un sentido de comunidad. Estas alabanzas, a decir del autor, son una manera de interiorizar la modernidad capitalista a partir de un *ethos* barroco.

El trabajo de Martínez de la Rosa presenta un comparativo de dos regiones del país donde se practican “los parabienes” (canto para funerales de niños), y que a pesar de sus diferencias expresan un esquema poético

común, así como una función social específica que revela la importancia de la música y el canto en los procesos de socialización y cohesión social.

En estos trabajos que abordan la relación entre música y religión encontramos los de Yareth Marín Vázquez y el de José Andrés García Méndez. El artículo de Marín Vázquez se centra en la importancia del son jarocho en una comunidad afromexicana, como expresión de la identidad comunitaria ligada a la tradición religiosa católica, expresada en los fandangos y en la reproducción de una determinada práctica musical, la cual empieza a rebasar el ámbito católico para ser retomada por otras tradiciones cristianas. Esta transformación es relevante, pues muestra los cambios que los grupos religiosos del sur de Veracruz viven como mecanismo para su mantenimiento y crecimiento.

Si bien este trabajo refiere un caso concreto de modificación de las prácticas musicales de diferentes grupos religiosos, el tema se aborda más ampliamente en el estudio de García Méndez, que analiza las transformaciones que las religiones cristianas han generado en las últimas dos décadas en México. Cambios que muestran la necesidad de nuevas estrategias y mecanismos de atracción de población, sobre todo de sectores jóvenes, a estas iglesias. Evidencian cómo la música se convierte en un efectivo y necesario medio para expresar y reforzar la fe de los creyentes, aun cuando las iglesias tienen formas distintas de percibir, aceptar y practicar la música. Encontrar en los cultos la existencia de alabanzas, himnos y cantos a ritmo de rock, cumbia, mariachi, bachata, etcétera, muestra las transformaciones que las iglesias experimentan para mantenerse. Para atraer mayor población y transmitir el mensaje de salvación de manera más adecuada recurren cada vez más a los gustos e intereses musicales, estéticos y dancísticos de su feligresía, que no está aislada del mundo globalizado. Sin embargo, estos cambios no sólo se presentan en las iglesias cristianas protestantes, sino también en la tradición católica, en la cual los laicos aceptan paulatinamente, a veces en contra de la propia institución, la incorporación de diferentes géneros musicales al culto.

El artículo de Andrea Berenice Vargas García aborda el estudio de un instrumento musical que ha sido injustamente olvidado por la organología y la etnomusicología en nuestro país: la quijada de burro, presente en diferentes regiones de México y de otras naciones. Ofrece un panorama histórico y geográfico de su distribución en el continente americano y su uso en diferentes prácticas musicales. A partir de la propuesta de Pascal Dibie de una "imaginación razonada", la autora presenta al instrumento como resultado de un complejo proceso de creación cultural y política considerando dos casos etnográficos: la tradición de la *Danza de diablos* en la Costa Chica

y el son jarocho. La investigadora busca reivindicar al instrumento y a los “quijaderos” (ejecutantes de la quijada). El trabajo es importante debido a la escasa, por no decir nula, información documental acerca de este peculiar instrumento, además de ser una referencia fundamental para el interesado en dicho tema.

El trabajo de Raúl H. Contreras, a partir del caso de dos grandes representantes de la música popular chilena, Margot Loyola y Violeta Parra, analiza cómo el canto popular se convirtió en una expresión política que generó una identidad basada en una dimensión ética y política expresada en éste, del cual esas cantoras fueron importantes recopiladoras, difusoras y creadoras. Describe cómo a partir de esta tradición “se reivindicaría la autenticidad en la representación del sujeto popular: el canto políticamente comprometido”, el canto popular como forma de “cantar la diferencia”. El autor presenta la dimensión política e ideológica de una práctica musical concreta.

Basada en una perspectiva lingüística, Itzel Vargas García ofrece un panorama del potencial que la música tiene para implementar proyectos de revitalización lingüística. Con diferentes ejemplos etnográficos se muestra que la música y la memoria sonora, a través de cantos, juegos, adivinanzas, etcétera, se pueden convertir en una estrategia, cercana a las propias comunidades, efectiva y viable para la recuperación y transmisión de lenguas y culturas en peligro.

El artículo de Rafael A. Ruiz describe la música de banda militar del periodo de la gran década nacional hasta el final del Porfiriato, durante el cual se desarrolló una música patriótica, además de mostrarnos la influencia que bandas militares de música provenientes de Austria, Francia y Bélgica generaron en la música del país.

Manuel A. López expone su trabajo acerca de la práctica musical de los yokot'an (chontales de Tabasco) a partir de testimonios de un linaje familiar encabezado por Fernando Hernández, y describe momentos, estilos e importancia de la música de tamborileros, de los cuales a pesar de ser ampliamente conocidos se ha examinado poco. El artículo es una referencia obligada para los estudiosos de los yokot'an. El autor reitera la relevancia del trabajo etnográfico para el estudio y análisis de las prácticas musicales.

El trabajo de Liliana Jamaica aborda un tema que en apariencia es sumamente conocido por su cotidianidad, sin embargo, no es así, estudia el paisaje sonoro urbano y rural y la importancia de los pregones, tanto en su sentido original como actual en diferentes sociedades, incluyendo la nuestra. Hace un llamado a reflexionar y estar más atentos a los sonidos que nos rodean, no sólo como efectos acústicos sin trascendencia, sino como

fenómenos socioculturales que permiten entender mejor a nuestra sociedad como aquellas que estudiamos desde la antropología.

Esta variedad de temas, con diferentes perspectivas disciplinarias y enfoques teórico-metodológicos, muestran que la antropología debe pasar de una mirada objetivista a una perspectivista, que tenga claro que se mueve, que se guía, a través de proyectos, de imaginación y creación, como afirma Marina: “Mediante la mirada —a la que tomamos como representante eximia de todo el conocimiento sensitivo— extraemos datos de la realidad. Eso es lo que significa “percibir”: tomar. Pues bien, tomamos de nuestro alrededor lo que nos interesa, porque nuestro ojo no es un ojo inocente sino que está dirigido en su mirar por nuestros deseos y proyectos” [Marina 2004: 29].

En esas preguntas acerca de la realidad deberán estar presentes, necesariamente, cuestionamientos respecto a la música. Insistimos en que es apremiante reinventar la música como campo de estudio antropológico. Sin embargo, la idea de “un” método y una sola perspectiva resulta insuficiente, la invención requiere de múltiples caminos y generar más preguntas. El único problema es que la historia de la antropología ha mostrado lo difícil que es formularlas. Obsesionados por el desarrollo cada vez más sofisticado de las técnicas de investigación, en su aplicación y enseñanza, se ha dejado de lado una cuestión básica en la investigación de campo: ¿qué preguntar? ¿Cómo enseñar a preguntar? Para empezar a resolver esto debemos pasar de una discusión acerca del objeto empírico a una discusión acerca de esa discusión, lo que algunos sociólogos llaman una “investigación de segundo orden” [Ibáñez 1997].

Considerar, como parte de la investigación, a los propios sistemas observadores, además de los observados, así como empezar a desarrollar presupuestos metodológicos que nos permitan abordar, etnográficamente, el estudio de la música. Es común escuchar por parte de muchos antropólogos la afirmación de que no estudian la música porque no son músicos, como si para estudiar rituales, por ejemplo, se requiriera ser especialista religioso (sacerdote, chamán, etcétera), y hasta donde estoy enterado la mayoría de los antropólogos no lo son, entonces, ¿por qué estudiar rituales y música no? Evidentemente ese argumento carece de base y sentido. El antropólogo debe estudiar la música como práctica social, concebirla como antropólogo no como músico; debemos superar esta limitante que nos hemos impuesto y aprender a ver, estudiar y sobre todo *escuchar* los sonidos de toda cultura.

Pero, ¿cómo mirar más allá de lo observable? Un problema ha sido el énfasis occidental de privilegiar la visión como principal forma de conocimiento, ¿qué pasa cuando se estudian temas que no se ven?

La antropología en general y la etnografía en particular, con todas sus limitantes y cuestionamientos, enseñan a observar, a preguntar, pero no a escuchar; quizá habría que incluir, además de la cosmovisión, una cosmoaudición⁷ que nos permita alcanzar esa “chispa de genio” de la que hablaba Evans-Pritchard como necesaria para el oficio de etnógrafo y para la reivindicación de la música como un tema eminentemente antropológico, como lo muestran los trabajos aquí reunidos.

REFERENCIAS

Aguirre Tinoco, Humberto

1983 *Sones de la tierra y cantares jarocho*. Premia Editora. México.

Attali, Jacques

1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno Editores. México.

Barley, Nigel

1989 *El antropólogo inocente. Notas desde una choza de barro*. Anagrama. Barcelona.

2012 *No es un deporte de riesgo*. Anagrama. Barcelona.

Berger, Peter y Thomas Luckmann

1991 *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires.

Blacking, John

2003 ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos* (12): 149-162.

2006 *¿Hay música en el hombre?* Alianza. Madrid.

Bloor, David

2003 *Conocimiento e imaginario social*. Gedisa. Barcelona.

Bourdieu, Pierre

1991 *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

2006 *Autoanálisis de un sociólogo*. Anagrama. Barcelona.

2008 *Argelia. Imágenes del desarraigo*. El Colegio de Michoacán-Cemca. México.

Dibie, Pascal

1999 *La pasión de la mirada*. Seix Barral. Barcelona.

Evans-Pritchard, Edward

1975 *Antropología Social*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

⁷ [Attali 1995]. Principalmente cuando se deben resolver temas difícilmente descritos por la observación, como la música, por ejemplo (no a los músicos, a los instrumentos o al contexto, sino la música en sí misma), considerando que el etnógrafo no es un músico.

García, Marisol

2013 *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile.* Ediciones B. Santiago de Chile.

García de León, Antonio

2002 *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto.* Siglo Veintiuno Editores. México.

2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos.* Conaculta-IVEC. México.

Gell-Mann, Murray

1998 *El quark y el jaguar. Aventuras en lo simple y lo complejo.* Tusquets. Barcelona.

Geertz, Clifford

1984 *La interpretación de las culturas.* Gedisa. México.

Griaule, Marcel

2000 *Dios de Agua.* Alta Fulla. Barcelona.

Ibáñez, Jesús

1997 *Por una sociología de la vida cotidiana.* Siglo Veintiuno Editores. Madrid.

Karmy, Eileen y Martín Farías (comps.)

2014 *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena.* Ceibo Ediciones. Santiago de Chile: 63-79.

Lévi-Strauss, Claude

1968 *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido.* Fondo de Cultura Económica. México.

2005 *Tristes Tropiques.* Plon. París.

Malinowski, Bronislaw

1989 *Diario de campo en Melanesia.* Júcar. Barcelona.

Marina, José Antonio

2000 *Crónicas de la ultramodernidad.* Anagrama. Barcelona.

2004 *Teoría de la inteligencia creadora.* Anagrama. Barcelona.

2007 *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu.* Anagrama. Barcelona.

Miranda, Porfirio

2002 *Hegel tenía razón. El mito de la ciencia empírica.* UAM-I/Plaza y Valdés. México.

Reynoso, Carlos

2006 *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización; vol. 1.* SB. Buenos Aires.

DISCOGRAFÍA

Grupo Chuchumbé:

1999 *¡Caramba niño! Son Jarocho*. Discos Alabrije/Conaculta. México.

El burro que ríe y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina

Andrea Berenice Vargas García*

Instituto de Investigaciones Antropológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: *En este artículo se presenta el esbozo antropológico de un instrumento musical escasamente abordado en el ámbito de la investigación musical en México: la quijada equina. Como un primer acercamiento se abordan algunas de las referencias históricas más tempranas de su presencia en América y se concretiza en aspectos específicos del instrumento. A la luz de dos tradiciones musicales —la Danza de los diablos y el son jarocho— se elabora un análisis de la quijada, no como instrumento musical en sí mismo sino como resultado de un complejo proceso de creación cultural y política, lo cual le confiere un peso significativo a su presencia en las tradiciones musicales mexicanas.*

PALABRAS CLAVE: *afrodescendientes, quijada, antropología de la música, Costa Chica, son jarocho, Danza de los diablos.*

ABSTRACT: *This paper presents an anthropological sketch on a musical instrument that is barely addressed within the realm of musical research in Mexico: the equine jawbone. As a first approach, it covers some of the historical references from the earliest times of its known presence in the Americas, then goes on to deal with specific aspects of the instrument. In light of the two musical traditions —the Dance of the Devils and the Son Jarocho— an analysis is done regarding the jaw, not necessarily as a musical instrument, but rather as a result of the complex process of the cultural and political creation thereof, which provides significant weight to its presence in Mexico's musical traditions.*

KEYWORDS: *Afro descendents, jawbone, musical anthropology, Costa Chica, Son Jarocho, Dance of the Devils.*

* berenice.vargs@gmail.com

INTRODUCCIÓN

La antropología implica, en la mayoría de los casos, una considerable porción de *imaginación*. La mirada antropológica, como sostiene Pascal Dibie, realiza lecturas analógicas: imaginativas y a la vez razonadas. Esta mirada “se inscribe en una trayectoria, que tiene algo de jubileo y algo de iniciación, hecha de partidas y regresos, de aperturas y callejones sin salida que, en definitiva, trazan nuestro itinerario intelectual y modelan nuestra vida” [Dibie 1999: 118].

El presente trabajo consiste en un ejercicio de imaginación razonada en torno a un instrumento musical sumamente particular: la quijada equina, la cual durante mucho tiempo pasó sin pena ni gloria dentro de los estudios de la música mexicana, ya fueran desde la musicología, la etnomusicología, la historia, la antropología, la etnohistoria e inclusive los estudios folcloristas.¹

La siguiente descripción —parafraseada de autores como Chamorro [1984] y Contreras [1988], así como de artículos periodísticos y publicaciones electrónicas— comúnmente suele encontrarse en las breves menciones que se hacen sobre este instrumento, palabras más palabras menos:

La quijada equina es un idiófono constituido por el maxilar inferior de un burro, mula o caballo con las piezas dentarias flojas, que se percute con la mano en acción directa y/o se luden los dientes y las muelas por medio de un cuerno de venado, un palo de madera o inclusive una varilla de metal, cumpliendo así la función de idiófono percutido y de ludimiento. Este instrumento es común en la montaña de Guerrero, la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en algunas comunidades del Golfo de México, así como en países latinoamericanos y caribeños. Su procedencia presumiblemente es africana.

Es notorio que no existe una concordancia entre el avivado interés que este instrumento tan sonoro y peculiar incita, y lo que se habla y se escribe sobre él.²

¹ En el caso de México, la escasa atención prestada a este instrumento musical en los estudios antropológicos, históricos, musicológicos, etcétera, puede explicarse por la enorme riqueza musical de nuestro país, la cual aún hoy no termina por agotar las investigaciones en múltiples ramos. Como ocurre con todo objeto de curiosidad científica, éste emerge como tal hasta que surgen los sujetos interesados en él y en aprender a mirarlo, imaginarlo y construirlo científicamente.

² Si bien el auge de la quijada equina es sumamente reciente —principios del año 2000— anteriormente ya se habían realizado algunas breves referencias. Confróntese, por ejemplo, los trabajos de Juan Guillermo Contreras [1988: 122] y Arturo Chamorro [1984]. En éstos la

Por ello, este trabajo tiene como objetivo central ofrecer un esbozo antropológico de la quijada como instrumento musical, para contribuir a llenar algunos huecos entre lo escaso que se ha dicho sobre este instrumento, así como destacar el valor que tiene actualmente en algunas tradiciones músico-dancísticas de nuestro país y rendirle honor a los *quijaderos* y, por supuesto, al difunto animal.

En este trabajo me dedicaré al apunte de algunas generalidades acerca de la quijada, para más adelante referirme específicamente a una tradición musical en la que cada día las quijadas son más famosas, más protagonistas, en contraste con otras músicas donde este instrumento se oculta, tímido, tras máscaras y danzas: el son jarocho y la *Danza de los diablos*, respectivamente. El primero, debido al enorme impacto que ha tenido en la última década —nacional e internacionalmente, y gracias a los medios masivos de comunicación, internet y las redes sociales—, y la segunda, por la fuerza adquirida durante el movimiento etnopolítico por la reivindicación y el reconocimiento de los afromexicanos, específicamente en la Costa Chica.

Antes de comenzar, aclaro que este escrito no tiene la intención de hablar de la quijada en sí misma (aunque se ha dicho poco y hay mucho por decir), sino como señalara Octavio Rebolledo en alusión a otro instrumento musical, el marimbol:

Lo que nos interesa es la “humanidad” en la que él se ha desenvuelto: las personas y las colectividades que lo han acogido y le han permitido seguir vivo, es decir, sonando a través de los años [...] Podrá parecer excesivo, pero debemos reconocer que no nos interesa este instrumento en sí mismo, y que si [...] ha motivado nuestro interés es sólo porque lo consideramos expresión de un trozo de humanidad personificada en él [Rebolledo 2005: 12-13].

ALGUNAS REFERENCIAS HISTÓRICAS DEL USO DE LA QUIJADA EN AMÉRICA

Al parecer, existe consenso uniforme respecto a la procedencia de la quijada como instrumento musical, o al menos a su ejecución, se sostiene que proviene de África. Unánimemente se piensa que la quijada o más bien, los quijaderos fueron traídos al Nuevo Mundo en los barcos esclavistas, repletos de hombres, mujeres y niños de un sinnúmero de sociedades y

alusión a la quijada equina es breve y concisa, sin ahondar en un elemento reiterativo sumamente polémico, su presunta procedencia africana.

culturas del Occidente y centro de África, quienes a su llegada a América fueron esclavizados y repartidos a lo largo y ancho de todo el continente. Para sustentar esa afirmación sobre su origen, habría que recurrir a estudios profundos y sistemáticos sobre la presencia de la quijada en las músicas de África, y más específicamente estudios que ubiquen a ese instrumento en el periodo y espacio de la trata esclavista americana desde el siglo XVI.³

Aseverar que la quijada equina como instrumento musical en América proviene de la *música africana* es un argumento que no considera el hecho de que África no es un continente homogéneo, sino que es sumamente diverso étnica, lingüística, cultural y musicalmente [Mintz y Price 2012]. Esta diversidad conglomerada arriba al continente americano y se mezcla-fusiona con la diversidad nativa, europea e inclusive asiática. Es frecuente que respecto a la llamada “música con influencia africana” se parta de posturas estereotipadas y muchas veces erróneas de África y su musicalidad.⁴

Baste decir, por ahora, que el burro doméstico y algunos de sus antepasados efectivamente provienen de África (*Equus africanus asinus*, en el nombre lleva la penitencia). Además, un aspecto importante a considerar es que la práctica americana —en el amplio sentido del término— de tocar la quijada es, si no propia sí más usual, y común históricamente en comunidades descendientes de africanos en todo el continente, y por lo general, el que uso de la quijada como instrumento sonoro se extienda entre la población no afrodescendiente (indígena, por ejemplo), se debe al intercambio cultural, como sucede en el caso de México, como se verá más adelante.

A falta de información sobre el uso de este instrumento en las culturas musicales de África, y más específicamente en aquellas que influyeron en el continente americano desde la época colonial, podría argüirse que más que un instrumento de origen africano, la práctica de ejecutar a la quijada equina como un instrumento sonoro se dio en tierras americanas, como una invención propia de las que más tarde serían las músicas de América. Lo que sucedió entre la aparición y la llegada del burro a nuestro continente —como animal de carga y como instrumento musical— queda sujeto a muchas y aventuradas conjeturas.

³ El antropólogo, lingüista y etnomusicólogo inglés Roger Blench, quien ha investigado extensamente la música y los instrumentos musicales de buena parte del continente africano, así como de Asia y Oceanía, en sus escritos sobre la historia y los usos del burro en África [Blench 2004; Blench, De Jode y Gherzi 2004] no menciona jamás la utilización de la quijada como instrumento sonoro, aspecto que con seguridad no dejaría pasar inadvertido.

⁴ Premisas como la invariable y extendida presencia de tambores y la predominancia de percusiones, por ejemplo. Una revisión al respecto puede encontrarse en Ruiz [2007, 2011] y Ruiz T. [2011].

En el caso mexicano es difícil hallar referencias históricas que daten de la Colonia sobre la presencia de la quijada equina como instrumento sonoro, ya fuese en música o danzas, por ello, saber quiénes la ejecutaban, en qué momento y en qué prácticas músico-dancísticas es un enigma que quizá pueda develarse con una rigurosa, minuciosa y paciente búsqueda de fuentes y archivos. Sin embargo, en el caso de la quijada en Perú, donde este instrumento goza de vitalidad actualmente, existen registros de su uso que datan de finales del siglo XVIII, convirtiéndose hasta hoy en los registros más tempranos sobre la presencia de la quijada en América [Cornejo 2012].

Nicomedes Santa Cruz [2004: 29-32] le dedica atención a la quijada considerándola como uno de los instrumentos más representativos del “folclor afroperuano”, sobre todo en géneros musicales como el festejo, el *panalivio* y en el *son de los diablos*. En sus estudios, así como en los del cubano Fernando Romero [1939], se citan cinco documentos que registran la presencia de este instrumento entre los afroperuanos en los siglos XVIII y XIX. La referencia más temprana corresponde al libro *El lazarrillo de ciegos caminantes*, de Alonso Carrió de la Vandra, de 1773:

Las diversiones de los negros bozales son las más bárbaras y groseras que se puedan imaginar. Su canto es un aúllo. De ver sólo los instrumentos de su música se inferirá lo desagradable de su sonido. La quijada de un asno, bien descarnada, con su dentadura floja, son las cuerdas de su principal instrumento, que rascan con un hueso de carnero, asta u otro palo duro, con que hacen unos altos y tiples tan fastidiosos y desagradables que provocan a tapar los oídos o a correr a los burros, que son los animales más estóridos y menos espantadizos [Carrió de la Vandra (1773) 1985: 175-176].

Entre 1782 y 1785, en el *Códice Trujillo del Perú* del arzobispo Baltasar Martínez de Compañón, una lámina retrata a un miembro de la danza de los diablos ejecutando la quijada (véase figura 1). El 19 de junio de 1791, en el diario *Mercurio Peruano* [tomo II, f. 122], el articulista José Rosse Rubí confirma la presencia de la quijada y el quijadero en la orquesta de diablos: “Sacan una especie de ruido musical, golpeando una quixada de caballo, ó borrico, descarnada, seca, y con la dentadura movable”. Para 1820 y 1830, el pintor mulato Pancho Fierro deja testimonio del uso de la quijada en sus acuarelas (figuras 2 y 3). En 1872 Federico Flores y Galindo constata la presencia del instrumento en un verso de su poema burlesco *Salpicón de costumbres nacionales*: “van juntos el cajón y la quijada/ que sorda zumba con feroz sonido”.

Estas pocas referencias bastan para mostrar la temprana presencia de la quijada como instrumento musical firmemente consolidado en América, específicamente en el Perú, desde el siglo XVIII al menos.⁵

Algunos investigadores como Santa Cruz, por mencionar alguno, se han aventurado a asegurar que Perú es la cuna de la quijada en América, es decir, de la práctica musical de ejecutarla. Al respecto, si bien existe una histórica relación de comercio e intercambio cultural entre nuestro país — específicamente las costas del Pacífico— y el Perú, afirmar que el “origen” de la quijada en México tiene impronta peruana sería una conjetura un tanto vaga.⁶ Considero que tanto en el caso de la quijada como en otras manifestaciones culturales, la búsqueda de supuestas raíces tiende a ser infructuosa.

Una referencia interesante sobre el uso de la quijada equina en Norteamérica puede encontrarse en los diversos carteles de *minstrel show* de Estados Unidos (véase figura 4). Estos espectáculos cómicos —sumamente racistas— que datan de principios del siglo XIX se caracterizaban por su mofa de la cultura afroamericana del sur de ese país. En ellos se retomaban prácticas culturales para ridiculizarlas, sobre todo respecto a su música, lo que más tarde contribuiría de manera importante en la estereotipación de estas poblaciones sureñas.⁷

En el caso mexicano es difícil encontrar referencias claras sobre la presencia de la quijada equina en el escenario de la Nueva España, e inclusive en épocas más recientes. Una referencia temprana es proporcionada por

⁵ La antropóloga Marcela Cornejo Díaz ha dedicado años de investigación a la música tradicional de diversas regiones de Perú. Entre sus escritos figura un breve pero completo y sustancioso trabajo acerca de la quijada en la música peruana. Además de las referencias históricas que aquí señalo, basadas en gran medida en su trabajo, Cornejo [2012] apunta algunas más sobre la presencia temprana de este instrumento en aquel país.

⁶ Para quienes buscan tres pies al gato, conviene anotar que como en Perú, en la región costera del Pacífico mexicano (Guerrero y Oaxaca) a la quijada equina como instrumento sonoro suele nombrársele “charrasca”, según se entiende, voz onomatopéyica. Investigadores como Ricardo Pérez Montfort sostienen que en el son jarocho se dio la incorporación de instrumentos musicales “que mal que bien pertenecen a las tradiciones caribeñas y latinoamericanas como la quijada, la guacharaca, la armónica, las tumbadoras, etcétera” [Pérez 2002: 95].

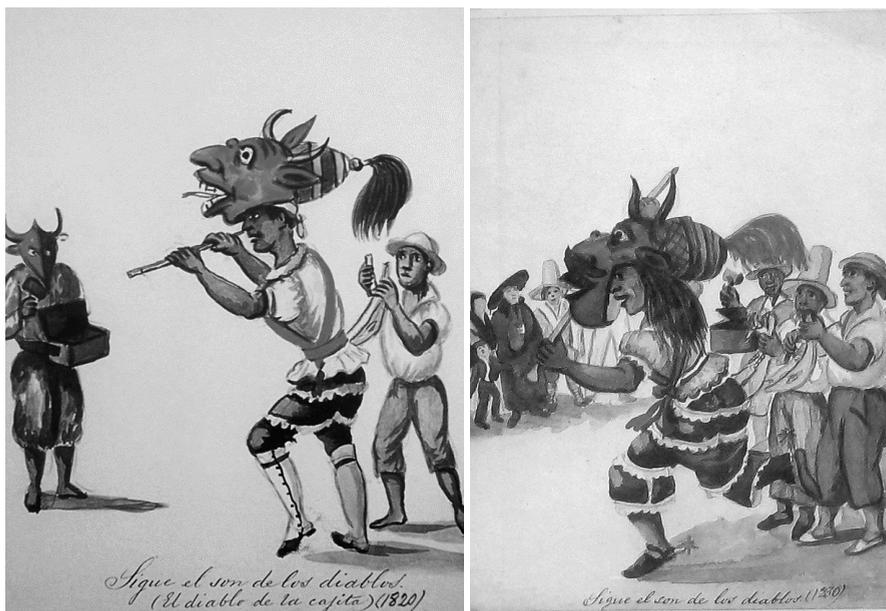
⁷ En este enlace puede verse el ejemplo de un minstrel show de los años cincuenta del siglo XX, protagonizado por Freeman Davis (Brother Bones), quien ejecuta los huesos (bones, por lo común costillas de vaca que se entrechocan entre los dedos): <<https://youtu.be/1e1-YYY80XA>>, última consulta: 11/01/2016. El sitio web Black Face! ofrece información abundante acerca de estos espectáculos, así como de sus principales exponentes y más conocidos personajes: <black-face.com/>, consultado el 11 de enero de 2016.

Figura 1. Estampa 145



Códice Trujillo del Perú, circa 1782-1785.

Figuras 2 y 3



Acuarelas de Pancho Fierro, 1820 y 1830.

Hans F. Gadow, naturalista polaco que entre 1902 y 1904 realizó una serie de viajes por el sur de México. En uno que hizo por la Costa Chica guerrerense —región caracterizada históricamente por el cuantioso número de asentamientos afrodescendientes—, describe una danza a la que él mismo nombra “Danza de buscar al tigre”:

Empezó la música; un viejo tuerto y manco tocaba el violín, con el arco sujeto al muñón del antebrazo; aquél hombre representaba la orquesta permanente. Uno de los danzantes tañía una jícara, sobre la que había estirado un pergamino, de cuyo centro salía un palo que, frotado con los dedos húmedos, emitía unos gruñidos. La mujer tocaba unas sonajas y el tamboril en la quijada bien seca de un asno, golpeando y restregando los dientes con una pieza de hierro, y golpeando el hueso con la mano al debido tiempo, de manera que los dientes flojos cascabeleaban [Gadow (1908) 2011: 370].

Figura 4. Portada de *Dandy Jim from Caroline*

Dan Emmett, Londres, 1844.

Este breve repaso por las fuentes históricas hasta ahora disponibles nos permite pensar que el uso de la quijada en América se consolida desde el siglo XVIII, seguramente como resultado de la creatividad e inventiva sí de africanos y afrodescendientes traídos por la fuerza a este continente, que despojados de sus matrices culturales, musicales y dancísticas, optaron por reinventarlas y recrearlas con los medios disponibles a su alcance.⁸ Por ello puede aducirse que la quijada y su ejecución como instrumento musical son americanas, específicamente *afro-americanas*, en el más amplio sentido del término:

⁸ La principal actividad económica a la cual fueron destinados africanos y afrodescendientes en gran parte de América, sobre todo en los territorios que pertenecieron a la Corona española, fue la vaquería y la ganadería. La arriería también constituyó una actividad muy propia de los afrodescendientes, al menos en lo que respecta al caso de México. Esas actividades implicaban el uso intensivo de equinos [Velázquez e Iturralde 2012; Aguirre 1972].

La cultura tiene “vida” porque su contenido sirve como un recurso para las personas que la emplean, la cambian, la encarnan. Los seres humanos enfrentan las exigencias de la vida cotidiana por medio de sus habilidades de interpretación e innovación, y su capacidad de manejar el simbolismo usando creativamente sus formas de comportamiento, no petrificándolas. Entonces, completamente al margen del problema de los orígenes históricos, los recursos culturales de los afroamericanos y de las culturas afroamericanas de ninguna manera se limitan a los elementos o complejos que pueden demostrarse de origen histórico africano; tales orígenes son mucho menos importantes que el uso creativo, continuo, que hacen de las formas, sin importar su origen, y los usos simbólicos que se les imparte [Mintz 1974: 19-20, citado en Good y Velázquez 2012: 8].

LA QUIJADA HOY

La quijada de burro, mula o caballo (o de burra, mulo y yegua) se ejecuta en varios géneros musicales de Latinoamérica y el Caribe (figura 5): el *festejo*, el *son de los diablos* y el *panalivio* en Perú; la *cueca chilota* en Chile; en la *música rapanui* de la Isla de Pascua; en la *música garífuna* de Belice, Honduras y Nicaragua; en el *torbellino* de Colombia y algunas músicas isleñas como en San Andrés y Providencia; en el *punto cubano*; en el *son nica* de Nicaragua y en la *música miskita*; en la música con motivo religioso en la región de Veraguas, Panamá; en el *candombe* de Argentina; en la música de Palo de Mayo y el *calipso* de países caribeños, entre otras más.

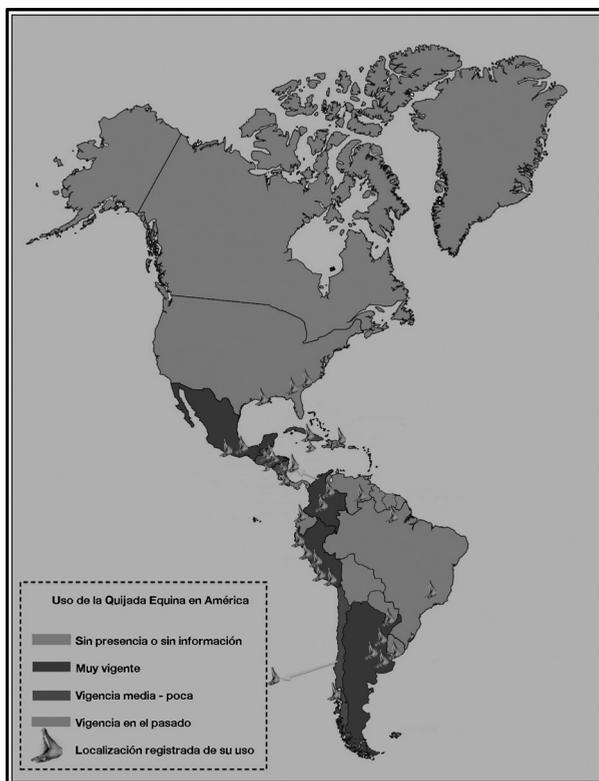
Y según las latitudes se le conoce de manera diferente: *charrasca*, *carachacha*, *carraca*, *charaina*, *mandíbula*, *kahuaha*, *carretilla*, o simplemente *quijada*. Significativamente, la mayoría de estas músicas conforman el patrimonio cultural de poblaciones afrodescendientes en el continente americano. En la actualidad, la presencia de este instrumento musical se acentúa con mayor fuerza, no únicamente en expresiones músico-dancísticas tradicionales, sino también en nuevas propuestas musicales —músicas emergentes—, las cuales revaloran el potencial sonoro de la quijada.⁹

En el caso de México, la quijada se interpreta tradicionalmente en dos regiones del país: el Pacífico y el Golfo, en las danzas de los diablos de la

⁹ En el siguiente enlace pueden escucharse diversos ejemplos de tradiciones musicales de Latinoamérica y el Caribe, donde tiene presencia la quijada equina. Asimismo, se incluyen ejemplos de músicas emergentes que adoptan a la quijada debido a sus amplias posibilidades musicales: <www.youtube.com/playlist?list=PL3egSIgPPVaLLQ9qIrKiRITHiNHdMLz>.

montaña de Guerrero y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, y es muy aclamada en la actualidad en el son jarocho del Sotavento. Para los objetivos de este trabajo abordaré someramente algunas tradiciones músico-dancísticas mexicanas en donde la quijada mantiene un papel preponderante: la(s) Danza(s) de los Diablos de la Costa Chica y el son jarocho. Sin embargo, antes de detenerme en esos puntos, señalaré algunos de los aspectos físicos de este instrumento musical —que antes que todo fue animal y después cadáver— considerando la poca información que se tiene hasta hoy acerca de la quijada equina.

Figura 5
Mapa del uso de la quijada equina en América



Elaborado por la autora.

GUÍA DEL USUARIO

Una de las principales razones que dirigieron mi atención hacia este instrumento tan poco usual —al entender ciudadano— fue su carácter cadavérico. ¡Cuánta inventiva para sacarle riquísimos sonidos y vibraciones prolongadas a la calavera de un difunto jumento! La primera vez que escuché una quijada vibrante de burro, y la primera vez que tuve la oportunidad de tener una entre mis manos, llegaron a mi mente un cúmulo de preguntas: su origen, la razón de su sonido, su precio, etcétera. Considero que algunas de estas interrogantes no son del todo impertinentes, así que me permitiré tomarlas de pretexto para guiar la siguiente parte del presente trabajo.

Es difícil saber con certeza cómo se le ocurrió a alguien usar un maxilar de un burro muerto como objeto sonoro. Podría imaginarse (considerando que la mirada antropológica es sobre todo imaginativa) que fue un encuentro casual con una quijada completamente seca y aflojada, un resultado de la curiosidad, la creatividad y de la inventiva, de la imaginación y del deseo de hacer sonar algo, lo que fuera. Este sonido feroz maravilló con seguridad a más de uno, creando así la necesidad de preparar más quijadas para fines sonoros. Nicomedes Santa Cruz narra la manera peruana de volver sonora la calavera del burro:

Si al fin tenemos la suerte de conseguir una quijada, lo más probable es que no suenen sus molares por conservar, adheridos, entre las piezas y alvéolos, restos momificados de carne. Conviene entonces rociar ron de quemar sobre las muelas y prenderle fuego por unos instantes. Repetir esta operación varias veces y, finalmente, remojarla bien en ron de quemar y dejarla en el techo o azotea para que se seque al sol. Al cabo de varios días de repetir esta última operación, se advertirá que las muelas empiezan a aflojar y al menor golpe sueltan su peculiar sonido [Santa Cruz, 2004: 31].

Otra técnica conocida como maceración consiste en retirar la carne de la mandíbula de burro para después colocar al futuro instrumento en un recipiente con agua hasta que ésta lo cubra por completo. Dicho utensilio deberá asentarse en un lugar cálido y el agua deberá cambiarse periódicamente, para que después de un tiempo las bacterias en el líquido se encarguen de descomponer el tejido. Esta técnica afloja ya de por sí la dentadura de la quijada, por lo cual no queda más que exponerla al sol para que quede bien seca.

Con honestidad, para los ciudadanos convendría más comprar una ya lista para ser tocada, lo que lleva a la siguiente reflexión: el precio. El auge

del son jarocho incrementó la demanda de este peculiar instrumento y, por supuesto, su costo. Mientras que en las rancherías de Veracruz, por ejemplo, estos instrumentos se venden entre 200 y 300 pesos, las quijadas ofrecidas durante festivales de son jarocho duplican su valor. Además, en la Ciudad de México su exotismo las cotiza en 700 pesos en promedio, y si se cruza la frontera norte o se consulta por Internet los sitios de ventas en línea se encontrarán quijadas de entre 70 y 80 dólares más gastos de envío. Así que obtener una quijada es toda una inversión,¹⁰ sobre todo para aquellos que no tenemos un rancho o un potrero.

¿De dónde viene ese sonido tan particular de la quijada?, ¿cómo decidirse por una? Al aflojarse las piezas dentarias de la quijada, y al golpear o incluso agitar el instrumento, éstas vibran y chocan en los alvéolos. Para que una quijada suene *bien*, las muelas no deben estar ni muy pegadas — pues no vibran — ni muy flojas — pues corren el riesgo de salirse. El tamaño de la quijada también determina si ésta sonará más grave o más aguda; algunas son más densas y pesadas que otras, o duras o muy frágiles. El sonido que se genera al raspar la dentadura dependerá del tipo de material con que se efectúe la acción: si es un palo de madera grueso o delgado, un pedazo de hueso, un asta de venado, inclusive una varilla de metal.

También influirá qué tan pareja se encuentre la dentadura del equino, o si se lude de arriba hacia abajo (o de enfrente hacia atrás, dependiendo de cómo se sostenga a la quijada: de forma vertical, con los dientes frontales hacia arriba, o de forma horizontal, con los dientes frontales hacia el frente) o viceversa. En realidad la quijada es un instrumento muy rico y con una gran variedad de sonidos, si uno se esmera en sacárselos.

Cabe reflexionar sobre las consecuencias físicas y corporales de su ejecución. Personalmente considero que la quijada además de ser maravillosa —musical y conceptualmente— es tan poco higiénica como peligrosa. La quijada efectivamente es un idiófono percutido con la mano en acción directa, esta acción de golpe con la mano, agresiva y repetitiva, genera secuelas a corto, mediano y largo plazo. Los quijaderos suelen quejarse de

¹⁰ Desde los años setenta del siglo XX, aproximadamente, la quijada equina fue muy demandada por las agrupaciones de música tropical. Sin embargo, es con el auge del son jarocho —con el Nuevo Movimiento Jaranero, y entrada la primera década del año 2000— que se incrementó considerablemente la demanda de este instrumento musical, debido a su masiva difusión por Internet y al surgimiento de cursos y talleres; lo cual lo convirtió en una mercancía a la manera de Appadurai, donde “el intercambio es la fuente del valor y no a la inversa”, y donde “la política (en el amplio sentido de las relaciones, presupuestos y luchas concernientes al poder) es lo que une valor e intercambio en la vida social de las mercancías [Appadurai 1991: 77].

dolores punzantes en el dorso de la mano, que se intensifican con la humedad y el frío. Además, como las maracas por ejemplo, la quijada es un instrumento sumamente corporal, que incluye no sólo el movimiento de las muñecas sino del brazo, el hombro e inclusive el cuerpo entero para lograr los contratiempos. Esto provoca inflamación de ligamentos y tendones, crujidos en el codo y la muñeca, por mencionar sólo algunos aspectos.

Tocar la quijada duele y, al principio, si se es novato y entusiasta, duele bastante. Respecto a la higiene, un percusionista, quijadero desde hace más de 20 años, me comentó que recientemente después de ejecutar el instrumento sentía la necesidad urgente de lavarse las manos. Se debe considerar que no todas las quijadas están completamente limpias, pues algunas conservan rastros de carne seca, piel y pelo. Con el raspado y el golpeteo constante, la quijada suelta un peculiar “polvo de hueso” que al respirarlo a más de uno le ha ocasionado alguna reacción o alergia.

Otra consecuencia es que alguno de los molares se rompa y quede peligrosamente afilado, en espera de un mal movimiento del quijadero para propinarle una verdadera mordida de burro, la cual, como es de esperarse, no tarda en infectarse. Algunos percusionistas, preocupados por la situación insalubre de la ejecución de la quijada, remojan unas horas el maxilar en agua clorada. Efectivamente esto las desinfecta y blanquea, sin embargo, afecta el hueso del animal, lo cual la vuelve demasiado frágil y la quijada no aguantará más que unos cuantos golpes antes de quebrarse. Otra opción es remojar la quijada en agua oxigenada, que la desinfecta de manera menos agresiva. Golpes, mordidas, machucones, pellizcos, torceduras, inflamaciones, infecciones y alergias son algunas de las secuelas que soportan los amantes del sonido tan especial del burro al carcajearse, seguramente de nosotros.

Terminadas mis dudas, a continuación abordaré las tradiciones musicales mexicanas donde podemos encontrar el uso de la quijada hoy en día. No es una revisión exhaustiva, pues ello rebasaría los objetivos del presente trabajo. Me limitaré únicamente a describirlas a vuelo de pájaro o a trote de burro.

MÁSCARAS Y DIABLOS

Es difícil especificar con exactitud desde cuándo data la ejecución de la quijada como instrumento musical en México. En un principio habrá que guiarse de la oralidad de músicos y danzantes. En nuestro país se tiene registrada su presencia hacia el sur, a ambos lados del territorio nacional: el litoral del Océano Pacífico y el Golfo de México, precisamente en dos regiones que se han caracterizado desde la época colonial tanto por la cuantiosa presencia de africanos y afrodescendientes, como por su actividad

predominantemente ganadera y arriera, actividades donde caballos, mulas y burros tienen un papel estratégico. En el Océano Pacífico, en Guerrero y Oaxaca, se usa la quijada como instrumento de marcha en un sinnúmero de danzas de diablos. Por mencionar sólo dos: la *Danza de diablos*, en Tixtla, Guerrero —donde se acompaña además con cajita de madera y guitarra— y la *Danza de los diablos* de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. La primera considerada como población mestiza, y la segunda afrodescendiente.

La danza afrodescendiente de los diablos¹¹ es una de las más famosas de la Costa Chica, sobre todo debido a la injerencia de la corriente etnopolítica afromexicana, visible principalmente en esa región [Lara 2010], que desde los años ochenta del siglo XX pugna por el reconocimiento de la población afrodescendiente en México (por parte del Estado y la población civil en general), es decir, busca que se reconozca la contribución de los africanos y afrodescendientes a la historia del país, su peso en la conformación genética y sociocultural de los mexicanos y, con ello, poner fin a los actos discriminatorios, racistas y excluyentes hacia esa población.

Esta corriente etnopolítica cobra relevancia en la región costachiquense debido a la importante concentración de afrodescendientes allí asentados, autodiferenciados de la población indígena de la región (mixteca, amuzga y chatina principalmente) y de la población mestiza o no negra en general. La intención de consolidar una “identidad afromexicana” orilló al movimiento afromexicano a establecer ciertos factores sobre los cuales moldear un soporte a la construcción de la “afromexicanidad” en la Costa Chica. Esos elementos desembocaron en “particularidades culturales” [Hoffmann 2006: 120], entre las cuales destacaron sobremanera la música y la danza.¹²

La *Danza de los diablos* se lleva a cabo en vísperas del Día de Muertos, del 31 de octubre al 2 de noviembre, aunque actualmente también está presente en festivales, seminarios, foros, eventos y ferias culturales del ámbito

¹¹ Es más correcto referirse a las *Danzas de los diablos* en plural, pues esta expresión lúdica y músico-dancística presenta numerosas variantes (en el ensamble instrumental, en el diseño de las máscaras y la indumentaria, inclusive en el repertorio de piezas musicales que se interpretan), dependiendo de la localidad costachiquense donde se ejecute. Cabe mencionar que cada año en el municipio de Cuajinicuilapa, Costa Chica de Guerrero, se lleva a cabo un encuentro de danzas de los diablos a manera de concurso. Sin embargo, en este trabajo se hablará de la *Danza de los diablos* costachiquense en general.

¹² La *Danza del toro de petate* y la *Danza de la tortuga* son algunas piezas afrodescendientes consideradas como representativas de los afromexicanos de la Costa Chica, además de la *Danza de los diablos*. En la música, el corrido afromexicano y el fandango de artesanía se conformaron como bastiones musicales de afromexicanidad en la región [cfr. Reyes 2008; Ruiz 2009; Vargas 2015].

afromexicano. De acuerdo con la historia oral de los afrodescendientes de la región, esta danza tiene al menos una antigüedad de 150 años, y la consideran como la representación del retorno de los muertos a este mundo.¹³

También llamada de *Tenangos*, en esta danza participan en promedio 24 diablos menores; su padre, el *Diablo mayor*, *Tenango* o *Pancho*, que es quien porta el fueite y guía la danza como un capataz, y la esposa de éste, la *Minga* o la *Vieja*, quien además carga su hijo en brazos (representado por un muñeco de plástico); trío que es una representación satirizada del patrón y amo ganadero, de su mujer y de su descendencia.

Por lo general, el vestuario se compone de ropa vieja y maltratada para el caso de los hijos diablos, y de ropa de caporal para el *Diablo mayor*. Todos —a excepción de la *Minga*, quien porta una máscara de *mujer blanca*— llevan máscaras zoomórficas más que de diablos habituales, elaboradas en madera o cartón, con grandes orejas en vez de cuernos y barbas elaboradas con crin y cola de caballo. *La Minga* —que es un hombre vestido de mujer— se viste de forma exuberante.

Durante la danza —también conocida localmente como *juego*— la interacción que el *Tenango* y la *Minga* tienen con los espectadores es frecuente y fundamental para el desarrollo de la misma. La música se interpreta con *bote* o *tigrera* (instrumento considerado de origen africano, presente en diversas regiones de África y América), armónica (a la que localmente se le conoce como flauta) y, por supuesto, la quijada, conocida como charrasca. Esta danza consta de ocho piezas —*Tendido*, *Zamora*, *Cruzado*, *El periquito*, *Los enanos*, *Segundo tendido*, *Jarabe* y *La Minga*— [Moedano 2002] pero por lo regular se interpretan de cuatro a seis piezas únicamente, con sólo una o dos que incluyen coplas cantadas (*Los enanos* y *El periquito*).¹⁴

Esta danza se ha convertido en un elemento constitutivo de la identidad de las poblaciones afromexicanas de la Costa Chica a raíz de los discursos elaborados por investigadores y activistas del movimiento etnopolítico

¹³ Si bien entre los afrodescendientes de la Costa Chica no se conoce con certeza el significado “original” de la *Danza de los diablos*, varios investigadores se han dado a la tarea de analizarla y dotarla de una significación específica. Un balance al respecto puede consultarse en Reyes Larrea [2008]. El análisis del simbolismo de la quijada en esta danza ritual —un ejercicio hasta ahora no realizado— rebasa al presente escrito.

¹⁴ Una de las danzas de diablos más difundidas, nacional e internacionalmente, es la de Collantes, municipio de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca. Allí los músicos que conforman el ensamble instrumental de la danza, también forman parte del grupo Los Collanteños, con la misma instrumentación (armónica, tigrera y quijada), sólo añadiendo una guitarra y un acordeón en algunas piezas. Este grupo se presenta en fiestas, interpretando desde chilenas hasta boleros, cumbias y corridos.

afromexicano de esa región, por lo que actualmente esta danza retoma con fuerza su *influencia africana* encarnada en dos de sus instrumentos musicales: la tigrera y la quijada; lo que la ha llevado a difundirse —muchas veces como un exotismo excesivo— por todo el país y en el ámbito internacional, como la más representativa de los grupos afrodescendientes de la Costa Chica.

Muestra de ello es su participación (el 25 de mayo de 2013) en un festival de la Unión Africana, realizado en Addis Abeba, Etiopía, en representación de la diáspora africana de México. Por medio del discurso de construcción identitaria afromexicana, en esta danza la quijada —junto con la tigrera— se convierte en una “huella de africanía”, con lo cual adquiere un tinte político que no se expresa en otras músicas mexicanas.

La sonoridad de la quijada también se encuentra entre los *ñu saavi* (mixtecos de la costa), como es el caso de la *Danza de la quijada*, procedente de Pinotepa de Don Luis y recientemente recuperada en Santiago Pinotepa Nacional, ambas en Oaxaca.¹⁵ Esta danza se efectúa durante el carnaval y en mayordomías a la Virgen de la Asunción y a Santiago Apóstol. Compuesta por 24 danzantes en promedio, toma como protagonista a la quijada, la cual se adorna con papeles de colores. La música que acompaña a la danza es una banda de viento, además de la quijada, que es la que marca el ritmo, junto con las sonajas que portan los danzantes.

Como ocurre con muchas tradiciones dancísticas, la gente no sabe con certeza desde cuándo se comenzó a efectuar la *Danza de la quijada* y, desgraciadamente, no se ha investigado sobre esta tradición. Recientemente un grupo musical mixteco oriundo de Pinotepa de Don Luis, el grupo Cha Nandee, incorporó a su repertorio —que incluye piezas tradicionales y de reciente creación, como chilenas y boleros— la quijada como *instrumento comunitario*, retomado precisamente de las prácticas musicales de sus vecinos afrodescendientes, como un ejemplo del intenso intercambio cultural (y genético) entre ambas poblaciones. Uno de los fundadores de la agrupación afirma:

La quijada de burro, son los afromexicanos quienes empezaron a utilizarla como instrumento, así que yo pienso que la quijada fue incorporada a la música de los

¹⁵ Recientemente más localidades de la Costa Chica oaxaqueña se han dado a la tarea de establecer sus propias Danzas de la quijada. En el caso específico de Pinotepa de Don Luis, esta pieza recibe el nombre de “Los Collantes”, y según versiones locales, esto se debe a que el uso de la quijada fue inspirado por la Danza de los diablos de Collantes. Además, en la charasca ejecutada por los músicos collanteños está escrita la frase “Yá Collantes” (figura 6), que significa “Música de Collantes” (yá significa “música” en mixteco de la costa).

mixtecos más tarde. Aunque sólo se había usado en la *Danza de la quijada*, hasta el momento, nosotros incluimos a la quijada como un instrumento comunitario en nuestra música, como una innovación (Aberlardo Hernández, comunicación personal, 1 de febrero de 2014).

Aunque vigente, la ejecución de la quijada de burro en esa zona del país, la costa del Océano Pacífico, no es protagonista en la música y menos en la danza (salvo en la Danza de la quijada). Si bien tiene un papel importante, aún no despega con la fuerza con que ha revivido la quijada en el son jarocho. Por ello, abordaré el papel de este instrumento musical en el son y el fandango jarocho, debido a su cada vez más arraigada presencia.

LA ZOPILOTERA JAROCHA

No está claro desde cuándo la quijada forma parte de la instrumentación “tradicional” del son jarocho, pero el testimonio del músico Andrés Vega Delfín (nacido en 1931) sugiere que, por lo menos, debe ser desde principios del siglo XX, en la región de los Tuxtlas y la cuenca del Río Papaloapan:

Él era [Andrés Vega] quien siempre hablaba de que de niño tocaba la quijada de caballo, raspada y golpeada, y que sonaba bastante regular. Tanto lo decía que comenzamos a manejar con un ojo hacia la orilla en busca de alguna (luego las íbamos coleccionando y almacenando... porque se rompían); y él era quien se quejaba de que anduviéramos cargando “esa zopilotería de pestilencia” [Pascoe 2003: 65].

El percusionista estadounidense —y jarocho por decisión desde hace más de veinte años— Willy Ludwig comenta que en los años ochenta del siglo XX, la quijada no fue un instrumento que se encontrara comúnmente en los fandangos jarochos, ni mucho menos en las presentaciones de los grupos [Willy Ludwig, comunicación personal, septiembre 2014]. A parte de él, sólo unos pocos tocaban ese instrumento en rancherías y pueblos apartados sobre todo del sur de Veracruz, y es a partir del Movimiento Jaranero¹⁶ que la quijada de burro comienza sus andanzas hacia la fama. Presumiblemente uno de los primeros grupos en grabar un disco donde la quijada forma parte de la instrumentación es Mono Blanco, iniciador del

¹⁶ Apuntes sobre este movimiento pueden encontrarse en Pérez Montfort [2002].

Figura 6. Yá Collantes



Archivo personal de E. Daniel Rodríguez Bueno, 2012.

movimiento, con *Sones jarochos de Arcadio Hidalgo* y el grupo *Mono Blanco*, de 1984. En una entrevista que le realizó Juan Meléndez, Gilberto Gutiérrez, cabecilla del grupo *Mono Blanco*, afirma:

Como grupo empezamos a tener una presencia fuerte, veníamos embalados, ya que éramos un grupo que ensayaba, entonces llegábamos con propuesta, sones rescatados, porque teníamos el tiempo para hacerlo, pues andábamos de gira por lo menos seis meses al año. Montábamos los “Juiles”, y que montábamos este son y que este otro y agregamos la quijada, y luego el pandero, el mosquito y todo empezó ese proceso. La leona también. Sí, comenzamos a encontrar instrumentos desconocidos fuera de su región, ahora ya se perdió la regionalización, la instrumentación se generalizó y han resurgido instrumentos como el marimbol, etc. La tendencia es que la diferencia sonora es más por los grupos que por región [Meléndez 2004: 32].

A partir de entonces, el auge de grabaciones que incorporaron la quijada aumentó, quizá no tanto por copiar al grupo presumiblemente pionero, sino porque valoraron la sonoridad y las posibilidades del instrumento. Paulatinamente se vieron más quijadas —sacadas quién sabe de dónde— y, por supuesto, los crecientes amantes fuereños del son jarocho sentían la

urgencia de poseer ese instrumento tan rústico, tan ranchero. Décadas después surge lo que se conoce como el Nuevo Movimiento Jaranero, y es en los albores del siglo XXI cuando se da el *boom* de quijaderos, quijaderas y quijadas, y se coloca definitivamente al maxilar cadavérico como un instrumento de percusión por excelencia del son jarocho.¹⁷ Es tanto su apogeo, que los jarochos han encontrado una nueva manera de obtener recursos económicos: se dedican a la venta, búsqueda, recolección y preparación de quijadas de burro, caballo y mula.

Generalizando, hoy tácitamente se afirma que los instrumentos de percusión del son jarocho son por excelencia el zapateado, la quijada y el pandero [Figueroa 2007; García de León 2006: 38, 59], lo que sin duda es muestra de que la quijada llegó para quedarse en el son jarocho, sobre todo en las agrupaciones fuera del sotavento (véase figura 7). Sin embargo, en el escenario de un fandango jarocho campesino o ranchero por ejemplo, los viejos jaraneros no siempre tienen la misma opinión. Para ellos, tener esa “zopilotería” tronando en el oído puede ser despreciable. Y es que en un fandango la quijada se come a todos, estruendosa y potente, acapara todo el espacio auditivo (o quizá, esa es la intención de quienes la ejecutan).

Al escribir Gilberto Gutiérrez sus recuerdos sobre Esteban Utrera — emblemático y querido músico jarocho fallecido en 2012— y sus cercanos jaraneros expresa: “Con ellos desapareció para siempre un sonido con el que conocimos a Utrera, antes de que llegaran las quijadas, leonas y marimboles: un son llanero, veloz, siempre cambiante, más música que canto” [Gutiérrez 2012]. En la actualidad, los nuevos jaraneros buscan tocar muchas veces con muestras innecesarias de virtuosismo, como sucede generalmente con la quijada. Un buen quijadero sabe que la percusión que reina en el son jarocho es el zapateado y la tarima, por ello, la quijada —sobre todo en un fandango!— debe saber dialogar con los y las bailadoras.

Actualmente la difusión masiva del son y el fandango jarocho sobre todo a través de Internet y las redes sociales contribuyó a una valoración positiva de la quijada, tan olvidada tiempo atrás —y este pasado parece reforzar su exotismo. Pero también la convirtió en un instrumento musical

¹⁷ Este fenómeno puede considerarse como un claro ejemplo de invención de la tradición, el cual no alude a falsedad, sino al acto creativo que incluye “tanto las ‘tradiciones’ realmente inventadas, construidas, formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez”. No obstante, “en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia” [Hobsbawm 2002: 7].

snob —rebautizada como *donkey jawbone*—, el cual, pareciera, sólo puede ser tocado si se puede pagar cursos de percusión jarocho, que van desde cooperación voluntaria o trueque, o 20 pesos la hora hasta 300 pesos por clase —de aproximadamente dos horas— y, por supuesto, se debe llevar quijada propia, ¡porque es impensable prestar una!

Jesús Camerino Utrera Pérez, hoy reconocido joven quijadero—quien me inspiró en gran medida para realizar este trabajo— me dijo en alguna ocasión, tras mi insistencia de que me enseñara algunos de sus “movimientos”: “La quijada no se enseña, se toca”. Nada más cierto. No es sencillo enseñar a tocar la quijada, y menos aún para el son jarocho. Se podrán mostrar algunos movimientos básicos, explicar qué sones son cruzados —a contra-tiempo— y cuáles no. Pero eso se aprende practicando y escuchando. Dudo mucho que en un curso exprés se le enseñe a uno el secreto de la síncopa y de la improvisación, del matiz, de la cadencia, de eso que unos llaman *feeling*.

Chucho tiene razón, para aprender quijada, sólo tocando. Pese a mi argumento, los egresados de estos cursos —en su mayoría jóvenes de distintas partes del país, incluso del extranjero, amantes de lo jarocho— lucen y relucen las vibrantes muelas del difunto burro. Para la mayoría, poco importa si apagan el sonido de todo lo demás, o si aceleran el ritmo de los sones, o si en un fandango incomodan a los viejos jaraneros a quienes debemos todo el respeto. Lo que les interesa es mostrar la habilidad con la quijada y nada más.

En palabras de Álvaro Alcántara, “poseídos de una urgencia por acabar, estos recién iniciados no se percatan que la música como en la vida, entre más se corre menos se alcanza y que en el son entre más lento más se llega, que hay que caminar, como los chanecos, de espaldas” [Alcántara, 2000: 47]. A fin de cuentas, la quijada vibra de vida en el son jarocho, ya sea de manera altanera o humilde, apresurada o cadenciosa. No obstante, sigue sin decirse mucho sobre ella; por esta razón decidí detenerme un momento para hablar de su destacada presencia en el son jarocho.

Figura 7
*Quijadero en fandango a la Virgen de Guadalupe, el Hato de Santa Isabel,
Santiago Tuxtla, Veracruz*



Foto: Marisol Cortez, 2011.

COMENTARIOS FINALES

Es ilustrador cómo este instrumento, sin importar realmente su supuesto su origen, se enraizó en nuestro país, en nuestras músicas y en la gente, y cómo la pasión que despierta es compartida desde la Patagonia hasta Estados Unidos, adaptándose a múltiples y variadas músicas, sonando y vibrando sin cansancio y cada vez más estruendosamente. Como instrumento musical afrodescendiente o afroamericano resuena el hecho de erigirse como el grandioso resultado de un complejo proceso de creación cultural [Mintz y Price 2012], producto de la imaginación, la inventiva, la necesidad de hacer sonar el mundo. Y de nuevo, tomo prestadas las palabras de Octavio Rebolledo:

“Este hecho insólito, de sobrevivir a pesar de todo, es mucho menos una virtud del instrumento en sí mismo que una muestra de la persistencia y genio de los músicos y comunidades que lo cobijan y que han sabido darle vida” [Rebolledo, 2005: 13].

A diferencia del prometedor destino que le depara a la quijada jarocho en la música mexicana, y más allá todavía, el burro vivo y coleando está en peligro de extinción. Pareciera poco creíble pero es cierto. Tantos siglos de uso y abuso de este animal, su sustitución por máquinas, el interés de las instituciones protectoras de animales por especies “más importantes”, entre otras circunstancias, han contribuido a mermar su población en México. Del censo que realizara la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1991, conjuntamente con la asociación inglesa Donkey Sanctuary, contabilizando más de 1 000 000 de burros, el último Censo Agropecuario [2007] arroja la cifra de poco más de 500 000, además de 234 000 mulas y 1 339 000 caballos, aproximadamente. Y el número va en descenso. Deja mucho qué pensar, y más por hacer.

Tomando en cuenta lo anterior, concluyo reflexionando sobre las disímiles posturas que se tienen sobre la quijada: para algunos es una calavera arribista que se las da de instrumento musical, o simplemente un instrumento más como cualquier otro, pero algo más peculiar y tétrico, para otros, la quijada es un instrumento musical bello y sonorísimo, alegre como pocos, que representa, tal vez, una manera de hacerle recuperar al burro la sonrisa con la que nace, y que luego da paso —y por nuestra culpa— a esa mirada de tristeza perpetua; para otros más, la quijada es una metáfora de las injusticias de la vida, de la crueldad humana de la que el burro ni muerto puede descansar.

REFERENCIAS

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1972 *La población negra en México*. Fondo de Cultura Económica. México.

Alcántara, Álvaro

2000 La Candelaria de Tlacotalpan. Viajando entre el aire de los recuerdos. *Revista Son del Sur* (8): 45-50.

Appadurai, Arjun

1991 I. Introducción: las mercancías y la política del valor, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, A. Appadurai (ed.). Grijalbo. México: 17-87.

Blench, Roger

2004 The History and Spreads of Donkeys in Africa, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). Animal Traction Network for Eastern and Southern Africa (ATNESA), ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA). Países Bajos: 22-30. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-history.pdf>. Consultado el 21 de noviembre 2015.

Blench, Roger, A. De Jode y E. Gherzi

2004 Donkeys in Nigeria: History, Distribution and Productivity, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). Animal Traction Network for Eastern and Southern Africa (ATNESA); ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA). Países Bajos: 210-219. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-productivity-NG.pdf>. Consultado el 21 de noviembre 2015.

Carrió de la Vandra, Alonso

[1775] 1985 *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Biblioteca de Ayacucho. España.

Chamorro Escalante, Arturo

1984 *Los instrumentos de percusión en México*. El Colegio de Michoacán. México.

Contreras Arias, Juan Guillermo

1988 *Atlas Cultural de México. Música*. Secretaría de Educación Pública. México.

Cornejo, Marcela

2012 La quijada o carachacha, en *Blog Cantera de Sonidos. Temas sobre historia y música del Perú*. Disponible en Web <http://canteradesonidos.blogspot.mx/2012/09/la-quijada-o-carachacha.html>. Consultado el 3 de mayo de 2015.

Dibie, Pascal

1999 *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías*. Seix Barral. Barcelona.

Figueroa Hernández, Rafael

2007 *Guía histórico musical del son jarocho*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

Flores y Galindo, Federico

[1872] 1966 *Salpicón de costumbres nacionales: poema burlesco*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú.

Gadow, Hans F.

[1908] 2011 *Viajes de un naturalista por el sur de México*. Fondo de Cultura Económica. México.

García de León, Antonio

2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Conaculta/ Instituto Veracruzano de Cultura-Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. México.

Good, Catharine y María Elisa Velázquez

2012 Prólogo, en *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, S. W. Mintz y R. Price. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Iberoamericana. México: 19-34.

Gutiérrez Silva, Gilberto

2012 Esteban Utrera. *La Jornada*, 30 de octubre, México. <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/30/opinion/a10a1esp>. Consultado el 15 de diciembre de 2015.

Hobsbawm, Eric

2002 Introducción: la invención de la tradición, en *La invención de la tradición*, E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.). Editorial Crítica. Barcelona: 8-21.

Hoffmann, Odile

2006 Negros y afroestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado. *Revista Mexicana de Sociología* 68 (1): 103-135.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)

2007 *Censo Agrícola, Ganadero y Forestal*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México. http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/Agro/ca2007/Resultados_Agricola/. Consultado el 27 de diciembre de 2015.

Lara Millán, Gloria

2010 Una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México (1980-2000), en *Política e identidad. Afrodescendientes en México y América Central*, Odile Hoffmann (coord.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia. México: 307-334.

Martínez de Compañón, Baltasar

1985 (1782-1785) *Código Trujillo*. Edición facsimilar de Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana/ Patrimonio Nacional. Madrid. bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/patr/80771096008914356746280/ima0150.htm. Consultado el 17 de noviembre de 2015.

Meléndez de la Cruz, Juan

2004 Gilberto Gutiérrez: la importancia del trabajo comunitario. *Revista Son del Sur* (10): 26-42.

Mintz, Sidney W. y Richard Price

2012 *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica.* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Iberoamericana. México.

Moedano Navarro, Gabriel

[1996] 2002 Soy el negro de la costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica. Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Serie testimonio musical de México* (33).

Museo de Arte de Lima

1999 *Pancho Fierro. 1807-1879.* Colecciones del Banco Central de Reserva del Perú y del Museo de Arte de Lima/ Banco de la República. Perú.

Pascoe, Juan

2003 *La Mona.* Universidad Veracruzana. Veracruz. México.

Pérez Montfort, Ricardo

2002 Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX. *Boletín Oficial* (66), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, abril-junio: 81-95.

Rebolledo Kloques, Octavio

2005 *El marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo.* Universidad Veracruzana. México.

Reyes Larrea, Israel

2008 *Costumbres y tradiciones de los pueblos negros de la Costa Chica de Oaxaca.* Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca. México.

Romero, Fernando

1939 Instrumentos musicales en la costa zamba. *Revista Turismo* año XIV (137), marzo, Lima. <canteradesonidos.blogspot.mx/2010/03/instrumentos-musicales-en-la-costa.html>. Consultado el 15 de noviembre de 2015.

Rossi Rubí, José

1964 Conclusión del rasgo sobre las congregaciones públicas de los negros bozales. [edición facsimilar]. *Mercurio Peruano*, 19 de junio de 1791. <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mercurio-peruano--12/html/027f4e38-82b2-11df-acc7-002185ce6064_143.html>. Consultado el 15 de noviembre de 2015.

Ruiz Rodríguez, Carlos

2007 Estudios en torno a la influencia africana de la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. *TRANS Revista Transcultural de Música* (011), julio.

- 2009 La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes, en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Fernando Híjar Sánchez (coord.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México: 39-82.
- 2011 En pos de África: el ensamble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica. *Cuicuilco*, vol. 18 (15): 43-62.

Ruiz Torres, Rafael Antonio

- 2011 *La música en la Ciudad de México, siglo XVI-XVIII: una mirada a los procesos culturales coloniales*, tesis de doctorado en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.

Santa Cruz, Nicomedes

- 2004 *Obras completas II. Investigación (1959-1991)*. Libros en Red.

Starkey, P. y Starkey M.

- 2004 Regional and World Trends in Donkey Populations, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). Animal Traction Network for Eastern and Southern Africa (ATNESA), ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA). Países Bajos: 10-21. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-starkeypopulations.pdf>. Consultado el 21 de noviembre de 2015.

The Donkey Sanctuary

- 2015 <www.thedonkeysanctuary.org.uk/>.

Vargas García, Andrea Berenice

- 2015 “Sueño que tanto soñé...” *La recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, Costa Chica, Oaxaca*, tesis de Licenciatura en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.

Velázquez, María Elisa y Gabriela Iturralde

- 2012 *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. México.

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

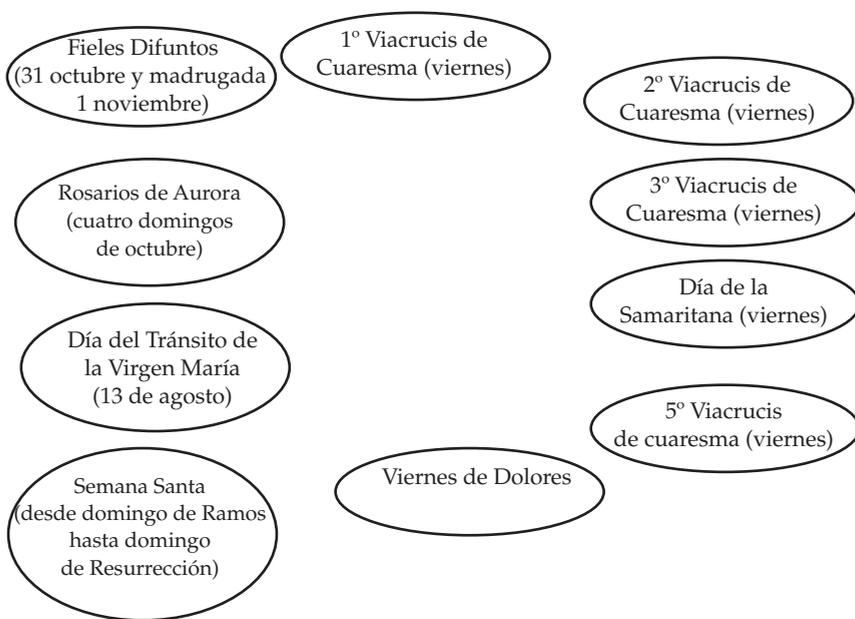
El Apostolado es un cargo dentro de un sistema que ordena la vida religiosa de esta sociedad. En varios rituales del ciclo anual algunos cargos políticos tienen la obligación de participar del culto, esto nos permite sugerir, junto con evidencias etnográficas,¹⁴ que el sistema de cargos ordenaba la vida 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.

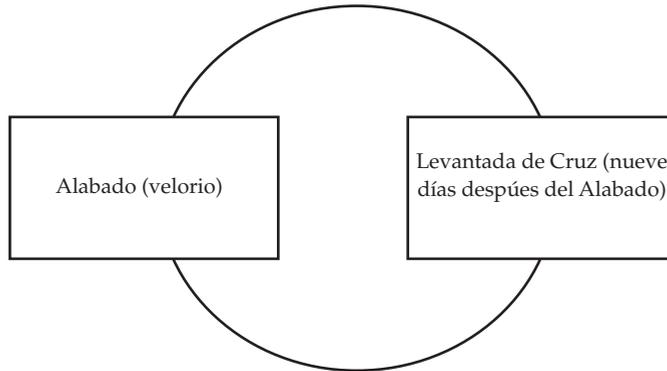
El ciclo anual está fundado en la reactualización de la mitología cristiana que abarca los momentos festivos que rememoran la vida de Cristo (de acuerdo con la liturgia canónica católica) y sucesos bíblicos cristianos, y las celebraciones de los Santos y de las fiestas locales. No en todas las conmemoraciones 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 “quebres”). 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.

El potencial de la música en las prácticas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos

*Itzel Vargas García**

Instituto de Investigaciones Antropológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: *En el presente artículo se reflexiona en torno al potencial de la música en los procesos de (re) vitalización lingüística y cultural de los pueblos indígenas mexicanos; se centra en algunas experiencias relativamente exitosas que muestran el potencial de la música en la transmisión, fomento y valoración de prácticas lingüísticas en lenguas indígenas mexicanas.*

PALABRAS CLAVE: *lenguas y culturas amenazadas, revitalización lingüística, música indígena, identidad, conciencia lingüística.*

ABSTRACT: *This paper reflects on the potential of music to assist in the process of the (re)vitalization of the linguistic and cultural aspects practiced in Mexico's indigenous communities; it focusses on several relatively successful experiences that demonstrate the potential music has for the transmission, advancement and assessment of linguistic practices in Mexico's indigenous languages.*

KEYWORDS: *Endangered languages and cultures, linguistic revitalization, indigenous music, identity, linguistic conscience.*

*xirikij@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El pájaro es la música
 y el aire su hechizado instrumento.
 Para saber por qué vuelan los pájaros
 no hay que ver los sofismas de sus alas,
 sino escuchar el río iluminado
 que empieza en su garganta.
 Las razones del vuelo son razones de música,
 y si el pájaro vuela, es solo porque canta.

“Hipótesis de vuelo”
 Margarita Michelena

En los últimos tiempos ha surgido una creciente preocupación —de académicos, activistas, sociedad en general, organizaciones e instituciones— por la vitalidad y el mantenimiento de la diversidad lingüística y cultural en el mundo. La mayoría de las aproximaciones llevadas a cabo parten de un enfoque ecológico, lo cual ha dado como resultado un mosaico de panoramas. Entre las visiones más catastróficas se señala que entre 50 y 80% de las lenguas se enfrentan a una latente desaparición [Krauss 1992] y aproximadamente cada dos semanas muere una lengua [Crystal 2001].

En el caso de México, el abordaje a los fenómenos de lenguas amenazadas es relativamente reciente y austero, debido a la disímil gama de situaciones de vitalidad lingüística presentes en las lenguas indígenas mexicanas; siendo posible encontrar lenguas con distinto grado de amenaza. El Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) ha clasificado a las lenguas en cuatro grupos según si el riesgo de desaparición es muy alto, alto, mediano y no inmediato.¹

De acuerdo con el INALI en México existen 11 familias lingüísticas y oficialmente 364 variantes pertenecientes a 68 grupos etnolingüísticos.

Cabe señalar que estas cifras son relativas, ya que no se ha llegado a un

¹ “Existen pueblos indígenas en los que únicamente las personas mayores hablan su lengua, los casos extremos son el ixcatéco, ayapaneco, kiliwa, paipái, cucapa, ku’ahl. Pero también existen pueblos en los que ya no hay niños que hablen la lengua indígena, como son los casos del tlahuica, mocho’, tuzanteco, kaqchikel, teko, awakateko, oluteco, ayapaneco, ixcatéco, ixil, textistepequeño, kiliwa, chocholteco, ixil chajuleño, 2 variantes del otomí, 4 del mixteco y variantes del zapoteco” [Embriz y Zamora coords. 2012: 13].

consenso sobre cuántas lenguas existen en la actualidad. Diversos estudios han señalado la complejidad de determinar cuándo se trata de una lengua y cuándo de una variante dialectal debido a que, incluso, dentro de lo que podría caracterizarse como una variante de cierta lengua es posible distinguir variaciones léxicas y fonéticas —principalmente— por lo que se habla a la vez de la presencia de subvariantes. Cada una de ellas, como ya se ha señalado, con distinto grado de riesgo.

“Existen pueblos indígenas que al parecer ya han aceptado que su lengua va a desaparecer y con ello piensan que parte de su cultura se dispersará y que únicamente podrán comunicarse en castellano” [Embriz y Zamora (coords.) 2012: 13]. Sin embargo, otros desean revertir la tendencia al desplazamiento, de tal forma que se han realizado esfuerzos que buscan incidir de manera positiva en la recuperación y desarrollo de las lenguas indígenas nacionales. Es de nuestro interés en esta contribución resaltar que algunos pueblos indígenas han recurrido a la música como una herramienta para la transmisión, fomento y valoración de prácticas lingüísticas y culturales. Particularmente a partir de esas experiencias nos interesa reflexionar en torno al potencial de la música en las estrategias de revitalización lingüística para incentivar la inclusión de las prácticas y de las culturas musicales en los análisis actuales de la sociolingüística comprometida y de las acciones concretas ante el desplazamiento lingüístico.

En la primera parte del artículo presentamos algunos abordajes teóricos sobre la vitalidad y la muerte de las lenguas, así como planteamientos emergentes en torno a la revitalización lingüística y cultural. Posteriormente, a partir de diversos ejemplos, reflexionamos sobre el potencial de la música en los procesos de revitalización lingüística y cultural de los pueblos indígenas mexicanos.

VITALIDAD Y MUERTE LINGÜÍSTICA

En la mayoría de los casos, los fenómenos de vitalidad y muerte lingüística se han abordado desde la perspectiva de la ecología lingüística, en la cual se subraya la similitud y relación intrínseca entre los procesos de adaptación, supervivencia, vitalidad o extinción de la diversidad biológica y la diversidad lingüística y cultural [Dorian 1981; Haugen 1972; Skutnabb-Kangas y Maffi 2003].² Los estudios realizados en torno a este tópico señalan distintas causas

² En este punto es preciso aclarar que la similitud que han subrayado las investigaciones enmarcadas en este enfoque se relaciona con considerar a las lenguas como entes vivos y dinámicos. Aunque como afirma Avilés [2011: 182]: “Las investigaciones señaladas son

y conflictos que llevan a las lenguas a una muerte irreparable. En este sentido, Michael Krauss [1992] destaca como una primera causa de este desplazamiento y pérdida al “gas nervioso cultural”, entendido como el bombardeo mediático de los medios de comunicación.

Por su parte, Terborg y García Landa [2011] hacen hincapié en que el principal factor que interviene en la vitalidad y muerte de las lenguas indígenas son presiones que dependen de las situaciones y lo que experimentan los individuos, lo cual genera conflictos en el hablante y lo obliga a la elección de una u otra lengua. En estos contextos, según reportan diversos estudios [e.g Terborg y García 2011; Trujillo 2012], las lenguas minoritarias pierden ámbitos de uso y, con ello, se vuelven obsoletas hasta morir. Tradicionalmente los procesos de muerte lingüística se han visto como un *continuum* gradual, donde en un extremo se encuentran lenguas con alta vitalidad y, en el otro, lenguas extintas [Romaine 2010].

Con la intención de advertir y determinar el riesgo que encaran las lenguas en el mundo, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) estableció nueve criterios a partir de los cuales es “posible” diagnosticar la vitalidad de una lengua: 1) la transmisión generacional de la lengua; 2) el número absoluto de hablantes; 3) la proporción de hablantes respecto a la población total; 4) el desplazamiento en los ámbitos de uso de la lengua; 5) las respuestas a nuevos ámbitos y medios; 6) los materiales existentes para la enseñanza de la lengua y alfabetización; 7) las políticas y actitudes gubernamentales; 8) las actitudes de los miembros de la comunidad hacia la lengua, y 9) la naturaleza y calidad de la documentación lingüística disponible.

La dificultad de explorar cada uno de los criterios propuestos por la UNESCO deviene de la complejidad existente en ellos, sobre todo “si se tiene en cuenta la diversidad de contextos en el mundo, y la escasez de modelos teóricos que nos permitan interpretar las combinaciones de variables relevantes” [Crystal 2001: 32]. De ahí que los estudiosos delimitaron y orientaron las aproximaciones según el objetivo buscado. Autores como Costa [2010: 1] indican que los trabajos en torno a las lenguas en riesgo se han desarrollado a partir de cuatro objetivos principales: 1) concientización de la sociedad en general y de

importantes para reconsiderar las causas de extinción lingüística, porque muchas veces ésta se justifica con base en argumentos darwinistas de la superioridad lingüística y cultural, es decir, afirmando que una lengua desaparece simplemente porque se impone la más apta, funcional y eficiente para comunicarse con los demás. Sin embargo, estos argumentos se derrumban cuando observamos que todas las lenguas son capaces de expresar cualquier realidad social y, particularmente, que cada lengua expresa las cosas que son importantes para su cultura, puesto que han estado íntimamente ligadas” [Nettle y Romaine 2000].

los lingüistas sobre este fenómeno; 2) documentación lingüística;³ 3) estudio de los fenómenos de desgaste lingüístico, es decir, de los efectos de la pérdida de funciones de la lengua en su estructura, así como de la obsolescencia en situaciones de contacto, con fin de comprender los fenómenos de “muerte lingüística”, y 4) en respuesta a las demandas de las comunidades de habla de lenguas en peligro se ha trabajado en el desarrollo de acciones en pro de la(s) misma(s).

Recientemente se iniciaron investigaciones que buscan explicitar la agencia indígena en los procesos de revitalización de facto, donde se plantea que ésta posibilita la consolidación de una revitalización lingüística y de una lingüística comprometida, construidas y moldeadas desde las bases comunitarias [Cordova 2014; Vargas 2014].

En esta luz y considerando lo señalado, han surgido y se han acrecentado las reivindicaciones, entre las cuales se encuentra la lengua como un derecho de los pueblos minoritarios y como un recurso para la educación intercultural en el ámbito nacional e internacional.⁴ Se ha desarrollado investigación-acción coparticipativa en la que está implícito un compromiso real con las comunidades lingüísticas en peligro. A través de ella se busca “alcanzar avances científicos y a la vez resolver problemas sociales prácticos, promoviendo de esta manera cambios sociales sustentables” [Avilés 2009: 59]. Siendo ello la misión y visión del emergente campo de la revitalización lingüística, el cual busca actuar en contra de la opresión lingüística mediante el desarrollo de una micropolítica que abarca organización, práctica y legislación que permiten dotar al grupo de agencia y poder político para permitir el mantenimiento de su “autonomía cultural” [Cordova 2014]

³ Actualmente es posible distinguir distintos tipos de documentación lingüística. Como señala Flores Farfán [2014]. Por un lado, podemos hablar de una documentación netamente descriptiva, muy similar a la descripción lingüística. Por otro, una documentación comprensiva, “en la que se busca no sólo ser lo más exhaustivo posible [...] sino abarcadora con respecto a los géneros que integran la competencia comunicativa y el repertorio lingüístico total de una comunidad”. En contraposición, recientemente se comenzó a desarrollar una documentación activa en la que “el papel de los hablantes resulta central, no sólo ni mucho menos como proveedores de datos, sino como protagonistas principales de los procesos” de documentación.

⁴ Lo cual ha generado la creación de organizaciones e instituciones, dejando plasmado el valor de la diversidad lingüística y cultural a escala mundial en una serie de documentos. En el caso mexicano, por mencionar un par de ellos, se encuentra el Programa Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas. En el ámbito internacional se encuentra la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural realizada por la UNESCO y la Declaración Universal de los Derechos Lingüísticos, entre otras.

y, por ende, posibilitar la reversión del desplazamiento lingüístico —Reversing Language Shift, RLS, por sus siglas en inglés— [Fishman 1991].

En la actualidad es posible encontrar diversas aproximaciones respecto a la reversión del desplazamiento lingüístico (e.g. cambio lingüístico, tipología de lenguas, purismo lingüístico, etcétera), así como conocer distintos esfuerzos destinados a reivindicar la importancia del uso, función y transmisión de las lenguas indígenas. Algunos de los más citados son los nidos de lengua de los maoríes o el método del aprendiz uno a uno en California [Hornberger 1996; Hinton y Hale 2001 y Hinton et al. 2002].

En territorio mexicano hace más de una década surgió una propuesta de revitalización lingüística basada en la recuperación de la tradición oral indígena y la imagería nativa [Flores Farfán 2005, 2013a, b y c], recreados en medios y tecnología de punta,⁵ mostrando resultados muy prometedores para la recuperación de lenguas como el náhuatl o el maya yucateco, entre otras.

Investigaciones recientes han prestado especial interés en las ideologías lingüísticas de los actores implicados en los procesos de revitalización lingüística, en éstas se han registrado experiencias donde la incidencia no ha sido positiva, como es el caso de los esfuerzos de revitalización de la lengua chuj en contextos fronterizos [Cordova 2014] y la revitalización del hñähñü del Valle del Mezquital, Hidalgo [Vargas 2014].

EL POTENCIAL DE LA MÚSICA EN LOS PROCESOS DE (RE) VITALIZACIÓN LINGÜÍSTICA Y CULTURAL

Tomando como ejemplo los dos casos arriba señalados —donde las intenciones por llevar a la práctica algún proyecto que permita el reforzamiento y una transmisión continua de la lengua indígena no han sido alentadoras—, surge la necesidad de recurrir a nuevas estrategias de intervención en favor de las lenguas y culturas en riesgo, las cuales cimbrén su base en la comunidad, sean más lúdicas y cercanas a ésta, con el fin de generar lazos afectivos y efectivos que refuercen, reivindiquen y posicionen a las lenguas “minoritarias” paralelamente a las hegemónicas.

En el presente artículo propongo revisar de manera exploratoria el pa-

⁵ Casos que permiten ilustrar este tipo de incidencias, y son relativamente exitosos, son los bríos emprendidos en la península de Yucatán con la lengua maya yucateca, donde el empleo de tecnologías multimedia ha resultado potencialmente significativo [Flores Farfán 2013]. Otro ejemplo es el caso de los esfuerzos realizados por la revitalización del náhuatl del Alto Balsas [Flores Farfán 2005].

pel que la música puede ocupar en los procesos de revitalización lingüística. Inicialmente consideramos que la música puede ser central en una estrategia más cercana a la realidad y cotidianidad de las personas, que a su vez posee potencial de transmitir valores positivos hacia ciertas prácticas y variedades lingüísticas. Este punto ya fue reconocido por la UNESCO, que ha señalado que la música tradicional permite la transmisión de valores, historia, lenguas e incluso el reforzamiento de la identidad.⁶

Si bien existen algunos abordajes a partir de la relación e influencia mutua entre lingüística y música, éstos se han enfocado a “la aplicación de teorías, métodos y conceptos de la lingüística a estudios musicales” [Mendoza 2012: 89], dada la analogía presente en ambos al

poder conceptualizarlos como sistemas de signos simbólicos, constituidos por sistemas de elementos sonoros discretos, sujetos a restricciones y normativas, que se desarrollan en una dimensión temporal, y que han sido estudiados en términos de reglas, gramáticas, pragmáticas, estructuras y jerarquías [Reynoso 2006, *Ibid*: 90].

Por ello la música ha sido interpretada como lenguaje y como lengua, es decir, como un medio de comunicación y transmisión de sentimientos e ideas a partir de signos lingüísticos [cf. Ayala Sánchez 2007; Nava 1995].

Los estudios referidos dan pie a una serie de cuestionamientos en torno a las similitudes y potenciales explicativos existentes entre la lingüística y la música, los cuales han sido poco explorados. Para el caso que aquí compete, me interesa posicionar esta reflexión respecto al emergente campo de la revitalización lingüística —disciplina que construye sus pilares desde las tradiciones lingüísticas, sociolingüísticas y antropológicas. Por esta razón es importante subrayar que considero a la música y a la memoria sonora⁷ [Muratalla 2009] como un medio de comunicación a partir del cual es posible la recuperación y transmisión de lenguas y culturas en peligro.

Antes de mostrar en detalle algunos ejemplos donde las prácticas musicales han permitido el reforzamiento de la lengua y el fomento de actitudes positivas hacia la(s) lengua(s) y cultura(s), es necesario precisar el empleo

⁶ Si bien la UNESCO hace referencia al mariachi como música tradicional, en ella reconoce la interpretación de “jarabes, minúes, polkas, valonas, chotis, vales, serenatas hasta los corridos y canciones tradicionales de la vida rural” [Universia 2011].

⁷ “Entendida como la capacidad de comprender que la sonoridad forma parte sustancial de las culturas; que en ella están depositados valores y formas de ser que dan cuenta de la complejidad de historias, pueblos, comunidades y sociedades integrantes de nuestro país” [Muratalla 2009: 105].

de conceptos operativos de los cuales partimos para reflexionar en torno a la importancia de la música como una estrategia lúdica, la cual se encuentra, en muchas ocasiones, llena de valores simbólicos.

Vale la pena que cada cultura musical se reconozca por su nombre y no hacer una generalización de ellas con el concepto de “música indígena”, pues dicha noción, a nuestro juicio, engloba un sinnúmero de “culturas musicales” de los distintos grupos étnicos del país en una misma categoría y pasa por alto su diversidad. Consideramos que al igual que con las lenguas, es necesario conceptualizar a cada música por su nombre: música hñähñu, música comcaac, música popoluca, música nahua, música yokot’an, música wixárika, etcétera, para establecer relaciones más horizontales y menos asimétricas. En palabras de Gonzalo Camacho [2009: 28]:

Las autodenominaciones correspondientes a cada uno de dichos pueblos, vinculadas a sus expresiones artísticas, deben ser parte del lenguaje habitual, ya que al nombrarlos se hacen presentes en nuestra conciencia y en nuestra propia cotidianidad, adquieren su lugar en el universo cognoscitivo de la sociedad como cualquier otro grupo humano.

En este mismo sentido, siguiendo el planteamiento realizado por Siankopy y Villa [2004: 16] es preciso destacar que:

El conocimiento musical de un pueblo ofrece muchas posibilidades de encuentro. La amplitud de este campo: instrumentos, danzas, canciones, letras, etcétera, nos permite adentrarnos en la historia común [...] dado que la música popular suele hacer referencia a la vida de las poblaciones, pueden conocerse las costumbres que se reflejan en las canciones y que son específicas de cada cultura.

De tal manera que desde la perspectiva de la revitalización lingüística y cultural, entendemos a la música como una práctica que además de intervenir y expresar estructuras mentales —simbólicas—, posibilita la puesta en juego y el descubrimiento de campos sociales, es decir, de estructuras y relaciones sociales que funcionan no sólo como un código meramente simbólico —como sostiene García Méndez (s/f), siguiendo el planteamiento de Lévi-Strauss—, sino también como prácticas sociales y manifestaciones culturales donde convergen cosmovisiones, valores y epistemologías locales. Éstas se construyen e influyen según el contexto político, económico y cultural del pueblo en cuestión y pueden adquirir funciones identitarias que permitan el desencadenamiento de procesos de recuperación, forta-

lecimiento y transmisión de prácticas musicales, lingüísticas y culturales [García Méndez: 6]. De ahí que las manifestaciones musicales sean fundamentales en los mecanismos de transmisión cultural y lingüística del pueblo que se trate.

Algunos activistas de la(s) lengua(s) han recurrido a la música como una estrategia para transmitir y fomentar el uso de las lenguas indígenas, o como expresión y reforzamiento de prácticas lingüísticas, valores y reconocimiento cultural. En este sentido, tales expresiones pueden entenderse en lo que se ha denominado culturas musicales [Camacho 2009: 26], las cuales se refieren

Al conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos construyendo un dispositivo de identidad [...] Las diferentes culturas musicales son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana.

Es importante precisar que desde la revitalización lingüística en su relación con la música no debe circunscribirse a la música tradicional ni al folclor. Existirían dos formas de entender la revitalización lingüística y la música: la primera en torno a la recuperación y revitalización de expresiones musicales tradicionales, ligadas a actividades culturales más amplias, ejemplo de ello son las prácticas rituales ligadas a los ciclos agrarios o vitales, las ceremonias del Costumbre, las fiestas patronales, etcétera.⁸ La segunda entiende a la música como herramienta para la transmisión de ideas, actitudes, ideologías e innovaciones lingüísticas en la lengua materna, que además son paralelas a las propias transformaciones culturales dadas por los diversos factores a los cuales se han enfrentado: el paso de la hegemonía de la radio indígena a la captación de diversas frecuencias comerciales, el contacto lingüístico y cultural, los procesos migratorios y la televisión satelital, entre otros.

En este tenor, es de suma importancia destacar que al igual que las lenguas, la(s) música(s) indígena(s) no son estáticas ni homogéneas, están en un constante ir y venir que posibilita su transformación, adopción, adaptación y la emergencia e invención de nuevos géneros e, inclusive, de instrumen-

⁸ La música de los pueblos indígenas comparten una misma característica: su ritualidad. La música se encuentra ligada frecuentemente al ámbito religioso o sagrado. Sin embargo, cada vez es más común encontrar que ésta se adapta a la contemporaneidad, produciéndose también música profana, de goce y disfrute.

tos musicales. Así, nos vuelve a ser útil la definición de culturas musicales, entendidas como “sistemas procesuales que se transforman a partir de su inserción y articulación con la dinámica de los contextos histórico-sociales” [Camacho 2009: 30].

Cada vez es más frecuente encontrar ejemplos que nos permiten apreciar el potencial de la música en los procesos de reforzamiento lingüístico y cultural en el ámbito mundial [e.g. Dembling 2011; MacLeod 1996; Nava y Flores 2004; Shaw 1993].⁹ Innovando y apropiándose de nuevos sonidos que permiten crear, recrear y dotar de sentidos a la(s) música(s) tradicional(es), adaptando géneros como rock, hip hop o reggetón. Hoy en la *web* es posible visitar una gran cantidad de sitios —como Alt.Latino, 2015— dedicados a la difusión de música en lenguas indígenas, donde talentosos y jóvenes músicos desafían las normas de la industria, las cuales señalan que sólo cantando en lenguas “hegemónicas” es posible su difusión en la radio a escala global [cf. AltLatino 2015].

En efecto, la difusión de estas músicas en lenguas como el mapüzungun, tzotzil, guaraní y quechua han tenido alcance y aceptación positiva de una audiencia muy variada, entre la cual se encuentran hablantes y no hablantes de lenguas indígenas, que transmiten una porción de la oralidad de dichas lenguas a latitudes antes impensables.

Si consideramos que las lenguas indígenas se caracterizan por su tradición oral, a través de la música es posible su reforzamiento. En palabras de Camacho [2009: 30-31], siguiendo el planteamiento de Jakobson [1986] pero trasladado al campo de las prácticas musicales:

Se advierte que una diferencia sustancial en la transmisión oral del saber musical, es que las reglas, a través de las cuales se producen los sintagmas sonoros, se encuentran en el saber colectivo [...] Este sistema de elementos con sus relaciones y sus reglas, se encuentra inscrito en la memoria colectiva, independientemente de que la comunidad tenga conciencia o no de ello.

Por lo que su preservación, continuidad y desarrollo radica “en la base misma de la práctica constante [...] es allí donde adquiere vigencia y sentido [Camacho 2009: 32]”. De este modo, al igual que el ejemplo arriba mencionado, varios pueblos indígenas se han valido de ella para transmitir su tradición oral, elementos propios de su cosmovisión y en algunos casos

⁹ Para un ejemplo más claro y emotivo donde la música muestra su potencial en todo su esplendor en la recuperación de la lengua y cultura Kukama de la Amazonía Peruana [Puerto Maldonado 2013].

de sus sistemas de creencias y valores en su lengua materna.

Antecedentes fundamentales que desarrollaron, promovieron y desencadenaron todo un fenómeno de difusión de culturas musicales indígenas, lo ocupa el extinto Instituto Nacional Indigenista (INI), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Gobierno del Distrito Federal (GDF), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), entre otras, las cuales fomentaron y apoyaron festivales y encuentros de música indígena desde los años ochenta.

En el año 2000 se llevó a cabo el encuentro Las Nuevas Creaciones de la Música Indígena, el cual, sin duda, rompió con los estereotipos de las poblaciones y sobre todo de la música indígena, pues a partir de este evento se mostraron las distintas manifestaciones culturales indígenas en nuevos espacios, de tal forma que se logró fortalecer y reivindicar la identidad de los grupos a través de la música [INI 2000]. Participó la banda de rock Hamac Casiim, de origen comcaac; esta agrupación se formó a fines de 1997 y las letras de sus canciones las cantan en su lengua indígena y abordan la realidad en la que viven, así es posible escuchar interpretaciones con temáticas sobre medio ambiente o problemas sociales de su comunidad.

El grupo tzotzil Sac Tzevul surge con el claro propósito de trascender fronteras a partir de su lengua y su música. Esta banda tiene influencias de la música tradicional tzotzil, a la cual han innovado y fusionado con géneros como el rock.

Otro ejemplo que se puede apreciar, sentir y escuchar en la región del Sotavento es el son y fandango jarocho¹⁰ indígena, que ha tenido un gran auge en las últimas dos décadas. En la sierra de Sotapan y a través de las voces bilingües y jaranas broncas, “la guacamaya” se aleja volando para darle su canto en popoluca a “Jem Wakamaayaj” [Flores Farfán y Cruz 2009].

Paralelamente un grupo de jóvenes nahuas del municipio de Pajapan, que a través de sus voces han ampliado horizontes musicales al corrido, la balada y la música tropical, componen sus canciones en su lengua materna llenándola de vitalidad y musicalidad. La agrupación Brisa del Mar de Batajapan surge por la preocupación por revalorar su lengua materna y su cultura nahua, incluyendo la participación de músicos, poetas y cantores que hacen uso de su lengua, la cual les permite nombrar lo que existe y ha dejado de existir [Flores Farfán y Zuleta 2009].

Las poblaciones otomíes del Valle del Mezquital se han apropiado del hip hop, adaptando canciones tradicionales a este género musical, logrando alto impacto en las generaciones jóvenes de la región [Membda Records

¹⁰ 10 Para mayor detalle sobre el son y el fandango jarocho consultar: [García de León 2006].

2012]. Es visible tanto en el número de reproducciones y visitas en la *web* como en los comentarios que los usuarios hacen de estas innovaciones musicales. En la mayoría de los casos se muestra una serie de ideologías lingüísticas y actitudes positivas hacia la lengua y cultura otomí y arraigo e identificación con este grupo étnico.

El grupo El Venado Azul (formado por José López, músico de origen wixárika —huichol—, que saltó a la fama por su activismo para defender Wirikuta y por su jocosa cumbia “La Cusinela” dedicada a la mujer, la belleza y las tortillas, fue considerado como un fenómeno musical nacional e internacional; mostrando un gran impacto a través de la innovación y mezcla de música huichol y música mestiza (interpretando sus temas en wixárika y español), lo cual da como resultado una nueva corriente musical de la que son íconos. La agrupación ha participado en producciones cinematográficas como en el documental *Hecho en México*, realizado en 2012 [Movie Clips Trailers 2012] y en escenarios antes inconcebibles para la música de raíz indígena, como el Vive Latino (afamado festival internacional de diversos géneros musicales alternativos, el cual desde 1998 ha sido plataforma y escenario de consolidación para numerosas bandas entre las audiencias latinoamericanas). Por supuesto, la participación de estos “nuevos” talentos musicales no está exenta de cierto exotismo por parte de la población hispanohablante [Rock Chava 2012].

Mare Advertencia Lirika —rapera y activista de origen zapoteco— [CentralOnce 2015] es otro ejemplo que muestra cómo a través de la fusión de distintos géneros donde converge la música tradicional de cuerdas, el funk o el rap, es posible, a través de sus letras, hablar de las injusticias sociales y defender los derechos de las comunidades indígenas de Oaxaca.

En Tabasco la música yokot’an o música de tamborileros, aunque carece de letra, se vincula con las prácticas más importantes de la ritualidad yokot’an, como es el caso del Ak’tuba noxib. Su enseñanza y transmisión a niños y niñas chontales refuerza su vínculo con la comunidad y con rituales fundamentales en la reproducción de ésta, como la *Danza del Baila Viejo* [López Jiménez 2015]. Si bien en este caso la lengua está en un alto grado de desplazamiento en las generaciones jóvenes, a partir de la música de los tamborileros se apuntalan prácticas identitarias que podrían redundar en ideologías lingüísticas positivas para la recuperación de la lengua indígena en cuestión.

COMENTARIOS FINALES

La música es un elemento potencial para la transmisión, continuidad e incluso (re)vitalización de cualquier lengua que se encuentre en peligro. En términos de una metodología revitalizadora, el empleo de las prácticas musicales o la relación entre la revitalización lingüística y las culturas musicales puede planificarse en espacios comunitarios y escolares a partir de encuentros, talleres, foros, etcétera.

La música empleada como herramienta en los procesos revitalizadores ofrece la oportunidad de reactivar prácticas culturales a partir de innovaciones dentro de la misma. Como hemos mostrado, distintos grupos musicales indígenas utilizan la música como un medio que les permite fortalecer y revitalizar sus lenguas, pero además reivindicarse como grupos étnicos, posibilitando el desencadenamiento tanto de resistencias culturales [Velasco García 2009] como de innovaciones que buscan posicionar la lengua y brindarle nuevos estatus acercándola a nuevas audiencias.

Coincidimos con Flores Farfán [2014] al entender la música como “un filón de conocimiento con gran potencial para la revitalización lingüística y cultural no sólo por su dinamismo y su capacidad de expresión creativa, sino porque participa en la construcción de sentidos de pertenencia social e histórica, procesos de auto-identificación positiva y cohesión social. Como producto de la cultura de un grupo social concreto, contribuye a la creación, reproducción y re-creación de la lengua y la cultura misma”.

No se trata únicamente de un vehículo para la transmisión de la lengua, sino que es una parte constitutiva de su gramática cultural, a la vez que puede ser una estrategia para la apropiación, re-apropiación, innovación y actualización de prácticas culturales y lingüísticas. En ese sentido, la música y las culturas musicales en los procesos de (re)vitalización devienen en resistencia, identidad, reflexión, revaloración y reapropiación de tradiciones y prácticas lingüísticas y culturales [Camacho 2009; Velasco 2009; Dembling 2011].

REFERENCIAS

Avilés, Karla

- 2011 Aquí ya no hablan mexicano... ¡Les da pena! Estigmas nahuas en Santa Catarina, Tepoztlán, Morelos, en *Entre el estigma y la resistencia: dinámicas étnicas en tiempos de globalización*, Avilés, Karla y Adriana Terven (coords.). Publicaciones de la Casa Chata. México: 181-216.
- 2009 *Retos y paradojas de la reivindicación nahua de Santa Catarina Tepoztlán, Morelos*, tesis de doctorado. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México.

Ayala Sánchez, Pedro

- 2007 *La música como lenguaje: una perspectiva lingüística de la armonía tonal*, tesis de licenciatura. UNAM. México.

Camacho Díaz, Gonzalo

- 2009 Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal, en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Fernando Híjar Sánchez. Dirección General de Culturas Populares. México: 25-39.

Cordova, Lorena

- 2014 *Esfuerzos de revitalización de la lengua chuj en contextos fronterizos multilingües del estado de Chiapas. Acercamiento y aportes desde la perspectiva ecológica ascendente*, tesis de doctorado. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México.

Conaculta

- s/f Sangre maya. Tierra adentro. <www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/revista/revista-tierra-adentro-191/32-pat-boy-quintana-roo/>. Consultado el 30 de marzo de 2015.

Costa, James

- 2010 *Revitalisation Linguistique: Discours, Mythes et Ideologies. Approche Critique de Mouvements de Revitalization en Provence et en Écosse*, tesis de doctorado. Université Stendhal-Grenoble III. Francia.

Crystal, David

- 2001 *La muerte de las lenguas*. (Traducción castellana, Pedro Tena). Cambridge University Press. Madrid.

Dembling, Jonathan

- 2011 Instrumental Music and Gaelic Revitalization in Scotland and Nova Scotia. *International Journal of the Sociology of Language* (206): 245-254.

Dorian, Nancy

1981 *Language Death. The Life Cycle of a Scottish Gaelic Dialect*. University of Pennsylvania Press. Filadelfia.

Embriz Osorio, Arnulfo y Óscar Zamora Alarcón (coords.)

2012 México. *Lenguas Indígenas Nacionales en riesgo de desaparición. Variantes Lingüísticas por grado de riesgo*. 2000. INALI, México. <http://site.inali.gob.mx/pdf/libro_lenguas_indigenas_nacionales_en_riesgo_de_desaparicion.pdf>

Fishman, Joshua

1991 *Reversing Language Shift: Theoretical and Empirical Foundations of Assistance to Threatened Languages*. Multilingual Matters. Reino Unido.

Flores Farfán, José Antonio

2013a El potencial de las artes y los medios audiovisuales en la revitalización lingüística (The Potencial of Arts and Audiovisual Media in Language Revitalization. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, vol. 51(1), 2013: 33-52.

2013b Revitalización lingüística y cultural. Ejemplos de México, en *Interculturalidad activa: vamos a aprender maya*, Patricia Medina (ed.). Universidad Pedagógica Nacional. México: 213-228.

2013c Archivos, documentación y revitalización lingüística en la era digital, en *La monografía en lengua náhuatl*, Refugio Nava (ed.). Universidad Autónoma de Tlaxcala. México: 13-22.

2005 Intervention in Indigenous Education. Cultural Sensitive Materials for Bilingual Nahuatl Speakers, en *Mexican Indigenous Language at the Dawn of the 21st Century. Contributions to the Sociology of Language*, Margarita Hidalgo (ed.). Mouton Gruyter. Berlín: 335-361.

Flores Farfán, José Antonio et al.

2014 Revitalización lingüística a través de las artes. Vinculando la escuela y la comunidad, en *Proyecto de Investigación Ciencia Básica*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Conacyt. México.

Flores Farfán, José Antonio y Lorena Cordova

2012 *Guía de revitalización lingüística: para una gestión formada e informada*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas/ Linguapax/ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México.

Flores Farfán, José Antonio y Marisa Zuleta (coords.)

2009 *Lamar ejegat. Brisa del Mar. Apischogo*. Pobre Chavo. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social /LinguaPax/Barlovento/ Conacyt. México [CD].

Flores Farfán, José Antonio y Jaime Cruz (coords.)

2009 *Yó'ömpögam töwöj yó'öm... Gin notasotal nigaj* (Así es amigo... acá. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Lin-

guaPax/ Barlovento/ Conacyt. México [DVD].

García de León, Antonio

2006 Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos. Conaculta/ Instituto Veracruzano de Cultura. México.

García Méndez, José Andrés

(s/f) Etnografía de los fabricantes de música. Laudería tradicional del fandango jarocho, en *Proyecto de investigación*. ENAH. México.

Haugen, Einar

1972 *The Ecology of Language: Essays by Einar Haugen*. Stanford University Press. Stanford, California.

Hinton, Leanne y Kenneth Hale (eds.)

2001 *The Green Book of Language Revitalization in Practice*. Academic Press. San Diego.

Hinton, Leanne, Matt Vera y Nancy Steel

2002 *How To Keep your Language Alive. A Commonsense Approach to One-on One Language Learning*. Heyday Books. Berkeley.

Híjar Sánchez, Fernando (coord.)

2009 *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares. México.

Hornberger, Nancy (ed.)

1996 *Indigenous Literacies in the Americas: Language Planning from the Bottom Up*. Mounon de Gruyter. Berlín.

Instituto Nacional Indigenista

2000 Encuentro de música. Las nuevas creaciones, de “El costumbre” al rock. Archivo Sonoro Digital de la Música Indígena. México [CD].

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas

2008 *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. <http://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf>. Consultado el 10 de marzo de 2014.

2009 *Programa de Revitalización, Fortalecimiento y Desarrollo de las Lenguas Indígenas Nacionales 2008-2012*. <www.inali.gob.mx/pdf/PINALI-2008-2012.pdf>. Consultado el 16 de marzo de 2014.

Jakobson, Roman

1986 [1960] Lingüística y poética en *Ensayos de Lingüística General*. Planeta de Agostini, Buenos Aires.

Krauss, Michael

1992 The World of Languages in Crisis. *Language* 68 (1): 4-10.

López Jiménez, Manuel Alejandro

2015 *A jats'joben tä t'säk t'sit. Los tamborileo de Tucta*, tesis de Licenciatura. ENAH. México.

MacLeod, Morag

1996 Folk Reavival in Gaelic Song, en *The Democratic Muse: Folk Music Revival in Scotland*, Ailie Munro. Scottish Cultural Press. Aberdeen.

Mendoza, Yasbil

2012 Lingüística e investigación musical en México. *Cuicuilco*, vol. 19 (55), septiembre-diciembre: 89-110.

Muratalla, Benjamin

2009 Los sonidos de la diversidad, en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Fernando Híjar Sánchez (coord.). Conaculta-Dirección General de Culturas Populares. México: 83-106.

Nava, Fernando

1995 El p'urhépecha hablado y cantado, en *Antropología e interdisciplina: Homenaje a Pedro Carrasco Memoria de la XXII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*. El Colegio de México. México: 477-489.

Nava, Fernando y María Isabel Flores

2004 Música indígena de la Sierra Gorda: expresiones actuales de los chichimecas y los otomíes de Guanajuato, en *Memoria del Primer Coloquio sobre Otopames*, Fernando Nava (comp.). UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas. México: 117-120.

Nettle, Daniel y Susan Romaine

2000 *Vanishing Voices. The Extinction of the World's Languages*. Oxford University Press. Nueva York.

Romaine, Suzanne

2010 Language contact and death, en Hickey Raymond Ed. *Handbook of Language Contact*. Cambridge University Press, Cambridge:320-339.

Shaw, John

1993 Language Music and Local Aesthetics: Views from Gaeldom and Beyond en *Scottish Language*. 11/12: 37-61.

Siankope, Joseph y Olga Villa

2004 *Música e interculturalidad*. Catarata/Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid.

Skutnabb-Kangas y Maffi

2003 *Compartir un mundo de diferencias*. UNESCO/WWF/Terralingua. París.

Terborg, Roland y Laura García Landa

2011 *Muerte y vitalidad de las lenguas indígenas y las presiones sobre sus hablantes*. UNAM-CELE. México.

Trujillo Tamez, Alma Isela

2012 *La vitalidad lingüística de la lengua ayuk o mixe en tres comunidades: Tamazulapan del Espíritu Santo, San Lucas Camotlán y San Juan Guichicovi*, tesis de

- Maestría. UNAM-CELE/ UNESCO. México.
- 2011 *Vitalidad y peligro de desaparición de las lenguas, en Antología de textos para la revitalización lingüística*, Flores Farfán, José Antonio. INALI-Linguapax. México: 11-44.
- 2002 *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. UNESCO. París.
- Vargas, Itzel**
- 2014 *Claroscuros en la revitalización lingüística del hñähñú del Valle del Mezquital*, tesis de maestría. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-IIA. México.
- Velasco García, Jorge Héctor**
- 2009 El movimiento de música popular. Patrimonio cultural en resistencia, en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Fernando Híjar Sánchez (coord.). Conaculta-Dirección General de Culturas Populares. México: 217-236.

VIDEOGRAFÍA

Alt.Latino

- 2015 *Hear Latin American Artist Who Rock in Indigenous Languages*. <www.npr.org/blogs/latino/2015/03/05/390934624/hear-6-latin-american-artists-who-rock-in-indigenous-languages?utm_content=buffer67714&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. Consultado el 16 de marzo de 2015.

CentralOnce

- 2015 Especiales musicales-Mare Advertencia Lírika. <www.youtube.com/watch?v=248BofBkl78>. Consultado el 31 de marzo de 2015.

MembdaRecords

- 2012 Ma tsat'io ya bidu rap en hñähñú. <www.youtube.com/watch?v=YuNBAebRjO0>. Consultado el 15 de marzo de 2015.

Movie Clips Trailers

- 2012 Hecho en México Official Trailer #1. <www.youtube.com/watch?v=s8yim7A3ivM>. Consultado el 1 de abril de 2015.

Puerto Maldonado

- 2013 Kumbarikira. Éxito musical de niños kukamas al rescate de su lengua. <www.youtube.com/watch?v=O3C-18Nf_Aw>. Consultado el 1 de abril de 2015.

Rock Chava

2012 Venado Azul Vive Latino 2012. Disponible en Web: <www.youtube.com/watch?v=3bHXJg8_ERY>. Consultado el 1 de abril de 2015.

Universia

2011 Mariachi: transmisor de valores, historia lenguas. <noticias.universia.net.mx/en-portada/noticia/2011/11/29/893298/mariachi-transmisor-valores-historia-lenguas.html>. Consultado el 19 de marzo de 2015.

Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato

Rafael A. Ruiz*

Investigador independiente

RESUMEN: *En este artículo se revisa brevemente la música patriótica y de banda de viento militar en el periodo 1857-1910, que va de la Guerra de Reforma al fin del Porfiriato. Fue en esta última etapa cuando la banda militar tuvo un papel preponderante en la cultura musical, ya que puso al alcance de la población las obras de los grandes maestros europeos y mexicanos. Esto se logró gracias a la tradición de ofrecer serenatas en las plazas principales del país. La banda militar se convirtió en el símbolo musical de México, pues representó a la nación en las exposiciones universales y eventos internacionales.*

PALABRAS CLAVE: *gran década nacional, Porfiriato, historia de la música mexicana, bandas militares de viento, diversiones públicas.*

ABSTRACT: *This paper briefly reviews patriotic music and the music of the military brass band throughout the period 1857-1910, which runs from the War of Reform, to the end of the Porfiriato era. It was in the latter period that the military band played an influential role in the country's musical culture, since it placed the works of the Grand Masters of both Europe and Mexico within reach of the general population. This was achieved thanks to the tradition of offering serenades in the main squares of the country. Thus, the military band was converted into a musical symbol of Mexico, given that it represented Mexico at both universal and international events.*

KEYWORDS: *: National Golden Decade, Porfiriato, history of Mexican music, military brass bands, public events*

*malou_5vibe@yahoo.com.mx

INTRODUCCIÓN

En este artículo revisaremos brevemente la música patriótica y la de banda de viento militar en el periodo que va de 1857 a 1910, que corresponde desde el inicio de la Guerra de Reforma hasta el final del Porfiriato. La información proviene de una tesis de historia realizada en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en 2002, en la cual abordamos el tema de las bandas de música militares en México, además de otros estudios que hemos llevado a cabo acerca de la música en el siglo XIX [Ruiz 2002: 145].

Los músicos militares mexicanos, al igual que los europeos, participaron en eventos que iban más allá de sus labores castrenses y del ceremonial patriótico, por ejemplo, ofrecieron serenatas en plazas principales donde estuviese acantonado un regimiento; participaron en diversiones como corridas de toros o funciones teatrales; fueron el fondo musical en la inauguración de obras públicas y, antes de la Guerra de Reforma, intervenían en ceremonias religiosas.

Las bandas mexicanas seguían los modelos de sus contrapartes europeas, y al igual que ellas, ofrecían audiciones en parques, plazas y jardines. Allí tocaban un repertorio que consistía en arreglos de ópera y música sinfónica, valeses, cuadrillas y géneros bailables, piezas populares y, evidentemente, marchas, himnos y música marcial.

En principio, podemos hablar de dos tipos de bandas militares: las que tocan cornetas y tambores para la instrucción y el combate —bandas de guerra— y las que ejecutan música más formal y contrataban músicos —conocidas como bandas de armonía, orquestas militares, bandas de viento o bandas de música.

Las bandas de guerra ensayaban fuera del cuartel, pues muchas veces éstas fueron casas habilitadas y en el mejor de los casos ex conventos, por lo cual fue común la falta espacio. Además, las maniobras que ejecutaba la tropa debían ser llevadas a cabo extramuros de la ciudad, pero al ir o regresar a su cuartel lo hacían a tambor batiente. Marchar así debió causar molestias a la población y fue motivo de muchas quejas que en ocasiones llegaban a las más altas autoridades. Las peticiones se hacían en todos los tonos y formas. Una de ellas, por ejemplo, se publicó en el periódico *El Monitor Republicano* en una edición de enero de 1872:

Una súplica. Los vecinos pacíficos de las calles de la Acequia y Puente del Correo Mayor, suplican al jefe de los vecinos bélicos del cuartel situado en la primera de estas calles, que aprovechando la deliciosa frescura de la mañana,

y gozando a la vez del magnífico panorama del Valle de México, salgan los individuos que estudian los deliciosos instrumentos clarín y tambor, á hacer sus escoletas a las espaciosas llanuras adonde el genio de la armonía descenderá sobre ellos, inspirándoles sublimes melodías, en tanto que los pacíficos vecinos puedan gozar de las dulzuras de Morfeo [*El Monitor Republicano*].

MÚSICA Y BANDAS EN LA GUERRA DE REFORMA

Una vez derrotado el régimen santanista y triunfante la Revolución de Ayutla se promulgó en 1857 una nueva constitución de carácter liberal. Esto provocó la oposición del bando conservador que encabezado por Félix Zuloaga promovió su desconocimiento. La guerra civil que se desató entre conservadores y liberales duró tres años y fue muy cruenta para ambas facciones.

La música fue también un arma al igual que los rifles y cañones. Una parte de ésta fueron las marchas dedicadas a los héroes, ejemplo de ello es "La victoria", polka-mazurca compuesta en honor del general Luis Osollo (del bando conservador) por A. Infante. Por su parte, Jesús Valades escribió para el general Miguel Miramón una marcha que llamó "Al genio de la guerra" [Valades: 3]. Por el ala liberal el compositor zacatecano Fernando Villalpando dedicó "La marcha batallón González Ortega" a su paisano, el general Jesús González Ortega [Ortega: 3]. Aniceto Ortega compuso una marcha para el general michoacano Vicente Riva Palacio. La famosa "Marcha Zaragoza" fue compuesta también por Ortega. Las piezas se escribían para piano, después, si gustaba, se arreglaban para banda.

LA INTERVENCIÓN Y EL IMPERIO

Con la Intervención y el Imperio llegaron las bandas de música francesas, belgas y austriacas, éstas portaban los nuevos instrumentos desarrollados a mediados de siglo en Francia y Austria. Algunos de estos grupos fueron de gran calidad, además de traer las últimas modas musicales, tanto en instrumentación, número de ejecutantes y repertorio [Ruiz: 211-212].

Seguramente uno de los conjuntos musicales militares de mayor nivel que llegó a tierras mexicanas y que se recordó por varios años fue la banda que acompañó a Legión Austriaca, que dirigía Josef Rudolph Sawerthal, y que tenía su cuartel en Liubliana (actualmente capital de Eslovenia).

El periódico *El Pájaro Verde*, al dar noticia de su llegada a Puebla publicó lo siguiente:

El 24 había llegado, parte de ella a Puebla. La *Reconciliación* [periódico de Puebla] dice de ella El personal nos parece bastante bueno, y su porte marcial revela educación y finura. La música es de lo mejor y más escogido, y en cuanto a la oficialidad, es cortesana, simpática y de maneras bastante finas [*El Pájaro Verde*].

Desde la llegada del ejército expedicionario francés, los comandantes ordenaron a sus bandas ofrecer serenatas en las plazas principales. Esta fue una costumbre ya conocida en México, e intentaba que los soldados buscaran congraciarse con la población local y dar una imagen menos ruda de la Intervención. Por lo general, la serenata se daba en la plaza principal, y para tal fin en algunas partes se empezaron a construir templetos o pabellones, semejantes a los que había en Francia por aquella época. Éstos serían los antecedentes de los kioscos que tendrían su auge en el Porfiriato.

Entre marzo de 1865 y enero de 1866, la banda de la Legión Austriaca presentó en la Plaza de Armas de la Ciudad de México obras de 40 compositores, de los cuales dominaban los austriacos. Se tocaron 172 piezas, la música más ejecutada fue la de Johann Strauss que representó 23%; Josef Sawerthal (director de la banda), 20% y Giuseppe Verdi, 11 %. Estos tres compositores ocuparon más de la mitad del repertorio de la banda [Ruiz: 219].

Una pieza de Sawerthal es la marcha “Novara” escrita en honor de la fragata de la marina austriaca que trajo a Maximiliano y Carlota a México. También Maximiliano fue homenajeado en varias marchas como la titulada “La Mexicaine”, de Jules Hémerly, compuesta en París [*La Sociedad*].

Otro ejemplo de las serenatas que ofrecían las bandas europeas lo vemos en 1866, en Saltillo, Coahuila, donde el programa de música tocado por la banda del 12º Regimiento de Cazadores del ejército francés en la Alameda fue el siguiente.

12º Regiment de Chasseurs

Programme de Musique

De 27 Mai 1866

1. Le Tyrol (Allº Mre.) Gurtner.
2. Le Debardeur (Quadrille) Bourginal.
3. Galathe (Mosaïque) V. Massé.
4. La Chanteuse Voilá (Valse) Landremont.
5. I Lombardi (Mosaïque) Verdi.
6. El Gris (Schotisch) G. V.

Á l'Alameda de 5 á 6 hr 1/2. [León: 37]

Además de las serenatas, los contingentes que entraban a la capital fueron recibidos con música. La Legión Belga fue recibida con las bandas de la Legión Extranjera [*El Pájaro Verde*]; un batallón de esta última, procedente de Oaxaca, fue saludado a su entrada por la música del regimiento austriaco [*El Pájaro Verde*]. Cuando llegó el resto de la fuerza, salieron a su encuentro las bandas de la misma legión y la austriaca [*El Pájaro Verde*].

LAS BANDAS EN LA REPÚBLICA RESTAURADA

Con la restauración de la República en 1867 las bandas de viento continuaron su labor de difusión musical. Por ejemplo, *El Monitor Republicano* anunciaba el programa que ofrecería el Batallón del Distrito. La separación entre Iglesia y Estado fue definitiva y se permitió que las bandas tocaran sus serenatas en los días santos. Esto lo registra Ignacio Manuel Altamirano en una de sus crónicas:

El gobierno mandó situar una música militar en la tarde del jueves Santo, en el jardín de la Plaza Mayor, y jamás desde que ese lugar es el paseo favorito de las familias mexicanas, ha habido en él mayor concurrencia. No se cabía. La música estuvo tocando hasta la noche, algunas piezas de ópera, de zarzuela, danzas y el ta y el té, con gran contentamiento de todos [Altamirano: 21].

El repertorio de la banda militar en México estaba formado de cuatro grandes partes:

1. Música de concierto arreglada para los alientos.
2. Géneros de moda como el vals, la habanera, la mazurca.
3. Música popular.
4. Marchas, himnos y demás música militar [Ruiz: 328].

La participación de las músicas del ejército en las festividades patrióticas fue obligada, además del 16 de septiembre, las celebraciones incluían los triunfos contra los ejércitos extranjeros como el del 5 de mayo, que fue declarado fiesta nacional. El programa del festejo en 1872 en la Ciudad de México fue organizado por el Ayuntamiento constitucional y la Junta Patriótica y presentado días antes por los periódicos de la capital. La intervención de las bandas militares empezaba desde la madrugada y finalizaba hasta la noche.

PROGRAMA...

3o- Al toque de diana, se verificará un repique general, y las músicas de la guarnición, así como las de los cuarteles menores de la ciudad recorrerán las calles

tocando hasta las siete de la mañana.

5o- Al desfilar la procesión cívica por la calle del 5 de Mayo, las músicas tocaran la marcha nacional Zaragoza.

7o.- En la tarde de este mismo día tendrá lugar una función en el Teatro Hidalgo, según el programa que se circulará, y acróbatas en las plazas de Villamil, el Carmen, Vizcaynas y Juan J. Bat, situándose las músicas militares en los paseos públicos [*El Monitor Republicano*].

Músicas. El domingo Cinco de Mayo, en la tarde, habrá una en la glorieta del mismo nombre; otra en el Zócalo, y en la Alameda otra; esto ha manifestado el Sr. D. Vicente García Torres el galante general García.

Como esto redundará particularmente en bien de las señoras que disfrutarán de agradables melodías, el Monitor da las gracias por lo que toca a las bellas lectoras [*El Monitor Republicano*].

Las músicas militares participaban en los eventos oficiales del presidente de la República. Ofrecían serenatas en los parques y plazas de todo del país. Igualmente, en los años de la República Restaurada fue cuando comenzó la edificación de kioscos en las plazas principales de las ciudades. El kiosco fue una construcción que se creó ex profeso para las serenatas de los conjuntos de aliento.

LAS BANDAS MILITARES DURANTE EL PORFIRIATO

¿Para qué habitante del Distrito Federal
cuya niñez haya transcurrido de los años
noventa a la otra década, Porfirio Díaz,
marcha de honor e himno nacional no
serán tres partes de un solo todo?
Martín Luis Guzmán [*Guzmán: 237*]

Uno de los orgullos del régimen porfirista—junto con los ferrocarriles, las grandes construcciones y el crecimiento económico—fue el ejército. En efecto, lo que apenas unos años antes fueron contingentes desordenados, mal vestidos y armados, y dirigidos por oficiales que actuaban más por intuición que por conocimiento se transformó en un cuerpo disciplinado y profesional. Ver marchar en desfiles como el del 16 de septiembre o 5 de mayo a los flamantes batallones, la caballería y artillería fue motivo de orgullo, satisfacción y confianza, porque se tenía fe que dicho ejército ya no sería, como en el pasado, botín de caudillos o jefes ambiciosos. Así, con esas fuerzas armadas, el orden constitucional estaba asegurado.

La profesionalización y modernización del Ejército federal fue consecuencia de una serie de factores: el periodo de paz que gozó México evitó que fuera usado constantemente contra el pueblo (a excepción de rebeliones indígenas como las de Yucatán y Sonora); otro fue el crecimiento económico que permitió contar con recursos suficientes para pagar puntualmente a la tropa, elevar el sueldo de oficiales y jefes e invertir en armamento y educación militar.

Con la llegada de Díaz al poder, sus ministros de guerra llevaron a cabo una serie de reformas al instituto armado que harían de éste un ejército profesional. Ello también se manifestó en las bandas militares, tal como veremos a continuación.

A diferencia de los conjuntos de música regional—por ejemplo, los del son mestizo de cuerda—, las bandas de viento y militares tocaban repertorios más amplios. Esto se debía en parte a que los directores y ejecutantes iban a donde se les ofrecía trabajo y a la movilidad propia del ejército. Veamos algunos ejemplos.

Candelario Rivas (1860-1916), el renombrado director zacatecano, tuvo a su cargo diferentes bandas. En 1890 fue subdirector en la del 10º Regimiento de Puebla; director fundador de la banda del estado de Hidalgo, a la que regresó en 1911 por petición del gobernador, también dirigió la banda del Parque Luna en el Distrito Federal, conjunto con el que alcanzó grandes triunfos [Romero: 20, 44-45].

Fernando Villalpando (1870- 1905), compositor y director zacatecano, empezó su carrera musical como cornista en la Banda de Música del 2o. Batallón de Zacatecas, a las órdenes del general Jesús González Ortega. Villalpando ascendió por riguroso escalafón hasta llegar a director de la Banda Municipal de la ciudad de Zacatecas [Romero: 1].

Abundio Martínez, el gran compositor de Huichapan, Hidalgo, comenzó su carrera en la banda que dirigía su padre. A los 16 años recibió el permiso de su familia con el fin de dirigir la banda de música de Polotitlán. Más tarde se trasladó a la ciudad de Pachuca, donde aprende violín y piano. Al emigrar la familia a México en 1890, Abundio se incorporó a la importante Banda de Zapadores que dirigía el maestro Miguel Ríos Tolcano [Rubluo: 20-21].

Miguel Vasallo participó en la banda del 25º Batallón de Infantería con sede en Juchitán, Oaxaca; en 1908 se hizo cargo de la banda municipal de esa comunidad. Posteriormente Vasallo fue solicitado para dirigir la banda del estado de Chiapas [Romero: 52].

Un músico muy importante para las bandas en México fue el jalisciense Clemente Aguirre(1828-1900), autor de la famosa marcha “Ecos de México”

y director de varias bandas en el Bajío y Jalisco. Desde niño, Aguirre ya participaba en la banda del Batallón de Artillería de Ayo, Jalisco, más tarde tocó el clarinete en la banda del Tercer Batallón de Allende. En 1844 llegó a la Ciudad de México a estudiar composición y dirección orquestal con José María Pérez de León, sin embargo, abandonó sus estudios y participó como músico y soldado en la guerra contra los estadounidenses entre 1846 y 1847. Después dirigió las bandas del Primer Batallón Ligero de Guanajuato (1854), Quinto Batallón de Infantería (1861-64), 25° Batallón (1867). Aguirre tuvo mucha actividad como compositor, maestro y director [Pareyón: 13-22].

Otro director famoso fue el michoacano Isaac Calderón (1857-1915), quien tuvo bajo su batuta a la Banda de la Gendarmería montada de la Ciudad de México. A este grupo Rubén M. Campos lo llamó la primer “gran banda” en México [Campos: 203]. Este conjunto fue el primero en ejecutar obras de carácter sinfónico como la “Pastoral”, de Ludwig van Beethoven [Pareyón: 58]. Calderón nació en Michoacán y aprendió música en el seminario de Zamora. En 1887 se dio de alta en la banda de música del Regimiento de Gendarmes del Ejército, y por riguroso escalafón ascendió hasta director. De 1896 a 1899 dirigió la banda de la fábrica de hilados y tejidos “Hércules”, ubicada en las inmediaciones de Querétaro. Sin embargo, el general Clemente Villaseñor pidió que volviera al ejército, en 1899 recibió la batuta de la famosa banda del 8° Regimiento para suplir a los músicos que habían pasado a formar parte de la banda del Estado Mayor. En 1904 volvió a solicitar su baja en el ejército y se dedicó a dirigir bandas civiles. Nuevamente ingresó al instituto armado en 1909, dirigió la banda del 28° Batallón, y más tarde la del 22°.

El trabajo de los directores fue variado, algunos, como Isaac Calderón, hicieron parte de su carrera musical en el ejército; otros, como Abundio Martínez o Villalpando, pasaron a las bandas civiles, la composición y la enseñanza. Seguramente el sistema de contrata fue más atractivo para los directores y ejecutantes que enrolarse como militares de planta. Aunque para algunos el trabajo en el ejército fue más seguro y prestigiado. Esto condujo al gran auge de las bandas militares durante el Porfiriato y una de las más famosas fue la del Estado Mayor.

Durante el Porfiriato hubo una banda militar que fue emblemática de ese periodo. En efecto, si tuviéramos que elegir la música militar más importante de fines de siglo XIX y principios del XX ésta sería la Banda de Música del 8° Regimiento de Caballería, que después se llamaría Banda del Estado Mayor, la cual estuvo bajo la batuta de dos de los mejores directores de la época: Encarnación Payén y Nabor Vázquez.

La trayectoria de Encarnación Payén es característica de los músicos

que tenían a su cargo las grandes bandas militares. Comenzó tocando pistón en la banda del Cuerpo de Granaderos de la Guardia de los Supremos Poderes y de ahí pasó a la banda de Artillería de Mina, Primero Activo de Celaya y Noveno de Caballería, entre otras. A finales de la década de los ochenta, Payén ingresó como director a la banda del 8° de Caballería con sede en Morelia [Romero: 54-55].

Pronto la banda del 8° de Caballería ganó fama gracias al apoyo del jefe del regimiento, el coronel Epifanio Reyes. En 1893, el gobierno de la República transformó la Banda del 8° Regimiento en Banda de Música del Estado Mayor Especial con base ya no en Morelia, sino en la capital del país [Romero: 57]. Los eventos oficiales importantes, y particularmente los del presidente Díaz, fueron acompañados por la música que dirigía el maestro Payén. Además, fue la banda elegida para representar a México en ferias internacionales y la que acompañó al presidente en sus actos oficiales [Ruiz: 244].

El otro gran director de la Banda de Estado Mayor fue el clarinetista oaxaqueño Nabor Vázquez, que la dirigió de 1899 hasta la disolución del Ejército federal en 1914 [Ruiz: 249-250].

Al igual que años anteriores, las músicas militares ofrecían serenatas que se anunciaban en la prensa, como la ofrecida en la Alameda de la Ciudad de México por la Banda de Ingenieros y la del 7° Regimiento el domingo 13 de junio 1886 [*El Diario del Hogar*: 3].

En 1904, la revista *El Mundo Ilustrado* daba cuenta que las Bandas de Zapadores y del 10° Batallón ejecutaron durante el paseo lo mejor de su repertorio [*El Mundo Ilustrado*: 4]. Una de las piezas que seguramente tocó la Banda de Zapadores fue el pasodoble “Quiebros y requiebros”, grabado por la RCA Victor en 1905. Otra de las piezas grabadas también por esos años es la “Marcha Félix Díaz”, de Velino M. Preza, ejecutada por la Banda de Policía de México [Garrido: 29]. Otro conjunto muy famoso y que fue también una de las primeras en grabar discos fue la de Artillería, que dirigía el maestro Ricardo Pacheco.

Aunque la Ordenanza General del Ejército no consideraba para el servicio a los menores de 18 años, fue costumbre muy arraigada utilizarlos para las bandas de guerra hasta la época de la Revolución. Por ejemplo, la banda de guerra del Colegio Militar no estaba formada por los alumnos de esa institución, sino por jóvenes de 16 años de otros establecimientos como la Escuela Industrial [*Secretaría de Guerra y Marina*: 844].

Durante el largo régimen de Díaz, la banda militar tuvo un papel preponderante en la cultura musical; puso al alcance de la población un repertorio (el de los grandes maestros europeos y mexicanos) que de otra manera hubiera sido imposible que se escuchara. Esto se logró gracias a la tradición de

ofrecer serenatas en las plazas principales de todo el país. La banda militar se convirtió en el símbolo musical de México, pues representó a la nación en las exposiciones universales y eventos internacionales.

Con el movimiento armado de 1910 comenzó otro proyecto de país y cambiaron las formas de nacionalismo, incluido el musical. Los portavoces del nuevo nacionalismo musical académico considerarían a los compositores de escuela del Porfiriato como europeizantes. Con el tiempo, el desarrollo de medios como el cine y la radio hizo que la banda militar cediera paso a otros grupos que tomarían su lugar como portavoces musicales de la nación mexicana.

REFERENCIAS

Altamirano, Ignacio Manuel

1987 *Obras Completas*, vol. VIII, Crónicas, t. 2 (edición, prólogo y notas, Carlos Monsiváis). SEP. México: 21.

Campos, Rubén M.

1991 (1928) El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925). Obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas. Secretaría de Educación Pública-Talleres Gráficos de La Nación (Reproducción Facsimilar). Conaculta/ INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. México: 203.

El Diario del Hogar

1886 13 de junio de 1886, Música en la Alameda, p. 3.

Garrido, S. Juan

1981 *Historia de la música popular en México* (2ª ed. corregida y aumentada). Editorial Extemporáneos. México: 29.

Guzmán, Martín Luis

1971 El Águila y la Serpiente, en *La novela de la Revolución Mexicana*, 1ª parte, t. I. Aguilar (Colección Obras Eternas). México: 237.

León, Jesús de e Ildefonso Ávila

1994 *La Alameda, paseo por sus orígenes*. Archivo Municipal de Saltillo. Saltillo, Coahuila: 37.

El Monitor Republicano

1872 Gacetilla 3 mayo, Manuel M. Romero, Aniversario del glorioso 5 de Mayo de 1862, p. 3.

El Monitor Republicano

1872 Gacetilla 9 enero, Manuel M. Romero, Una súplica, p. 3.

El Mundo Ilustrado

1904 3 de abril, El Paseo de las Flores en Santa Anita, p. 4.

Ortega, Aniceto

s. a. Marcha Riva Palacio (compuesta para piano). *Escuela Nacional de Música UNAM. Acervo Música Mexicana*. Clasificación M28 O77 R58: 3.

El Pájaro Verde

1865 Noticias del día, jueves 10 de enero, s. a. Lejion Belga, p. 3

1865 Noticias del día, 13 de febrero, El contingente austriaco, p. 3

1865 lunes 27 de marzo, Noticias del Día, p. 4.

1865 viernes 31 de marzo, Noticias del Día, Regreso de Tropas, p. 5.

Pareyón, Gabriel

1998 *Clemente Aguirre (1828-1900): semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*, 2 vol. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. México: 13-22.

Romero, Jesús C.

1946 Biografías de Músicos Mexicanos: José Encarnación Payen. *Revista Musical Mexicana, Crítica, Técnica, Historia y Folklore t. VI (5)*, 7 de marzo: 54-55.

Romero, Jesús C.

1963 La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos. UNAM: 20, 44-45.

Rubluo, Luis

1976 *El compositor Abundio Martínez*. Secretaría del Desarrollo Económico y Social-Departamento de Acción Cultural (Colección Toltecatl 1). Pachuca: 20-21.

Ruiz Torres, Rafael Antonio

2002 *Historia de las bandas militares de Música en México: 1767-1920*, tesis de maestría en Historia. UAM-Iztapalapa: 145.

Secretaría de Guerra y Marina Departamento del Cuerpo Especial de Estado Mayor

1891, Reglamento del Colegio Militar, expedido por esta Secretaría de orden del Presidente de la República, en 31 de diciembre de 1891, artículo 123 (Colección de circulares y decretos de la Secretaría de Guerra y Marina, 1889-1899): 844.

La Sociedad

1864 6 junio, Músicas Militares, p. 2.

Valades, Jesús

s. a. Al Genio de la Guerra: Gran Himno Patriótico. *Biblioteca Escuela Nacional de Música UNAM. Acervo Música Mexicana*. Clasificación M1683 V35 A54: 3.

Los parabienes. Tradición, palabra y música para despedir angelitos

Alejandro Martínez de la Rosa*

Departamento de Estudios Culturales

Universidad de Guanajuato, Campus León

RESUMEN: *Hace algunas décadas las personas de las zonas rurales realizaban una fiesta cuando fallecía un niño, donde los familiares debían estar contentos de que su alma fuera al cielo. Creían que si había sido bautizado, llegaría directamente al paraíso y no pasaría por el purgatorio, pues los infantes eran inocentes y sin pecado. Por ello no ofrecían una misa o llevaban luto. En este artículo revisaré algunas variantes de los despedimientos de “angelitos” registradas en el sur y occidente de México, género cantado que se interpretaba para despedir al niño difunto. A partir del trabajo comparativo de los versos se conocerán los pormenores del antiguo ritual de entierro de angelito.*

PALABRAS CLAVE: *ritos funerarios, cantos tradicionales, niños difuntos, parabienes, catolicismo popular.*

ABSTRACT: *Only a few decades ago, people living in the rural areas of Mexico held a fiesta for a deceased child, in which the families were to be content that the child's soul had gone to heaven. They believed that if the child had been baptized, it would go directly to Paradise without having to pass through purgatory, since infants were innocent and free from sin. This is why they held neither a mass nor respected a mourning period. This paper reviews some of the ways in which communities from Mexico's southern and eastern regions bid farewell to their “angels,” by way of a genre sung and interpreted specifically for the occasion of bidding farewell to the deceased children. Based on a comparative work regarding the verses of the said genre, details of the ancient burial ritual for deceased children can be seen.*

KEYWORDS: *Funeral rites, traditional songs, deceased children, praise, popular Catholicism.*

* de_la_rosaalejandro@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Cuentan los viejos músicos que antes la gente de los ranchos los contrataba para tocar en funciones dedicadas a los santos o en velorios de párvulos. La creencia era que si un niño bautizado moría, su viaje al paraíso sería directo, no iría al purgatorio, pues los niños eran inocentes y no habían pecado. Por ello era innecesario oficiarles una misa o llevar luto y se organizaba una fiesta, ya que sus familiares debían estar contentos de que su alma llegara al cielo directamente.

En los velorios de angelitos se tiraban cohetes y se encendían velas mientras el cuerpo permanecía sobre una mesa, “entre trapitos blancos, y lo tapaban de flores, luego cuando ya se lo llevaban pa’l panteón, también lo retacaban de aquel florerío” [Martínez 2012: 216-117]. Algunos viejos recuerdan que no se bailaba en esos velorios, pero hay documentos históricos del siglo XIX en los cuales se describen bailes y fandangos en honor a los párvulos camino al cielo. Algunos intelectuales reconocidos escribieron que tales celebraciones fueron una muestra de la ignorancia y el atraso social del país, pues era inconcebible estar contento cuando había muerto un ser humano y más aún cuando se trataba de un niño [Chavero 1987: 95].

El 26 de diciembre de 2007 me tocó acompañar a los músicos a la casa donde había fallecido un angelito. Fue a las afueras de Lázaro Cárdenas, Michoacán, cuando grababa el repertorio de arpa grande de Tierra Caliente. Con un grupo conformado rápidamente para la ocasión, no se llevó arpa sino dos violines (Rodolfo Garibo y Miguel Padilla), guitarra de golpe y tololoche (Ramiro Ceja). A los músicos les llamaron por teléfono, inmediatamente se dirigieron al lugar sin afán de cobrar, pues ante la muerte de un vecino del rancho o pueblo los músicos adoptan el compromiso como un servicio. Cuando llegaron, se acomodaron en una orilla del cuarto donde estaba el féretro, en la sala de la casa. Los familiares se sentaron a los lados en bancas y sillas, prestadas por los vecinos. Los músicos afinaron e interpretaron melodías instrumentales sin canto, específicas para eventos religiosos, llamadas *minuetes*. Tocarón durante horas, los familiares y vecinos ya no cabían en el cuarto y se llenó el frente de la casa. Algunos vecinos llevaron pan, café, refrescos o flores para colaborar con los dolientes, quienes no esperaban la desgracia. El tiempo transcurrió entre pláticas, llantos y música. Al final del entierro, los padrinos aportaron un recurso económico al grupo.

Antiguamente se les colocaba a los angelitos una corona de flores o de oropel en la cabeza y una palma tejida en una mano o un ramillete de flores.

Su vestido, pagado por los padrinos, puede ser de vírgenes o de santos o solamente de blanco, si es muy pobre la familia. También se han registrado cantos al momento de ponerles sus atavíos al fallecido, que se llaman *parabienes*, *despedimiento de angelito* o *coronación de angelito*. Esta música solía interpretarse por cantoras o rezanderas, las cuales, de manera responsorial, interpretaban las palabras de despedida que supuestamente se dirigían entre el párvulo y padres y padrinos. Entre el repertorio musical de los *minuetes* se encuentran las melodías llamadas *angelitos*, sin canto, que tienen especial relevancia en los velorios de párvulos. Me enfocaré en exponer los cantos y rezos que acompañan este evento.

LA DELIMITACIÓN DEL GÉNERO

A lo largo de los años he recabado textos de diverso origen que son nombrados “despedimientos”, “parabienes” o “angelitos”. En la obra de Vicente T. Mendoza, importante recopilador de la primera mitad del siglo XX, el uso del término “despedidas” está supeditado al ciclo de cantos de Navidad para representar “obras pastoriles con concilios de demonios, caminatas, disputas de pastores, adoraciones, arrullos, ofrendas y despedidas al recién nacido” [Mendoza 1956: 11]. A partir del estudio de diversos coloquios de pastorelas [Martínez 2013], sé que las “despedidas” se refieren a cantos donde los pastores se despiden del Niño Dios, representación de Jesús de Nazareth, según la liturgia católica, y no al canto dedicado a un niño fallecido.

En esta misma obra, Mendoza clasifica a la música religiosa en 16 géneros o tipos, además de dos ciclos de teatro piadoso o de edificación. De la primera clasificación, cabe mencionar el género “j. Despedimientos a las diversas imágenes”, y del teatro piadoso o de edificación el “Ciclo del nacimiento de Jesús: Pastorelas”, de las cuales retomamos dos tipos de cantos: “Arrullos y parabienes” y “Despedidas” [Mendoza 1956: 36-37]. En el primer caso, tampoco se relacionan con los cantos a los niños fallecidos, sino a despedir imágenes cuando salen de un templo o se retiran del lugar donde se encontraban rumbo a otro sitio. En cuanto al ciclo del nacimiento de Jesús o pastorelas, las “despedidas” no se refieren a nuestro tema, al igual que los arrullos, mientras que en el texto no se precisan las características del “parabién”.

En el *Cancionero folclórico de México* [1982] los ejemplos que refieren a los títulos o temas relacionados con “despedimientos”, “parabienes” o “angelitos” se encuentran en el tomo 4 de *Coplas varias y varias canciones*. Los ejemplos están en el apéndice “Antología de canciones ‘ligadas’”, es decir,

que no se interpretan como coplas sueltas que se insertan con mayor o menor libertad sobre una melodía. El primero es el número 115 que tiene por título “Despedimento”, recopilado en Chiapas. Si bien se trata de un ejemplo para despedir a un difunto, no está dedicado a un niño sino a un adulto, precisamente por las líneas “Hijos míos, ya no quisiera/ escuchar su triste llanto...” y “Quédate, esposa, con Dios/ ya me voy a separar...” [Cancionero 4 1982: 282-283].¹

El segundo ejemplo es el número 116, con título “Los parabienes”, recopilado en Nayarit [Cancionero 4 1982: 283], el cual transcribiremos más adelante. En el ejemplo 157 tenemos un despedimento, pero correspondiente a la clasificación de Despedimentos a imágenes religiosas, cuyo título es “Amoroso despedimento a la guadalupana”. Otros ejemplos similares son el 168, “Despedidas a la virgen”; 170, “Despedimento a María santísima de Tlaltenango”; 171, “Despedida a la virgen”; 172, “Despedimento al señor del hospital de la villa de Salamanca”, y 173, “Despedida al señor de Mapimí” [Cancionero 4 1982: 313-325]. El último ejemplo del *Cancionero* relativo al tema tratado es el 317 [Cancionero 4 1982: 404-405], llamado “Muerte de un niño”, registrado en la Costa Chica, el cual transcribiremos más adelante.

El título de “Los parabienes” que lleva el ejemplo de Nayarit remite a la clasificación hecha por Vicente Mendoza: “Arrullos y parabienes”, como dedicados a niños, tanto para que se duerman como para que suban al cielo. Sin embargo, el uso del genérico “parabienes” también es utilizado en las bodas: “Parabienes para los novios”. En el ejemplo de Costa Chica, el título enuncia una situación específica pero no un género. En el caso de las “despedidas” o “despedimentos”, propongo definir la clasificación de “despedidas” cuando se trate de imágenes religiosas, y “despedimentos” cuando se refiera a fallecimientos ya sea de adultos o infantiles.

En cuanto a la fuente primaria de los versos, el despedimento nayarita proviene de un trabajo mimeografiado del profesor de misiones culturales Nabor Hurtado, llamado *Sones, canciones y corridos de Nayarit*, editado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1935, actualmente difícil de conseguir [Jáuregui 2001: 33-59]. El segundo ejemplo proviene del trabajo clásico de Gonzalo Aguirre Beltrán llamado *Cuijla* (realizado entre 1948 y 1949, aunque se publicó por primera vez en 1958 y se reeditó en 1985), en el cual se comenta que “el padrino del niño, cuando éste es el muerto, es quien se encarga de pronunciar la despedida, que en tal caso se llama *parabienes*” [Aguirre 1985: 170-171].

¹ Este canto es similar a otro registrado en Cuijla [Aguirre 1985: 168-169].

Compararé las versiones contenidas en el cancionero con registros sonoros más actuales que pueden ser escuchados en alguna fonoteca, además de observar cuál es la manera de nombrar al género o subgénero. Estos registros tienen mayor información contextual, tanto de la dotación vocal-instrumental como del escenario de la celebración.

REGISTROS LITERARIOS Y SONOROS

Precisamente dos ejemplos musicales de despedimentos cantados que ha publicado la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) provienen de las mismas regiones de donde se tomaron los ejemplos mencionados: Nayarit y Costa Chica. El primero fue publicado en el año 2000, aunque, según las notas al disco, se tomó de una grabación de campo de 1978 realizada por la investigadora Irene Vázquez Valle, en Tepic, Nayarit. El conjunto está integrado por guitarra sexta, guitarrón, vihuela y violín y el nombre del grupo es Mariachi de Trinidad Ríos. La comparación de versos es la siguiente

| Nayarit, 1935 | Nayarit, 1978 |
|--|--|
| <p>Me despido tristemente de la casa donde estoy; y adiós y adiós, y adiós, porque ya me voy. Adiós, mi padre y mi madre, adiós también a mis hermanos; Me despido tristemente de la casa donde estoy; y adiós y adiós, y adiós, porque ya me voy. Adiós, mi padre y mi madre, adiós también a mis hermanos; y adiós y adiós, la tierra me está llamando. Adiós, mi madre querida, tú siempre sigue llorando; y adiós y adiós, la tierra me está llamando. No llores, madre querida, que Dios te dio esta victoria; y adiós y adiós,</p> | <p>Dichoso de este angelito dichoso el día en que naciste. (bis) Adiós mi padre y mi madre y padrino que tuviste. (bis) Me voy de aquí, de esta casa, me voy a gozar mi gloria; (bis) Adiós, adiós, me voy cantando victoria. (bis) No me llores madre querida, que me atormenta tu llanto. (bis) Adiós, adiós, la tierra me está esperando. (bis)</p> |

| | |
|---|--|
| <p>déjame ganar mi gloria. Adiós, mi madre querida, que Dios me dio esta victoria; y adiós y adiós, déjame gozar mi gloria. Adiós, mi padre y mi madre, adiós también mis padrinos; y adiós y adiós, voy a tomar mi camino. Adiós, mi madre querida, yo ya voy en el camino; y adiós y adiós, mi madrina y mi padrino. Los acentos de mi casa revelan la ingratitud; y adiós y adiós, padres, y buena salud. No llores, madre querida, madre de toda la rama; ya se va tu hijo querido nacido de tus entrañas. No llores, madre querida, fuente de toda la rama; y adiós y adiós, con mi corona y mi palma. Se fue una prenda querida nacida de tus entrañas.</p> | |
|---|--|

La pieza está catalogada en las notas como “Despedida de angelito. Parabienes tradicional” y menciona que el mariachi nayarita

mantén un repertorio destinado a festividades religiosas y otras ceremonias, tales como los velorios, el cual estaba compuesto por alabados, minuets, parabienes y valeses [...].

Los parabienes —especialmente las despedidas de angelito—, representan lo más tierno y sentido del repertorio tradicional [...]. Estas piezas funerarias son también conocidas en otras partes de la República, por ejemplo, en la amplia región del son jalisciense [Vázquez 2000: 42-43].

Y acerca del rito funeral se explica en la introducción general al fonograma:

La mortalidad infantil en tiempos pasados común a todas las culturas del mundo, debió expresar los deseos de Dios: o bien como castigo a los padres y, o, como un beneficio, ya que los “angelitos” (los infantes muertos, vestidos de angelitos, santos o vírgenes), irían con el Señor y servirían de intermediarios para pedir favores de protección a sus padres. Por su condición de inocencia, se creía que no se requerían de sufragios, aunque sí de intercesiones, casi siempre musicalizados. Es decir, para ellos no había necesidad de hacer misas de difuntos, aunque en nuestros días ha habido cambios, pues se ha establecido la celebración eucarística en las exequias dedicadas a los “angelitos” aunque éstos no estén bautizados. Para los cristianos la vida después de la muerte se ha acompañado de cantos triunfales, con salmos referentes a este momento y con suma alegría para las despedidas de los “angelitos” [Vázquez 2000: 13-14].

Con lo anterior constatamos que hay un ciclo de rezos y cantos propios para acompañar el rito funerario, de ahí que haya una clara diferencia entre las “Despedidas” a las imágenes religiosas del templo o las casas, y los “Despedimentos” a los difuntos que se dirigen al más allá. También asumimos que los “Despedimentos de angelito” son un subgénero de los “Parabienes”. En cierta medida es correcto llamarlos de una u otra manera, aunque es menos específico el de “parabienes”.

En el análisis formal observamos que en ambos ejemplos predominan las cuartetos donde riman las líneas segunda y cuarta, formando pareados; la excepción es el último verso del ejemplo de 1935, pues se trata de una sexteta final como salida. El esquema se define al repetirse mayoritariamente en la tercera línea de la cuarteta la frase: “y adiós, y adiós”.

El segundo ejemplo fue grabado por Gabriel Moedano en la Costa Chica, en Tapextla, Oaxaca. No se indica el año de grabación, pero fue publicado en 1996. La intérprete fue Soledad Liborio, quien la canta a *capella*. Los versos, comparados con la versión recogida por Aguirre Beltrán, son los siguientes:

La pieza fue clasificada por el antropólogo Moedano Navarro como “Parabienes. *Despedimento de angelitos* (parabienes tradicionales)”, lo cual es coherente con las notas anteriores y con la reflexión hecha líneas arriba, pero hay una diferencia fundamental con la recopilación de Aguirre Beltrán en el tipo de versificación, pues en la pieza grabada riman los versos pares (como en los ejemplos nayaritas), mientras en la de *Cuijla* suelen rimar el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero (redondilla), pero no

| Costa Chica, 1958 | Tapextla, 1996 |
|--|--|
| <p><i>Eres un ángel divino que vas a cantar victoria; cuando llegues a la gloria, ruega a dios por tus padrinos.</i> Llegando a la Casa Santa, entras en Jerusalén; te volverás a Belén, donde la mente se encanta. Ahí San Miguel te planta un bello laurel divino; anda, sigue tu camino porque vas a descansar. Y de Dios vas a gozar. <i>Eres un ángel divino,</i> pasarás el río Jordán y las palmas de Cedrón. Te dará la bendición el que bautizó a San Juan; hoy en los cielos están los recuerdos de tu historia. No apartes de tu memoria del bien que aquí te deseamos, y muy contentos estamos, <i>pues vas a cantar victoria.</i> En el coro celestial de ángeles y serafines, que te tocan los clarines una marcha general. Esto es lo más principal de la vida transitoria; la nueva dedicatoria escribo con eficacia: "La virgen te dé la gracia <i>cuando llegues a la gloria</i>". Ángel bello, en este instante acuérdate de tus padres y de tu querida madre; no la olvides, infante. Súbete al cielo triunfante, tiéndete en damasco fino</p> | <p>Dichoso de ti ángel bello y la hora en que naciste; dichoso de padre y madre y padrino que tuviste. Dichoso de ti ángel bello que a la gloria vas a entrar, con tu palma y tu corona y vestido de cristal. Coronita me has pedido, coronita te he de dar; todo te lo he concedido, todo tuviste en tu altar. Ya me separo del mundo, ya no quiero ser mundano, ya los ángeles del cielo ya me llevan de la mano. Ya se murió el angelito, válgame dios que alegría; que lo reciban los ángeles para cantarle a María. En aquel jardín de flores de blanca vas coronado ruega por los pecadores cuando a la gloria haigas [sic] entrado. No llores madre afligida, ni te cause desconuelos, que Dios te tiene escogida para dar ángel al cielo. Y al salir de esta partida ya vas libre de rigores; qué lindo te ves tendido en ese jardín de flores. Ya te libraste de pena, mire ya como reposa; ya te llevan de azucena a tu patria generosa. Todo de estrellas rodeado quisiera verme a tu lado; no te olvides de tus padres aunque a la gloria haigas [sic] entrado. Ángel te vas para el cielo</p> |

del color más purpurino;
 y al obtener el consuelo
 que debe venir del cielo,
ruega a Dios por tus padrinos.
 Oh, niño que con ventura,
 atravesando a las nubes,
 cantando con los querubes
 súbete a la otra mansión.
 Entre tanto, aquí nosotros
 gimiendo de noche y día,
 no encontramos alegría
 ni goces de bendición
 Ruégale a dios por tus padres,
 tú que no eres mal presente,
 y por todos tus parientes
 y, además, por los compadres.
 Adiós, angelito, adiós;
 coronado vas de flores;
 te suplico, ángel divino,
 ruegues por los pecadores.

con tu azucena en la mano
 pídele a María Santísima
 perdón para tus hermanos.
 Del eterno la riqueza
 ahora la vas a gozar;
 de la virgen la fineza
 mil y mil siglos cantar.
 Adiós mis queridos padres,
 me voy con grande pesar;
 celebren mi cabo de año,
 no me vayan a olvidar.
 Adiós antorcha lucida,
 madre de consolación;
 ya se llegó mi partida,
 échenme su bendición.
 Adiós, adiós madre mía,
 adiós, adiós mi consuelo;
 adiós sagrada María,
 nos veremos en el cielo.
 De este mundo me despido,
 madre de mi corazón;
 ya se llegó mi partida
 échenme su bendición.
 Ya te vas ángel del cielo,
 con tu fragante amapola;
 con tu vestido de flores
 te vas a la eterna gloria.
 Ángel te vas para el cielo
 con tu oloroso romero;
 no te olvides de tus padres,
 de ellos harás recuerdos.
 Adiós madre mía querida,
 trono de toda la rama,
 ya se va tu hijo querido
 nacido de tus entrañas.
 Adiós madre ya no llore,
 pídele a Dios el consuelo;
 me voy cubierto de flores,
 me voy derecho al cielo.
 Adiós padres de mi vida,
 dueños de mi corazón;
 arrímense aquí enseguida
 y échenme su bendición.

en todas las ocasiones, esto se debe, luego de hacer un análisis más profundo del ejemplo de Aguirre, a que es una décima espinela con salida de dos redondillas imperfectas y una cuarteta, es decir, se inicia con una cuarteta que sirve de planta (en cursivas) y después continúan cuatro décimas que terminan cada una con un verso de la planta en el orden establecido en ésta (en cursivas) Después continúan dos pares de cuartetas (o tres redondillas y una cuarteta), que sirven de salida y están separadas de las cuatro décimas, con lo cual observamos un error de transcripción de la décima espinela en el texto de Aguirre Beltrán. Aquí se explica la forma de ejecución:

En ocasión de la ceremonia del bautizo los padrinos entregan al infante a sus padres y se entabla un diálogo ritual en forma versificada. Si por desgracia llegara a fallecer, durante el velorio y [a] veces en el panteón, el padrino del niño(a) o una rezandera entonan una composición poética, con la que se despide el “angelito”, llamada “parabienes” [Moedano 1996: 24].

En los velorios de infantes los “parabienes” o “despedimiento de angelitos” son entonados o recitados por los padrinos del niño(a) o bien por una rezandera y desde luego ofrecen algunas variantes de texto y ejecución. A veces alternan las estrofas con piezas musicales, ejecutadas por violín y guitarra o se entonan a capella, como en el ejemplo que aquí se presenta, en la melodía y emotiva voz de una rezandera. Este género poético-musical funerario se conoce también en otras partes del país, de Hispanoamérica y del Caribe [Moedano 1996: 51].

Es importante recalcar que los versos no son una “canción” única, sino una recitación para los padrinos con temática específica. La diferencia fundamental es el esquema nayarita, perceptible por la tercera línea de la cuarteta donde se canta “y adiós y adiós”. Al escuchar los dos ejemplos musicales, no coinciden en su melodía con lo cual se tiene dos variantes musicales concretas con un eje temático similar.

Los siguientes tres ejemplos proceden del Valle de Oaxaca, recopilados en agosto de 2008 a Elena Lucas Jiménez, de San Luis Amatlán, Miahuatlán. El primer ejemplo es cantado a *capella*, mientras el segundo y el tercero son recitados. Las transcripciones del primero y segundo ejemplos son las siguientes:

| Miahuatlán (cantado) | Miahuatlán (recitado) |
|--|---|
| <p>Dichoso de ti ángel bello que a la gloria va a entrar, con tu palma y tu corona y vestido de cristal. Coronita me has pedido, coronita te he de dar, todo te lo he concedido, todo tuviste en tu altar. Los ángeles en el cielo ya la ven con alegría, y nosotros en la tierra digamos: Ave María. Ya me separo del mundo, ya no quiero ser mundano, ya los ángeles del cielo ya me llevan de la mano. Ya se murió el angelito, válgame Dios qué alegría que lo recibieron los ángeles para cantarle a María. En aquel jardín de flores, de blanco vas coronado, ruega por los pecadores cuando a la gloria hayas entrado. No llores madre afligida, ni te cause desconsuelo, que Dios te tiene escogida para dar ángeles al cielo. Al salir de esta partida ya vas libre de rigores, qué linda te ves tendida en ese jardín de flores. Ya te libraste de pena, miren ya como reposas, ya te llevan de azucena a tu patria generosa. Todo de estrellas rodeado quisiera verme a tu lado, no te olvides de tus padres, aunque a la gloria has entrado.</p> | <p>Dichoso de ti angelito el día que falleciste, dichoso tu padre y madre y padrinos que tuvistes [sic]. Adiós mi padre y mi madre, yo los llevo a mi memoria, ya no lloren por mi tanto porque me quitan mi gloria. Ya se está llegando la hora de poner en mi camino, de recibir la corona que me puso mi padrino; y también la flor de mano que a la gloria me destina, al otro lado la palma que me puso mi madrina. Adiós presentes y ausentes que me están acompañando, adiós todos mis dolientes, sabe Dios hasta cuándo. Adiós mi padre querido, madre de mi corazón, ya me llevan a sepultar, échame tu bendición. Adiós casa en que vivía, adiós padrinito fiel, adiós madrinita mía, pagaré el dios de Israel.</p> |

| | |
|---|--|
| <p> Ángeles te vas al cielo con tu azucena en la mano, pide a María santísima perdón por tus hermanos. Del eterno las riquezas ahora las vas a gozar, de la virgen las finezas, mil y mil siglos cantar. Adiós mis queridos padres, me voy con grande pesar, celebren mi cabo de año, no me vayan a olvidar. Adiós madre mía querida, adiós perla milagrosa, adiós sagrada María, adiós mi madre amorosa. Los ángeles en el cielo ya la ven con alegría y nosotros en la tierra digamos: Ave María. </p> | |
|---|--|

El ejemplo cantado tiene otra melodía comparándolo con la versión grabada en Tapextla; también cambia el orden de las estrofas. Otra diferencia es que no se repiten los versos pareados (de dos en dos), sino el canto sigue el texto sin reiteraciones, tal vez porque no se trata de un canto responsorial o porque no se le pidió recrearlo de esa manera para la grabación. Sin embargo, es obvia la semejanza en la mayoría de los versos y su temática.

En el ejemplo recitado es claro que la primera estrofa se recita desde la óptica de los presentes, mientras en los demás versos se asume que habla el angelito. En cuanto a los antecedentes y la descripción del evento, en las notas del primer ejemplo se menciona:

En otros tiempos, la muerte de un niño en cualquiera de las comunidades del Valle de Oaxaca no era un acontecimiento triste; por el contrario, era un suceso de alegría, pues según la tradición católica un “angelito” era aquel infante que moría después de ser bautizado y antes de tener “uso de razón”. La muerte a temprana edad era considerada como un estado de extrema pureza, libre de pecado original y, por lo tanto, el acceso a la Gloria se hacía de manera directa. En el velorio de angelitos, tal como nos lo comunicó Doña Elena Lucas, era costumbre cantar los despedimientos, parabienes y alabanzas a la virgen María, acompañados con instrumentos de cuerdas como violín, bajo y guitarra. Esto

sucedía inmediatamente después del rezo del rosario, en el momento en que los padres del angelito y sus padrinos lo tendían en el altar y se daban el saludo. Posteriormente se llevaba a cabo el baile en donde el padre bailaba con la madrina y la madre con los padrinos. De esta manera, se daba inicio al “fandango de angelitos” [Serralde y Sánchez ca. 2010: 10 y 11].

Es una lástima que la grabación no haya sido con el conjunto musical de cuerdas, pues seguramente implica un cambio profundo en la música dado que la melodía del canto es distinta a las ya citadas. También es interesante la referencia a un fandango, que también está referido en otras descripciones antiguas. En el segundo ejemplo se narra:

Después de que el angelito era vestido con ropa blanca, corona de flores y palma, comenzaba el rosario. Al término de éste, se colocaba al angelito en su ataúd sobre una mesa con un mantel blanco. Alrededor del ataúd había flores blancas y macetas con plantas de gran follaje, y además, las velas con las que se había bautizado y confirmado. Este ritual terminaba con el rezo de los “parabienses de angelitos” que posteriormente se cantaban acompañados de una orquesta [Serralde y Sánchez ca. 2010: 11].

Si bien es la misma persona que interpreta los dos ejemplos, aquí las notas mencionan que el acompañamiento musical es con orquesta, por lo que probablemente hubo partituras para los músicos. En nota al pie se menciona que si el angelito era niño, “se viste de San José o el Sagrado Corazón de Jesús, si era niña se vista [*sic*] de la virgen María” y el ataúd lo proporcionaban los padrinos de confirmación [Serralde y Sánchez ca. 2010: 11].

El tercer ejemplo grabado a Elena Lucas es un poco distinto, pues es una versificación en décimas, similar al que transcribió Aguirre Beltrán en su libro [1985: 170-171], pero no idéntica, por lo cual las compararemos:

| Costa Chica, 1958 | San Luis Amatlán, 2008 |
|--|--|
| <p><i>Eres un ángel divino que vas a cantar victoria; cuando llegues a la gloria, ruega a Dios por tus padrinos.</i></p> <p>Llegando a la Casa Santa, entras en Jerusalén; te volverás a Belén, donde la mente se encanta. Ahí San Miguel te planta un bello laurel divino; anda, sigue tu camino porque vas a descansar. Y de Dios vas a gozar. <i>Eres un ángel divino,</i> pasarás el río Jordán y las palmas de Cedrón. Te dará la bendición el que bautizó a San Juan; hoy en los cielos están los recuerdos de tu historia. No apartes de tu memoria del bien que aquí te deseamos, y muy contentos estamos, <i>pues vas a cantar victoria.</i></p> <p>En el coro celestial de ángeles y serafines, que te tocan los clarines una marcha general. Esto es lo más principal de la vida transitoria; la nueva dedicatoria escribo con eficacia: "La virgen te dé la gracia <i>cuando llegues a la gloria</i>". Ángel bello, en este instante acuérdate de tus padres y de tu querida madre; no la olvides, infante. Súbete al cielo triunfante, tiéndete en damasco fino</p> | <p><i>Eres un ángel divino te vas a cantar victoria; cuando llegas a la gloria, ruega a Dios por tus padrinos.</i></p> <p>Entres a la casa santa, pases a Jerusalén; te volverás a Belén, donde la mina se encanta. Allí San Miguel te planta un bello laurel divino; ahí te tocan los clarines una marcha general, y de Dios vas a gozar, <i>eres un ángel divino.</i></p> <p>Entres a la casa santa, pases a Jerusalén; te volverás a Belén, donde la mina se encanta. Allí San Miguel te planta un bello laurel divino; ahí te tocan los clarines una marcha general, y de Dios vas a gozar, <i>eres un ángel divino.</i></p> <p>Entres a la casa santa, pases a Jerusalén; te volverás a Belén, donde la mina se encanta. Adiós, adiós madre mía, adiós mi consuelo, adiós sagrada María nos veremos en el cielo. Adiós antorcha lucida, madre de mi corazón, ya se llegó mi partida, échame tu bendición. De este mundo me despido, madre de mi corazón, ya se va tu hijo querido para la eterna mansión.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>del color más purpurino; y al obtener el consuelo que debe venir del cielo, <i>ruega a Dios por tus padrinos.</i> Oh, niño que con ventura, atravesando a las nubes, cantando con los querubes súbete a la otra mansión. Entre tanto, aquí nosotros gimiendo de noche y día, no encontramos alegría ni goces de bendición. Ruégale a Dios por tus padres, tú que no eres mal presente, y por todos tus parientes y, además, por los compadres. Adiós, angelito, adiós; coronado vas de flores; te suplico, ángel divino, ruegues por los pecadores</p> | <p>Ya te vas ángel del cielo, con tu fragante amapola, con tu vestido de flores, te vas a la eterna gloria. Ángel te vas para el cielo con tu glorioso romero, no te olvides de tus padres y de ellos harás recuerdos. Adiós madre mía querida, trono de todas tus ramas, ya se va tu hijo querido, nacido de tus entrañas. Adiós madre, ya no llores, pídale a Dios mi consuelo, me voy cubierto de flores, me voy derecho al cielo. Adiós padre de mi vida, dueño de mi corazón, arrímense a mi enseguida y échame tu bendición.</p> |
|--|---|

Aunque se nota al principio una estructura similar a la del ejemplo de Costa Chica, aquí no está bien resuelta la décima, pues después de aparecer la planta (en cursivas) sigue la primer décima que tiene bien el remate en la décima línea (en cursivas) pero introduce dos líneas que no van de acuerdo con una décima espinela estricta, la séptima y la octava, las cuales terminan con “clarines” y “general”. Estas dos aparecen en las líneas tres y cuatro de la tercera décima del ejemplo de *Cuijla*, por lo cual es un error. Con el tiempo, y al transcribirse al papel desde la oralidad (en la grabación del Valle de Oaxaca se escucha cómo la rezandera pasa las hojas de una libreta o libro), se deshizo el orden, tan es así que doña Elena Lucas repite la primera décima idéntica y vuelve a recitar por tercera ocasión las primeras cuatro líneas de la primer décima, pero introduce después una serie de ocho cuartetos con rima en las líneas segunda y cuarta.

Otra fuente donde encontré un verso con la misma temática fue en un documental realizado en Janitzio, Michoacán, en el cual sólo se alcanza a escuchar de fondo dos cuartetos con otra variante melódica:

Janitzio, Michoacán

(Coro)

Dichoso de ti angelito,
dichoso el día en que naciste,
dichoso tu padre y madre,
y padrinos que tuviste.

(A *capella*)

Ángel que vas pa' la gloria
[¿Entra angelito alado?]
ruega Dios por tus padrinos
y por tus padres amados.

Este canto se interpretó de manera responsorial donde un coro cantó la primera cuarteta y después la segunda cuarteta la ejecutó una voz femenina a *capella*, y a continuación se repite en coro la primera cuarteta. La grabación se llevó a cabo el 1 de noviembre en la “velación de angelitos”, día en que de acuerdo con la costumbre regresan a este mundo las almas de los niños fallecidos [Animecha 2005].

Por último, mencionaré tres ejemplos grabados recientemente en la Catedral de Guadalajara. El primero es de 1994, interpretado por el mariachi Sitakua, de Nayarit [Jáuregui 2006]. El segundo y el tercero, de 2010, estuvieron a cargo de los mariachis Los Tíos de Villa Purificación, Jalisco, y Once Pueblos de Armería, Colima, respectivamente [Jáuregui 2012]:

| Sitakua, Nayarit | Villa Purificación, Jalisco | Armería, Colima |
|---|--|---|
| <p>Me despido tristemente de la casa donde estoy. Adiós, adiós padres, porque ya me voy. No llores madre querida, deja de tanto llorar, que allá le pido a mi Dios que te venga a consolar. Al pasar el purgatorio la palma se le quemó; una corona de azahares fue la que a Dios le llevó corona, paja y rosario fue lo que a Dios le entregó.</p> | <p>Dichoso seas angelito, dichoso el día en que naciste; dichosos tu padre y madre y padrinos que tuviste. San Juan y la Magdalena andaban cortando flores para hacerle su corona y arquitos de mil colores. No llores madre querida, la gloria me estás quitando; me voy porque Dios me llama, la gloria me está esperando.</p> | <p>Me despido tristemente de la casa donde estoy, adiós, adiós, padres porque ya me voy. No llores madre querida, tú siempre sigues llorando, adiós, adiós, la tierra me está llamando. No llores madre querida, deja de tanto llorar, que allá le pido a mi Dios, que te venga a consolar.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| <p>No llores madre querida, tú siempre sigues llorando. Adiós, adiós, la tierra me está llaman- do. Adiós mi padre y mi madre, adiós también mis padrinos. Adiós, adiós, yo ya voy en el camino.</p> | <p>Me voy con corona y palma, regalo de mis padrinos, me voy porque Dios me llama, yo ya voy en el camino. Adiós mi madre y mi padre, adiós todos mis hermanos; me voy porque Dios me llama, la gloria me está esperando. Un adiós, un adiós, un adiós porque ya me voy.</p> | <p>Adiós mi padre y mi madre, adiós también mis padrinos; adiós, adiós, que Dios me dio este destino. Adiós mi padre y mi madre, adiós también mis padrinos; adiós, adiós, yo ya voy en el camino. No llores madre querida, deja de tanto llorar, que allá le pido a mi Dios, que te venga a consolar. No llores madre querida, que pesar tan grande tienes, oigan todos mis dolientes, estos tristes parabienes.</p> |
|--|--|---|

Aunque las tres versiones son casi idénticas musicalmente, los dos últimos versos de la versión de Villa Purificación tienen una forma distinta de cantarlos y sirven como salida, tal vez por eso en el ejemplo recopilado por Nabor Hurtado en 1935 se termine con una “sexteta”, que en realidad sería una cuarteta más un par de líneas extra, como en este ejemplo de Jalisco.

LAS FUENTES DOCUMENTALES ANTIGUAS

En 1864 el historiador y político Alfredo Chavero publicó una crónica de un sepelio de angelito en Colima:

Ha sido idea muy antigua de todo el pueblo bajo de nuestra República, hacer bailes o “velorios” a los niños cuando mueren. Dicen que siendo inocentes van al cielo, y que nadie debe entristecerse al ver a un ser querido abandonar este valle de lágrimas por las delicias del empíreo. Esta idea, como todas las que son falsas, produce una contradicción profunda con los sentimientos de la

naturaleza. La madre que ha perdido un hijo, y que siente tormentos infinitos, debe alegrarse y asistir al baile que se celebra delante de su yerto cuerpecito.

En Colima, después del correspondiente fandango, se viste al niño de San José o Purísima, y cubierto de flores se le lleva, como en las demás partes, al sepulcro. Pero allí hay la particularidad de que antes lo pasean en procesión por la ciudad. Repentinamente se oyen cohetes, sale uno a ver, y es la procesión acompañada de su correspondiente música de arpas; los que las van tocando se cuelgan la parte superior al cuello, y delante camina otro hombre de cuya espalda va colgada la parte inferior; los dos van muy serios como mulas que conducen una litera, y el músico va tocando con la misma gravedad que llevaba el rey David cuando pulsaba su arpa andando delante del Arca [Chavero 1987: 95].

El relato coincide con la descripción del Valle de Oaxaca por la vestimenta que lleva el difunto y en la organización de un fandango. La crítica realizada por el intelectual a estas prácticas “absurdas” se ve constatada en la prohibición de tales celebraciones. En noviembre de 1865, en Morelia se expidió una Ley sobre Policía General del Imperio (de Maximiliano), la cual dictaba que se prohibían “las diversiones o bailes llamados vulgarmente velorios que suelen tener lugar con motivo de la muerte de los párvulos” [Ochoa y Pérez 2000: 104], y se citan los siguientes versos, los más antiguos que he localizado:

Despedimento de angelitos

Dichoso de ti, Ángel Bello,
y la hora en que naciste,
dichoso de padre y madre
y padrinos que tuviste.
Dichoso de ti, Ángel Bello,
que a la Gloria vas a entrar
con tu palma y tu corona
y vestido de cristal.
Coronita me has pedido,
coronita te he de dar,
todo te lo he concedido,
todo tuviste en tu altar.
Ya me separo del mundo,
ya no quiero ser mundano,
ya los ángeles del cielo
ya me llevan de la mano.
Ya se murió el angelito,
válgame Dios qué alegría,
que lo recibieron los ángeles
para cantarle a María.

En Sinaloa ocurrió lo mismo a partir del *Libro de Actas del Ayuntamiento de la ciudad de Mazatlán para el año de 1868*:

Arto 69. Quedan rigurosamente prohibidos los bailes públicos llamados mariaches y los velorios bajo la multa de diez á veinticinco pesos ó diez días de prisión ú obras públicas, disolviéndose siempre la reunión.

Arto 70. Igualmente se prohíbe los entierros de cadáveres de niño con música y tirando cohetes, y el tirar cohetes ó triques en la casa que acontezca el fallecimiento, bajo la multa de cinco pesos ó tres días de prisión [apud. Jáuregui 2012: 30-31].

Para dar por culminado el recuento de versos, transcribiré dos ejemplos más de los cuales no existe procedencia o fecha de recopilación clara, uno aparece en un libro subvencionado por la presidencia municipal de Guanajuato con el título de “Coronación de un ángel” [García 2001: 95] y el otro en un número monográfico de una revista cultural [Aceves 1992: 33]:

| (Anónimo) | [Aceves 1992] |
|---|---|
| <p>Ya se ha llegado la hora de ponerme en el camino, a recibir la corona que me dieron mis padrinos. Ya tengo mi flor de mano que a la gloria me destina, y en un lado está la palma que me entregó mi madrina. Por el poder infinito que siempre contemplaremos, adiós, adiós padrinitos, en el cielo nos veremos. Hoy por los cuatro caminos ahora me están esperando, adiós, adiós los presentes, que me están acompañando. Ángel que vas para el cielo, cubierto de tantas flores, rogarás a Jesucristo por todos los pecadores. Ángel que vas para el cielo, vestido de alma gloriosa, le dirás a Jesucristo</p> | <p>I Dichoso de ti, Ángel Bello, y la hora en que naciste, dichoso de padre y madre y padrinos que tuviste. Dichoso de ti, Ángel Bello, que a la Gloria vas a entrar con tu palma y tu corona y vestido de cristal. Coronita me has pedido, coronita te he de dar, todo te lo he concedido, todo tuviste en tu altar. Ya me separo del mundo, ya no quiero ser mundano, ya los ángeles del cielo ya me llevan de la mano. Ya se murió el angelito, válgame Dios qué alegría, que lo recibieron los ángeles para cantarle a María.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>que es una fragante rosa. Tienes tu bella corona que te puso tu madrina, te recibirá mi Dios con una flor matutina. Adiós clara luz del día y por la creencia de fe, te reciban de padrinos hoy Jesús, María y José. Adiós casa en que vivo, adiós padrinito fiel, adiós madrinita mía, os pagará el Dios Israel.</p> | <p>II</p> <p>Ángel te vas para el cielo con tu azucena en la mano, pide a María Santísima perdón para tu hermanos. Del eterno las riquezas ahora las vas a gozar, de la Virgen las finezas, mil y mil siglos cantar. Adiós mis queridos padres adiós madre mía querida, adiós perla milagrosa, adiós sagrada María, adiós mi madre amorosa. Adiós, adiós madre mía, adiós, adiós mi consuelo: adiós Sagrada María, nos veremos en el cielo. Adiós antorcha lúcida madre de consolación ya se llegó mi partida, échame tu bendición.</p> |
|--|---|

El primer ejemplo no contiene algún verso idéntico que aparezca en los ejemplos antes citados, sin embargo, la temática y los motivos son los mismos; para el caso del segundo ejemplo, el fragmento I es similar al que transcribimos de Morelia, hasta en las mayúsculas, y el II tiene mucha analogía con el primer canto transcrito del Valle de Oaxaca y con el canto de Tapextla.

REFLEXIONES FINALES

Desafortunadamente para este estudio, la interpretación de los parabienes de angelito ya no se realizan, menos en las poblaciones urbanas. Esto reduce el nivel comparativo de las variantes rituales, por ello me he ceñido a la transcripción pormenorizada hecha en años anteriores. En la única ocasión que pude presenciar un despedimento, ya no hubo cantos ni alabanzas. La comparación entre variantes rituales es difícil, si no imposible, en la actualidad.

Acerca del uso y la función que tuvo en el pasado este rito, desde el punto de vista simbólico tiene una fuerte relación con la liturgia católica,

extendida en toda Hispanoamérica. La vestimenta y la parafernalia de los angelitos se vincula con la imaginería de los santos y las vírgenes, así como en los textos, los cuales son eminentemente descriptivos de estos símbolos religiosos en todas las variantes, aunque los ejemplos del occidente de México son más breves y con un uso menor de referencias descriptivas del ritual.

A partir de la información referida, los intérpretes de estos cantos son mujeres rezanderas tanto en el Valle de Oaxaca, la meseta purépecha como en la Costa Chica, mientras los ejemplos de Nayarit, Colima y Jalisco son entonados por hombres, miembros de los conjuntos de mariachi. Lo anterior puede deberse a que en los casos del occidente de México se prescinde de las rezanderas y toman su lugar los músicos; por lo cual también interpretan una versión muy reducida del despedimento, de extensión más corta, como el de una canción comercial de mariachi: tres o cuatro cuartetas

Más allá de la similitud temática y de motivos que comparten los ejemplos aquí revisados con otros procedentes de Latinoamérica y la ritualidad alrededor de los niños difuntos, es clara una regionalización de dos variantes: la de Nayarit, Jalisco y Colima, y las que se encuentran extendidas en Michoacán y Oaxaca, la diferencia radica en el esquema poético, en el uso de la imaginería católica y en lo extenso de la letra. Encontrar una estructura en décima espinela puede ser evidencia de un origen más cortesano y antiguo, dado el olvido en que ha caído esa forma poética en la mayor parte del país, al igual que la misma tradición de velación de angelitos.

Evidentemente, al ser una tradición hispanoamericana, introducida por españoles en sus rasgos católicos, cruzó las castas coloniales, pues en los textos históricos referidos y en las transcripciones se determina que los despedimientos de angelitos estuvieron presentes entre población mestiza indígena y afrodescendiente. No observo características distintivas claras entre los intérpretes con estos dos tipos de mestizaje, sin embargo, las diferencias son más bien regionales, pues las dotaciones instrumentales, por ejemplo, son las que se usan en cada región, sin tener relación con el mestizaje.

Respecto a la función social que tuvieron las manifestaciones festivas, estas tradiciones son contradictorias con el dolor de los padres y parientes, no obstante, propiciaban apoyos de familiares y vecinos ante la desgracia, con la convicción de que el niño no sufrió en este mundo y podría interceder desde el cielo por toda la familia ante Dios: una especie de terapia tanatológica al mismo tiempo que una ventaja terrenal ante las fuerzas divinas. Más allá de un juicio de valor, me parece que falta mucho por estudiar en cuanto a variantes literarias y musicales, las cuales ya casi no se practican. Otros temas que abordaré en otro momento serán las fotografías de angelitos y los registros de minuetes para la velación de párvulos.

REFERENCIAS

Aceves, Gutierre

1992 Imágenes de la inocencia eterna. *Artes de México* (15): 27-48.

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1985 *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana. México.

Cancionero Folklórico de México

1982 El Colegio de México. México.

Chavero, Alfredo

1987 El Manzanillo y Colima, en *Por tierras de cocos y palmeras. Apuntes de viajeros a Colima, siglos XVIII a xx*, Servando Ortoll (comp.). Instituto Mora / Editorial Offset, S. A. México: 65-103.

García Hermosillo, Luz Delia

2001 *El retrato de angelitos. Magia, costumbre y tradición*. Presidencia Municipal de Guanajuato. Guanajuato.

Jáuregui, Jesús

2001 Una subtradición mariachera nayarita: la de Xalisco, en *De Occidente en el mariachi y de México... revista de una tradición*, Ochoa Serrano, Álvaro (ed.). El Colegio de Michoacán. Zamora: 33-61.

Martínez de la Rosa, Alejandro

2012 El agua que se derrama no se vuelve a recoger. Historia y leyenda de cuatro músicos de la Tierra Caliente michoacana, en *Ases de la Tierra Caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México, Guerrero, Jalisco y Michoacán*. Conaculta. Guadalajara: 209-246.

2013 Ángeles y luzbeles. Entes sobrenaturales y alegóricos en tres coloquios recopilados en la Costa Sierra de Michoacán, ponencia presentada en el Primer Congreso "Diablos, brujas y otros entes sobrenaturales y fantásticos de la literatura tradicional". San Luis Potosí.

Mendoza, Vicente T.

1956 *Panorama de la música tradicional de México*. UNAM. México.

Ochoa Serrano, Álvaro y Herón Pérez Martínez

2000 *Cancionero michoacano, 1830-1940*. El Colegio de Michoacán. Zamora.

DISCOGRAFÍA

Animecha Kejtsitacua

2005 *Ofrenda para las ánimas*. Rústicas Producciones. México.

Jáuregui, Jesús

2006 *La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara* (1994). INAH. México.

2012 *La plegaria musical del mariachi. vol II. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara* (2010 y 2011). INAH. México.

Moedano Navarro, Gabriel

1996 *Soy el negro de la Costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica*, Serie Testimonio musical de México 33. INAH. México.

Serralde Mayer, Edgar Jesús y Gonzalo Sánchez Santiago

2010 *Somos el instrumento de dios. Música y muerte en el Valle de Oaxaca*. PACMYC/Conaculta. Oaxaca.

Vázquez Valle, Irene

2000 *Suenen tristes instrumentos. Cantos y músicas sobre la muerte*, Serie Testimonio musical de México 37. INAH. México.

Todos los escuchan pero poco se sabe de ellos: pregones y expresiones sonoras empleadas en la venta de productos

Liliana Jamaica Silva*

Escuela Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN: *En la actualidad, la sonoridad se ha convertido en tema de investigación en diversos ámbitos académicos debido a su importancia dentro de las actividades de los seres humanos, razón por la cual el presente texto tiene como finalidad contribuir a los estudios antropológicos y etnohistóricos sobre el análisis de las expresiones sonoras empleadas en la venta de productos y sus implicaciones en la sociedad. Los sonidos cotidianos arrojan información del espacio y tiempo donde nos encontramos, conforman una red de interacciones humanas que establecen códigos de comunicación. Por ello, para analizar un fenómeno social no basta con mirar, también se debe escuchar y no sólo elaborar meras descripciones visuales de una comunidad, hay que profundizar en los hechos sociales.*

PALABRAS CLAVE: *pregones, sonidos, sociedad, cotidianidad, venta, productos.*

ABSTRACT: *Nowadays, sound has become a theme of investigation in several academic fields given its importance within the activities of human being, which is why the present text aims to contribute to the anthropological and ethno-historical studies on the analysis of sonorous expressions used in the sale of products, and their implications for society. The daily sounds bombard us with information from whatever space and time we find ourselves in, they form a network of human interactions that establish codes of communication. For this reason, to analyze a social phenomenon, it is not enough to only observe, one must also listen and not elaborate mere visual descriptions of a community, but rather discover the true social facts.*

KEYWORDS: *Cries, sounds, society, the everyday, sales, products.*

*jamaica_sl@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Los pregones son la música de fondo de los pueblos. Cuando se aleja uno de ellos por mucho tiempo, aquel canto breve, pero de largas cadencias, lastimero a veces, resuena aún en nuestros oídos como algo inseparable del paisaje, como un sonido mágico que nos hiciera revivir intensamente los recuerdos que ya parecían disolverse entre las brumas del tiempo [Gómez: 28].

En la actualidad, la sonoridad —término con el cual Ana Lidia Domínguez denomina a un sinnúmero de sonidos que se vuelven expresiones propias de cada contexto— constituye una sonoridad de la cultura, o mejor dicho, las manifestaciones sonoras de una colectividad a partir de la cual se revelan sus costumbres y tradiciones, su orden y visión del mundo, sus códigos de interacción [Domínguez 2007], se ha convertido en tema de investigación para diversos ámbitos académicos, como son la antropología, la historia, la etnohistoria, la psicología, la urbanística, la arquitectura y la psiquiatría, entre otras, debido a su importancia en las actividades de los seres humanos, razón por la cual el presente texto tiene como finalidad aportar a los estudios antropológicos y etnohistóricos un análisis de las expresiones sonoras empleadas en la venta de productos y las implicaciones que tienen éstas para la sociedad.

Nuestra vida se realiza en la cotidianidad y como expresiones de ésta empleamos diversos sonidos que nos permiten relacionarnos con los demás, aunque muchas veces esos sonidos pasan desapercibidos, “la vida cotidiana tiene una banda sonora. Si no la escuchamos, es porque ya estamos acostumbrados a oírla” [Pelinski 2007]. Vamos construyendo espacios sonoros en los cuales interactuamos clasificando cada sonido según su utilidad, por ello acogemos sonidos que nos sirven para desarrollar actividades económicas y productivas obteniendo una remuneración.

Para analizar un fenómeno social no basta sólo con mirar, también se debe escuchar el por qué y para qué de las cosas que nos rodean. Así como existe un tiempo y un espacio que es perceptible a través de la vista y con el cual damos cuenta de los hechos sociales, existe uno que no es visible pero que está presente en lo cotidiano de la vida, queda registrado en la historia de los seres humanos a través de los sonidos; se trata del contexto sonoro en el cual se desarrolla la vida diaria, con un sinnúmero de datos que ayudan a percibir el acontecer económico, político y social de un determinado grupo

de individuos. Por ello, nuestra labor como estudiosos de lo social diría Evans-Pritchard:

La labor del antropólogo no es fotográfica, por el contrario, está en sus manos discriminar que es lo importante en sus observaciones y que es lo que, a través de la narración subsiguiente de sus experiencias, debe poner en relieve. En consecuencia, además de un amplio conocimiento de la antropología tiene que poseer un talento especial para la forma y la organización, y una chispa de genio" [Evans-Pritchard 1975: 98].

No se trata de hacer meras descripciones de una sociedad, sino de profundizar en los hechos sociales, obteniendo con ello una explicación de la realidad. Es ver a través de dichos sucesos los efectos que se generan a partir de los sonidos creados para la venta de un producto o servicio. Para llevar a cabo el desarrollo de este trabajo, lo he dividido en dos partes: en la primera encontrará el lector una revisión historiográfica de los pregones y cómo éstos han permanecido en las sociedades. El segundo apartado tiene el propósito de brindar un ejemplo de la sonoridad en el comercio, en este caso de vendedores de gas, quienes usan el sonido de su voz para ofrecer su producto y las implicaciones que tiene en los compradores. De esta manera quiero dejar para la reflexión de los lectores, la importancia del sonido en la conformación cultural y cómo a partir del registro de un sonido, ya sea de manera oral o escrita, podemos reconstruir un contexto histórico.

TRAS LAS HUELLAS HISTÓRICAS DE LOS PREGONES: SONIDOS EMPLEADOS EN LA VENTA DE PRODUCTOS O SERVICIOS

Desde la época novohispana se escuchaba por las calles el pregón, que según la definición de la Real Academia Española [Diccionario 2001], es la promulgación que en voz alta se hace en sitios públicos de algo que conviene todos sepan. El pregonero recorría las calles y gritaba a viva voz hechos relevantes de la vida cotidiana. De acuerdo con María del Pilar "el pregonero en turno informaba los nombres de los veedores (inspectores); el contenido de las ordenanzas; las fechas en que se llevaría a la picota a los condenados; las propiedades que iban a ser llevadas a remate; las prohibiciones; los precios establecidos para los productos que se comerciaban, como el maíz, el trigo y la carne" [Paleta Vázquez 2004: 132].

Este oficio fue muy importante, pues otorgaba estatus a quien lo ejecutaba, les permitía acceder a una remuneración, otorgada por las autoridades regionales. Recibían el nombramiento de pregoneros por parte del

ayuntamiento al que pertenecían. Hoy es muy común entender como sinónimo de pregonero al vendedor ambulante que calle a calle va ofreciendo con megáfonos o con su propia voz, el bien o el servicio del cual es portador. Se piensa en este oficio como modesto, sin embargo, no siempre fue así [Paleta Vázquez 2004: 134-136].

Ramón García Mateos, en su texto *“Pregones y pregoneros en la literatura”* [García Mateos 2007: 55], menciona que existe una diferencia entre pregón y pregonero: pregón es la promulgación de alguna cosa que conviene se publique y venga a noticia de todos, y pregonero es el oficial público que en alta voz da los pregones. También existen dos connotaciones para los pregones: pregones oficiales, cuyo fin es dar a conocer edictos provenientes de una instancia de gobierno o institución pública, y los pregones callejeros, que se distinguen como pregones de oficio y pregones de vendedores. “En todos los casos se trata de dar aire y luz a nuevas que conviene que todos conozcan, tanto si se trata de un bando municipal como de la llegada al pueblo del afilador orensano o de la aparición de las primeras frutas frescas de la temporada” [García Mateos 2007].

Ramón García aclara que aunque en la actualidad se hace uso de pregones (los vendedores) como instrumento para sus oficios ambulantes, éstos no son pregoneros como lo fueron en el México novohispano, si acaso circunstancialmente por su uso que no por su función [García Mateos 2007]. Sin embargo, para los fines de este texto lo que me interesa es la función del pregón como una estrategia para la venta de un servicio o producto, estudiar cómo los pregones han seguido su curso a lo largo de la historia y cómo se han transformado de acuerdo con los cambios producidos en la sociedad. Acerca de esto, José Joaquín Blanco en su obra *Ciudad de México: Espejos del siglo XX* menciona:

Los vendedores de pregones y canastas se han transformado en vendedores con carcacha, vendedores sobre ruedas y alta voz. Ya no gritan frases pintorescas, como quería la marquesa Calderón de la Barca, simplemente ponen su caset de canciones gruperas a todo volumen, todo el día, para atronar al vecindario con sus ofertas, que a su vez se pretenden mercadotécnicas. ¿Han desaparecido del todo el Marchantito y el se mercan chichicuilotitos tiernos? [Blanco 1999: 8].

En la actualidad, es muy común escuchar por las calles un sinfín de expresiones sonoras emitidas por individuos ofreciendo algo en particular. Quién no ha escuchado por las calles el típico: “Se compran, colchones, refrigeradores, zapatos, o algo de ropa usada que vendan”, o al señor en

bicicleta gritando: “El pan”; cómo olvidar el sonido del afilador de cuchillos, el vendedor de leche, o el típico repique del metal empleado por el vendedor de obleas, y qué decir de las campanitas del vendedor de helados, entre otros. Esta práctica de pregonar ha sido utilizada por los comerciantes ante la necesidad de vender sus productos a la gente:

El hombre pronto se encontró con una superproducción de algún producto y la carencia de otros, comienza el trueque, surgen los mercados. La necesidad de dar a conocer las mercancías que ofrecían dio lugar al pregón que no solo anunciaba, sino además daba detalles de las bondades y cualidades de los mismos. Podemos decir que el pregón fue el primer medio de publicidad. Más adelante, otros oficios también lo utilizaron como es el caso de vendedores de periódicos que voceaban las noticias más importantes para atraer a los compradores, los lecheros, aguadores, hojalateros y otros. El pregonero tuvo su auge al final del siglo XIX y comienzos del siglo XX.¹

Hasta el momento no he encontrado trabajos que hagan un análisis específico de esta práctica de pregonar anunciando la venta de productos y las implicaciones que esto tiene en la sociedad. Lo que encontré son trabajos que hacen un análisis particular, como es el material de la Fonoteca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) “Dulcería mexicana, arte e historia”, cuyo trabajo muestra la creatividad musical de diferentes pueblos del país, que a través de sones, jarabes, valonas, corridos, huapangos, polcas, valeses, vinuetes, alabanzas, chotises, marchas, décimas, abajeños y chilenas, musicalizan los pregones utilizados para la venta de dulces como el del chocolatero, el de la cocada, el del pastelero y el pregonero campechano:

¡Este es Campeche, señores, la tierra del pregonero!
 ¡Se levanta con el sol y se oye con los luceros!
 ¡Este es Campeche, señores, la tierra del pregonero!
 ¡Se levanta con el sol y se oye con los luceros!
 Lo despierta muy temprano con sus alegres palmadas.
 El gordito panadero de Imperial panadería.
 El gordito panadero de Imperial panadería.
 ¡Pan marchanta!, ¡pan caliente!

¹ Cfr. S/A Pregones de México y Cuba, en México a través de la mirada de una cubana. <adligmary.blogspot.mx/2013/03/pregones-de-mexico-y-cuba.html>. Consultado el 17 de febrero de 2015.

Saramullo batido, y hojaldras a tres por veinte...
 Tan dulces como los ojos de la que es patrona mía.
 Así pregonan la guayas del barrio de Santa Lucía.
 ¡Guayas dulces, guayas frescas,
 acabadas de bajar, quién me las quiere comprar!
 Tan negro como su suerte, cansado de tanto andar
 así grita el carbonero, que ya está pa' reventar:
 ¡Carbón, marchanta!, ¡carbón!
 Allá viene el buen viejito, con su vitrina en la mano
 regalándole a los niños un turrón de buen tamaño,
 regalándole a los niños un turrón de buen tamaño.
 ¡Ya me voy! Y no volveré a pasar
 si no lo quiere comprar se lo voy a regalar...
 así al caer la tarde, en la feria del color,
 escuchan los campechanos este regional pregón:
 ¡Brien!... ¡Brien!... ¡Pampano fresco!
 ¡Brien!... ¡Brien!... ¡Pampano fresco!
 ¡Este es Campeche, señores, la tierra del pregonero!
 [Fonoteca del INAH].

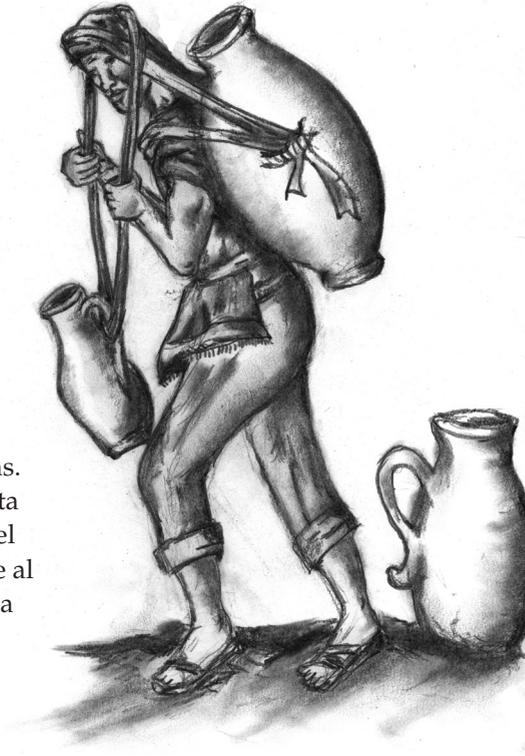
En 2010 la Secretaría de Educación Pública (SEP) elaboró una recopilación titulada *Antología. Segundo grado* [Secretaría de Educación Pública: 2010], la mayoría de textos reunidos en ese volumen proceden de los libros de las bibliotecas escolares y de aula. Esta antología tiene como objetivo impulsar el desarrollo de las competencias comunicativas de los alumnos, de manera enfática en la lectura y la escritura. En los ejes temáticos de este material encontramos un apartado donde se menciona a los pregones, sin embargo, sólo aparecen como un recurso didáctico para que los niños conozcan los oficios en México. Están de la siguiente manera:

| | |
|--|---|
| 1. Leía en mi biblioteca, cuando en la calle gritaron: ¡Tamalitos de manteca! | 5. Estaba escribiendo un juez, cuando escuchó que vendían: ¡Palanquetas de nuez! |
| 2. Me gustan los vendedores que en el mercado pregonan: ¡Semillas para las flores! | 6. Anima los corazones escuchar el cantadito: ¡Hay naranjas y limones! |
| 3. Les encanta a los poetas escuchar el cantadito: ¡Tierra para las macetas! | 7. También es igual de lindo cuando te venden las aguas: ¡De jamaica y tamarindo! |
| 4. ¡Ay que caluroso día! Se me antoja que me ofrezcan: ¡Roja y fresca, la sandía! | 8. Yo sólo vendo, señores, mis versos y mis amores. |

En 2001, en Argentina se creó una página *web*, donde se publicaron diversos temas de interés como efemérides, poesía, canciones, el ayer por los escritores de hoy, pregones, entre otros. En la sección de pregones, al igual que en la *Antología* de la SEP, sólo divulgan los pregones como material de aprendizaje para los educandos, pero no como tema de análisis:²

El Aguatero

Agüita fresca traigo del río,
Para que tomen todos los días.
¡aguaterooooo! ¡Agua, agüita
para las damas bonitas! Soy el
aguatero; reparto el agua que al
gran río voy a buscar. Es agua
dulce para lavarse, preparar
mate y amasar



² Los pregones están tomadas del Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Coordinación Administrativa (2001). "Pregones" en Argentinas [en línea], disponible en web: <<http://www.me.gov.ar/efeme/25demayo/pregones.html>>. Las imágenes son de Raúl H. Contreras Román, técnica de carboncillo, 2016.



La Lavandera

Voy caminando al río
para lavar su ropita,
verá linda señora
cómo queda blanquita

El Lechero

Leche recién ordeñada,
Leche espumosa para usted,
mi linda moza.
Soy lechero, mucho madrugo
Y vengo a todos a despertar.
Traigo abundante y rica leche
para que puedan desayunar.



La Pastelera

¡Pasteles calientitos
hoy no podían faltar
pa' los mozos y mocitas
que han venido a festejar!

Existe otro sitio *web* donde se publica la *Revista de lo breve* [Gardella 2013], se habla del pregón como un acto de promulgación en voz alta de un asunto de interés para el público, siendo su origen en la época de la Colonia por la necesidad de comunicar al público algunos servicios de consumo. Menciona que con el paso del tiempo estos pregones se fueron acompañando de música, convirtiéndose en parte de la tradición popular de algunas regiones de ese país. En esta musicalización del pregón se mostraba la gracia y picardía delregonero, lo cual hacía que la gente se acercara y les comprara más.

En este mismo sitio *web* Martín Gardella cita a Nieves Gómez, quien da una definición de pregón como una composición poética que, por lo general, es en verso, a veces recitada o cantada, que se utiliza para alabar algún objeto o mercancía que se pretende vender.

Cristina González Oñate, en estudios sobre comunicación, menciona a los pregones para venta dentro de la historia de la publicidad como uno de los tres periodos históricos: “Desde el comienzo del intercambio de productos en tiempos prehistóricos, hasta mediados del siglo XVIII, los compradores y vendedores se comunicaban de manera muy primitiva. Durante la mayor parte de este periodo, los mejores ‘medios’ para anunciar un producto o servicio eran las tablas de barro, losregoneros de los pueblos y los letreros en las tabernas” [González 2009: 3].

En los casos mencionados sólo se habla del pregón como mera referencia histórica pero no como tema de estudio, un ejemplo de ello lo encontramos con Serge Gruzinski, quien en su libro *La ciudad de México. Una historia* menciona a los vendedores:

Ahí donde las cadenas cierran el atrio de la catedral, los mexicanos gustan entretenerse en las tardes de luna llena a la salida de las ceremonias religiosas. Vendedores de dulces, de tamales y de atole, de castañas y de empanadas acosan al paseante gritando:

“¡Ah las empanadas de dieguinas!
¡Ah de nuestro señor San Diego!
Las hay pa’ las gentes finas
y pa’ las chulas catrinas...” [Gruzinski 2012: 95].

Otro caso es el de Cristóbal Delgado, que a través de un relato sobre su vida en Tarifa menciona:

Y en el silencio de la tarde, en el largo ocaso de otoño, allá por el boquete de la Cilla, bajaba un pregón lento y sonoro y grave al mismo tiempo... ¡Piñó... piñones... como almendras son los piñones [...] De esto han pasado casi sesenta años, pero no lo he podido olvidar. Entre mis memorias de Tarifa, a la que adoro, siempre vienen envueltas aquellas notas que rompían la tarde de cristal con su breve esperanza placentera... ¡Piñó... piñones...! [Gómez: 28].

Al respecto, M. Luisa Sepúlveda dice: “Los pregones ponen de manifiesto uno de los aspectos más interesantes del alma popular. Como los cantos del trabajo, obedecen a un ritmo, ya que muchos vendedores callejeros caminan y al compás de sus pasos cantan el pregón” [Sepúlveda 1947: 30]. Los pregones están guardados en la memoria colectiva de los seres humanos y permanecen ahí como un vínculo entre el pasado y el presente. El uso de los pregones, en la mayoría de los casos referidos, nos permite observar parte de la vida cotidiana de los seres humanos. Asimismo, ayudan a cotejar un determinado momento histórico, pues al estar insertos en un tiempo y espacio concreto, quedan registrados oralmente o implícitos en los textos de historia, de tal forma que al analizar su contenido reconstruimos el contexto en el cual se encontraban inmersos.

EL GRITO, UNA EXPRESIÓN SONORA UTILIZADA POR LOS VENDEDORES DE GAS

El estudio de lo sonoro permite comprender los cambios sociales y sus repercusiones en el acontecer diario, es necesario analizar las expresiones sonoras, usadas por los vendedores como un elemento estratégico de la oferta de servicios en las calles de la ciudad, obteniendo a partir de ello una descripción socioeconómica de la población examinada a partir de dichas expresiones. Asimismo, explorar qué importancia tienen los sonidos para la venta de un producto y si logran una afinidad e identificación entre quien lo escucha y quien lo emite.

El objetivo de este apartado es mostrar cómo la sonoridad en la venta de servicios, en este caso de los vendedores de gas, es un elemento primordial para lograr la venta. Por lo tanto, en este apartado proporcionaré el resultado de observaciones que realicé respecto a vendedores de gas en dos colonias distintas, las cuales tienen diferentes expresiones sonoras para la comercialización de su producto y cómo ello va generando una relación entre quien vende y quien compra.

No podemos comprender y describir una sociedad sólo con lo que vemos de ella, debemos poner atención a los sonidos que se recrean en su entorno, de acuerdo con Pierre Schaeffer [Schaeffer 1988: 61-74] existen tres formas de escuchar: la primera se denomina como *escucha casual*, donde el oído funciona como un índice, dirigiéndose a identificar la causa del que produce el sonido; la segunda forma es la *escucha semántica*, aquí el oído se dirige a comprender el mensaje, por lo que el sonido no interesa en sí mismo, sólo funciona como soporte material de un sentido, y la tercera, la *escucha reducida*, el sonido es tomado por sí mismo como objeto de observación, no interesa la causa ni el sentido, escuchamos de manera reducida focalizándonos en las cualidades intrínsecas del sonido.

Estas tres maneras de escuchar sonidos las ponemos en práctica aun sin estar conscientes de ello, estamos rodeados por infinidad de éstos y al no estar organizados desde la perspectiva humana, suelen considerarse como ruidos sin sentido. Esto que dice Schaeffer se verá reafirmado cuando analicemos los dos casos de los gaseros.

PRIMER CASO

En la Colonia Pradera, delegación Gustavo A. Madero, en enero de 2014 observé un hecho fuera de lo cotidiano respecto al suministro del gas. El señor quien tradicionalmente vende el gas en una de las calles de esta colonia no asistió al abastecimiento de gas que le correspondía, en su lugar mandó a sus jóvenes ayudantes para que hicieran el reparto acostumbrado. Éstos por más que gritaban “el gaaass”, el gaaass” no obtenían el resultado esperado. Nadie les compraba debido a que a la gente les sonaba distinto aquel grito. Pasaron dos días y ellos seguían gritando, pero nadie les consumían gas, hasta que un vecino salió y preguntó que si ese gas era del señor que siempre había pasado por esa calle a vender. Ellos comentaron que sí, sólo que había tenido un accidente. El señor les dijo que ese grito era diferente al del señor que conocían, no les compraban porque desconfiaban de meter a otra persona ajena.

A partir de este momento los jóvenes gaseros empezaron a gritar “gas del señor del cuello torcido”. Debo aclarar que el señor que desde antaño ha surtido gas en esa calle ha quedado con la cabeza inclinada hacia uno de los lados debido a que ha realizado esta actividad durante muchos años, lo cual le ha ocasionado esa lesión. Los nuevos vendedores tuvieron que cambiar el grito para que la gente supiera que era el mismo camión que les vende y empezar a generar lazos de correspondencia entre ambos. Los vecinos comentan que la relación entre el antiguo vendedor y los

consumidores se empezó a dar hace más de 30 años, varias generaciones han registrado de manera inconsciente el tono sonoro emitido por grito que realiza el gasero y lo reconocen al escucharlo. Algunos dicen que les servía de despertador, para otros era su reloj porque siempre pasaba a la misma hora y con eso calculaban el tiempo, había quien le pedía fiado el tanque y le pagaba en la quincena. Le tenían confianza de que el cilindro trajera la cantidad correcta de gas, hubo vecinos que compraron gas a otro repartidor y tuvieron problemas de fugas, malos tratos y robo, por ello decidieron no comprar a otro que no fuera el tradicional.

El sonido emitido por los vendedores se va quedando registrado en la memoria de las personas y cuando esos sonidos cambian, se genera una angustia por lo desconocido. Ramón Pelinski menciona que los sonidos pueden poseer un fuerte poder de interpretación por el simple esplendor de su materialidad y por el juego de sus correspondencias estructurales [Pelinski 1997], de tal manera que a partir de este caso se aprecia el comportamiento por parte del que vende como del que compra: el primero tuvo que cambiar de estrategia para poder vender, y la actitud del segundo fue de no comprar con el desconocido.

Este caso refuerza la idea de que los sonidos son un elemento indispensable para acercarnos a la realidad de los seres humanos, ya que los sonidos van quedando grabados en la memoria: “Ellos son capaces de una influencia profunda en nuestro comportamiento y estados del espíritu, pudiendo afectar el comportamiento y el estilo de vida de una sociedad” [Schafer R. Murray: 26].

Los sonidos implican una red de interacciones humanas que van creando códigos de comunicación. Muchas veces no se necesitan las palabras, basta con un sonido para que sepamos que pasa, con éstos podemos obtener información de las cosas que se encuentran a nuestro alrededor. Al respecto, Jimena de Gortari Ludlow plantea que “en diversos estudios se ha demostrado que los escuchas son capaces de reconocer las propiedades de un objeto únicamente con escuchar cómo suena al estar funcionando” [De Gortari 2013: 10]. De acuerdo con esta autora captamos los sonidos ya sea de manera consciente o inconsciente y, en ocasiones, nos guiamos a través de ellos para realizar nuestras actividades.

SEGUNDO CASO

En el año 2014 en la colonia Ruiz Cortines, Coyoacán, observé durante un mes la forma de trabajo de dos repartidores de gas: el señor que surte el cilindro de gas, “el chato”, y el del camión, el “rudo”, aunque los dos surten

en la misma colonia no tienen la misma forma de emitir el sonido para promocionar su servicio, cada vendedor tiene adscritas un cierto número de calles por las cuales anuncia su producto, no puede invadir la ruta de los otros vendedores (sobre todo en los días en que no le corresponde), por lo que se van generando redes de poder (aunque los vendedores tengan un mutuo acuerdo con respecto a las calles) alrededor de estas actividades, que para nosotros pueden pasar desapercibidas.

El sonido emitido por el vendedor de gas no sólo implica la relación de compraventa entre el consumidor y el vendedor, tiene connotaciones más profundas. Se originan relaciones de confianza y de cordialidad, “la experiencia sonora con el entorno desde lo que ella revela sobre de los individuos y desde la manera como estos interactúan en él. En este caso se observa cómo las alianzas emocionales y afectivas son construidas desde el sonido concreto en virtud de lo que representa en sí mismo y en cierta medida al margen de convenciones culturales heredadas” [Rodríguez 2013].

Las familias que compran con un determinado gasero identifican el sonido que éste emite y sólo compran con él, los compradores no reciben cilindros de otros camiones, cada uno de éstos está pintado de un color, el cual le permite identificarlo y, con ello, mantener control de cada cilindro y el registro de cuántos tanques venden y con qué periodicidad. Los consumidores van transmitiendo de generación en generación su preferencia por cierto gasero. Esto les genera la seguridad de que no les van a robar objetos de su casa o que éste vaya con otra intención.

En una de las casas de esta colonia viven varios hermanos, cada uno en su departamento pero dentro del mismo terreno, la mayoría de ellos, excepto una de las hermanas, compran su gas con el mismo vendedor. De tal modo que identifican el grito del gasero, el nombre del camión y a los repartidores, para no comprar con otro. A un miembro de esta familia le pregunté cuánto tiempo tenían adquiriendo el gas con esa compañía, me respondió que más de 20 años y que nunca ha tenido problemas con el servicio, que el señor es muy respetuoso, amable y le tienen confianza.

Los vendedores buscan formas de anunciar a través de diversos sonidos una actividad comercial. A su vez, los compradores encuentran en el reconocimiento de ese sonido un satisfactor a una necesidad doméstica que es de uso básico, de tal manera que los seres humanos se apropian de sonidos y los clasifican para utilizarlos en sus actividades económicas y productivas obteniendo con ello una remuneración. Por lo tanto, los sonidos, como expresa John Blacking, tienen como función reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas [Blacking 2006: 155], otorgando con ello un

sentido a las actividades y al propósito mismo del sonido. Con el paso del tiempo aprendemos a identificar los sonidos, ya que de ello depende gran parte de su funcionalidad y utilidad que éstos tienen. Esto último no depende solamente de los gustos y demás aspectos subjetivos de la colectividad, obedecen más bien al contexto social que permite reproducirlos.

El estudio de expresiones sociales a través de los sonidos nos conduce a reforzar que éstos tienen una función específica, la de dar cuenta de cómo está organizada la sociedad y que muchas veces aunque escuchamos cotidianamente esos sonidos, no nos damos cuenta cómo influyen en el comportamiento tanto del que vende el gas como del que lo compra. En la cotidianidad los seres humanos ponen en obra todos sus sentidos, sus capacidades y sus habilidades. El hombre nace y se inserta en una sociedad y va adquiriendo la maduración de sus conocimientos a través de grupos, como la familia y la escuela, se le van transmitiendo una serie de conceptos con los cuales actúa, aprendiendo a identificar los que le sirven y los que no. De la misma manera, el uso de los sonidos dependerá del contexto social al cual pertenezca.

Al respecto, Jacques Atalli dice que toda organización de sonidos es un instrumento para crear o consolidar un objetivo y que, a la vez, éste se convierte en un elemento que vincula a quien lo emite con el que lo escucha, generando con ello relaciones de poder [Atalli 1995: 16]. Sin embargo, su funcionalidad obedece a construcciones culturales de quien los reproduce, por lo tanto, existen diversas manifestaciones culturales basadas en lo sonoro que generan un código de comunicación entre los individuos de una sociedad. Clasificamos y adaptamos sonidos, reconocemos cuáles nos sirven en determinadas necesidades y cuáles no, de tal forma que como dice Diane Ackerman: “Los sonidos tienen que ser localizados en el espacio, identificados por tipo, intensidad y otros rasgos. En la audición hay, por tanto, una cualidad geográfica” [Ackerman 1990: 212].

Sabemos que los sonidos no son iguales en la mañana y la noche. Los que se generan en la mañana obedecen a operaciones de abastecimiento de necesidades domésticas básicas como el sonido producido por los vendedores de gas, los que recogen la basura emplean campanas, cornetas con sonidos que la gente va identificando o gritando “basura, basura”. Los que traen el agua embotellada también gritan o usan el claxon de sus camiones, el carro que vende productos de limpieza trae un casete con música del momento y una voz que va diciendo el nombre de cada producto que vende, las camionetas naranjeras tienen su grabación y su estilo propio de anunciar, por mencionar algunos ejemplos. En la noche es más común escuchar a los carritos de elotes, el silbato del carrito de camotes, los tamaleros, el señor de las gelatinas, el panadero, etc. Los sonidos producidos para la

venta de productos en la noche no son de primera necesidad, son opcionales y se puede prescindir de ellos, en cambio, los que se generan por las mañanas son más necesarios.

Es importante recalcar que los sonidos tienen lugares estratégicos, están ubicados según el área de compra. Por ejemplo, el silbido del señor que vende globos al igual que el de las campanitas del que vende helados, comúnmente están más en los parques, afuera de las escuelas, en el atrio de las iglesias, a la salida de los cines y, en ocasiones, afuera de los centros comerciales. Estos lugares son significativos para la venta de sus productos, aunque esto no evita que de vez en cuando pasen por las calles de las colonias a anunciar lo que venden. La percepción de los sonidos nos ayuda a darle sentido a la vida misma, relacionado a esto, Diane Ackerman dice: “Pero si uno pierde el sentido del oído, un lazo crucial se disuelve y pierde el rastro de la lógica de la vida. Queda aislado del comercio cotidiano del mundo, como si fuera una raíz enterrada bajo el suelo” [Ackerman: 209].

El sistema auditivo está conectado a sistemas nerviosos que nos hacen reaccionar ante cualquier sonido, a la vez nos sirve como indicador de tiempo que sirve para sincronizar y organizar nuestras labores, aunque a veces no estemos atentos a éstos, como indica Michel Chion: “En el sonido siempre hay algo que nos invade y nos sorprende, hagamos lo que hagamos. Y que, incluso y sobre todo cuando nos negamos a prestarle nuestra atención consciente, se inmiscuye en nuestra percepción y produce en ella sus efectos” [Chion 1993: 40].

Si nos detenemos a examinar los sonidos que se producen en las mañanas nos podremos dar cuenta que detrás de ellos existe un entramado de relaciones humanas que dan cohesión a los seres humanos. Por ello, como dice Hilderrd Westerkamp, “el sonido es la ‘voz’ de una sociedad, de un paisaje, de un medio ambiente. Si comprendemos los significados del sonido comprenderemos lo que un lugar, una sociedad están diciendo acerca de si mismos”.

Con respecto a los sonidos, John Blacking señala que debe existir un consenso entre los individuos de una determinada sociedad, en el que se tenga un terreno de experiencia común y que distintas personas sean capaces de oír y reconocer patrones en los sonidos que les llegan a los oídos [Blacking 2006: 38]. Por esta razón, enfatizo que existe una relación indisoluble entre las personas y los sonidos de su entorno, ya que influyen de cierta forma en el comportamiento de la sociedad, quien previamente los fue almacenando en su memoria, hasta formar códigos que permiten interpretar que significa cada uno de ellos.

COMENTARIOS FINALES

De todo lo expresado anteriormente considero preciso que las investigaciones de los etnohistoriadores y antropólogos no sólo describan lo que ven, sino que hagan referencia de las expresiones sonoras, advirtiendo incluso que éstas tienen funciones sociales, religiosas, económicas y políticas. Se debe reconocer el entorno sonoro como una fuente en el cotejo de datos históricos, ya que los sonidos han quedado registrados en la historia a través de diversos medios: memoria oral, discografía, materiales pedagógicos, videos e imágenes que reflejen alguna actividad sonora, entre otros, y como una herramienta en la metodología a la hora de hacer etnografía.

Asimismo, juzgo necesario construir nuevas formas e interpretaciones de los hechos y problemáticas sociales, éstas también deben ser analizadas a partir de la cotidianidad sonora de los grupos humanos, porque en torno a determinados sonidos se crea un ambiente propicio para entamar relaciones sociales, pues convoca a la participación de quien los reproduce como de quien los escucha. Creo que la exploración de la cultura desde la dimensión sonora es un gran aporte para el ámbito académico, cual sea su área de estudio.

Debemos irrumpir en la esfera de los sonidos, donde éstos tienen una interacción a veces intencional en las actividades de los individuos, la cual se va construyendo a partir del contexto histórico donde son producidos, permitiéndonos describir las condiciones en las que se encuentra una población, a su vez, nos ayudará a dar cuenta de los procesos sociales por los que atraviesa determinado grupo en un tiempo y espacio específico.

REFERENCIAS

Ackerman, Diane

1990 *Una historia natural de los sentidos*. Anagrama. Barcelona.

Atali, Jacques Ruidos

1995 *Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno Editores. Madrid.

Blacking, John

2006 *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial. Madrid.

Blanco, José Joaquín

1999 *Ciudad de México: Espejos del siglo XX*, Conaculta. México.

Chion, Michel

1993 *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación. Barcelona.

Diccionario de la Lengua Española

2001 II vols., REA/Espasa Calpe. Madrid.

Domínguez, Ana Lidia

2007 *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad.* Universidad de las Américas/ Miguel Ángel Porrúa. México.

Evans-Pritchard, Edward

1975 *Antropología social.* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

Fonoteca del INAH

2002 El pregonero campechano, en *Dulcería mexicana, arte e historia.* Conaculta-INAH. México. [CD-Rom].

García Mateos, Ramón

2007 Pregones yregoneros en la literatura, en *La voz y la noticia: Palabras y mensajes en la tradición hispánica.* <wwmedia.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/68e/9b4/3a5/bb7/11e/1b1/fb0/016/3eb/f5e/63/mimes/68e9b43a-5bb7-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf>. Consultado el 16 de marzo de 2015.

Gardella, Martín

2013 Los pregones: literatura mínima popular. *Revista de lo breve.* <revistamicrorrelatos.blogspot.mx/>. Consultado el 18 de marzo de 2015.

Gómez, Cristóbal Delgado

1991 Un pregón de otros tiempos. *Aljaranda.* <www.tarifaweb.com/aljaranda/num1/art10.htm>. Consultado el 16 de marzo 2014

González Oñate, Cristina

2009 La legislación española en publicidad: pautas básicas a la hora de plantear estrategias de comunicación. *Repositori Universitat Jaume.* <www.bocc.ubi.pt/pag/gonzalez-cristina-legislacion-espanola-publicidad.pdf>. Consultado el 31 de marzo de 2015.

Gortari Ludlow, Jimena de

2013 *Guía sonora para una ciudad.* UAM-Cuajimalpa. México.

Gruzinski, Serge

2012 *La ciudad de México. Una historia.* Fondo de Cultura Económica. México. Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Coordinación Administrativa

2001 Pregones, en *Efemérides culturales argentinas.* <www.me.gov.ar/efeme/25demayo/pregones.html>. Consultado el 9 de marzo de 2015.

Paleta Vázquez, M. del Pilar

2004 Pregones yregoneros de Puebla en el siglo XVI: Comunicación oficial en la plaza pública. *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (4): 131-139.

Paso, Fernando del

2008 *¡Hay naranjas y hay limones! Pregones, refranes y adivinanzas en verso*. SEP/ Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles. México.

Pelinski, Ramón

1997 *Invitación a la etnomusicología*. Mimeo Pierce. Buenos Aires.

2007 El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro, en *Actas del I Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros*. Centro Virtual Cervantes. <cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski_01.htm>. Consultado el 9 de marzo de 2015.

Rodríguez, Luis Alfonso

2013 El entorno sonoro como medio de reconocimiento de narrativas e identidades en el aula, en *Memorias Congreso investigación y Pedagogía*. <tics.uptc.edu.co./eventos/index.php/cong_inv_pedagogia/con_inv_pedag/paper/view/244/241>. Consultado 9 de marzo de 2015.

S/A Pregones de México y Cuba

2013 México a través de la mirada de una cubana. <adlignary.blogspot.mx/2013/03/pregones-de-mexico-y-cuba.html>. Consultado el 17 de febrero de 2015.

Schaeffer, Pierre

1988 *Tratado de los objetos musicales*. Alianza. Madrid, España.

Secretaría de Educación Pública

2010 *Antología de lecturas: leemos mejor día a día: Segundo Grado*. <www.sec-sonora.gob.mx/lectura/uploads/contenidos/Antologia%202%20Segundo.pdf>. Consultado el 20 de febrero de 2015.

Sepúlveda, M. Luisa

1947 Generalidades sobre pregones. *Revista Musical Chilena*: 30. <www.monitoraraucano.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11457/11796>. Consultado el 17 de febrero de 2015.

Westerkamp, Hilderrd

1974 *Soundwalking, Sound Heritage*, Vol. III, número 4, Victoria B. C.

“Yo lo aprendí solo... y a mí, mi
abuelo me enseñó” .
Enseñanza y transmisión de la
música de tamborileros (*aj jobeno*)

Manuel Alejandro López Jiménez*
Escuela Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN: *La música de tamborileros (aj jobeno) es una de las tradiciones más importantes de la cultura Yokot'an (Chontal de Tabasco), presente en sus rituales más significativos (Danza del baila viejo, las ofrendas y la veneración a los muertos, entre otros) y en su cotidianidad (desde festivales escolares hasta mítines políticos). Desde la segunda mitad del siglo XX, los aj jobeno trascendieron la esfera ritual de las comunidades indígenas hasta erigirse actualmente como la música representativa de Tabasco. Este trabajo tiene el objetivo de destacar la ardua labor de dos yoko yinikob (“hombres verdaderos”) —de Tucta, Nacajuca—, que mediante la transmisión, enseñanza y difusión de esta tradición musical contribuyeron al mantenimiento y vigencia de esta música en tierras chontales.*

PALABRAS CLAVE: *música indígena, tradición, enseñanza, identidad, etnografía.*

ABSTRACT: *Drummer music (aj jobeno) is one of the most important traditions of the Yokot'an culture (the Chontal of Tabasco), it is present in the most significant of their rituals (the Dance of the Old Man, offerings, and the veneration of the dead, among others) and in everyday life (from school festivals to political meetings). From the second half of the 20th Century, the aj jobeno have transcended the ritual sphere of the indigenous communities to become the present day musical representatives of Tabasco State. This paper emphasizes the arduous work of two yoko yinikob (“true men”) —from Tucta, Nacajuca—, who, through the transmission, teaching and diffusion of this musical tradition, have contributed to the continuance and present-day validity of this music throughout the Chontal lands.*

KEYWORDS: *Indigenous music, tradition, teaching, identity, ethnography.*

* manuel.etnologia@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El estudio antropológico de la música da por sentado que para su investigación es necesario e imprescindible el trabajo etnográfico, no sólo porque el estudio del contexto de la música requiere un conocimiento profundo de esa realidad, sino también porque el trabajo etnográfico, el diálogo, las experiencias compartidas, son el sello distintivo de la antropología. El mismo Blacking —en una entrevista realizada por Keith Howard, “Un homme musical. Entretien avec John Blacking”— reflexionaba al respecto de la labor etnográfica y lo que sus colegas contemporáneos musicólogos y etnomusicólogos realizaban:

Estaba frustrado por el tipo de turismo de investigación en que estábamos enfrascados, que no favorecía para nada un estudio musical profundo. Tenía la convicción de que expediciones tan breves eran insuficientes y que sólo un contacto prolongado, en el estilo propiamente antropológico, permitiría conocer la lengua, la estructura social y el contexto cultural que sostiene la música grabada [Blacking 2006: 10].

Un aspecto que considero sustancial al momento de realizar el trabajo etnográfico es la relación con el otro, el vínculo entre individuos e intersubjetividades. Blacking también señala que uno de los rasgos característicos de la música —como fenómeno social— es que ayuda a mantener y reforzar las relaciones entre seres humanos. Tal como menciona Marie-Odile Marion [1997: 174] al hablar del trabajo antropológico y etnográfico, y la correspondencia que se mantiene entre el investigador y los sujetos a quienes investiga: “La comunicación sensible entre ambos, nutrida de confidencias, anécdotas, sentimientos y las más diversas emociones, se constituye gracias a la convivencia y los esfuerzos de comprensión mutua de parte de quienes se atreven a sondear en la intimidad de lo ajeno”.

El trabajo etnográfico me permitió constatar que esta música tiene lugar en cada acontecimiento importante de la vida *Yoko t'an*, proceso en el cual, como investigador, entretejí relaciones de respeto mutuo y de diálogo intersubjetivo con quienes hacen posible esta práctica musical, músicos, lauderos, danzantes y gente que escucha y disfruta esta música. Aspecto que incidió en la decisión de reconocer la vida y trayectoria de dos seres humanos que me enseñaron mucho sobre ser *Yoko t'an* y ser *aj joben* (tamborilero).

La presencia de los *aj jobeno* (tamborileros) en *Tucta* es imprescindible cuando de sus rituales más importantes se trata: “La danza del Baila Viejo”, la fiesta del santo patrón Santiago Apóstol, los festejos en honor a otros

santos católicos y a la Virgen de Guadalupe, las ofrendas dedicadas a la siembra, y la veneración a los muertos. Por supuesto, tiene lugar adaptándose a los nuevos tiempos, como lo demuestra la adecuación de géneros musicales populares que no formaban parte de esta práctica, como los zapateados, cumbias y otros géneros de moda, ahora ejecutados con pito de carrizo y tambores. Esto permite que los *aj jobeno* se mantengan vigentes y con mucha fuerza en las prácticas y tradiciones *Yoko t'an* de Tucta.

En principio, el presente artículo parte de reflexionar sobre la importancia de los sujetos que hacen que la música sea posible. En el caso de la música de los *aj jobeno*, el objetivo es destacar la invaluable labor de enseñanza y transmisión de saberes musicales de don Fernando Hernández Isidro, *yoko yinik* (“hombre verdadero”), reconocido como el último *unk yinik* (“maestro de maestros”). A través de una semblanza de su vida y un repaso por numerosas entrevistas que le realizaron se pretende rendir un homenaje a su labor como músico pitero, tamborilero, constructor de instrumentos, y maestro de cuatro generaciones de *aj jobeno*, quien tuviera un papel preponderante no sólo en el poblado de Tucta, sino en todo el estado de Tabasco.

Además, este escrito se propone abordar (a través del trabajo etnográfico fundamentalmente) el papel de Fausto Hernández Román, nieto de don Fernando, quien actualmente se ha adjudicado —mercidamente y con honor— el papel de su abuelo en la enseñanza, difusión y transmisión de esta tradición musical en tierras chontales.

LOS TAMBORILEROS DE TUCTA, TRADICIÓN QUE MANTUVO VIVA DON FERNANDO

Actualmente, los *Yoko t'an* (también conocidos como Chontales de Tabasco) se encuentran ubicados en la zona de la llanura costera del Golfo de México; ocupan seis municipios de Tabasco: Jonuta, Centla, Centro, Macuspana, Jalpa de Méndez y Nacajuca [INALI, 2010: 250-252]. En este último la población indígena es mayoritaria, a diferencia de los otros municipios, donde se encuentra establecida en ciertas áreas. Aquí se localiza el corredor *Biji Yoko t'an*,¹ donde se asientan la mayoría de las comunidades de este grupo étnico.

¹ En 2003 se designa corredor ruta *Biji Yoko t'an*, dentro del proyecto turístico de Tabasco llamado “Ruta del Cacao”, cuya principal intención fue incentivar el crecimiento turístico en el estado. El objetivo consistía en ofrecer las artesanías, así como la gastronomía de los pueblos *Yoko t'an* a lo largo del corredor.

Una de las tradiciones más arraigadas tanto a su cotidianidad como a su cosmovisión, y a los principales acontecimientos rituales de la vida *Yoko t'an*, es la música de los tamborileros, los *aj jobeno*. Los tamborileros son un grupo musical conformado por una cantidad variable de integrantes, como mínimo tres, quienes ejecutan dos tipos de instrumentos: el primero, un aerófono o de viento al que llaman *pito* o *flauta de carrizo*, de siete orificios, con tapón de cera de abeja en la boquilla en forma plana y, el segundo, consistente en dos tambores bimembranófonos (de dos parches) de distintos tamaños, a los que llaman macho (*bajo*) y hembra (*requinto*), anteriormente construidos de cedro (*Cedrela odorata Linnaeus*) y sauce (*Salix humboldtiana*).

En la actualidad, la deforestación en Tabasco ha orillado a los constructores, lauderos o artesanos —como los constructores de tambores se definen a sí mismos— a utilizar distintas maderas, como el chinín (*Persea schiedeana Nees*) y el aguacate criollo (*Persea Americana*), por ejemplo. El parche para los tambores se hacía de piel de venado, ahora es sustituido por piel de chivo. Estos tambores son sujetados con un aro de bejuco —no ha sido modificado en ningún sentido— tensado con henequén, el cual fue reemplazado con cuerda o hilo encerado (véanse foto 1 y 2).

Foto 1. Tambores chontales



Foto: Manuel Alejandro López Jiménez, 2013.

Foto 2. Pitos o flautas de carrizo



Foto: Manuel Alejandro López Jiménez, 2013.

La tradición musical de los tamborileros es sumamente importante en la vida de los *Yoko t'an*, pues al escuchar su música ellos recuerdan las jornadas en el campo, las cosechas, la veneración de sus difuntos, la conexión humano-naturaleza. Vinculan su pasado con el presente, como en el caso de uno de sus rituales más importantes: el *Ak ok tuba noxib*, la “Danza del Baila Viejo”, que en su cosmovisión es una danza para rendir reverencia al hombre antiguo que llegó a sus tierras y les enseñó a sembrar y cultivar, en el que la presencia de la música de tamborileros es indispensable. Por supuesto, la música de los tamborileros no se mantiene inamovible o estática, pues en la segunda mitad del siglo XX atravesó por diversos cambios, tanto en la instrumentación como en el repertorio que interpretan, aunque no así en su significación e importancia en los rituales *Yoko t'an* más relevantes.

La presencia de don Fernando Hernández Isidro (†) fue fundamental: mantuvo viva la tradición de ser *pitero*, *aj joben* (tamborilero) y constructor de jobeno (tambores) en Tucta, poblado del municipio de Nacajuca. Él fue un *Yoko Yinik* que desde la edad de los 15 años interpretó y enseñó la música de tamborileros. Siempre fue de los más reconocidos en esta práctica, no sólo por su ejecución musical del pito y el tambor, sino también por su capacidad de construir los instrumentos (foto 3).

Foto 3. Última foto tomada a don Fernando Hernández Isidro



Foto: Manuel Alejandro López Jiménez, 2013.

Algunos de sus hijos y nietos son los herederos de esta tradición: sus hijos Julián y Pedro Hernández aprendieron de él el oficio de constructores de tambores, mientras que su hijo Rosalino Hernández y su nieto Luis Manuel aprendieron la ejecución de instrumentos, aunque actualmente no la practican. La mayoría de sus nietos aprendieron de él, sobre todo Fausto Hernández Román, quien heredó no sólo el talento para la ejecución de los instrumentos (pito y tambores), sino también el gusto por enseñar a todo aquel interesado en aprender esta música.

Rafael Hernández Román, David Hernández Román y Raúl Hernández heredaron de su abuelo la ejecución de los tambores bajo y requinto, y de su padre Julián, la elaboración de los tambores. Fernando Hernández y Alonso Hernández, hijos de Raúl Hernández, también son herederos y aprendices de su bisabuelo en la ejecución del tambor requinto desde que eran muy pequeños. Pedro, Javier y Rodrigo son hijos de Pedro Hernández, y ellos aprendieron a tocar el requinto, y de las manos de su padre conocieron la elaboración de los tambores.

En el año 2010 tuve el gusto y el honor de conocer a don Fernando o don Coch (Concha), como cariñosamente se referían a él en Tucta. Lamentablemente, la enfermedad que lo aquejaba me impedía —y le imposibilitaba— realizarle una entrevista más profunda, lo cual logramos sólo con mucho esfuerzo, pues la mayor parte del tiempo se encontraba sentado en su silla de ruedas donde se sujetaba su sonda. Mientras estábamos en la recepción de su casa, salían los recuerdos de la boca y el corazón de ese *Yoko Yinik* que contagiaba la alegría que destellaba en su rostro sonriente, recordando y platicándome acerca del dinero que obtuvo, de los personajes políticos que conoció, que desde los 15 años aprendió a tocar, también que trabajó haciendo ladrillos y de las más de 109 mujeres que tuvo, gracias a la música.

Los pobladores mencionan que en Tucta, en tiempos antiguos, se tocaba el *tunkul*² junto con la flauta pochó,³ y que hasta después surgieron los tambores. También recuerdan cuando don Fernando interpretaba el pochó y un señor llamado Eutimio Hernández lo acompañaba con el *tunkul*. La ejecución de la flauta del pochó se la enseñó a don Fernando don Lucas, músico del poblado de Guatacalca o “La Loma”, quien hacía sonar el pochó en el poblado de Tucta mucho antes que don Fernando. En Tucta vivió también un músico que tocó el tambor previo a don Fernando, don Iligio. Esto indica que existían muchos tamborileros por la región de la Chontalpa, sin embargo, las últimas generaciones reconocen hasta don Iligio en la tradición tamborilera de Tucta, y desconocen quiénes serían los antepasados tamborileros. Fausto —actualmente el principal pitero de Tucta— es quien continuó la tradición de su abuelo don Fernando, acompañando con su flauta del pochó al *tunkul* tocado por Eutimio.

² Sobre el *tukul* véase López [2015: 76]. En el poblado de Tucta existe un *tunkul* que es custodiado por el patrón de la iglesia de Santiago Apóstol y por el poblado, pero desde 2010 no se toca. Fue elaborado de un tronco de árbol llamado caracolillo; tiene forma cilíndrica y mide un metro de longitud. Está ahuecado de su interior y en la parte superior tiene dos lengüetas, como lo menciona Fausto, “un macho y una hembra”, emite un tono grave y otro agudo. “Hay tres piezas que se pueden tocar con el Tunkul, y son *Puts’ en tsimin, puts’ en bek’et 1, 2 y 3*, que traducidos al español significan ‘Que huya la bestia, que huya el ganado 1, 2, y 3’. Yo solo me acuerdo de dos, pero hay un señor que aún se sabe las tres piezas” [Entrevista a Fausto Hernández Román, julio 2012].

³ Respecto a la flauta pochó véase [López 2015: 81]. Este aerófono se tocaba junto al *tunkul* en la “Danza del Baila Viejo”, en Tucta, instrumento que data de la época prehispánica, como comentan los habitantes del poblado e investigadores del tema. En la actualidad, la flauta está hecha de carrizo (en la antigüedad pudo haber sido de alguna especie de caña), tiene siete agujeros —seis frontales y uno posterior—, y la boquilla está cubierta de cera negra donde se le inserta un cañón o cálamo de pluma de pavo.

Este instrumento es muy antiguo; ahora tengo cincuenta y siete años, pero recuerdo que desde niño escuchaba a los abuelos, decían que este instrumento se utilizó durante la guerra, su sonido impulsaba a sus habitantes a luchar y defender su territorio; ahora solo lo utilizamos en las fiestas religiosas. Este instrumento se guarda celosamente por la comunidad. Si usted supiera, tiene su historia, durante el garridismo era de las cosas que también se escondían, pues corría el peligro de ser quemado junto con los santos [...] Allá por en 1978, el Tunkul fue prestado para exhibirse, pero los organizadores decidieron que requería una pintada lo que motivó el enojo del consejo de ancianos y en la actualidad no se le presta a nadie (entrevista a Eutimio Hernández). [Hernández 2011a.]

En esa misma entrevista, el señor Eutimio comentó que “en otras comunidades indígenas han intentado fabricar un instrumento similar con otros árboles pero el sonido no es nada parecido a lo que se logra con el caracolillo”. Actualmente estos tunkules son creados por artesanos de la zona, instrumentos prehispánicos elaborados de cedro, y su tamaño es más pequeño al custodiado en la iglesia de Tucta, celosamente resguardado por los patrones.

Los *Yoko t'an* de Tucta mencionan que anteriormente se ejecutaba el *tunkul* y la flauta del pochó para el “Baila Viejo”, posteriormente estos instrumentos serían reemplazados con tambores y flauta de carrizo. Argumentan que antes los tambores sólo se incorporaban a las actividades chontales del campo, como menciona la gente mayor de Tucta: si alguna vez llegasen a perderse entre la milpa o en los pantanos, hacían tocar el tambor que cargaban consigo para avisar que estaban perdidos y así pudieran encontrarlos.

De acuerdo con los pobladores se empleaba el tambor para hacer llamados al pueblo, convocar a reuniones o dar anuncios; función que antes desempeñaba el caracol y en la actualidad las campanas de la iglesia, el “primer instrumento propiamente litúrgico que se construye en México” [Guzmán 1986: 87]. El tambor *Yoko t'an* fue utilizado para dar aviso de los sismos en el poblado; se tocaba con un ritmo constante junto con el cayuco,⁴ como si estuviesen interpretando la danza de “La Guerra”.⁵ A decir de los habitantes

⁴ Embarcación de fondo plano, similar a la canoa, construida por el vaciado del tronco de un árbol. Los ancianos de Tucta cuentan que antiguamente se percutían los cayucos para dar aviso de un sismo.

⁵ Esta pieza indica el comienzo y el final del ritual de la danza del “Baila Viejo”, ya sea en vísperas de la celebración de Santiago Apóstol (patrón de Tucta) o durante algún velorio, ofrenda, veneración a los muertos o donde ese ritual esté presente, siempre interpretada antes de cualquier otro son o danza. Vinculada estrechamente con la iglesia, se interpreta en

de la comunidad, el último que llegó a sonar el tambor para dar aviso de los sismos fue “el brujo Matías”, quien tocaba con un tambor en su casa.

Los pobladores de Tucta también mencionan que los tambores se resguardaban en la iglesia, nadie podía tocarlos y ningún niño o niña podía acercárseles. Únicamente los músicos tenían acceso a ellos y sólo en los momentos en que interpretaban la música, ya fuese para la “Danza del Baila Viejo” o en la víspera de la fiesta para el Señor Santiago Apóstol —patrón de Tucta—, del cual se afirma fue el mismo Hernán Cortés quien llegó al poblado y les obsequió la imagen del santo, que actualmente se encuentra en el recinto de Tucta y que cada año, el 24 de julio, se le rinden honores con música de tamborileros.

Otro de los relatos recurrentes entre los pobladores de Tucta es el que se remonta a la época en que estuvieron a punto de perder sus imágenes de santos y sus tambores resguardados en la iglesia, suceso que se dio entre 1920 y 1935, etapa en que Tomás Garrido Canabal dominó la esfera política de Tabasco como gobernador interno, constitucional y senador. Periodo durante el cual si bien generó un importante desarrollo en la agricultura y ganadería de la región, tenía también una “obsesión contra la Iglesia católica y sus ministros, contra el alcoholismo y los juegos” [Ruiz y Abdo 2002: 9].

Precisamente una de las órdenes anticatólicas que Garrido Canabal impulsó fue la quema de imágenes de santos y vírgenes. Por este motivo, los *Yoko t'an* de Tucta huyeron al monte para esconderse con sus imágenes católicas y, junto con ellas, los *Yoko t'an* cargaron consigo otros elementos sustanciales de su cosmovisión: las máscaras del “Baila Viejo” y los tambores que se encontraban guarecidos en la iglesia.

En el tiempo que Garrido Canabal ejerció su poder en Tabasco promovió la persecución religiosa y la prohibición de cualquier celebración que tuviera ese carácter. Durante su trayectoria, Garrido Canabal organizó una exposición regional donde se daba a conocer lo que las tierras de los 17 municipios tabasqueños producían (agricultura, ganadería, etcétera). Con estas ferias

honor a Santiago Apóstol. Nueve días antes del 24 de julio (día del Señor Santiago) se lleva a cabo un novenario, el cual inicia con el ritual de cambio de vestimenta y la bajada del santo, rito acompañado por música de tamborileros. Esta pieza es la primera en ejecutarse, y también la última. El día 25, al término de las celebraciones, se realiza nuevamente el ritual de cambio de vestimenta, esta vez, para subir al Señor Santiago a su nicho dentro de la iglesia. “La Guerra” se deja escuchar antes que cualquier otra pieza y al final, para indicar que el ritual ha concluido. Constituye una de las piezas más importantes de la música de tamborileros *Yoko t'an*, marcando el carácter cíclico de gran parte de sus rituales más importantes. Según los músicos *aj jobeno*, esta pieza debe tener una duración aproximada de un minuto [López 2015: 175].

—que retomó de Simón Salat, gobernador de Tabasco en 1880—, Garrido Canabal inició una tradición popular que hasta la actualidad es visible en el estado. Es en esos eventos donde se comienza a ver la música y el baile regional que Garrido Canabal promovió: el *zapateado*, derivado de la jarana y cuya procedencia Santamaría describe:

La Historia de la ganadería en el Estado dirá, cuando se escriba, la verdad acerca del nacimiento de El toro de Tabasco, que es uno de sus grandes sones viejos. Alguna vez, hablando de la música colonial yucateca del siglo XVII, señalé como supervivencias del son popular español, vivas todavía ahí, los degolletes, las angaripolas, los aires, las peteneras, las rondeñas, el torito, el jarabe y el toro grande, que ahora sigue siendo el alma de las inigualables vaquerías, recuerdo de las opulentas fiestas de hierra y recuento de orejanos, organizadas por los ganaderos.

Comparando el toro grande yucateco con El toro tabasqueño, bien claro verá el conocedor que tienen un origen común. Habrá hasta quienes crean que El toro grande fue el padre de este toro toro; pero es preferible admitir que son hermanos. Uno y otro, en vez de degenerar, han fortificado su ritmo imponente zapateo. Y por este ritmo alucinante, El toro, sin duda alguna, de principios del siglo XVII, en Yucatán originó toritos y de estos toritos nacieron allí los zapateados que más tarde tomaron el nombre de jaranas en compás de seis por ocho, pues las tres por cuatro tienen otro origen [Santamaría 1985: 51-52].

Después de la época garridista, a la religión católica le tomó tiempo volver a establecerse en Tabasco. Los *Yoko t'an* regresaron a repoblar Tucta, donde las tradiciones fueron escondidas de toda la política anticlerical para poder sobrevivir. Gracias a ello, la música de pito y tambores seguía viva para continuar tocándose en honor a los santos y a ese gran viejo que llegó a enseñarles cómo sembrar y cultivar sus tierras. Fue después de esa época que la vida de don Fernando Hernández cambió y dio un salto, hasta convertirse en el Maestro de Maestros, pitero elogiado por todo el estado, fue reconocido por la creación de varios sones y por ser el primero en adaptar los zapateados que Garrido promovió por todo Tabasco, junto con valeses y otros géneros a la flauta y el tambor chontal.

DON FERNANDO: UN POLÍTICO MUSICAL

Afortunadamente, hubo quien pudo realizarle a don Fernando una serie de entrevistas antes de que su enfermedad se lo llevara, y con él, el inmenso conocimiento y sabiduría que poseía sobre múltiples aspectos de la vida

Yoko t'an. Algunos estudiantes de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) y Román Hernández Román, periodista de Tucta, fueron quienes lograron conservar un poco de lo mucho que don Fernando conocía. Hernández Román, en una entrevista que redactó para el periódico *Tabasco Hoy*, mencionó que don Fernando “durante su infancia tuvo muchas carencias y que nunca conoció a sus padres. De pequeño se ganaba la vida cuidando sembradíos de maíz, donde ahuyentaba zanates y cuervos” [Hernández 2011b].

Gracias a las entrevistas de la UJAT, de Hernández Román y a los recuerdos de su familia, quedó plasmada una parte de la historia de vida de este personaje tan distinguido. Sin estos escritos y testimonios, sin duda, no se hubiera podido revelar el origen del gusto de don Fernando por la música: “Le nació de ver y escuchar a los ancianos intérpretes. Tenía entonces 12 años y sentía el fuerte llamado de esa herencia milenaria. Para mala suerte los tambores y la flauta eran sagrados y cuidados celosamente por los ‘patrones de la iglesia’, no se les podía tocar, ni acercarse a ellos” [Hernández 2011b].

En las propias palabras de don Fernando, registradas en una entrevista por Pablo Gómez Jiménez, Silvia Patricia Aquino Zúñiga e Hilda Ofelia Estrada Gómez [1996: 45]: “Yo lo aprendí solo, porque antes ningún niño ni mujer podía tocarlo. Sólo la gente grande y lo guardaba ahí mismo en el altar. Yo fui a la iglesia y de lejos lo vi cómo lo tocaban y lo aprendí no más de verlo”. En la misma entrevista de Hernández Román a don Fernando comenta:

Yo andaba semidesnudo y miraba, amaba todo aquello [...] Como era tanta mi inquietud comencé a fijarme bien en la forma de la flauta y terminé por fabricar una idéntica. Ensayaba a solas, en el campo, horas y horas. Al cumplir los 15 ya dominaba a perfección casi toda la música ritual de nuestras ceremonias. Un día, un anciano de nombre Julio Bernardo caminaba por los campos y alcanzó a escucharme, allí mismo decide llevarme ante los demás ancianos, quienes al oír mi flauta me aceptan como parte de ellos. Allí comienza mi verdadera historia [Hernández 2011b].

Don Fernando se dio el gusto y el tiempo para la construcción e interpretación de la música autóctona a todo aquel que estuviese interesado en aprender. La preparación de bejucos, el ahuecado del tambor y las técnicas del estiramiento y secado de la piel fueron las lecciones que muchos recuerdan en la enseñanza que don Fernando les brindó. En esta entrevista recordamos cómo construía los instrumentos:

Los grandes lo aprendieron de sus abuelos... Antes lo hacían el tambor de palo hueco, de cedro o sauce, lo quemaban y lo componen poco a poco. Tiene que llevar bejuco de canasto porque si tiene de otra lía (mecate de nylon) no lo vale; tiene que ser lía de henequén, y cuero... Antes eran de cuero de venado y ahora se hacen de cuero de borrego... Ahora el hueco del palo (tronco de árbol viejo) lo hacen con formón (instrumento de metal para ahuecar madera), lo escarban y es más rápido. El pito (flauta), se sigue haciendo de carrizo, yo lo hago. Antes, ¡Juy! Se “jondeaba” un chingo de tiempo hacerlo, ahora se tarda ocho días fabricar cada tambor [Gómez Jiménez *et al.*, 1996: 45].

Precisamente, en la instrucción de la música fue reconocido por su manera de educar y compartir sus conocimientos sobre su música, a pesar de que no conocía el lenguaje musical: “El alumno aprende de oído, tiene que escuchar y sacar los sonidos, preparar primero en lo técnico a cada instrumentista y los enseña a componer hasta que alcanzan el grado de maestros” [Entrevista a Fernando Hernández, en Gómez Jiménez *et al.*, 1996: 46]. Aunado a ello, el reconocimiento que se le otorga radica también en que integró a mujeres, niños y niñas a esta práctica musical, por largo tiempo considerada sólo masculina y vedada a los menores. Su nieto, Fausto Hernández Román, recuerda:

Mi abuelito me enseñó la flauta y el tambor, a mis hermanos el tambor y a mis sobrinos también el tambor cuando eran muy chiquitos. Recuerdo que aquí en la casa venían muchos niños, porque mi abuelito en ese entonces tenía dinero y siempre mandaba a comprar refrescos y comida y les daba a todos. Recuerdo que le decía a mi abuelita que le preparara la comida para los niños, por eso había mucho chamaquito aquí con mi abuelito [entrevista a Fausto Hernández Román, julio de 2012].

Fausto Hernández también comentó que su abuelo formó a más de 40 grupos de tamborileros en todo Tabasco, sin saber escribir ni leer música; que fue él quien integró a niñas, niños y mujeres a sus clases, pues las mujeres no podían participar como músicos o danzantes, pues “los antiguos no lo permitían”, y cuando un niño se acercaba a estas ceremonias los ancianos se enojaban y les soltaban un “chingadazo”. También mencionó que su abuelo fundó una orquesta donde él participó junto con sus hermanos, llamada Orquesta Chontal.

Yo tampoco sé leer ni escribir música, todo lo hago con el oído al igual que mi abuelito, que inventaba danzas y sonos. Por eso es reconocido, porque hizo

innumerables piezas, los sones. Anteriormente los antiguos flauteros tocaban de una manera que no se les entendía y mi abuelito fue el primero en darles claridad a las piezas. Me acuerdo que nos fuimos con mi abuelo a una presentación en el Auditorio Nacional, ¡imagínate! Nosotros en el auditorio allá en México [entrevista a Fausto Hernández, enero de 2010].

En la siguiente entrevista, en las propias palabras de don Fernando, alude el comienzo de la orquesta:

Alguien más me escucharía también y me premiaría. Fue en una gira del presidente de la república José López Portillo. Se me comisionó para tocar en su bienvenida a Tabasco y al pasar junto a mí se detuvo. No siguió su camino, se detuvo repentinamente y ahí se quedó escuchando. Me dejó terminar y se acercó a saludarme, dijo: —“Tu música es muy buena, eres chingón, pero sólo diriges a dos personas, ¿crees que podrías dirigir una orquesta de más de cincuenta integrantes?”. Luego sonrió y me dio un abrazo, así abrazado le dije: “Si cuento con su apoyo, acepto el reto”. En ese mismo instante dio instrucciones para que se me apoyara en todo para formar una orquesta de tamborileros” [entrevista de Román Hernández a don Fernando, 2011b: s/p].

Julián Hernández, hijo de don Coch, señaló que su papá ya ganaba mucho dinero y dejó de trabajar en el campo o la “frijoleada”.⁶ “La pulsera que trae mi hijo es de puro oro, esa se la regaló mi K’ pa (papá) a Fausto” [entrevista a Julián Hernández Román, enero de 2011].

Los tamborileros han desarrollado cambios en los que don Fernando tuvo un papel central, y uno de ellos fue que los actores políticos se interesaran en la música autóctona y en los nuevos géneros que impulsaba don Coch. Uno de los primeros impulsores para la realización de tambores, como se consigna en la entrevista, fue José López Portillo, que seguramente durante su viaje de 1978 junto con el entonces gobernador de Tabasco, Leandro Rovirosa Wade, con motivo de la inauguración del edificio de la Escuela de Derecho, conoció la música de tamborileros y quedó cautivado por ésta. Basta observar el siguiente testimonio de don Coch, donde relata cuando Rovirosa le solicitó personalmente que organizara una orquesta chontal con 120 tamborileros, y también le otorgaron un taller para la enseñanza de la música de *aj jobeno*:

⁶ En la actividad agrícola en el municipio de Nacajuca, desde hace siglos hasta la fecha, el maíz y el frijol han sido el producto más importante sembrado para el sustento alimenticio familiar.

Vino el presidente López Portillo, me vino a buscar aquí a la casa. Dijo que me andaba buscando porque era el más chingón de todos. Entonces fue cuando Rovirosa me encargó que organizara 120 tamborileros y se llamó “Orquesta Chontal”, yo dirigí. Fue la primera orquesta y nos dieron un taller grande donde yo enseñaba. Antes fuimos a Europa 13 tamborileros. Esa vez vino Echeverría a invitarme. Fuimos a muchos lugares que yo no sé. A España sí porque ahí sólo se toma vino. También fuimos a Japón y otros lugares. Comentaba a mis compañeros cómo nos recibieron allá, “pior” que cuando viene un presidente aquí a Nacajuca. O estaba la gente y todo, y cuando llegó el avión pararon la bandera de México. Llevábamos letreros donde dice México y la gente empezó a gritar México. Y no era cierto. No éramos de México, éramos “tabaqueños” de Tucta [Fernando Hernández, en Gómez Jiménez et al. 1996: 47].

Continuando con la entrevista inédita que me facilitó Román Hernández Román con motivo de su reportaje en el diario *Tabasco Hoy*, el periodista cuenta sobre la construcción de tambores para la orquesta: “A ello se dedicó el músico en los días posteriores a la visita del presidente e invitó a participar a los 120 integrantes de los camellones chontales, todos aceptaron y juntos fabricaron tantos tambores como era necesario y en menos de 10 meses ya tenían la orquesta ‘Chontal’”. Hernández capturó palabras de don Fernando, las cuales reflejan a una persona contenta y satisfecha no sólo con su trabajo, sino también a alguien que disfrutó compartir sus conocimientos como *Yoko t’an*, músico y laudero, como se muestra en la siguiente cita:

El presidente López Portillo volvió a Tabasco y constató que su petición había tenido eco en las tierras chontales. En el mismo escenario del poblado de Tucta, Nacajuca, escuchó a los intérpretes en un evento que don Fernando describe como “hermoso e inolvidable”. “Portillo no escuchó una sola pieza, se quedó a oír varias”, asegura don Coch, “atento escuchó y luego se acercó y repitió la frase con que lo había alentado antes: Fernando, eres ‘chingón’, y muy sonriente le dio un largo abrazo. Fue uno de los grandes momentos de mi trayectoria como músico indígena”, señala satisfecho [entrevista de Román Hernández a don Fernando 2011b: s/p].

Otro de los personaje políticos a quien don Fernando y Julián, su hijo, aludieron con relación a la difusión de la música de tamborileros fue Andrés Manuel López Obrador, que cuando desempeñó el cargo de delegado del Instituto Nacional Indigenista en la región de Nacajuca de 1977 a 1982

apoyó a los *Yoko t'an* no únicamente en las cuestiones artísticas, sino que también jugó un papel importante en el desarrollo de la infraestructura de los poblados indígenas (por ejemplo, mencionan que él fue quien comenzó a promover un cambio visual en las casas regalando material para construcción). Don Fernando me aseguró que López Obrador lo apoyó en múltiples ocasiones para tocar en la Ciudad de México. Sin embargo, Julián afirma que actualmente ni él ni todos esos actores políticos se acuerdan de ellos, y menos aún de su padre.

En 2003, cuando López Obrador convocó a una marcha en el Distrito Federal del Ángel de la Independencia a la plancha del Zócalo en contra de la privatización del petróleo y el aumento de impuestos, en el periódico *La Jornada* se publicó:

En su videomensaje de esta semana que se difundió ayer invitó a las familias, incluidos niños, a participar porque “va a ser, además, una fiesta. Tenemos que protestar con alegría y hacerlo poniendo por delante la cultura”. Anticipó que habrá expresiones culturales (danza, música) de todos los estados, y puso como ejemplo que estarían los Tamborileros de Tabasco, con la danza del Caballito; los Parachicos de Chiapas; “desde luego viene toda la cultura de Oaxaca, de Chihuahua, Nuevo León... todas las expresiones culturales... Vamos a manifestarnos para rescatar a México y no se siga destruyendo”, sostuvo [*La Jornada*, miércoles 18 de septiembre de 2013].

Esta incidencia política hace inevitable establecer una vinculación con los proyectos nacionalistas de Miguel Alemán, que tomaban como uno de sus soportes a la música durante sus campañas políticas (el caso de “La Bamba” es bien conocido). En la actualidad, sabemos que, objetivamente, la música tradicional mexicana vista desde el Estado y las políticas culturales está en el olvido. Los apoyos no sólo hacia los tamborileros *Yoko t'an*, sino para la mayoría de las tradiciones musicales del país, son casi inexistentes o de corto alcance. La música de los *aj jobeno* se mantiene viva por su propia gente, por su cultura. Son los propios *Yoko t'an* los que buscan maneras de retener su música para que las prácticas, creencias y todo lo que esté inmerso en su epistemología local no se pierda.

De esa época puede añadirse que surgen nuevas modalidades de subsistencia para los *Yoko t'an* de la región, quienes emprendieron negocios dedicados a la venta de artesanías que ellos mismos producen y están dirigidas al turismo. En estos proyectos están incluidos los tambores, que a partir de la difusión y enseñanza a gran escala de los tamborileros, al aumentar la demanda se requerían grandes cantidades de esos

instrumentos. En una entrevista con un artesano de tambor de Tucta éste menciona un taller que impulsó la madre Alma Muriel, quien mantuvo un vínculo con los *Yoko t'an* de la zona de Nacajuca:

No, esto de hacer tambores lo aprendimos varios de la comunidad cuando llegó por estos lugares la Madre Carmen Muriel, quien estableció un taller. Al principio iniciamos sesenta muchachos al igual que yo, pero solo nos recibimos cuatro compañeros, los cuales aún todavía somos los que inundamos el comercio con nuestras artes, antes no los labrábamos para ahuecarlos, sino con fuego lo hacíamos. Recuerdo que competimos por precios, calidad y clientes, como don Candelario Pérez, Fernando Hernández Isidro, Eligio Román Chable y yo, Demetrio Hernández Montero orgullosamente artesano [Jiménez 2013: s/p].

La “Reverenda Madre Alma Muriel” —nació en 1922 y fue enviada a Tabasco en 1969— dedicó su vida a compartirla con los *Yoko t'an*. Realizó su labor en las rancherías cercanas a Villahermosa, la religiosa visitó la zona chontal de Nacajuca y según el testimonio de los habitantes, éstos le pidieron que se quedara con ellos. Sus acciones se centraron en apoyar a los *Yoko t'an* de múltiples maneras, y una de ella fue con la creación de talleres para la producción de artesanías, entre los que se encontraba el de elaboración de tambores, como lo mencionó Eligio Hernández.

En 33 años de trabajo continuo en el municipio de Nacajuca, Tabasco, la madre Muriel ha reconocido, respetado y defendido activamente la dignidad de los indígenas de las comunidades chontales, en especial de las mujeres; les ha inculcado el interés por la superación personal y la autonomía, poniendo a su alcance las herramientas para lograrlo; y ha promovido la justicia social, fomentando la educación y una cultura de solidaridad rica en valores humanos [Asociación Mexicana de Ayuda a Niños con Cáncer I.A.P. 2002].

Otro acontecimiento importante para el desenvolvimiento de la música de tamborileros fue cuando el gobernador de Tabasco (1983-1987) Enrique González Pedrero y su esposa Julieta Campos —nacida en Cuba— apoyaron el Teatro Campesino e Indígena fundado en 1983 por María Alicia Martínez Medrano, quien con un grupo de maestros coautores y fundadores del Laboratorio “trabajaron con niños, jóvenes, adultos, viejos, hombres y mujeres de siete comunidades indígenas: Oxolotán, Mazateupa, Tucta, Simón Sarlat, Los Pájaros, Redención del Campesino y Villa Quetzalcóatl” [Latin American Theatre Review 1990: 54].

Fue entonces que los integrantes del LTCI [Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena], sus familias y las autoridades municipales de las siete comunidades donde se estableció el Laboratorio decidieron defender su trabajo teatral, encontrando la solidaridad de los indígenas y campesinos tabasqueños, de la comunidad artística e intelectual, nacional e internacional, y del pueblo mexicano en general. Con esta actitud se sentó un precedente muy importante para México: por primera vez en la historia de casi 500 años de colonización, explotación y menosprecio, los indígenas mexicanos defendieron su teatro, hicieron valer su derecho a expresarse a través del arte [Latin American Theatre Review 1990: 54].

Desde el inicio de este proyecto, don Coch fue miembro fundador del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (LTCI). Antes y después, don Fernando tuvo muchas referencias en cuanto a su reconocimiento, pues desde 1977 viajó por Estados Unidos, principalmente a Nueva York, España, Japón y gran parte de la República Mexicana. Grabó varios fonogramas, ganó múltiples concursos de música, se presentó en festivales y participó en la realización de la *Antología Folklórica y Musical de Tabasco*. En 1994 en Nacajuca, en honor a los *aj Jobeno*, se construyó una estatua y las “autoridades pidieron permisos para que la fisonomía del pitero fuera tomada del máximo músico de aquella tierra” [Córdova 2011], es decir, de don Fernando.

Don Fernando fue solicitado para una presentación en la Ciudad México pero, de pronto, un embajador francés solicitó ver la obra *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, una de las tantas obras en las que don Fernando participó. Se le buscó para presentarla en menos de dos horas en Oxolotán, Tacotalpa, Tabasco. En esta obra él creó, produjo e interpretó la música en el proyecto del LTCI.

“No, eso no, es imposible”, le dije a mi ayudante Bernardino Montero. Pero sí lo fue. A la puerta del hotel llegó un carro largo al que llamaron “limusina”, tenía banderitas de México en cada lado. Cuatro patrullas motorizadas delante de ella abrieron las calles hasta llegar al aeropuerto. Nos esperaba un avión que seguro también era oficial, pues tenía el escudo y la bandera del país. Llegamos en 45 minutos a Villahermosa y de ahí nos movimos en helicóptero a Oxolotán. Todo aquello fue para mí como un sueño [entrevista a don Fernando, en Hernández 2011].

MAESTRO DE MAESTROS. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA DE LOS AJ JOBENO

En 1991 se aprobó la creación de la División Académica de Educación y Artes de la Unidad Centro, la cual se integró a las licenciaturas en Comunicación, Ciencias de la Educación e Idiomas, además de los Talleres Culturales y el Centro de Enseñanza de Idiomas de la UJAT, donde don Fernando fue docente e impartió clases a jóvenes, enseñó los toques de los tambores y las melodías de la flauta. Asimismo, preparó en escuelas primarias, secundarias, preparatorias, casas de cultura de la región y a maestros de música. De este modo se generaron muchos grupos de tamborileros que comenzaron a experimentar con las melodías de los instrumentos de los *aj jobeno*.

Don Coch dejó su legado, heredó su talento como músico a sus nietos y principalmente a Fausto Hernández. Además de la plaza de docencia formal en la UJAT, Fausto es el encargado de continuar con la tradición de ser *aj jobeno*, con la responsabilidad de enseñar y transmitir la música autóctona, original y propia de los *Yoko t'an* para que ésta siga viva. Responsabilidad compartida, desde luego, con sus hermanos, primos, amigos, niños y, sobre todo, la comunidad de Tucta, para que se sigan escuchando los sonidos de la flauta y los tambores que marcan las costumbres, las fiestas, las ofrendas, las tradiciones y cosmovisión del *Yoko t'an* de la región (foto 4).

La responsabilidad de Fausto se adquiere gracias a un apoyo por parte del gobierno, una plaza que heredó de don Fernando, la cual consiste en mantener la tradición de ser *aj Jobeno* en el poblado de Tucta. Al igual que su abuelo, él imparte clases principalmente a los niños del poblado y alrededores, pues son abiertas a todo aquel que llegue y desee aprender sin ninguna restricción.

El taller de tamborileros se imparte de miércoles a viernes a partir de las 5 de la tarde en el kiosco de Tucta, y es apoyado por don Eutimio y don Alfonso, quienes tocaban antes con su abuelo y también recibieron una plaza para la enseñanza de la música. A las cinco de la tarde, el llamado de la flauta de Fausto hace que las niñas y niños corran a recoger su tambor requinto. Don Alfonso, desde su casa, montado en un triciclo lleno de tambores, llega al kiosco y reparte los instrumentos; los niños que no cuentan con tambor propio se los reparten entre ellos sacándolos del vehículo de tres ruedas color amarillo. Don Alfonso toma su tambor macho, don Eutimio su requinto.

Foto 4. Fausto, Eutimio, Alfonso y aprendices



Foto: Manuel Alejandro López Jiménez, 2013.

Desde lejos se ve una pareja de esposos jóvenes, al llegar se preparan cogiendo las baquetas de palo de piche,⁷ montándose el tambor entre las piernas, todos esperando a que la flauta llegue junto con Fausto. Los espectadores afuera de las casas que rodean la plaza central del poblado esperan sentados en una sillas de plástico, madera, metal o alguna pedacería de cemento o madera, eso sí, siempre bajo la sombra, un intento para ocultarse del sol más no del calor. En ese instante se ve cómo llega un auto color vino que se estaciona a un costado de la iglesia, y al estacionarse baja la flauta acompañada de Fausto.

⁷ Los palos o baquetas con que son percutidos los tambores de Tucta son elaborados de madera como café, guayaba y guaje. Don Julián Hernández, artesano de tambores de la comunidad, le llama *piche* al palo con lo que hace las baquetas.

Todos se saludan respetuosamente y toman su posición en el kiosco, es allí cuando la flauta hace su *semblanza*⁸ para que los demás entiendan qué toque deben seguir, es decir, de qué tipo de pieza se trata. Mientras el sonido de la flauta y los tambores se extiende por todo Tucta, se acercan más niños con tambores en mano, algunos sin instrumento, así que toman uno del triciclo amarillo de don Alfonso. A los niños se les enseña a escuchar y deben seguir con el instrumento lo que los profesores hacen, ellos tocan lo que perciben con el oído, pues no es una clase escolarizada donde se le diga a cada niño exactamente qué hacer. Esta actividad se lleva a cabo tres días a la semana, y a pesar de que Alfonso, Eutimio y Fausto tienen una plaza otorgada por el gobierno tabasqueño, más que una obligación, ellos comparten gustosamente sus conocimientos durante dos horas continuas.

También hay niñas, niños y jóvenes que asisten a estos talleres y son de otros poblados aledaños, ellos van aprender la música del pito y tambores *Yoko t'an* a la manera de Tucta. Los horarios y los días de la semana destinados a las clases pueden variar, depende de los pendientes de los profesores, pero generalmente este horario se mantiene desde hace dos años.

A los niños, como parte de su tradición, no se les dice a qué hora se deben presentar al taller, llega quien desea estar y aprender esta práctica. Los que no cuentan con tambor se les presta uno para que se integren, pues para Fausto, Eutimio y Alfonso es muy importante la participación de las niñas y niños para que su música siga viva. Todos lo que asisten varían en edad, de tres años en adelante. Pareciera que los niños al tocar los tambores lo tuvieran integrado en la sangre, pues Fausto sólo entonan las melodías de la flauta y los demás lo siguen, viendo a Eutimio y Alfonso, imitan los golpes que observan y escuchan. Se les enseñan cuatro toques, principalmente sones y zapateados, ya que es muy importante que asimilen las piezas, pues se cuenta con una infinidad de piezas musicales que hasta al maestro Fausto las olvida. A algunos se les enseñan algunas cumbias y un toque llamado *arritmia*.⁹ Fausto menciona que las danzas tienen mayor

⁸ Ellos llaman *semblanza* a la declaración melódica que emite la flauta y les indica el principio y final de una danza, un son o un zapateado. Cada uno de estos géneros posee una *semblanza* particular para distinguir qué ritmo o *toque* —como ellos lo definen— es para que quienes ejecutan el tambor hembra y macho puedan distinguir de qué género se trata y estén al pendiente de lo que se pretende interpretar en ese preciso momento y cuándo terminar.

⁹ Los tamborileros de Tucta lo definen como un ritmo innovador, rápido y vivo. La *arritmia* es un toque que muchos aseguran se originó en el municipio de Nacajuca, Tabasco. Actualmente los jóvenes tamborileros lo interpretan para dar un “ritmo vivo y se pueda bailar”, pues este toque en el repertorio de los *aj jobeno* en realidad es muy reciente. Lo mismo que el *valseado*, cualquier melodía y género puede adaptarse a un toque de *arritmia*.

dificultad para ser interpretadas, por eso a los niños no se les enseñan sino hasta que adquieren cierta edad y técnica.

Como mencioné, algunas de las tradiciones más importantes para los *Yoko t'an* implican la presencia de los tamborileros, y se vinculan forzosamente. Es el caso del “Baila Viejo”, ritual al que se están incorporando niños, no tanto en la música de tamborileros pero sí en la danza. Esta danza se celebra el 22 de julio, dos días antes de la fiesta de Santiago Apóstol, el santo patrón de Tucta. En la mayoría de los documentos escritos se señala que el “Baila Viejo” es en honor al santo patrón, pero los habitantes dicen que no se les debe confundir. Es precisamente que se lleva a cabo el “Baila Viejo” el día 22, para que el 23 se descansa y el 24 se prosiga la celebración, ahora sí, del santo patrón. Esta festividad consiste en venerar al “Baila Viejo”, y se cuenta con dos máscaras atribuidas al hombre y la mujer, hechas de cedro con cabello de jolotzin.

Anteriormente los niños no tenían acceso a estas prácticas, no podían ni acercarse a este ritual, sin embargo, actualmente se integra a los niños a los tamborileros. Fue Armando Hernández, uno de los más reconocidos danzantes de Tucta, quien integró a su hijo Manuelito, “el niño grande”, quien ahora es un danzante en esta práctica *Yoko t'an*. Cabe aclarar que los niños que tocan tambor, por respeto, no lo hacen en la danza del “Baila Viejo”, pese a esto no dudo que sean ellos, después, quienes estén ejecutando en este ritual tan importante para los *Yoko t'an*.

Los *Yoko t'an* adultos de Tucta quieren que se mantengan vivas sus tradiciones, darle continuidad. Parte importante de ser *Yoko tanob* es ser tamborilero, artesano y danzante. Los adultos alguna vez fueron niños y aprendieron estas tradiciones, y de la misma manera aprenden sus hijos. Como menciona Bernardino, chontal de Tucta: “Yo mando a mis hijos con el profesor Fausto porque me gusta que convivan con otros niños, se integren y continúen con la tradición. Mi hija me pregunta que por qué la mando si yo la puedo enseñar, porque yo sé tocar, a mí me enseñó Don Fernando” [entrevista a Bernardino Montero Bernardo, julio de 2013].

Fausto, además de ser un excelente músico y encargarse de mantener la transmisión y reproducción de la música de tamborileros, es licenciado en Ciencias de la Educación, imparte clases de música de tamborileros en la UJAT. Como indiqué, Fausto obtuvo su plaza de maestro como herencia de su abuelo don Fernando. En la actualidad da clases en la División Académica de Educación y Artes (DAEA) del Centro de Desarrollo y Artes (CEDA), de esa universidad; imparte la clase de Tamborileros I, II, III, IV, V y VI; desde 2008 Fausto es licenciado en Ciencias de la Educación. Es ilustrador que la UJAT incorporó la clase de Tamborileros, siendo don Fernando el

primer profesor de esta materia. Él fue homenajeado en innumerables ocasiones y obtuvo infinidad de reconocimientos por esta casa de estudios por todas sus actividades de promoción y enseñanza musical que realizó dentro de esa institución. Hoy Fausto es el encargado del curso, y le corresponderá a él —tal vez más adelante al igual que su abuelo— ser homenajeado, propósito que sin duda también tiene este trabajo.

Por las actividades y desempeño académico, el profesor Fernando Hernández Isidro, del taller de tamborileros del CEDA, recibió el Reconocimiento al Mérito Académico por su destacada labor como profesor-investigador, además de ser una persona con un amplio conocimiento y por su experiencia ha tenido la oportunidad de realizar actividades de intercambio en otros países, como Estados Unidos, Japón, Italia y Francia [Gómez 2005: 61].

Ignoro los motivos para incorporar la materia de Tamborileros en este programa, si responde a fines políticos, económicos, etcétera. Sin embargo, es importante destacar el impacto que estos cursos han tenido en la música de los tamborileros en Tabasco, como es la conformación de nuevos grupos infantiles, mayoritariamente no indígenas.

Resultado del proceso, por una parte, fue la formación de tres grupos infantiles y, por otra, de un grupo musical de tamborileros formado por jóvenes y auspiciado por la Fundación Mundo Sustentable, con la asesoría de los profesores de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) y del Centro Holístico Mundo Sustentable, un espacio dentro y para la comunidad donde se imparten los talleres y se organizan los grupos [López *et al.* 2007: 64].

Fausto imparte sus clases toda la semana y como profesor de Tamborileros participa junto a los profesores de danza, por lo que integra a sus alumnos más avanzados para que interpreten las melodías enseñadas en sus cursos, como los zapateados, género principalmente exigido en el curso de danza. Cuando no hay tamborileros capacitados para participar con los maestros y alumnos de danza folclórica, Fausto invita a los tamborileros de Tucta, con quienes tiene la oportunidad de salir y tocar en otras partes del estado, lo cual resulta muy atractivo para los integrantes de *aj jobeno* de Tucta, pues en su mayoría son jóvenes ansiosos por conocer lugares fuera de su comunidad.

En las actividades de la UJAT, Fausto expone parte de la tradición de ser tamborilero, lo cual ha causado que muchos de estos jóvenes estudiantes aprendan a ejecutar la flauta y los tambores y, posteriormente, usen este conocimiento para formar su propio grupo de tamborileros, lo que

lamentablemente muchas veces sólo desvirtúa el sentido que los propios *Yoko t'an* le dan a su música *aj jobeno*.

En estas clases se formó un grupo de tamborileros llamado Tamborileros de Tabasco, del cual Fausto forma parte junto con alumnos que han terminado los seis grados. Considero que sería sumamente enriquecedor que además de impartir cursos, enseñen la música en sí misma de la flauta y el tambor, (muchos de ellos descontextualizándola y sin entender sus implicaciones en la vida de los *Yoko t'an*) y se considere dar talleres más amplios de acuerdo con lo que los *aj jobeno* representan en su propia concepción *Yoko t'an*, es decir, enseñar la música de tamborileros y su soporte sociocultural más amplio.

El trabajo de Fausto en la transmisión y difusión de la tradición musical de los tamborileros es de suma importancia para el mantenimiento y la vigencia de esta música en su propia comunidad *Yoko t'an*, aspecto reconocido ampliamente por el poblado de Tucta:

La música ha ido poco a poco recobrando este sentido de rescate, revalorización, tanto en la poblaciones como en los individuos, hablando de jóvenes y niños, porque desgraciadamente estamos en un mundo tan global y tan penetrante, en toda la cuestión externa y que la juventud y la niñez se le hace más factible todo un sistema de medios, internet, televisión, radio, prensa, como que les llama mucho la atención el colorido de todo lo que pasa. Lo que te bombardea, lo que te meten, y que esto bueno, lo demás no; y atrás de eso hay un montón, toda una historia, trayectoria de repercusiones, de enajenaciones, de fusiones culturales, implementación de programas, lejos de ayudar ha perjudicado mucho. A tal grado de que hoy un grupo dice “yo voy a una fiesta si me pagan, si no no voy” o “mi presentación cuesta tanto”, ya hemos prostituido hasta la cultura. Desde un sentido, de que ya no lo ves como parte de, si no como un negocio, muy poca gente se dedica a la cuestión cultural por amor, porque es parte de. Unos de ellos es Fausto, un chavo que independientemente trabaja en la UJAT, que tiene un sueldo, el chavo se ha dedicado de lleno a trabajar en el pueblo, si has visto sus clases con niños, mis hijos llegan ahí. Aparte en las fiestas de la comunidad el siempre está ahí con el grupo, inclusive en fiestas particulares de casa, y yo digo que es un de los pocos jóvenes —porque es joven—, que no te cobra, no te dice “vale tanto”, más bien te dice “cómo no, sí vamos, ¿cuántos días son?”, porque las fiestas son de días no de horas, son dos, tres días; son tres días meramente cuando son promesas, y a ellos se les atiende como parte de un elemento sustancial en el proceso; su comida, se le manda a su casa, tienen una invitación especial por la música, muy ligada a la cuestión religiosa cultural en los pueblos, pero es de los pocos grupos que no cobra, inclusive fuera de la comunidad,

porque yo tengo mucha relación con ellos, platico con ellos. Vamos a Tapotzingo, “oye vamos a Mazateupa, nos invitaron a una ofrenda, a una promesa”, yo les digo pero allá hay grupo —en todas las comunidades hay grupo—, pero si te vas con ellos por tres días te cobro tanto, y los tres días les tienes que dar de comer, entonces ya ahí el sentido, el recado se pierde. Ya es más negocio, es más comercializable esta cuestión.

Hay que orientar a los grupos y a la gente que la música y la danza es parte de la cultura, que tiene que estar vivo, y que tenemos que pasarla de una mano a la otra, de una generación a otra, porque es la única forma que existe para que prevalezca, para que permanezca, y que son rasgos muy importantes y distintivos de una cuestión cultural de un pueblo, y más de pueblos originarios en este caso la *Yoko t'an* [entrevista a Bernardino Montero Bernardo, julio de 2013].

COMENTARIOS FINALES

Don Fernando Hernández Isidro fue uno de los más grandes músicos tradicionales del siglo pasado, dejó un gran legado musical, fue pionero en la integración del zapateado y otros géneros en los tambores y la flauta de carrizo, pues su familia comenta que él podía sacar cualquier música con su flauta. Poseía un gran corazón y a simple vista y oído mostraba el amor que le tenía a la música de tamborileros. El 25 de mayo de 2012 falleció don Coch, según su familia, se fue contento y de eso no me cabe la menor duda. Unos meses atrás, al finalizar uno de mis trabajos de campo en Tucta, al despedirme de él, su abrazo y su beso me hicieron pensar que iba a ser la última vez que nos veríamos.

Gracias a la herencia que obtuvo Fausto Hernández Román por parte de su abuelo don Fernando, la tradición musical de los *aj jobeno* está viva, en continuidad, como lo demuestran las cuatro generaciones que don Fernando enseñó y las generaciones que Fausto está formando. El cambio por el que atraviesan no impide que mantengan su tradición, por el contrario, el movimiento es lo que permite su vigencia: dominando distintos ritmos musicales apropiados por ellos muestran que no existen límites en su música *Yoko t'an*, que ésta puede convivir con los procesos hegemónicos, adaptarse a ellos sin perder y sin olvidar lo que es ser *Yoko t'an* de Tucta. Mostrando, como dice Fausto, que al fin y al cabo ser tamborilero “se trata de dar alegría”.

REFERENCIAS

Asociación Mexicana de Ayuda a Niños con Cáncer

2002 R. M. Carmen Alma Muriel de la Torre. Premio al Voluntario, en *Memoria XIV Edición 2002*. <www.compartir.org.mx/html/premio/memoria/memoria_2002/main.html>. Consultado el 9 de abril de 2015.

Blacking, John

2006 *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial. Madrid.

Córdova García, José

2011 Flauta de sueños. *Novedades de Tabasco*. <www.novedadesdetabasco.com.mx/noticia/81976/flauta-de-suenos/>. Consultado el 2 de abril de 2015.

De la Redacción

2013 Cita AMLO a la marcha del domingo 22. *La Jornada*, 18 de septiembre, sección política, p. 21. <www.jornada.unam.mx/2013/09/18/politica/021n2pol>. Consultado el 5 de abril de 2015.

Gómez Jiménez, Pablo

2005 Centro de Desarrollo de las Artes, en *Segundo Informe de Actividades 2004-2005*. División Académica de Educación y Artes-Centro de Desarrollo de las Artes-Universidad Autónoma Juárez de Tabasco: 58-61. <www.archivos.ujat.mx/DAEA/informe_actividades/informe_04_05/centro%20desarrollo%20de%20las%20artes.pdf>. Consultado el 22 de marzo de 2015.

Gómez Jiménez, Pablo, Silvia Patricia Aquino Zúñiga e Hilda Ofelia Estrada G.

1996 Los siete pulmones de una raza. *Revista Correo del Maestro* (5), octubre: 44-48.

Guzmán Bravo, José Antonio

1986 *La música instrumental en el virreinato de la Nueva España. La música de México*, t. 2. UNAM. México.

Hernández Román, Román

2011a El Tunkul pieza ancestral que sobrevive. *Tabasco Hoy*, 12 de enero. <www.tabascohoy.com/2/notas/?ID=97016>. Consultado el 25 de marzo de 2015.

2011b Elogió José López Portillo al popular Don Coch. *Tabasco Hoy*, 2 de febrero. <tabascohoy.com/2/mobile/nota.php?ID=96091>. Consultado el 25 de marzo de 2015.

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas

2010 *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. México.

Jiménez López, Miguel Ángel

2013 Tambor, instrumento milenario en Nacajuca. *Novedades de Tabasco*, 10 de diciembre. <www.novedadesdetabasco.com.mx/noticia/110362/tambor-instrumento-milenario-en-nacajuca/>. Consultado el 7 de abril de 2015.

López Jiménez, Manuel Alejandro

2015 *Aj jats'joben tä t'säk t'sit. Los tamborileros de Tucta*, tesis de licenciatura. ENAH. México.

López Ricalde, Carlos, Eduardo López Hernández y Edgar J. González

2007 Una experiencia chontal. Desarrollo sustentable, sustentabilidad, un debate a fondo. *Trayectorias*, año IX (24), mayo-agosto: 57-67.

Marion, Marie-Odile

1997 *Entre anhelos y recuerdos*. Plaza y Valdés. México.

Ruiz Abreu, Carlos y Jorge Abdo Francis

2002 *El hombre del sureste: relación documental del archivo particular de Tomás Garrido Canabal*, vol. 1. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. México.

Santamaría, Francisco

1985 *Antología folklórica de Tabasco*. Gobierno del Estado de Tabasco. Tabasco, México.

Woodyar, George

1990 El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. *Latin American Theatre Review* vol. 23 (2), primavera: 54. <[//journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/820/795](http://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/820/795)>. Consultado el 12 de abril de 2015.

Entre santos y jaranas. El vínculo de la música y la pertenencia religiosa

Yaredh Marín Vázquez*

Escuela Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN: *Fundamentado en propuestas de Pierre Bourdieu y de John Blacking, un análisis de corte antropológico sobre la relación entre el fandango jarocho y la pertenencia religiosa reveló el arraigo de esta expresión musical entre los pobladores de Chacalapa, México, matizado según la pertenencia religiosa y las decisiones de cada individuo por preservarla de acuerdo con otras manifestaciones de la vida social. De esta manera, la música puede ser entendida como motivo de cohesión y de diferenciación según los lazos históricos, religiosos y comunitarios que la enmarquen.*

PALABRAS CLAVE: *son jarocho, fandango, pertenencia religiosa, catolicismo, habitus.*

ABSTRACT: *Based on proposals by Pierre Bourdieu and John Blacking, this paper is an anthropological analysis on the relationship between the Fandango Jarocho and religious affiliation, revealed through the roots of this musical expression among the residents of Chacalapa, Mexico., but which is qualified according to religious affiliation and the decisions of each individual, so as to place it in accordance with other manifestations of social life. In this way, music can be understood as a form of social cohesion and of difference, depending upon the framework of historical, religious and communitary ties.*

KEYWORDS: *Son Jarocho, Fandango, religious affiliation, Catholicism, habitus.*

*yaredh.mv@gmail.com

INTRODUCCIÓN

La música es una fuente riquísima de información por ser epítome de su contexto y, al estudiarla, es posible detectar cómo su entramado social le dota de valor y la perpetua. Es decir, al observar con detenimiento la lírica, las melodías y sus expresiones asociadas, como la danza, es posible encontrar la historia de un pueblo, sus transformaciones, intercambios culturales, límites sociales, etcétera. La música es un medio de comunicación, un lenguaje particular que refleja la historia individual y colectiva que se nutre de la vida cotidiana, particularidades que la convierten en una posibilidad de estudio desde la antropología.

En este caso se estudia el vínculo entre el fandango jarocho y la pertenencia religiosa, específicamente al catolicismo en la comunidad de Chacalapa, Veracruz. El fenómeno musical se aborda desde el trabajo de campo y se otorga un especial énfasis a los aspectos sociales. No se profundiza en las estructuras musicales, por lo que no se realizan transcripciones musicales. En cambio, se analiza con detenimiento la práctica del músico, los contextos en los cuales la música se ejecuta, y las funciones y relaciones que genera con especial atención en aquellas que implican las relaciones religiosas. Al observar la música en relación con su sociedad creadora, es posible ubicarla en interdependencia con otros fenómenos para dar cuenta de su lugar en la estructura social, sus funciones y sus símbolos.

La fortaleza de la investigación radica inicialmente en su originalidad, pues hasta hace pocos años fue poco común encontrar estudios sociales y políticos que tuvieran a la música como objeto central de estudio y ninguno que profundizará en la relación música-religión. En seguida, por el trabajo de campo llevado a cabo entre 2010 y 2014 en la comunidad de Chacalapa, municipio de Chinameca, estado de Veracruz, México. En dichas estancias se realizaron entrevistas a profundidad, pláticas informales, fotografías, grabaciones de audio, registro audiovisual y observación participante. La información obtenida en campo se contrastó y conjugó con datos obtenidos durante la consulta y se relacionó con estudios anteriores sobre el son jarocho, la música y la religión.

La investigación partió de tres hipótesis: la primera, el fandango es una práctica que afirma la pertenencia religiosa entre católicos; la segunda, el fandango es una expresión que diferencia a los católicos de los no católicos y, por último, la fiesta del fandango propicia la cohesión en la comunidad, pues representa un proyecto colectivo.

DOS TÉRMINOS DE PARTIDA

La música de cuerda o son jarocho¹ es un ritmo campesino que tuvo su origen en la época colonial, específicamente en el Sotavento (región cultural entre los estados de Veracruz, Tabasco y Oaxaca), y es resultado de la fusión de ritmos, lírica, danza e instrumentos de culturas distintas, entre las que destacan la española,² la africana³ y la indígena; el repertorio de sonos jarocho es mayormente en un ritmo ternario, que se adereza de síncopas y contratiempos. La lírica es herencia del Siglo de Oro; los instrumentos principales son las jaranas (instrumentos de cuerdas) y la percusión, siendo la danza zapateada el tañido por excelencia.

El fandango o huapango es una expresión festiva tradicional de los pueblos campesinos de la región del Sotavento donde convergen la música de cuerda, el baile, la comida y el festejo. El fandango tiene un profundo sentido comunitario, pues no existe sin la participación de cocineros, músicos, bailadores, versadores y público. La música de cuerda y el fandango son productos históricos y en este último se pueden identificar elementos de la estructura social a la cual pertenece.

El presente artículo da cuenta de un estudio sobre la relación de la música con la vida religiosa, aun cuando éste se refiere a una localidad en particular, se enmarca en el continuo histórico de la región y el país y, pese a su particularidad social, tiene semejanza con la realidad de otras latitudes. Se eligió al fandango para esta investigación por la fuerza histórica, simbólica y social que tiene en el sur de Veracruz, pues es “una tradición festiva que sólo se explica por ese hilo conductor que da origen a su región” [García de León 2009: 18].

En la fiesta y en los procesos de enseñanza-aprendizaje del son jarocho⁴ se pueden identificar patrones de comportamiento, pues la permanencia y práctica de esta expresión se transmite generacionalmente. Desde la época

¹ Los términos “música de cuerda”, “música de huapango”, “música de jarana” y “son jarocho” son utilizados como sinónimos. Sin embargo, merece la pena destacar que actualmente se critica al término “son jarocho”, pues se dice es una etiqueta impuesta por agentes externos a las comunidades.

² Al hablar de cultura española es indispensable recordar su herencia árabe, también presente en la música que, por ejemplo, se puede apreciar en el son jarocho.

³ Cuando se habla de “cultura africana” se incluye en una misma expresión una variedad amplísima de culturas, los registros sobre los lugares de origen de los africanos traídos como esclavos a América no se conocen todavía con precisión.

⁴ Es el género musical con el cual se asocia al fandango.

colonial los fandangos “envolvían nociones de diferencia y frontera, al tiempo que organizaba jerarquías de orden social y político: es por ello que el espacio del fandango respondía a necesidades particulares, a momentos definidos, y a través de él se expresaban barreras sociales y culturales, contextos de representación y de identidad en la vida rural” [García de León 2009: 36]. Actualmente se trata de la conducta individual, pero también de la vida de un grupo y de su relación con el otro.

CHACALAPA

La comunidad de Chacalapa fue elegida como lugar de estudio debido a que el son jarocho y el fandango son elementos esenciales de su historia y de su momento actual, se puede apreciar en la relevancia que tiene el fandango en las principales celebraciones de la comunidad. Chacalapa es un asentamiento precolombino y su raíz africana es resultado del proceso colonial. El poblado es parte de la zona llamada Olmeca, en el estado de Veracruz, y está ubicado en un llano que antecede la Sierra de Santa Martha, con una población mayor a los 2 000 habitantes. Las y los pobladores de esta comunidad aseguran que provienen de hombres y mujeres africanos que escaparon del trabajo esclavo durante la Colonia y son reconocidos como afroestizos por las instituciones estatales y por los pueblos vecinos.

Se dice que este pueblo es la cuna de la leona, instrumento tradicional del son jarocho que hace las veces de un bajo. La mayoría de las familias tienen o tuvieron entre sus integrantes una bailadora, cantador o jaranero. La música de cuerda en Chacalapa se caracteriza —y diferencia de la de otras regiones— por el uso de la leona, una afinación alta (en La) de los instrumentos, un ritmo suave⁵ para tocar (que ellos llaman “tocar asentado”); los sones se tocan en su mayoría por escalas mayores. La música de cuerda acompaña la vida del pueblo, pues además de las fiestas principales, el fandango también puede realizarse en cumpleaños, bodas, sepelios, entre otras ocasiones sociales.

Aun cuando algunos factores como la migración y la explosión demográfica impulsada por el establecimiento de la industria aminoraron las expresiones tradicionales, el fandango ha logrado mantenerse vivo. El son jarocho y el fandango son parte de la historia de la comunidad al vincularla con su pasado, incluso, si una persona no participa de manera activa en el fandango (bailando, tocando, o cantando), su mera presencia en esta fiesta

⁵ Con “suave” me refiero a que el ritmo es menos acelerado en contraste con otras regiones donde el son jarocho es también tradicional, como es el caso de Tlacotalpan.

de tarima propicia la permanencia de dicha actividad. El vínculo tan estrecho de la música, la fiesta y la vida religiosa es tan particular y tan común que se normaliza al grado de obviar su carácter cohesionador, pues estas expresiones en conjunto proveen elementos de pertenencia a los habitantes de la comunidad.

LA DIVERSIDAD RELIGIOSA Y LA PREMINENCIA DEL CATOLICISMO

En el estudio se contrastan las posiciones con respecto a la música de los cuatro grupos religiosos que coexisten en la comunidad: católico, pentecostal, Adventista del Séptimo Día y Testigos de Jehová. Etnográficamente se destaca el grupo religioso católico, porque a través de la mayordomía⁶ “le otorga un particular carácter sacro a su manera [de demostrar] su respeto al santo [aún más], la condición sacra de este ritual para el afromestizo reside en no aburrir al santo” [Cruz 2000: 109], de allí el uso que hacen de la música como parte del protocolo religioso.

La proliferación de otras opciones religiosas se ve menguada en tanto que éstas no comparten ciertas expresiones identitarias como el fandango porque “la identidad de Chacalapa se manifiesta a través del fandango y el gusto de zapatear de la gente. Y el papel que se proponen otras iglesias es la represión a todo este tipo de manifestaciones y todo lo que conllevan” [Cruz 2000: 55]. Si bien es cierto que el catolicismo se reproduce con una lógica muy particular compartida por su evidente mayoría de feligreses, no sólo en Chacalapa sino en todo el país, esta fe convive con otras prácticas y creencias tradicionales que, aunque no están instituidas en esta doctrina oficialmente, conviven y se apoyan en ella e incluyen acciones orientadas a mejorar las condiciones físicas y espirituales de los creyentes. El catolicismo en México, como en muchas partes del mundo, se entremezcla con un conjunto de factores determinados por la historia local, las prácticas culturales de los pueblos, etcétera. Esta mezcla da lugar al catolicismo popular, término referente a:

Todo el conjunto de creencias y prácticas, rituales y normatividad ética, cosmovisión y *ethos* expresados en múltiples sistematizaciones y construcciones culturales, elaboradas desde el modo peculiar de apropiación de lo cristiano de las culturas y grupos vistos, entendidos y administrados como marginales desde la cultura oficial y hegemónica. Por tanto, la marginalidad (en su sentido cultural, social e institucional) es un componente esencial y determinante de

⁶ Fiesta anual en honor a un santo, tema sobre el que abundaré más adelante.

esta forma de experiencia cristiana. De este modo, el catolicismo popular se contrapone (al menos conceptualmente) al catolicismo oficial constituido por todo el sistema doctrinal, ritual, ético y organizacional generado y administrado desde el centro institucional [González 2000: 100-101].

La adscripción religiosa tiene implicaciones particulares de acuerdo el espacio y el tiempo. El catolicismo ha permanecido como el culto dominante desde la Colonia hasta la actualidad en México, así como en Chacalapa, es un reflejo de dicha realidad. La población es mayoritariamente católica, de los 2 298 habitantes (según el censo del INEGI 2010), 1 602 se nombran católicos, cifra que representa 70% de la población total.

Sabemos que la población es principalmente católica pero, ¿qué significa ser católico en Chacalapa? Ser católico implica asumir y compartir las categorías dictadas por la doctrina institucional: Dios, el pecado, la salvación, la creencia en los santos y también rituales como el bautismo, la comunión, la confirmación, etcétera. Por otro lado, se comparten categorías religiosas de las culturas marginales como los aires o espíritus, los chaneques, entre otros, y la asistencia de especialistas como las salmeadoras, culebreros y brujos. Este sistema de creencias se expresa en su conjunto, por ejemplo, en la mayordomía.

Seguramente la práctica del catolicismo en Chacalapa se ha transformado desde la Colonia hasta la actualidad. Al inicio fue un ejercicio religioso más apegado a las categorías religiosas de las culturas marginales: indígenas y negra,⁷ que a los principios oficiales dictados desde el Vaticano, como podemos inferir a partir de descripciones de tiempos atrás, por ejemplo:

Por los años 1800 los pobladores de la comunidad creían muchísimo en la brujería; usaban aceite del Cristo de Otatitlán para contrarrestar las brujerías, aunque muchas veces lo usaban para cuestiones de amores, para ello usaban copal de Xiuht y cuerno de venado molido y quemado en el aceite antes mencionado, ellos creían que con esto atraían a las mujeres [Morales 2007: 10].

Actualmente, el discurso ha amalgamado ambos universos, el oficial y el marginal. Este tipo de "catolicismo popular que, a modo de fuerza centrífuga, diversifica lo cristiano, mantiene una autonomía relativa en la

⁷ Las culturas marginales son, por un lado, la cosmovisión emanada de los pueblos indígenas popolucas y nahuas con los que Chacalapa convive tanto por su cercanía geográfica como por su historia y, por otro, están algunos rasgos que los propios habitantes de la comunidad asumen como rasgos propios de la raza negra de la que son herederos, como la música y el baile.

conducción de sus tradiciones, es multicultural y disperso [...] pero sin perder su referencia de unidad institucional católica” [González 2000: 102].

La participación de la población católica en el culto al que se adscriben consiste en asistir a las actividades que convoca la iglesia. Las mujeres son las participantes principales, quienes más apoyan las iniciativas. Si bien los miembros católicos no dedican toda su atención a la actividad eclesial, se les permite el consumo de alcohol y no se restringe el uso del vocabulario. Estos defienden su pertenencia denominándose como “creyentes”, afirmando su fe en Dios, en los santos, sin abandonar su respeto por las categorías y prácticas religiosas devenidas de las culturas marginales.

Un aspecto de suma importancia en la adscripción religiosa católica es la participación en las mayordomías. Todas y todos los feligreses participan en esta fiesta, ya sea económicamente, con insumos, con mano de obra o asistiendo a las celebraciones. Actualmente, Chacalapa tiene dos mayordomías anuales: la de San Juan Bautista, santo patrón de la comunidad, del 23 al 25 de junio, y la de Santiago Apóstol, del 24 al 26 de julio. La mayordomía es rotativa entre los miembros de la comunidad. A la fiesta pueden asistir los visitantes y pobladores, sin embargo, no todos pueden ostentar el cargo de mayordomo, el cual es exclusivo para los pobladores católicos.

La relación de la música de cuerda y del baile de huapango con las celebraciones religiosas católicas es un aspecto a resaltar. Si bien inicialmente la asociación fue casi obligada por el restringido acceso a la música, esta práctica se ha institucionalizado para celebrar a los santos, y aunque su uso varía de acuerdo con las preferencias de quienes realizan las veladas, permanece como parte del protocolo.

Paulino Domínguez: La religión católica sí permite que, pues, la cultura y el fandango esté dentro de lo que es procesiones, eventos religiosos, incluso tocar dentro de la Iglesia y en otras religiones no lo permite. La Iglesia también permite que, pues, le manifieste la fe a Dios, a la religión, con su cultura empezando con la música, el baile. Yo pienso que es algo importante de que la religión haga esto así. Porque si no entras a una religión y si no te permiten hacer esto, pues la cultura se va perdiendo de tu pueblo, la cultura jarocha, lo que esto del fandango. Lo que hay mucha gente que ya no lo practica por lo mismo, porque entran a religiones, pues que no te permiten eso. [Entrevista realizada en 2011. Chacalapa, Veracruz, México.]

Los aspectos que se han presentado son algunas de las características de la pertenencia religiosa entre católicos en Chacalapa, principalmente las que están vinculadas al catolicismo oficial.

ADVENTISTAS DEL SÉPTIMO DÍA

De acuerdo con los datos recabados en campo, el culto Adventista es, después del culto católico, el más antiguo en la comunidad. Existen por lo menos cuatro generaciones que han pertenecido a esta denominación. Según la edad de los informantes y en relación con los datos, se puede calcular que las primeras conversiones se dieron entre las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. La densidad de población del culto oscila entre los 30 o 40 miembros, parte de la comunidad de Chacalapa, de las comunidades cercanas y de algunas rancherías.

Los principios teológicos que los distinguen son varios, guardan el sábado como día de reposo, evitan usar palabras altisonantes, tienen prohibida la ingesta de algunos alimentos, evitan el consumo de bebidas alcohólicas, no se les permite bailar, como sacramento tienen el bautismo. Una participante comenta:

Sara González: Yo ya estoy bautizada [...], y yo ya guardo el sábado, el viernes hago todas mis cosas, preparo todos mis alimentos para que me alcance bien para el día sábado, hago una porción más para el sábado [...] y ya debo de dejar las fiestas [...], además tenemos presente evitar decir malas palabras. La diferencia también está que nosotros no ponemos veladoras donde está un difunto. Como en Éxodo 20 viene que la comida, entonces nosotros no comemos el cerdo, no comemos un pato, esos animalitos tampoco, nosotros no más comemos que la gallina, que el pescado el que tiene escama [...], y así comemos el pajarito el que no tiene garras [...], y el venadito también, ahí la diferencia es, en la Biblia viene rumia, pero en sí es de pastar, el ganado repasta, y el venadito también repasta, esos animalillos sí, el cerdo no repasta, o sea, tiene su pesuña hendida, pero no repasta, entonces por eso dice que nosotros no debemos de comer [...] y el licor, tampoco no [...], la coca tampoco, todo los demás refrescos sí. [...] No bailamos, los que sé que sí pueden bailar son los testigos, esa religión si bailan. Y todo lo aceptamos. [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

La asistencia a las fiestas patronales es una actividad no recomendada para los feligreses, las autoridades eclesiales les animan para evitar una relación cercana con este tipo de manifestaciones, en concreto, con las fiestas patronales, pues se festejan a los santos católicos, sin embargo, la decisión es tomada individualmente. La relación con el fandango y con su música no es una práctica que se aliente, pues supone el baile, aspecto que no está

permitido dentro de los lineamientos religiosos. Si bien algunos miembros gustan de este género musical y se deleitan observando la destreza de músicos y bailarines, no participan directamente en esta expresión.

TESTIGOS DE JEHOVÁ

La primera conversión al culto de los Testigos de Jehová fue en 1989, y desde entonces la congregación ha crecido hasta alcanzar cuatro decenas de miembros, entre habitantes de Chacalapa, de pueblos aledaños y de rancherías cercanas.

Los principios teológicos que siguen provienen de las revistas *Atalaya* y *Despertad* y de la Biblia de los Testigos de Jehová. Las primeras dos publicaciones son diseñadas en la sede central en Brooklyn, Estados Unidos, y distribuidas en todo el mundo. La revista *Despertad* es mensual y propone los temas que deben abordarse y analizarse durante las reuniones. Éstas se realizan dos veces por semana, una se hace abierta y la otra se lleva a cabo únicamente con los miembros de la congregación. La formación de los miembros se efectúa según la edad, hay clases para niños, jóvenes y personas mayores con contenidos diseñados de acuerdo con el grupo.

Además de estos principios, en el culto no se permite la adoración a los santos, aunque aceptan participar de las actividades familiares y comunitarias pero evitan la actividad religiosa. Respecto a la música y al baile de huapango afirman:

Julio Hernández Rueda y Amalia Rueda Zafra: No es que no nos guste esa música, pues es parte de nuestra cultura, de hecho hemos pensado alguna vez en contratar un conjunto para nuestras convivencias, pero es que las letras que a veces tienen hacen referencia a los santos o utilizan malas palabras y eso pues nosotros, no nos sentimos a gusto, pero sí nos gusta, nos gusta escucharlos. [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

CRISTIANOS PENTECOSTALES

El culto Cristiano Pentecostal en Chacalapa tiene más de 20 años y es el segundo culto en la comunidad con más miembros después del católico. Existen cuatro congregaciones distintas que, si bien comparten las mismas bases teológicas, en la práctica se distinguen unas de otras, lo cual ha supuesto la división en grupos.

Como cristianos pentecostales coinciden en que Jesucristo es su salvador, la *Biblia* es guía de su conducta y orar es para ellos el canal más importante de

comunicación con Dios, practican los cultos de sanación y creen en el don de hablar en lenguas. Evitan el uso de palabras altisonantes, el consumo de bebidas alcohólicas, no adoran imágenes de santos. Sin embargo, entre ellas las distintas congregaciones discrepan en algunos aspectos:

Jessica Patraca Domínguez, Florentina Laraser y Justina Morales Cruz: Somos cristianos, creemos en Jesucristo, pero hay iglesias donde hay mucha religiosidad, que si esto está bien o mal, pero a Dios no le interesa si te vistes así o no, lo que le importa es lo que hay en tu corazón [...] Nosotros sentimos la palabra de Dios, ahí en la Biblia [hay] una palabra que dice “de la abundancia del corazón habla la boca” nosotros no venimos hablando de una religión [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

Catalina Patraca Soto y Laura Patraca Soto: Aquí el hermano no nos prohíbe nada, el hermano no, pero la Biblia sí y nosotros nos estamos acatando a lo de la palabra. Entonces pienso yo, que otros no, que todo lo que el mundo ofrece allá lo hacen, toman, van en el baile [...] Así que como nosotros tenemos temor a dios, tratamos de no participar en cosas [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

La relación con los miembros de la comunidad no pentecostales es distante, pues evitan participar en festividades que tengan motivos de otras denominaciones religiosas o se lleven a cabo en sus sedes. En cuanto a la música de jarana y el fandango, las posiciones son también distintas, según el grupo al cual se le pregunte:

Jessica Patraca Domínguez, Florentina Laraser y Justina Morales Cruz: En sí toda música es hermosa, porque toda música fue creada por Dios, nosotros en nuestra creencia no estamos en desacuerdo, tenemos una extensa variedad de música, llámese reggaetón, lo que usted quiera de la juventud, lo que importa es el contenido. Porque a veces escuchamos una música que trae cosas negativas. En el Canal Enlace, por ejemplo, hay música de jarana, de huapango, hermosísima, pero dedicada al Señor, cosas hermosísimas, dedicadas al Señor, a la naturaleza, a la esposa, al esposo, que no te perjudica. La música es de Dios, el ser humano es el que se ha encargado de distorsionarla, mal manejarla, pero la música la creó Dios, igual que el cielo, la tierra, el mar las flores. Lo que importa es el contenido [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

Catalina Patraca Soto y Laura Patraca Soto: Mira, ahorita que nosotros ya aceptamos a Cristo y ya no participamos con las tradiciones, ya no. Claro y vivimos aquí en el pueblo, mucha gente nos critica, pero nosotros ya como cristianos,

no [...] Igual con la música de huapango, porque es una música igual mundana, ¿se ha fijado lo que cantan? Parece pura perversidad, cantan y la brincan y la bailan. Entonces, pues, para nosotros no está bien [...] Nosotros ya evitamos andar haciendo las cosas del mundo, dejar el baile, tomando, sí festejar pero con el Señor. Entonces eso es vivir en santidad, buscando a Dios, orando a Dios, leer la Biblia, para que Dios se agrade de nosotros [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

Aunque las decisiones de los miembros son individuales respecto de la participación en la comunidad en relación con el modo de vivir su cristianismo, éstas son algunas de las opiniones de miembros de distintas congregaciones. Las posiciones, parecidas en algunos casos, son más radicales que en otros, por lo tanto, no se puede afirmar tajantemente que los feligreses en su totalidad se abstengan de participar, pero no existe la participación directa.

MAYORDOMÍAS Y FANDANGOS

La religiosidad católica en Chacalapa fungió durante varios siglos como un elemento cohesionador y las mayordomías representaban un proyecto colectivo que incluía a la comunidad entera. Actualmente, la diversidad religiosa ha transformado estas premisas y se ha hecho necesario buscar nuevos espacios de anclaje donde todas y todos los miembros de la comunidad puedan ser partícipes.

Hoy, las mayordomías en Chacalapa constituyen un soporte fundamental para la pertenencia religiosa católica ante la diversidad de expresiones con las cuales convive.

Asimismo, son un escenario donde se evidencian las relaciones de reciprocidad entre el mayordomo⁸ y la población católica en general. El cargo supone una gran responsabilidad económica, logística y religiosa, pero también provee a la familia anfitriona estatus y prestigio. El cargo de mayordomo es rotativo, anualmente se traspasa y se entrega una bandera como símbolo. Aunque el cargo es conferido de una persona a otra, la responsabilidad es asumida por la familia nuclear, que tomará las decisiones sobre el festejo y será apoyada muy de cerca por la familia extensa y los amigos. El requisito indispensable para ostentar el cargo es ser católico.

Las mayordomías en Chacalapa son la de San Juan Bautista, santo

⁸ Los festejos dan pie a que los mayordomos anteriores o venideros, de los santos menores y mayores, demuestren al mayordomo en turno su reciprocidad.

patrono del pueblo, que tiene lugar del 23 al 25 de junio, y la de Santiago Apóstol, del 24 al 26 de julio,⁹ como ya se indicó. Los festejos son realizados en los días descritos, sin embargo, la preparación de la fiesta dura un año. Existe un protocolo bien establecido sobre la fiesta: la entrega y recibimiento de la bandera, el trabajo previo a la fiesta y la fiesta.

Las actividades que implican estas festividades incluyen el protocolo religioso (misas, rosarios, paseos por el pueblo con el santo, etcétera), la elaboración de alimentos y su distribución entre los asistentes a la fiesta, las actividades recreativas (juegos mecánicos, bailes de música tropical, la tradición de los negros,¹⁰ etcétera), estas actividades se acompañan del ritmo del son jarocho y del fandango. El fandango sigue siendo la forma de celebrar a los santos, aunque ahora se alterne con otras actividades. Sin embargo, los mayordomos actuales recalcan la importancia de mantener esta expresión, no sólo por agradar a los santos, sino como elemento distintivo de la comunidad.

EL MÚSICO DE CUERDA Y SUS RESPONSABILIDADES

Paulino Domínguez: Pues, qué te diré, muchos dirían son creyentes sí, porque ya uno que profesa otra religión no participa, pero, de hecho, la mayoría, todos son creyentes, pero así entregados a la religión, no. Así que yo te diga, este cuate está bien entregado a andar en la iglesia, no para nada... Creemos en Dios, pero no estamos así en la iglesia [Entrevista realizada en 2011. Chacalapa, Veracruz, México.]

Los músicos de cuerdas, bailadores, cantadores en Chacalapa suelen ser de adscripción católica. En esta investigación sólo se obtuvo la referencia de un músico no católico, hijo de una familia Adventista, sin embargo, migró a Estados Unidos, por lo cual no se pudo hacer una entrevista para conocer el caso con mayor profundidad. Existen otros casos de personas que bailaban música tropical o en la fiesta dedicaban un tiempo para apreciar el fandango y ahora ya no lo hacen ni participan de estas festividades. No se tienen datos sobre bailadores acérrimos de huapango que ya no bailan por cambios religiosos, como indica un informante:

⁹ La mayordomía de San Pedro y San Pablo se perdió, por ello no se abundará en ella.

¹⁰ Tradición comunitaria en la que las personas se pintan el cuerpo con tizne para semejar el color negro de la piel y persiguen a los hombres para recaudar moneda a cambio de no hacerles maldades.

Paulino Domínguez: También hay gente que, de hecho, antes bailaba, le gustaba andar en el fandango y ya no van y participan por lo mismo, porque la religión ya no les permite eso. Pero te digo, la religión católica, sí te permite hacer ese tipo de manifestaciones culturales. [Entrevista realizada en 2011. Chacalapa, Veracruz, México.]

Justino Cruz Ledesma: En Chacalapa todavía hay una parte de gente que le gustan los huapangos, pero también hay otra parte que están con las religiones y eso ya no, porque dicen que eso de los huapangos ahí está el diablo metido, sí, que ahí está el diablo metido, que quién sabe qué cosa. Pero veo que el conjunto de los sabáticos ahí tocan y hasta bailan y gritan... ¡Ahí está el pingo metido también, cómo no! Sí, ciertamente que el pingo usa la música, pero toda clase de música, no nada más la de cuerda. —¿Hay gente que ha dejado de tocar por cambiarse de religión?— Sí, aquí no, pero por otros lados, han vendido sus terceras dicen —Eso no sirve, la regalé— [...] Los que somos católicos sí nos gusta la música [...] A mí han venido a buscarme de las religiones pero me han llegado a decir: “Eso sí, tendrá que dejar de tocar”. Mire, yo desde chiquitito me gustó, hacía jaranita de tabla y me ponía a tocar y así fui creciendo hasta a llegar a ser un grande [...] me dio trabajo para aprender y que ahora porque sí, lo tire yo a la basura, eso nunca lo voy a dejar de tocar. [Entrevista realizada en 2011. Chacalapa, Veracruz, México.]

Los viejos músicos indican que la responsabilidad de un músico para con su pueblo consiste en enseñar y presentarse cuando se les requiere, a menos que estén enfermos; tener la música como un compromiso y no cobrar cuando se trata de gente del pueblo. Los jaraneros consumen frecuentemente bebidas alcohólicas, en ocasiones, para calentar la garganta dicen ellos, pero se pronuncian en contra de la imagen que se ha creado alrededor de ellos sobre ser borrachos o *mariguanos*:

Delio Morales: La música no es relajo, la música [...] es un compromiso. Yo digo que si dicen —Oye te invitamos— Si ya me invitaron eso ya es un compromiso, si les dije que sí. Si me enfermo no voy, pero si estoy bueno, voy pero ya sé que voy a lo que voy, si me invitaron como músico voy a ir a tocar. [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

Juana Morales: La labor de un músico chacalapeño consiste en dejar las raíces. A un músico tiene que gustarle el jaranejo y, pues, lo que deben de dejar que no se pierda la tradición, eso es lo más importante que ellos tienen que enseñarle a los demás igual para que no se pierda la tradición y es obligación de ellos a los niños para que no se pierda [Entrevista realizada en 2011. Chacalapa, Veracruz, México.]

Jenni González, Concepción Patraca y Francis Rueda: Siempre el fandango ha ido acompañado de la bebida, los cantadores ya te piden. De ahí viene toda esa mala interpretación de que los jaraneros son borrachos, pero no necesariamente, es como para estar calentando la garganta y así, no es que todos terminen borrachos, ya al que le gusta, ya es muy aparte, pero sí como que se ha mal interpretado, porque hubo un tiempo que eso se decía, no es que los jaraneros son borrachos. [Entrevista realizada en 2011. Chacalapa Veracruz, México.]

En cuanto a su adscripción religiosa se definen como creyentes católicos, no practicantes asiduos, pero afirman no cambiarían de religión, pues esto les supondría dejar de tocar:

Fernando Soto: El deber de un músico en la fiesta es estar presente a la hora del santo y tocar, cumplir con la tabla y bailar. Yo siento que ese es el deber de un músico o lo hacen de buena fe, estar con San Juan el patrono de aquí del pueblo. [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

Balfret Salazar: La responsabilidad que tenemos como músicos, a veces es que si el mayordomo nos dice, quiero que estén con nosotros el día del paseo de la bandera a tales horas mañana, ya tenemos, desde ahí tenemos una responsabilidad y si decimos ¡sí! Es que ahí vamos a estar, es una responsabilidad para nosotros cumplir con el mayordomo, si es que lo van a pasear con jarana o con música de viento. Tocamos y lo hacemos con todo gusto porque vamos a quedar con el santito, no cobramos en estas alturas, lo hacemos por divertirnos, por estar con el santo, por cooperar con el mayordomo, es nuestra cooperación, tiene muchos gastos y que se ahorre para otras cosas que se ocupen en la fiesta. [Entrevista realizada en 2013. Chacalapa, Veracruz, México.]

ANDAMIOS TEÓRICOS

El análisis teórico retoma la propuesta de Pierre Bourdieu, pues su enfoque permite un acercamiento al fenómeno musical y religioso como expresiones que estructuran y son estructuradas por la dinámica social; de John Blacking comparto la propuesta de análisis social de la música. Considero que los planteamientos de estos autores no se contraponen, sino que al entrelazarse pueden dar cuenta de los procesos históricos y su repercusión en los modos de vida y, por tanto, en la cultura.

La comunidad de Chacalapa es entendida como espacio social, y al fandango como una elección que constituye un principio de diferenciación. El espacio social es un concepto que se refiere a la distribución y agrupación de las personas en una determinada sociedad. Es “el espacio de tomas de

posición [...]: las clases que cabe producir separando regiones del espacio social agrupan agentes lo más homogéneos posible no sólo desde el punto de vista de sus condiciones de existencia sino también desde la perspectiva de sus prácticas culturales, de sus consumos, de sus opiniones políticas” [Bourdieu 2007: 29]. Los principios de diferenciación son elementos que conforman el *habitus* y, al mismo tiempo, nos permiten identificarlo para así comprender paralelamente la formación de grupos en el interior del espacio social.

Siguiendo a Bourdieu, “el *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas [que a su vez] establecen [la] diferencia entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar etc. [...] Las diferencias en las prácticas, en los bienes poseídos, en las opiniones expresadas, se convierten en diferencias simbólicas y constituyen un auténtico *lenguaje*” [Bourdieu 2007: 19-20].

El fandango es una particularidad histórica colectiva, por tanto, parte del *habitus* del chicalapeño católico, sin embargo, dicha actividad estará asociada a prácticas de otros campos sociales. Las elecciones, desde la propuesta bourdieana, por irracionales o insignificantes que parezcan, están motivadas por el peso de la sociedad y su cultura, por el *habitus*. Es decir, que la permanencia de esta fiesta y de la práctica religiosa está estrechamente relacionada, pues ambas perpetúan el espacio social.

LOS MUROS MUSICALES

Mi canto tiene raíz
 En lo profundo del alma
 De la rosa y de la palma
 De la caña y del maíz.

Verso popular

En este apartado analizamos la música como “un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal [como] sonido humanamente organizado” [Blacking 2006: 38]. El fandango y la música de cuerda son expresiones histórico-sociales que al estudiarse pueden dar cuenta de las estructuras del pensamiento de una sociedad, en este caso, de la chicalapeña.

Se trata, en concreto, de comprender y explicar la relación entre el

campo¹¹ de la música (son y fandango) y el campo religioso (católico y no católico). Es decir, cómo los sonidos de la jarana, la danza, la lírica y la organización de esta fiesta se enraízan entre los chacalapeños, de tal modo que sirven de lindero entre unos y otros, según su adscripción religiosa, es una plataforma donde se manifiestan estas diferencias. Las herramientas antropológicas, entre las cuales está el trabajo etnográfico, posibilitan el estudio de la música de cuerda y del huapango desde el proceso social¹² que perpetúa y asegura la permanencia de estas prácticas musicales y festivas.

Como punto de partida han valido las siguientes tres hipótesis: la primera propone que el fandango es una expresión que afirma la pertenencia religiosa entre católicos; la segunda, que el fandango es una expresión que diferencia los católicos de los no católicos y, por último, que la fiesta del fandango genera cohesión en la comunidad, pues representa un proyecto colectivo.

¿LA TARIMA, UN ALTAR?

Para hablar de música en términos sociales se debe recurrir a su carácter relacional,¹³ pues el espacio social¹⁴ constituye una opción, es decir, una elección, una toma de posición.¹⁵ Las elecciones son materia prima para “el investigador [...] que trata de aprehender unas estructuras y unos mecanismos que [...] escapan por igual a la mirada indígena y a la mirada forastera,

¹¹ El concepto de campo refiere a un espacio social de acción y de influencia. En éste confluyen relaciones sociales definidas por la posesión, posición y producción de un determinado capital que varía según el campo en cuestión. Es en mayor o menor medida autónomo, la posición de los participantes (dominada o dominante) depende de las reglas, de sus influencias y de las relaciones de dominación dadas por la estructura social. Para que funcione es necesario que los participantes estén dotados de un *habitus* y respeten las reglas inmanentes al campo. Para más información consultar: “Algunas propiedades de los campos”, en Pierre Bourdieu. 1990. *Sociología y cultura*.

¹² En consecuencia, no se realizó un análisis particular sobre las estructuras musicales, ni una transcripción de partituras, no obstante, es importante la realización de este tipo de trabajo y se recomiendan las variadas iniciativas que se han realizado, algunas impulsadas por etnomusicólogos e, incluso, entre los propios músicos.

¹³ Y añadiríamos “que tan sólo existe en y a través de la relación con otras propiedades” [Bourdieu 2007: 16]

¹⁴ El espacio social, según la propuesta teórica de Bourdieu, se refiere a un momento sincrónico de una sociedad determinada, construido por estructuras, posiciones sociales y principios de diferenciación, dadas por historias colectivas diferentes. Para más información consultar “Espacio social y espacio simbólico” [Bourdieu 2007].

¹⁵ Las posiciones distinguen o diferencian en tanto que coexisten con otras posiciones, por tanto, construyen el espacio social.

como los principios de construcción del espacio social o los mecanismos de reproducción de este espacio” [Bourdieu 2007: 13]. Las elecciones por inocentes que parezcan muestran tras de sí el posicionamiento de un agente respecto de un tema determinado, por tanto, “el valor de la música en sociedad [...], sus efectos diferenciales sobre las personas [...] y el interés de los individuos puede radicar menos en la música en sí misma que en las actividades sociales que la acompañan” [Blacking 2006: 78], incluyendo la del estudioso.

Recurro al análisis de las elecciones como herramienta para comprender las relaciones de los agentes en el espacio social. Las elecciones constituyen y son constituidas por el *habitus*, se decide “entre lo que está bien y lo que está mal [...], pero no son las mismas diferencias para unos y otros. De este modo, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecerle distinguido a uno, pretencioso u ostentoso a otro, vulgar a un tercero” [Bourdieu 2007: 20].

La dimensión del son jarocho y del fandango en Chacalapa sólo se puede comprender con claridad analizando su relación con otros campos (religiosos, políticos, económicos, etcétera). Sin duda, las razones que los músicos, bailadores y cantadores de huapango tienen para ejecutar esta música son diversas, el mero placer o gusto¹⁶ es con seguridad el motivador principal pero, ¿a qué se debe que una persona elija participar en la práctica del son jarocho y del fandango?

“El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas” [Bourdieu 2007: 19]. Los chacalapeños que deciden asumirse como bailadores, versadores o músicos de jarana saben, de manera casi inconsciente, que tal decisión conlleva una implicación religiosa. Esta relación es tan evidente que se obvia y, por lo tanto, no se cuestiona.

Para dar cuenta de esta relación se ha recurrido a la historia¹⁷ y al trabajo de campo como herramientas epistemológicas y así aprehender las transformaciones de la música de cuerda y del fandango como correlato de los cambios sociales. El uso de la música se ha transformado con el tiempo y ha tenido vínculos estrechos con la configuración del Estado-nación, la

¹⁶ Desde la propuesta teórica bourdiana, el gusto es la capacidad para marcar y producir diferencias. Para más información se pueden consultar “La distinción: criterio y bases sociales del gusto” y “Metamorfosis de los gustos”, en Pierre Bourdieu, *op. cit.*

¹⁷ Al apelar a la historia no se pretende comparar el pasado de estas expresiones con su presente.

configuración regional, con el fenómeno político, económico y, evidentemente, con el religioso.

La historia, las condiciones económicas o parentales y la toma de posición en el campo político juegan también un papel preponderante en la conformación del *habitus* y en la posición social de los agentes. Sin embargo, en Chacalapa actualmente la reproducción, la permanencia y la práctica del fandango (entre los miembros de la comunidad), junto con la ejecución del son jarocho por los músicos, son principios de diferenciación que constituyen el *habitus* del habitante católico.

LÍMITES SONOROS

Si bien la música de cuerda y el fandango constituyen un principio de diferenciación del *habitus* católico, la pertenencia a otro grupo religioso no priva a los agentes no católicos de tener simpatía por la música de cuerda. El mundo social se transforma, los *habitus* en tanto que estructuras-estructuradas-estructurantes¹⁸ son dinámicos y, por lo tanto, “en todos los sistemas viables, debe haber una zona donde el individuo sea libre para adoptar sus decisiones de forma que pueda manipular el sistema en su propio beneficio” [E. Leach en Bourdieu 2009: 86].

Los grupos no católicos tienen perspectivas distintas sobre la práctica del son jarocho y del fandango; algunas posturas son más permisivas que otras. El argumento más frecuente de los Testigos de Jehová, pentecostales y cristianos para justificar el desagrado por la música de cuerda se refiere a la lírica, por contener mensajes inadecuados en términos religiosos. Sin embargo, al adaptar la letra a un contenido que refleje los respectivos principios doctrinales de estos grupos, el ritmo es re-significado y apropiado, fenómeno que sucede actualmente. No obstante, estas transformaciones no se aplican a todas las adscripciones no católicas en Chacalapa.

Se propone que la elección de transformar la lírica del son para mantener el uso de este ritmo radica en que los agentes no católicos comparten una serie de capitales¹⁹ (historia, parentesco, etcétera) con los agentes católicos chacalapeños, fenómeno que pudiera ser comprendido si considerásemos que

¹⁸ “Estructurado (por lo tanto, susceptible de un análisis estructural) y estructurante, como condición de posibilidad de esa forma primordial del consenso que es el acuerdo sobre el sentido de los signos y sobre el sentido del mundo que permiten construir” [Bourdieu 2006: 30].

¹⁹ El capital “es esa energía de la física social que puede existir bajo diferentes especies [...] ‘económico’, simbólico” [Bourdieu 2009: 195], cultural, entre otros.

las anticipaciones del *habitus*, suerte de hipótesis prácticas fundadas en la experiencia pasada, confieren un peso desmesurado a las primeras experiencias; efectivamente son las estructuras características de una clase determinada de condiciones de existencia las que, a través de la necesidad económica y social que ellas hacen pensar sobre el universo relativamente autónomo de la economía doméstica y de las relaciones familiares o, mejor, a través de las manifestaciones propiamente familiares de esa necesidad externa (forma de la división del trabajo entre los sexos, universo de objetos, modalidades de consumo, relaciones con los parientes, etc.), producen las estructuras del *habitus* que a su vez se hallan en el principio de la percepción y de la apreciación de toda experiencia ulterior [Bourdieu 2009: 88].

Algunos grupos han adoptado y adaptado al son como una música de adoración religiosa no católica, pero hasta ahora el ajuste ha tenido ciertos límites. Por ejemplo, el fandango no ha sido adoptado, esto se debe a las prácticas asociadas a la fiesta: bebida, baile, entre otros aspectos, específicamente en el caso de Chacalapa. Bourdieu propone:

Puesto que el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos —pensamientos, percepciones, expresiones, acciones— que siempre tienen como límite las condiciones histórica y socialmente situadas de su producción, la libertad condicional y condicional que la segura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales [Bourdieu 2009: 90]. De ninguna manera se excluye que las respuestas del *habitus* se acompañen de un cálculo estratégico que tiende a cumplir en la modalidad consciente aquella operación que el *habitus* lleva acabo de otra manera, a saber una estimación de las oportunidades que suponen la transformación del efecto pasado en objetivo que se da por descontado, no deja de ser cierto que en principio ellas se definen, por fuera de todo cálculo, con relación a *potencialidades objetivas* inscritas de manera inmediata en el presente, cosas por hacer o no hacer, por decir o no decir, en relación con un *porvenir* probable [Bourdieu 2009: 87].

Hoy el fandango sigue constituyendo una expresión que diferencia a los católicos de los no católicos, y aunque en cuanto al ritmo del son jarocho se han hecho modificaciones, no existen músicos de jarana no católicos. Los no católicos afectos a esta música sólo reproducen grabaciones de sones con líricas apropiadas obtenidas a través de fuentes digitales.

¿QUIÉNES SON “NOSOTROS”?

La fiesta del fandango genera cohesión en la comunidad, pues representa un proyecto colectivo.

La noción de comunidad históricamente es una de las más utilizadas en la antropología y hay un sin número de propuestas para entenderla, una de ellas, en palabras de Leif Korsbaek [2009], se refiere a que la comunidad “es un proceso llevado a cabo por una colectividad, frecuentemente pero no siempre dentro de un marco territorial, que tiene coherencia horizontal, vertical e historia”.

El fandango o huapango tiene un profundo sentido comunitario, pues sin la participación de cocineros, músicos, bailadores, versadores y público, no existe y constituye un escenario viable para identificar elementos de la estructura social a la cual pertenece. Los fandangos más importantes en Chacalapa son los asociados a festividades religiosas, “las mayordomías”, celebraciones de la participación física y económica de los habitantes no sólo de Chacalapa, sino de los de poblados circunvecinos. Se debe destacar la participación de los que no viven en Chacalapa, hijos de oriundos del lugar que migraron. Entonces, como sugiere Korsbaek:

Típicamente, el proceso que es la comunidad se lleva a cabo dentro de un marco territorial; sin embargo, no siempre es el caso, y no siempre la territorialidad tiene el mismo significado. Por un lado, podemos construir una especie de geografía espiritual, donde lo que cuenta no son los elementos físicos del ambiente, sino el sentido y el significado que tienen éstos y, por otro, podemos considerar los casos de los gitanos y los judíos que aparentemente no cuentan con un marco territorial, pero sí lo tienen exactamente en el sentido de una geografía espiritual [2009].

La fiesta, y no únicamente el fandango, es un motivo para que los integrantes de un determinado grupo se acerquen, pues representan un proyecto colectivo. En la fiesta del fandango conviven la armonía y el conflicto entre generaciones, las formas, etcétera. Los miembros que en ella participan aceptan un código común y también lo transforman. El proceso etnográfico interroga al observador para anotar los pequeños detalles que revelan estos cambios y luchas, que de manera silenciosa o subterráneamente muestran las constantes transformaciones que estas expresiones atraviesan, resultado de su relación con los otros campos, agentes y procesos sociales.

En el pasado esta fiesta representó un proyecto para el conjunto de la

población chicalapeña, salvo contadas excepciones, tan es así que se puede reconocer un estilo propio de Chicalapa acuñado históricamente. El fandango sirvió y sirve como símbolo de la unión del grupo, no obstante, actualmente la reproducción de esta fiesta atañe a los miembros de la comunidad religiosa católica, a sus descendientes (músicos, mayordomos, entre otros) y no a la comunidad de Chicalapa en su conjunto.

REFERENCIAS

Blacking, John

2006 *¿Hay música en el hombre?* Alianza. Madrid.

Bourdieu, Pierre

2006 Génesis y estructura del campo religioso. *Relaciones* (108): 29-83.

2007 *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Anagrama. Barcelona.

2009 *El sentido práctico.* Siglo Veintiuno Editores. Argentina.

Cruz Contreras, Alejandra

2000 *Sobrevivir o asimilarse. El espacio afromestizo en México y sus transformaciones. El caso de Chicalapa Veracruz,* tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.

García de León, Antonio

2009 *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos.* Conaculta. México.

González, José Luis

2000 Catolicismo popular y tejido cultural. *Estudios ITAM* (62-3): 99-119. Instituto Nacional de Estadística y Geografía

2000 *Censo de Población y Vivienda 2010 Chinameca, Veracruz de Ignacio de la Llave.* <www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?src=487&e=30>. Consultado el 28 de Mayo, 2013.

Korsbaek, Leif

2009 El comunalismo: cambio de paradigma en la antropología mexicana a raíz de la globalización. *Argumentos. Estudios Críticos de la sociedad* 22(59): 101-123. <www.redalyc.org/articulo.oa?id=59511412004>. Consultado el 30 de junio de 2013.

Morales, A., Patraca, T. et al.

2007 *Diagnóstico comunitario. Comunidad Chicalapa.* Huazuntlan, Mecapayan, Veracruz. Mécanoescrito. Inédito.

Patraca, María

2013 *Las mayordomías afromestizas de Chicalapa como elementos de identidad comunitaria.* Chicalapa Veracruz. México. Inédito.

El pueblo creador representado Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile

Raúl H. Contreras Román*

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: *En Chile la construcción del repertorio folclórico ha estado cruzada por las disputas en la elección y representación de la tradición. En las primeras décadas del siglo XX, la emergencia de la industria cultural y de un Estado desarrollista que buscó definir la identidad nacional posibilitaron la eclosión de un discurso sobre la chilenidad, articulado en torno a una tradición musical impuesta de acuerdo con criterios selectivos profundamente excluyentes. El sujeto popular quedó ausente de ese discurso de identidad a la vez que la izquierda, el sector político que buscaba ser representante de los intereses de dicho sujeto, construyó su identidad política en torno a la figura del obrero que por los niveles de desarrollo de la industria nacional representaba a un sector muy reducido del mundo popular. Margot Loyola y Violeta Parra, por su énfasis en la recopilación folclórica y su aporte en la creación del género de proyección, engrosaron el repertorio folclórico de Chile, a la par que su compromiso con la autenticidad del mismo generó condiciones para el encuentro entre la música de raíz folclórica y la izquierda del país. En este artículo se presenta y discute la historia de dicho encuentro.*

PALABRAS CLAVE: : Chile, folclor, tradición, música popular, identidad nacional, izquierda política, Margot Loyola, Violeta Parra.

ABSTRACT: *In Chile, the construction of the folklore repertoire has gone through several disputes regarding the choice and representation of the tradition. During the first few decades of the 20th Century, the emergence of the cultural industry, together with a developmental State that sought to define the national identity, made possible the emergence of a discourse on what the Chilean identity truly is, articulated around a highly exclusive musical tradition and imposed under selective criteria. The popular tradition was absent from this discourse of identity, whilst the Left, the political sector that sought to represent the interests of the 'working class,' who, due to the slow development of national industry, in reality represented a much smaller sector of the the populace. Margot Loyola and Violeta Parra, due to their emphasis on the collection of folklore, together with their contribution to the promotion of this genre, enlarged the folkloric repertoire of Chile, in the same way that their compromise to the authenticity of the said genre provided the*

*raulantu@gmail.com

optimum conditions for the folkloric musical roots, and the roots of the Left of the country, to come together. This paper presents and discusses the history of this event.

KEYWORDS: *Chile, folklore, tradition, popular music, national identity, political Left, Margot Loyola, Violeta Parra.*

INTRODUCCIÓN

La mediatización del cancionero tradicional chileno, en el marco de su inclusión —desde inicios del siglo XX— en la industria cultural, influyó en la (re) construcción de éste como representaciones en contextos urbanos de tradiciones eminentemente rurales [Ruiz 2005; González 1986]. Así, desde un comienzo, la emergencia del folclor nacional constituyó la invención de una nueva tradición, apoyada en elementos tradicionales selectivamente rescatados, bajo criterios políticos e ideológicos específicos, y difundidos en una nascente industria cultural. Pero la instalación hegemónica de esa tradición no se logró de una vez y para siempre, sino que constituyó (y constituye hasta hoy) lo que podríamos denominar una lucha por las representaciones hegemónicas.

Implícita o explícitamente, los proyectos políticos en disputa por el control del Estado en Chile durante todo el siglo XX contuvieron a su vez proyectos socioculturales, dentro los cuales se formularon contradictorias ideas en torno al folclor y su vínculo con la identidad nacional.

Existía un consenso: el país requería de una identidad nacional que sirviera de fundamento simbólico cohesionador de la modernización económica y política; el folclor, la tradición (o sus vestigios), podía servir de pilar para dicha construcción. En la definición de ese pilar fue expresándose el disenso que ya en la década de los años sesenta será correlato, en el plano musical, de las disputas por el control del Estado chileno. Es decir, al mismo tiempo que las distancias entre los proyectos modernizadores, conservadores y progresistas se extremaron, sus modelos para la construcción de la identidad nacional consecuentemente lo fueron haciendo, a la vez que parte de la música de raíz folclórica pasaba a constituir un referente fundamental en las formas de entender y socializar dichos modelos y proyectos.

UNIFICAR O DIFERENCIAR

A finales de 1968, a un año de la muerte de Violeta Parra, la Pontificia Universidad Católica de Chile organizó en su homenaje “La semana de Violeta Parra”, en la cual se desarrollaron diversas actividades culturales y

académicas centradas en la vida y obra de la compositora. Una de ellas fue la mesa redonda donde participaron destacados artistas (de la música y las artes plásticas), así como investigadores e intelectuales del folclor como Margot Loyola. En esa mesa se dio un sucinto pero importante intercambio entre dos figuras cercanas a Violeta y su obra, el investigador chileno Manuel Dannemann y el antropólogo y escritor peruano José María Arguedas [cf Arguedas *et al.* 1968].

Arguedas defendió la raíz de clase del folclor y su condición de expresión diferenciante que sólo bajo la égida de grandes artistas puede constituirse en algo universal. Este sería el caso de Violeta, según el autor, una “folclorista auténtica”, que a diferencia del folclorista testimonial, logró una identificación total y profunda con el mensaje popular, el cual recoge, incorpora a su mundo interior y luego lanza de la manera más agresiva, más lúcida y, al mismo tiempo, más trascendental. En contrapunto, Dannemann defendió la función social cohesiva del folclor. Para él, el legado de Violeta Parra fue precisamente el de unir por medio del folclor chileno, es decir, a través de la expresión y comprensión de los valores de la cultura nacional.

Dannemann tenía razón al situar a Violeta como una figura que se instaló como representante del folclor que unifica, toda vez que ella construyó un repertorio de recopilaciones y composiciones que, en conjunto, dan muestra de la diversidad de las expresiones musicales de Chile. En ese sentido, la obra de Violeta Parra ofrece una “visión integral” de la tradición musical del país, cuestión relevante si se considera el contexto histórico en el que surge esta artista, en el cual, como intentaré mostrar más adelante, se había elaborado una versión oficial y/o dominante del folclor, por medio de la exaltación de una zona geocultural específica y la consecuente exclusión de la mayoría del territorio nacional, sus sujetos y sus prácticas musicales y dancísticas.

Por el contrario, el rescate de la figura de Violeta como una constructora de unidad es discutible si se considera el compromiso social y político de su obra y, sobre todo, el tipo específico de folclor que ésta defendió y en el cual basó sus principios de legitimidad en tanto representante y creadora de tradición. En este punto, Violeta Parra emerge como una figura disruptiva; su folclor es aquel que expresa —siguiendo a Arguedas— elementos diferenciadores, pues las matrices sociales creadoras de la tradición musical retomadas por la artista son aquellas del “bajo pueblo” y su canto popular, excluido y menospreciado, que conservaba en su arte contenidos y formas de expresión diferentes y hasta antagónicas respecto del folclor oficial o del emanado de las matrices sociales históricamente dominantes.

Dicha dimensión diferenciante se extremará con la emergencia del artista de raíz folclórica políticamente comprometida, momento en el que la autenticidad del folclor ya no se basó sólo en su verosimilitud con la tradición histórica, sino que sumó a ello el compromiso social y político en torno a la representación del sujeto popular y su destino en la sociedad chilena.

En Chile la batalla por la hegemonía de la narrativa en torno a la tradición y la identidad encontró en la música tradicional y folclórica un espacio privilegiado. Los puntos retomados por Dannemann y Arguedas, a propósito de la figura de Violeta Parra, pueden considerarse iniciales en las discusiones por las cuales discurrirá la canción de raíz folclórica; especialmente en un país en que parte importante del repertorio reconocido como “folclórico o de raíz folclórica” incluye canciones de autor con una lírica políticamente comprometida, y donde la historia política nacional ha posibilitado que dicho repertorio se constituya en un referente fundamental de la memoria y la identidad de la izquierda.

IZQUIERDA Y MÚSICA TÍPICA: LA DOBLE EXCLUSIÓN DEL SUJETO POPULAR

Desde su fundación, los partidos políticos de la izquierda chilena buscaron representar los intereses del conjunto de los trabajadores del país pero, por su lenguaje obrerista, excluían de su imaginario a la gran masa popular que en las ciudades se desempeñaba en empleos precarios y en los campos permanecía atada a relaciones de explotación propias de la hacienda decimonónica. Tanto el Partido Comunista, fundado en la década de los años veinte del siglo XX, a partir de las organizaciones mineras del norte del país, como el Partido Socialista, creado en la década de los treinta con base en las agrupaciones urbanas surgidas en el marco de la crisis económica de 1929, adoptaron el discurso modernizador desde el cual se planteaban los proyectos de país en disputa. En ese marco, la cultura popular fue desdeñada y se pensó su transformación revolucionaria por medio de la cultura ilustrada que podía “liberar” a los obreros de la ignorancia y del sometimiento.

En la década de los treinta la adopción de la estrategia de los frentes populares inclinó a las organizaciones de izquierda a formar alianzas con sectores clasemedios, liberales y nacionalistas, como el Partido Radical, con los que se logró la elección presidencial de Pedro Aguirre Cerda en 1938. Desde ese año comienza a consolidarse el proyecto de desarrollo nacional que, aunque iniciado unos años antes, en lo sucesivo orientó la economía del país y remodeló las bases sobre las que se pensó la identidad nacional.

Originalmente el programa del Frente Popular incluyó a los campesinos y buscó hacer extensivo al ámbito rural los derechos laborales, sin embargo, su concreción fue bloqueada por la derecha que condicionó su apoyo a la agenda desarrollista y a la reconstrucción del país,¹ bajo precepto de no permitir la sindicalización en los campos. Este bloqueo, junto a la consolidación del discurso industrializador, mantuvo lejos de la retórica de la izquierda chilena a los habitantes rurales. Paralelamente, en el gobierno del Frente y en los sucesivos gobiernos progresistas, los marginales urbanos, emergentes de la migración campo-ciudad, fueron incluidos como sujetos de política pública, pero excluidos en su condición de sujetos políticos.

Por su parte, la búsqueda de lo tradicional, sobre la cual asentar las bases de la identidad nacional, estuvo guiada desde finales del siglo XIX por el interés académico en lo popular, impulsado por las investigaciones de Rodolfo Lenz y por la fundación, en 1909, de la Sociedad de Folklore Chileno. Dicho interés tuvo su correlato en el desarrollo de la industria cultural que hacia la década de 1920 conjuntó a un contingente de creadores e intérpretes con la denominación de Música Típica Chilena, que logró instalar en el centro de la industria cultural local un repertorio tradicional, circunscrito a la tradición musical del Valle Central² de Chile [Ramos 2011].

La Música Típica Chilena constituye un momento fundacional por su capacidad creadora en la invención de la tradición folclórica del país. Con ella se manifiesta la hegemonía cultural que logró el Valle Central como espacio privilegiado del “ser chileno” y el *Huaso* como personaje que encarna la *chilenidad*. De la tradición inventada por la Música Típica quedaron excluidos en términos territoriales el sur y el norte, mientras que en términos sociológicos desaparecieron del imaginario de lo tradicional todos los sujetos que habitaban esos territorios, incluidos aquellos que habitando en la zona central no podían ser clasificados como huasos.

El huaso reivindicado por la Música Típica Chilena, especialmente por el conjunto más exitoso y trascendental de este género musical, fundado en

¹ El 24 de enero de 1939 el país vivió un terremoto que dejó más de 24 mil muertos y derrumbó ciudades del centro sur de Chile. La derecha, con mayoría parlamentaria, apoyó a la reconstrucción y a la agenda desarrollista del gobierno del Frente, a condición de frenar la sindicalización campesina y desalentar la movilización política rural.

² Geográficamente el Valle Central o zona central de Chile se ubica desde la región de Valparaíso, al norte (aunque algunas descripciones incluyen la parte más verde y septentrional de la región de Coquimbo) hasta la provincia del Ñuble, al sur. Es, desde tiempos de la Colonia, la zona de mayor desarrollo agrícola de Chile y en sus ciudades se concentra la mayor población del país. Gran parte del Valle Central posee un clima mediterráneo por lo cual en esta zona se concentra la tradición vitivinícola chilena.

1927, Los Cuatro Huasos, corresponde a la figura del señor de la hacienda, el patrón de la gran propiedad agraria, heredero de la tradición hispana que recoge en su indumentaria, atavíos, así como en su proyección escénica.

De esta manera, el sujeto popular del campo de la zona central (peón, inquilino, gañán, roto, etc.) fue invisibilizado; a la vez que lo fueron las contradicciones y desigualdades socioeconómicas del modelo de la hacienda, pues la Música Típica expresaba en su lírica la exaltación romántica del paisaje bucólico, la vida campestre como ideal, las fiestas populares elitizadas, el amor campesino y la cultura material del campo, como tópicos descriptores de la tradición, aunados a un discurso fuertemente patriótico y reivindicativo de los emblemas patrios.

La operación selectiva de la tradición introducida por la Música Típica, además de resaltar sólo al sector patronal de la sociedad rural de la zona central y circunscribir su retórica al paisajismo romántico, se especializó en dos géneros musicales: la cueca y la tonada. Con ello se redujo la diversidad musical y dancística de la zona central, la que además en su puesta en escena desplazó formas tradicionales de canto, entonación, instrumentación y estructura lírica. Por lo general, la Música Típica era cantada por hombres en cuartetos vocales,³ acompañados la mayoría de las veces sólo de guitarras españolas en su afinación universal (aunque en ocasiones se integra también el arpa),⁴ con estructura lírica predominantemente de canción, de autoría conocida y con formatos comerciales, según los requerimientos de la industria cultural de la época.

La Música Típica Chilena inauguró una forma de representación de lo tradicional realizada desde contextos urbanos para públicos y mercados preferentemente ciudadanos. Esta condición de recreación de lo tradicional en contextos urbanos, más allá de los debates sobre la autenticidad, marcará a fuego el desarrollo del canto popular en Chile.

El éxito que logró la Música Típica Chilena desde mediados de la década de los veinte hasta entrada la década de los cincuenta, con grupos como Los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros y Los Provincianos, posicionó

³ Aunque no estaba del todo ausente la voz masculina, la tonada campesina o tonada esencial era interpretada preferentemente por mujeres denominadas cantoras.

⁴ Si bien la guitarra fue el instrumento de acompañamiento por excelencia de la tonada, su uso por los conjuntos de Música Típica para la interpretación o la representación de toda la música de la zona central, desplazó a otros instrumentos propios de esta región como el guitarrón chileno y el rabel, así como formas diversas de afinación de la guitarra conocidas como guitarra traspuesta con la que se suele acompañar el canto a lo poeta. Los conjuntos de huasos, junto al uso privilegiado de la guitarra, instauraron un estilo de ejecución del instrumento en extremo estilizado, con rápidas introducciones, punteos de tercera y arpeggios.

a esta forma de evocación del folclor [González 1996] como dominante en la construcción de la identidad nacional durante esos décadas. Su lírica de añoranza del espacio rural idealizado podía, de alguna manera, representar tanto a los latifundistas de la zona central que se asentaban en las ciudades, como a los migrantes pobres que desde el campo se trasladaban a Santiago, en contexto de acelerada urbanización.

A su vez, la construcción de un discurso patriótico asentado en la tierra y la tradición fundamentó su colocación como emblema de la identidad nacional, cercana al discurso de los sectores dominantes que controlaban la vida política y cultural. Finalmente, por estos factores y por el pujante desarrollo de la industria cultural en el país, la emergencia de los conjuntos de huasos y la estilización de la tradición musical posibilitó que el repertorio de la Música Típica fuera ampliamente comercial, como música radial y de espectáculos.⁵

De esta manera, la doble exclusión del sujeto popular se dio tanto en la construcción del discurso de la izquierda chilena como en la invención de la tradición por medio de la evocación del folclor, que logró éxito en la industria nacional y se posicionó como referente de la identidad chilena. Tanto el obrerismo de la izquierda, como la exaltación del huaso como sujeto central de la tradición nacional, ponían el foco en un sujeto minoritario respecto de la composición social y cultural del país.

Ni la industria mínimamente desarrollada, ni el pujante sector minero, enclavado en el extremo norte del país, podían agrupar cuantitativa o cualitativamente la diversidad de identidades del sujeto popular nacional, por lo que el discurso de la izquierda quedaba reducido a un mínimo sector de la sociedad que, lejos de ser representativo de la realidad chilena, expresaba el proyecto político en torno a la constitución de un sujeto revolucionario proletario. Por su parte, la extrema selección emergente de la tradición musical que se instaló como representante de la *chilenidad*, a la vez que excluía territorial y sociológicamente a gran parte del país, retrotraía la identidad y lo tradicional a un espacio idílico y pretérito que se evocaba como corrompido por la modernización.

⁵ “A partir de la consolidación del artista del folclor en la década de 1930, la música folclórica se había incorporado con normalidad al mundo del espectáculo moderno. Los sellos RCA Victor y Odeón poseían una nutrida oferta de música folclórica y las *boites* y quintas de recreo contaban con conjuntos huasos que servían como intermedio nacional al tránsito del tango al foxtrot, o del bolero a la conga, impregnando de aires nacionales la cosmopolita noche bohemia nacional” [González 2005: 201].

LOYOLA Y PARRA, EL RETORNO DE LA CANTORA

Mientras que en la escena nacional se consolidaba la Música Típica Chilena, en el plano académico las investigaciones sobre el folclor se institucionalizaban, especialmente en la Universidad de Chile. La creación del Instituto de Extensión Musical en 1940, de Investigaciones Folklórico-Musicales en 1943 y del Instituto de Investigaciones Musicales emergentes de este último, en 1947, instauraron un programa estatal de fomento y promoción del folclor nacional [Ramos 2011]. En el espacio académico comenzaron a emerger figuras que fungían como colaboradores de investigadores, pero que por su origen social y su actividad musical poseían un conocimiento directo de la tradición campesina y comenzaron a desarrollar naturalmente la actividad de recolección musical. Entre estas figuras las más descolantes fueron Margot Loyola y Violeta Parra.

Margot y Violeta hicieron su aparición en el escenario musical en dúo junto a sus hermanas, formación dada por la industria cultural del momento a la mayoría de las artistas folclóricas femeninas. Durante la década de los cuarenta, tanto Las Hermanas Loyola como las Parra gozaron de popularidad junto a otros dúos, como el de Las Hermanas Orellana o Las Hermanas Acuña, que constituían la versión femenina de los conjuntos de huasos, aunque en cierta medida, algunos de los dúos femeninos era más cercanos estéticamente a la tradición de las cantoras campesinas y parte de su repertorio, como en el caso de Las Hermanas Loyola, se basaba en la interpretación de un cancionero típico.

En 1944 el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical contactó al dúo de Las Hermanas Loyola, conformado por Margot y Estela Loyola, con el fin de incluirlas entre las cultoras e intérpretes que formarían parte de la grabación de la antología discográfica *Aires tradicionales y folclóricos de Chile*. Las Hermanas Loyola tempranamente integraron a su repertorio canciones anónimas recopiladas en campo, en el Valle Central y otras de la tradición musical mapuche. Luego de la disolución del dúo, en 1950, la actividad etnográfica y de prospección de Margot se intensificó y logró sumar a su repertorio los más variados géneros y estilos del canto nacional, incluidos aquellos sobre los cuales se tenía mínimo antecedentes como los de la Isla de Pascua. La relación con la academia permitió que Margot se integrara como docente de música de folclor práctico y guitarra para profesores normalistas [Ruiz 2006], especialmente en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile de 1949 a 1963.

Por su parte, Violeta Parra inició en 1947 una carrera profesional junto a su hermana Hilda, con quien formó el dúo de Las Hermanas Parra que, al igual que el de las Loyola, se insertó en los parámetros de la Música Típica, pese a que en un comienzo su repertorio fue el de la música popular española y latinoamericana (especialmente del cancionero mexicano).⁶ Con dicho repertorio popular Las Parra lograron éxito en la bohemia popular santiaguina, participaron en programas radiales y accedieron a la industria disquera nacional.

En 1953, año en que ve su fin el dúo de las Parra, alentada por su hermano el poeta Nicanor Parra, Violeta comienza paralelamente la actividad de recolección y presentación de sus primeras composiciones.⁷ Por esos años se produce el encuentro de Parra y Loyola. La primera, iniciándose como cantautora e investigadora, y la segunda, consagrada como recopiladora y exponente de la música tradicional tanto en la academia como en la industria cultural nacional. Como apuntó Ruiz [2006], para Margot Loyola el encuentro con Violeta tuvo mucho de descubrimiento. Margot vio en esa mujer una creadora genuina que con su música borraba la frontera entre la cantora campesina y la compositora urbana. De ahí el interés de Margot Loyola por difundir la obra de Violeta en los espacios mediáticos donde ella ya había ganado presencia.⁸

⁶ En Chile, como en otros países de Latinoamérica, la música mexicana ganó gran popularidad de la mano de la amplia difusión que tuvo el cine de México. Parte importante de las bandas sonoras de las películas de la época de oro del cine mexicano (que puede situarse desde mediados de la década de los treinta hasta finales de los cincuenta del siglo xx) como aquellas interpretadas por Pedro Infante y Jorge Negrete, se popularizaron a través de las radios nacionales, principal medio de comunicación hasta bien entrada la segunda mitad de siglo xx. Particularmente en las zonas rurales, la radiofonía —que mantuvo su preponderancia como medio de comunicación, inclusive cuando en la ciudad la televisión ganaba hegemonía— fue el principal vehículo para la difusión del repertorio musical mexicano, así como de los exponentes criollos que inspiraron sus creaciones en éste, dando origen al nuevo género de corridos y rancheras nacionales.

⁷ En una entrevista publicada en 1958, Violeta Parra señala: “Musicalmente yo sentía que mis hermanos no iban por el camino que yo quería seguir y consulté a Nicanor, el hermano que siempre ha sabido guiarme y alentarme. Yo tenía veinticinco canciones auténticas. Él hizo la selección y comencé a tocar y cantar sola. Después me exigió que saliera a recopilar por lo menos un millar de canciones. Tienes que lanzarte a la calle —me dijo—, pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola”. [Editorial Revista Musical Chilena (12), 1958: 73].

⁸ Margot Loyola, al describir su primer encuentro con Violeta, luego de escucharla cantar la tonada “La Jardinera”, señala: “Desde ese momento yo comprendí que estaba ante una mujer que cantaba con legitimidad las cosas de Chile, ante una extraordinaria compositora [...] Desde ese momento me sentí atraída por esa recia personalidad, por ese talento artístico. Me convertí en una ferviente admiradora y rompí lanzas por Violeta en todas partes. Fui

El arduo trabajo de recolección que inició Violeta Parra la llevó por sendas poco exploradas del canto tradicional, como el canto a lo poeta. Como postula Torres [2004], el legado de los poetas populares es probablemente la marca seminal del nuevo canto de Violeta. El canto a lo poeta constituye una de las formas más antiguas del canto campesino chileno, practicado casi exclusivamente por hombres.⁹ De estos cultores, como don Isaías Angulo que le regaló su primer guitarrón, recibirá una formación musical y poética que estará presente de manera trascendental en su producción como creadora, especialmente en las formas de entonación, los giros melódicos y la centralidad de la décima en su poesía.

Desde sus primeros registros como solista, Violeta Parra daba cuenta del manifiesto interés por fundir en su obra su vocación de recolectora y de creadora. En 1953 grabó para EMI-Odeón dos discos EP (*Extender Play*, discos de vinil de larga duración. *N. de la R.*) en los que incluyó tres canciones de recopilación, dos de ellas pertenecientes al canto a lo divino y una de autoría, el parabién¹⁰ “Casamiento de negros”, cuya letra construyó a partir de una cuarteta tradicional recopilada en campo.¹¹

Margot Loyola, por su presencia en el ámbito académico y en el medio artístico nacional, y Violeta Parra, por su impacto en ambos medios, lograrán ir renovando y ampliando el repertorio del folclor. Reaparecerá con ellas la figura de la cantora que la Música Típica desplazó por su invención del

a hablar con José María Palacios [...] quien le dio la primera posibilidad de un contrato en radio, lo que es una de las cosas más difíciles para la gente que canta folklore en Chile” [Arguedas *et al.*, 1968: 72].

⁹ El canto a lo poeta es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino y canto a lo humano. De este último uno de los géneros más difundidos es la paya, improvisación versificada en cuarteta y décima, la mayoría de las veces en contrapunto entre dos cantores. Las formas de cantar a lo poeta se denominan entonaciones y los acompañamientos musicales toquío, que consisten en pulsaciones rasgueadas o punteadas de instrumentos de cuerdas como el rabel, la guitarra traspuesta y el guitarrón [Astorga 2000].

¹⁰ Los parabienes son tipos de canción tradicional con motivo de casamientos que puede describir el evento o cantarse para desear felicidad y fortuna a los recién casados.

¹¹ Por el éxito que alcanzaron estas grabaciones, especialmente la de su autoría, así como su posicionamiento en el círculo de folcloristas del país, en 1954 comenzó a conducir el programa radial *Canta Violeta Parra*, en Radio Chilena, espacio donde difundía sus recopilaciones y composiciones y que, junto al reconocimiento por su EP, la hicieron merecedora ese año del Premio Caupolicán a la folclorista del año. Parte de lo difundido en su programa radiofónico quedó registrado en su primer LP (*Long Play*, disco de vinil de larga duración. *N. de la R.*) *El folklore de Chile, vol. I. Violeta Parra, Canto y Guitarra*, lanzado en 1957 por Odeón, así como en los dos EP *Chants et danses du Chili* (I y II), grabados un año antes en Francia, durante su estancia de casi dos años en ese país.

huaso cantor. La cantora era por excelencia la musicalizadora de los eventos sociales del campo del centro y centro sur de Chile, como las trillas a yegua suelta o las fiestas de vendimias, y su función fue vital en la creación y el mantenimiento de la tradición musical de estas zonas. Margot Loyola [2007: 33] señala:

La importancia de la cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio [...] tuvo relevancia en casi la mayoría de los eventos sociales de la comunidad y su gravitación aumentaba de acuerdo con la versatilidad y riqueza de su repertorio y condiciones interpretativas.

El canto de la cueca y de la tonada fue preferentemente femenino y a quienes practicaban y practican ese arte se les denomina cantoras. El proyecto de *Enciclopedia Chilena de la Biblioteca del Congreso Nacional (1948-1971)* respecto de la casi exclusividad femenina en el canto del campo de la cueca y la tonada señala:

(La cantora) se presenta habitualmente en calidad de solista, siendo los conjuntos de dos, y por excepción de tres, más posibles de encontrar tratándose de una función doméstica [...] resulta poco usual la presencia de personas de distinto sexo, y cuando la hemos encontrado, ha sido, por lo general, a cargo de un matrimonio, en que el varón se desempeña como acompañante vocal y responsable de la obligada percusión sobre la tapa armónica del instrumento, en las cuecas y estribillos de las tonadas, especies que constituyen el acervo poético-musical de las cantoras junto con los versos de angelito, vales y corridos.

La función social de la cantora como musicalizadora de los principales eventos colectivos del campo de la zona central de Chile, se amplió y reinterpretó en las ciudades como consecuencia de la migración campo-ciudad. Con ello, la dimensión festiva de la música de cantoras se trasladó a espacios urbanos como los burdeles o casas de remolienda, los eventos sindicales, las actividades populares en la Quinta Normal de Santiago y las celebraciones de aniversarios, matrimonios, bautizos, fiestas patrias, Navidad o Semana Santa en conventillos, cités, tomas, barrios y demás sectores populares.¹²

¹² Los espacios residenciales de las clases populares en las ciudades chilenas, anteriores a la consolidación de la política nacional de vivienda social (entre los años sesenta y ochenta del siglo xx), tomaron forma de conventillos o viviendas colectivas en casas unifamiliares, la mayoría de las veces en mal estado o en condiciones precarias de construcción y habitabilidad; cités o conjuntos residenciales diseñados para la venta o el arriendo a familias obreras en las cercanías de industrias o centros de labor, y tomas de terreno u ocupaciones

La centralidad que comienzan a adquirir Loyola y Parra en la escena del folclor nacional y su difusión en los medios urbanos significó el retorno de la cantora y de su función central en la propagación y enseñanza del canto tradicional. Ambas artistas dieron a la figura de la cantora un papel central en su formación y en la conformación de sus repertorios. Se encargaban de pronunciar el nombre de las maestras cantoras que les enseñaron las cuecas y tonadas que luego ellas grababan en sus discos e interpretaban en los escenarios. Así, el anonimato con el cual se acostumbra a difundir el folclor y las piezas tradicionales era, la mayoría de las veces, reemplazado por el nombre de la cantora que enseñó la pieza a Margot o a Violeta en sus trabajos de campo.

En la práctica lo que hacían Loyola y Parra no se trataba sólo de un desplazamiento de género, pues en la Música Típica a la figura del huaso le acompañó la de la china que, pese a no tener la centralidad otorgada a la figura masculina, constituyó el referente femenino obligado para pensar a los sujetos del campo promovidos por la industria cultural urbana. La china, al igual que su contraparte masculino, lucía vistosos atuendos de señora hacendada distante de la estética de las mujeres campesinas de la zona central del país. Tanto Loyola como Parra, en sus respectivos dúos anteriores a su carrera de solista, fueron representantes de la figura de la china, la cual se resaltaba aún más en las colaboraciones que hicieron con conjuntos o dúos de huasos, como el Dúo Rey-Silva, Los Campesinos y Los Hermanos Lagos.

Por lo tanto, la recuperación de la figura de la cantora cobró una dimensión ética y política que fue configurando tanto la *performance* de Violeta y Margot, como su discurso y la influencia que posteriormente adquirirán entre las nuevas generaciones de músicos chilenos. La exaltación de la figura de la cantora y su presentación como pilar de la tradición musical del centro y centro sur de Chile, es la reivindicación de un sujeto rural y popular realmente existente, contra la invención de aquel modernizado, estilizado y elitista, representado por el huaso. En síntesis, la cantora es la presentación del sujeto popular que contradice la hegemonía de la tradición impuesta.

irregulares en las periferias de las ciudades que, en tanto fenómeno, fue masivo en las décadas de los sesenta y setenta, pero que es posible observar ya en los años cincuenta. En conjunto, las diferentes formas de construcción y habitabilidad junto a la creciente segregación del espacio urbano dan origen a los barrios pobres o populares.

CANTAR LA DIVERSIDAD

Por medio de la germinal obra de Loyola y Parra, la hegemonía de la Música Típica fue debilitándose. El repertorio que pasaba a reconocerse como tradicional y/o folclórico en Chile dejaba de dar exclusividad a la cueca y la tonada y a reducirse a la figura del huaso. Aun cuando gran parte de las recopilaciones de ambas artistas se componen de cuecas y tonadas, su preocupación en torno a estos géneros fue la de difundir formas regionales y variaciones musicales ausentes en el repertorio de la Música Típica. En la presentación y comentario inicial de su disco de 1959 *La cueca presentada por Violeta Parra* la artista señala:

Ahora que vamos hablar de la cueca yo quisiera decirles que desde el año 53 hasta hoy he podido darme cuenta que la cueca chilena no es tan sólo esta cueca que hemos escuchado siempre a través de la radio [...] hasta este momento puedo dar cuenta de cuatro tipos de cueca. En Quirihue [...] aprendí a saber que en las fiestas de Chile se cantan estos cuatro tipos diferentes de cueca chilena: la cueca corta y común que conocemos todos, la cueca valseada, la cueca larga voluntaria y la cueca larga obligatoria que también lleva otro nombre, cueca del balance.

Los trabajos de Margot fueron pioneros en la recopilación de cantos mapuche, de la Isla de Pascua, Chiloé y Tarapacá, y los de Violeta —que siguió sus pasos— aportaron recopilaciones de gran parte del territorio nacional. Ambas son responsables de llevar a la industria cultural chilena sonidos, ritmos y tipos musicales desconocidos o ausentes de lo que se reconocía como folclor, tales como el rin, las canciones y tonadas punteadas, los esquinzos, las polkas y vales tradicionales, la periconca, la mazurca, la sirilla y refalosa, el cachimbo, el huayno y el trote, además de formas rítmicas de los pueblos indígenas del norte y centro-sur del país.¹³

¹³ Durante la primera mitad del siglo xx, la música indígena tuvo muy poca influencia tanto en el desarrollo de la música popular chilena, como en el ámbito de la música docta (en que existía un dominio hegemónico de la música europea especialmente del nacionalismo y neoclasicismo). En la década de los cuarenta algunos compositores tomaron rasgos de la música indígena o escribieron canciones de la situación del indígena en la sociedad chilena, y lograron que algunas piezas se hicieran relativamente populares. Es el caso de la composición de Fernando Lecaros *A motu yanei*, canción que habla del sufrimiento indígena, pieza central del conjunto de canciones que creó este autor y que denominó mapuchinas. *A motu yanei* fue interpretada por reconocidas cantantes populares de la época como Ester Soré y Rosita Serrano. Por su parte, en la música docta aparecieron en la década de los cuarenta

Aunado a lo anterior, los aprendizajes de infancia en contextos rurales de ambas artistas, así como su apego a los conocimientos adquiridos en campo, posibilitaron la construcción de un *performance* que buscaba representar lo más genuinamente posible las prácticas musicales del Chile profundo. En este marco, como ya he mencionado, la reivindicación de la figura de la cantora campesina cobra un papel fundamental. A ésta se le recupera tanto en términos estéticos y pedagógicos (en cuanto a la forma auténtica de aprender el canto campesino), a la vez que se le proyecta en términos de la centralidad de su función social en la vida rural y en la transmisión de la tradición musical.

Una cantora no es diferente al resto de las mujeres campesinas, sino que forma parte de ese mismo universo, donde a una mujer le toca ser de todo un poco: partera, *rezadora*, *meica*, *santiguadora*, tejedora, alfarera, amasandera, *compositora de huesos*, de modo que el canto es sólo parte de su vida [Loyola 2007: 38].

La exaltación de la cantora, así como la centralidad que daban tanto Loyola como Parra a sus maestros, los cultores y cultoras tradicionales se proyectó como un compromiso ético por reivindicar la capacidad creadora del sujeto popular. Su música no requería de estilizaciones para acercarla a la música culta o a las tendencias de la música popular internacional en boga en esa época, sino que debía expresarse procurando captar el sentido y la razón de los auténticos creadores y sus contextos.

La mujer y el hombre campesino de la zona centro, el indígena del sur y del norte, el pescador de la Isla de Chiloé, emergían ahora como representantes de la *chilenidad* que antes se contuvo en la figura del patrón de la hacienda. Las tradiciones y fiestas populares y religiosas, los cantos de trabajo, los villancicos, los lamentos y las formas de expresar la vida cotidiana de esos sujetos en sus territorios, posibilitaban al folclor romper las fronteras que le contenían sólo en los valles centrales del país.

De lo anterior se desprenden otros dos posicionamientos éticos de las propuestas de Loyola y Parra. El primero, aquel que procura encontrar al sujeto popular en su diversidad de expresiones y modos de vida presentes. Esto configuraba una opción crítica sobre aquella construcción de la identidad nacional, basada en un sujeto ilusorio, que en su propia definición

composiciones como Evocaciones *Huilliches* (1945), de Carlos Isamitt y, posteriormente (ya en la década de los cincuenta), Estudios emocionales (1957), de Roberto Falabella. Ambas composiciones recuperan sonoridades y formas musicales de raíz étnicas, que corresponden a pueblos indígenas del sur de Chile, la primera, y del norte, la segunda.

constituía una negación del sujeto popular realmente existente. Como hemos visto, tanto la propuesta de la Música Típica como el discurso de la izquierda chilena compartían los ideales modernizadores que desdeñaban al sujeto popular presente en pro de exaltar un proyecto de sujeto nacional o de obrero ilustrado, que se constituiría precisamente por medio de la erradicación de la negatividad asignada a los sectores populares.

El segundo, reconocer al sujeto popular en su territorio e historia. La actividad como recopiladoras y etnógrafas de Loyola y Parra, las endilgó por sendas poco recorridas y hasta desconocidas para los descriptores del territorio nacional. Traer al sujeto popular del norte y del sur, indígena y mestizo, no sólo significaba ampliar el espacio imaginario de la tradición nacional, sino criticar el nacionalismo construido sobre la base de la herencia histórica de los linajes españoles asentados en los valles centrales del país.

Desde mediados del siglo XIX Chile experimentó una expansión territorial que reconfiguró el mapa trazado tras su independencia. De este proceso de expansión dos territorios figuran de vital importancia para entender lo que significó la apuesta por el folclor de Margot y Violeta. El primero es el territorio norte anexo a Chile después de la Guerra del Pacífico que enfrentó a este país con Bolivia y Perú¹⁴ y, el segundo, el del centro sur entre los ríos Bío-Bío al norte y Toltén al sur, mediante la ocupación militar del territorio autónomo del pueblo mapuche.¹⁵ Por su tardía incorporación a la soberanía territorial chilena, ambos espacios y sus tradiciones musicales no figuraban en el imaginario de la *chilenidad*, configurado desde la Colonia y transformado en narrativa de identidad nacional desde los primeros años de la República.

Las tradiciones del norte y del sur mapuche fueron tradiciones de indios, lejanas de las “refinadas” tradiciones que el ingenio criollo del centro del país había rescatado de la *madre patria*. De ahí que la inclusión de la tradición musical de estos territorios, en lo que se definía como folclor chileno,

¹⁴ Luego de la guerra, Bolivia perdió el Corredor de Atacama (desde 1888 denominado Provincia de Antofagasta), el cual abarca parte del desierto de Atacama y la totalidad de la costa antes boliviana. Mientras tanto Perú perdió el Departamento de Tarapacá y la Provincia de Arica.

¹⁵ Mediante diversos tratados firmados durante la Colonia entre los representantes de la corona española y los caciques indígenas, el pueblo mapuche logró independencia del dominio español. Luego de la independencia de Chile se difundió entre la élite nacional la necesidad de anexar estos territorios, pero no fue sino hasta después de terminada la Guerra del Pacífico que el ejército de Chile invadió las tierras mapuche en la denominada Pacificación de la Araucanía. El territorio anexo corresponde a parte del sur de la actual Región del Bío-Bío, la casi totalidad de la Región de la Araucanía y parte de la actual región de los Lagos.

significaba una acción contracultural que reconocía al sujeto popular diverso en Chile, colocaba su tradición al mismo nivel que aquella en la cual se reconocían las élites.

LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO POPULAR

En la academia chilena dedicada a la “ciencia del folclor” se determinó un plano activo o aplicado al que posteriormente se le denominó “proyección folclórica”. Este concepto deriva de la influencia de etnomusicólogos argentinos como Carlos Vega, Augusto Cortázar y, más tardíamente, Ercila Moreno, quien se dedicó a difundir la obra de los dos primeros en Chile en los años sesenta. La propuesta más socorrida para definir la proyección folclórica fue la de Cortázar, que la definió como:

Manifestaciones producidas fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas [...] que se inspiran en la realidad folclórica cuyo estilo, forma o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por medios mecánicos e institucionalizados [Cortázar 1976: 50].

El chileno Manuel Dannemann consideró la proyección como la “difusión folclórica, por lo general, concerniente a presentaciones en las cuales prevalecen los cantos y los bailes, en algunas oportunidades insertos en una escenificación ambiental” [Dannemann 1975: 25]. Si bien ambas definiciones incluyen parte del repertorio de la Música Típica, en Chile el apelativo de proyección folclórica fue asignado, especialmente desde los años sesenta, a conjuntos musicales y dancísticos surgidos en la década anterior que, ligados al trabajo de recopilación, escenificaban y difundían la tradición procurando la autenticidad en la representación de ésta. Por ello, estos conjuntos fueron herederos directos o reclamaron influencia de Margot Loyola y Violeta Parra.

La actividad de investigación y enseñanza de Margot Loyola y de otros músicos y académicos, así como el éxito que comenzó a adquirir Violeta Parra, favoreció el surgimiento de la práctica musical y etnográfica de un conjunto de folcloristas que buscaban la autenticidad por medio del montaje de un repertorio recopilado desde la tradición oral y que, en su interpretación, procuraba incluir la mayor cantidad de elementos musicales, estéticos y performativos de esa tradición.

En 1953, como producto de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, surgió el Conjunto de Alumnos de Margot Loyola. Éste representa el primer conjunto folclórico de Chile, inclinado a la recopilación y

difusión de música y danza tradicional, y de éste nacerá en 1955 —bajo la dirección de Rolando Alarcón— el Conjunto Cuncumén, al cual por primera vez se le aplicó la etiqueta de Agrupación de Proyección Folclórica. Entre los alumnos de Loyola destacó la figura de Gabriela Pizarro, quien fundó en 1958 el grupo Millaray, que junto a Cuncumén serán los más influyentes conjuntos de la música de proyección folclórica.

Desde finales de los años cincuenta los conjuntos de proyección folclórica se masificaron, no siempre vinculados a la academia ni a la industria disquera y radiofónica de la época. Gran parte de los integrantes de estos grupos fueron aficionados y muchos de ellos provenían de familias populares. En esta nueva generación de folcloristas muchas agrupaciones se alejaron del espectáculo en los espacios abiertos por la Música Típica Chilena, para dirigir sus actividades a públicos populares en los sectores marginales de las ciudades [Ruiz 2006].

En su práctica y discurso los conjuntos de proyección fueron críticos de la representación de la tradición musical realizada por los conjuntos de huasos, tanto por la extrema estilización de su música como por el reduccionismo respecto de la diversidad musical del país, de ahí que su búsqueda y discurso de autenticidad se centrara en la inclusión en su repertorio de músicas recopiladas en el norte, centro y sur de Chile. Así, por ejemplo, el conjunto Millaray —con indicaciones de Violeta Parra— concentró gran parte de su labor en la recopilación de la tradición musical de la Isla de Chiloé.¹⁶

Los conjuntos de proyección folclórica asumieron una función pedagógica en el marco de la promoción de la música tradicional rural en contextos urbanos. Como apuntaron León y Ramos [2011], el máximo cometido de estas iniciativas era mostrar las manifestaciones del folclor, de modo que el montaje escénico fue el medio objetivo para llevarlos al público. Las coreografías y las dramatizaciones formaban parte de los montajes de los grupos de proyección, de ahí la importancia que adquirió entre éstos sumar técnicas del teatro y la danza.¹⁷

Estos conjuntos expresaban la lucha por la autenticidad del folclor y la representación de la tradición, contra la precedente música típica y su

¹⁶ En la década de los sesenta el Conjunto Millaray editó dos discos: *El folklore de Chile. Volumen X*. (Odeón, 1962) y *Canciones y danzas chilenas. El Folklore de Chile vol. XII*. (Odeón, 1964), con 25 canciones recopiladas pertenecientes a la tradición musical del norte, centro y sur de Chile. En ese repertorio, ocho registros forman parte del cancionero recogido por Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz en la Isla de Chiloé.

¹⁷ Cuncumén y Millaray contaron en sus filas con integrantes formados en las artes escénicas. En Cuncumén el aporte del teatro lo dio Víctor Jara, mientras que en Millaray lo hizo Héctor Pavéz, ambos vinculados a la Escuela de Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

transmutación en la década de los sesenta en lo que se denominó Neofolclore, tendencia que buscó modernizar la música folclórica apartándose de los referentes rurales de ésta. Los conjuntos neofolclóricos estuvieron integrados por jóvenes con preparación musical, provenientes de familias urbanas de sectores medios y acomodados, que arreglaban canciones tradicionales o de autor, la mayoría de las veces como cuarteto coral, y las presentaban con un *performance* influenciado por grupos argentinos como Los Huanca Hua o Los Trovadores del Norte [Bravo y González 2009].¹⁸

Como herederos de la obra musical y pedagógica de Loyola y Parra, los conjuntos de proyección folclórica encarnaron también los principios éticos que —en torno a la diversidad del sujeto popular y su representación— orientaron a ambas artistas. Ante el éxito que adquirió el neofolclore y al crispado ambiente político de los años sesenta, algunos de los representantes de la proyección folclórica engarzaron los principios señalados con otra dimensión desde la cual se reivindicará la autenticidad en la representación del sujeto popular: el canto políticamente comprometido, territorio en el cual Violeta Parra había abierto senda desde inicios de esa década. Víctor Jara, quien antes de iniciar su carrera solista formó parte del Conjunto Cuncumén, en entrevista de 1972 señalaba:

(El) neofolclore [...] (era un) movimiento inducido por la industria del disco y la reacción para cumplir objetivos comerciales y políticos, naturalmente. Era una música, aunque basada en ritmos chilenos, absolutamente ajena a nuestra idiosincrasia [...] los intérpretes debían ser altos, rubiecitos y bonitos, parte importante para vender mejor el producto. Mientras ellos obtenían los primeros lugares en las radios, nosotros empezábamos a cantar por ahí y por allá, así como hijos de nadie. Decíamos una verdad no dicha en las canciones, denunciábamos la miseria, le decíamos al campesino que la tierra debía ser de él, hablábamos, en fin, de la justicia y la explotación [citado en Epple 1977: 11].

¹⁸ “Los grupos característicos del neofolclore innovaron estéticamente los arreglos vocales y se tornaron, en este aspecto, más sofisticados que sus antecesores. También cambió el vestuario. La mayoría de estos grupos estaba formada por jóvenes que usaban *smoking* y descartaban la ropa de los huasos de los conjuntos de música típica. Tomaban, así, una cierta distancia de la cultura rural al no asumirse como portadores de esta tradición, de la misma manera que sus antecesores, los intérpretes de música típica” [Da Costa 2009: 23]. Estos conjuntos, entre los cuales los más representativos fueron los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas, lograron gran éxito en los años sesenta masificando el gusto por la música folclórica especialmente entre los jóvenes urbanos.

Por su extracción de clase, su propuesta estética lejana de la tradición musical de Chile y por su inocuidad política, los artistas del neofolclor aparecían como representantes no auténticos de la música chilena. Su emergencia coincidía con la eclosión de la juventud como sector social y político relevante. La industria cultural del país se volcó a este sector y los conjuntos del neofolclor se posicionaron en ella al mismo nivel que artistas del rock and roll o la balada internacional y criolla. De ahí que la batalla por la autenticidad del folclor y su contenido se manifestase también en la captación del interés juvenil.

En el plano político, en 1957 se fundó el Partido Demócrata Cristiano de Chile (DC) que vino a trastocar el esquema político establecido durante la primera mitad del siglo xx, asumiendo la representación del centro político. Con una inspiración socialcristiana, la DC tomó muchas de las banderas históricas de la izquierda pero apeló a la libertad en contraposición a los regímenes comunistas, de ahí su lema de “Revolución en libertad”. Su perfil liberal y modernizador tuvo gran impacto entre la juventud urbana, especialmente en las universidades. Para la DC las reformas modernizadoras que necesitaba el país podían hacerse paulatinamente, mediante el consenso.¹⁹ Bajo estas ideas fue electo presidente de la República el DC Eduardo Frei Montalva en 1964.

Por su parte, la izquierda chilena no había modificado en gran medida su lenguaje obrerista. Recién entrada la década de los cincuenta desplazó levemente la centralidad del obrero hacia la del trabajador para incluir a los empleados del sector público y a los trabajadores informales e independientes [Castillo 2008]. No obstante, el campesinado seguía fuera del imaginario de la izquierda, al tiempo que la DC sumaba a sus filas a miles de campesinos por medio de la sindicalización rural y con la promesa de la reforma agraria.

Ante la DC, la izquierda debió redefinir parte de su discurso e identidad a modo de diferenciar claramente su proyecto político. Así, durante el gobierno de Frei, los partidos de izquierda replantearon la autenticidad de su condición de “vanguardia” y representante del sujeto popular.²⁰ Mientras

¹⁹ Desde los años sesenta, la DC fue la principal vía de transmisión de la política de Estados Unidos tendiente a aplacar la influencia de la izquierda y la revolución cubana en Chile. Por ello, y por su identidad socialcristiana, la DC orientó su proyecto a la realización de reformas progresistas que modernizaran el país y evitaran la agudización de las contradicciones sociales.

²⁰ En el documento del XXI Congreso del Partido Socialista (1965) se asienta: “Las tareas presentes de los partidos de vanguardia son, por un lado, la reconquista de las masas enfrentando al gobierno con soluciones revolucionarias que clarifique y establezcan la alternativa: Democracia Cristiana burguesa o socialismo”. Mientras que en el correspondiente al XIII

el gobierno desplegaba un importante proceso de reforma agraria y de *chilénización* del cobre, la principal riqueza del país, la izquierda acusaba el carácter retardatario de las medidas, pues no terminaban con el latifundio ni con el dominio imperialista del mineral.

Tal y como en la música se expresaba la lucha por la autenticidad respecto de la representación del sujeto popular, en el plano político, la izquierda reclamaba su papel articulador de sus reales intereses. El sujeto popular eran las masas a las que la izquierda debía reconquistar, esfuerzo que a finales de la década de los sesenta le llevó a replantear el discurso sobre el trabajador, para señalar como sujeto central de su lucha al “pueblo”.

En este punto, la inclusión del campesinado al discurso y la práctica política de la izquierda se relacionó también con la aparición de nuevas organizaciones políticas procampesinas, algunas desligadas de la propia DC como el MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria) y otras inspiradas en la vía armada de la Revolución china y cubana,²¹ como el PCR (Partido Comunista Revolucionario) y el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario).

En el ámbito musical, si bien el concepto de pueblo estaba presente en composiciones anteriores a los años sesenta, en esta década comienza a ser más frecuente en la lírica de los cantores de inspiración folclórica, tal y como se hacía habitual en el discurso de la izquierda política. El concepto de pueblo aparecía en la mayoría de las veces para unificar a los trabajadores y a los pobres del campo y la ciudad. Esta idea puede interpretarse de la composición de Ángel Parra “El Pueblo”, incluida en su primer disco solista *Ángel Parra y su guitarra* lanzado en 1965 por el Sello Demon. En esa canción, que dos años más tarde fue grabada por Quilapayún en su primer LP, aparecen metáforas referentes tanto al campesino sin tierra como al minero del carbón, además se hace alusión al cantor que, como trabajador, avanza junto al pueblo abriendo las puertas del tiempo.

Es posible apuntar que con la idea de “pueblo” se logró la inclusión del sujeto popular campesino (en la que se incluyó tanto al trabajador agrícola sin tierra como al pequeño productor rural), en contraposición de su exclusión de la política de izquierda y del folclor, como tradición inventada a

Congreso del Partido Comunista, realizado el mismo año, se lee: “Naturalmente, frente a la Democracia Cristiana y a su gobierno hay una relación de lucha. Su política es de orientación burguesa y la nuestra es proletaria” [ambos citados en Castillo 2008: 65].

²¹ El PC chileno, en concordancia con la doctrina del PC soviético, defendía las tesis del “etapismo revolucionario” y la “vía pacífica” de conquista del poder, elementos que lo mantuvieron distante y con posiciones críticas respecto de las experiencias revolucionarias armadas tanto de América Latina como de otras partes del mundo.

comienzos de siglo. Ejemplo de ello son el sinnúmero de canciones del repertorio de los años sesenta dedicadas al campesinado y sus luchas, entre ellas, el éxito que lograron las versiones tanto de Víctor Jara, como de Isabel y Ángel Parra de “A desalabrar”, de Daniel Viglietti.

CANTAR LA DIFERENCIA

La simpatía política con los partidos de izquierda fue una constante en las carreras solistas de Margot Loyola y Violeta Parra. Si bien ninguna de las dos artistas militó formalmente en los partidos de la izquierda chilena, sus simpatías hacia el Partido Comunista fueron evidentes desde el inicio de sus carreras. Margot Loyola fue una de las figuras públicas que apoyó la candidatura presidencial del histórico dirigente comunista Elías Laferte; participó en diversos actos políticos de la izquierda y se solidarizó con los militantes comunistas perseguidos durante la vigencia de la Ley Maldita, que ilegalizó al partido y persiguió a sus militantes. Por su parte, Violeta Parra se casó con Luis Cereceda, dirigente sindical ferroviario y militante comunista, participando como artista en diversas actividades partidistas. Luego de su separación, Violeta siguió siendo una de las figuras públicas cercana a las candidaturas políticas del Partido Comunista, a la vez que su posicionamiento entre la intelectualidad del país la mantuvo unida a importantes figuras del mundo artístico militantes de izquierda.²²

Pese a que Margot Loyola se desarrolló mínimamente como letrista y su compromiso con la izquierda puede leerse por su vinculación como figura pública con el Partido Comunista, incluyó dentro de su repertorio canciones a las que ella puso música y tienen un claro contenido social y político, como las Cuecas a Manuel Rodríguez (letra de Pablo Neruda) o como las escritas por su amiga y militante comunista Cristina Miranda: “Dolor del indio” (1945) y “El triste minero” (1946).

Por su parte, como ya señalamos, Violeta Parra desde su primer disco como solista, expresó su dualidad de recopiladora y compositora de raíz folclórica. A esta dualidad Violeta sumó la dimensión que marcará a fuego el futuro desarrollo del canto popular en Chile: el de la artista políticamente comprometida con las causas de los sujetos presentes en su canto. Esto comienza a manifestarse desde la edición del LP *El Folklore de Chile vol. VIII. Toda Violeta Parra*, de 1961. Este disco marca un parteaguas respecto de la figura del folclorista en Chile. Si bien la protesta, abierta o velada, estuvo

²² Respecto del vínculo de ambas artistas con el Partido Comunista, muchas anécdotas fueron registradas por Luis Corvalán en su libro *De lo vivido y lo peleado: memorias* [Corvalán 1997].

presente en expresiones de la cultura popular chilena desde antaño (ejemplo de ellos son las Liras Populares), la mediatización del folclor por la industria cultural musical no había ofrecido una muestra tan clara de canto comprometido con las causas populares.

El disco señalado contiene 14 piezas, la mayor parte compuestas (letra y música) por Violeta, tres de las cuales expresan un fuerte sentido social y político. La primera la constituye la musicalización del poema de Neruda “El Pueblo”, en la que recupera el estilo de composición musical de anticuecas que ya había presentado en su álbum *Composiciones para guitarra* [1957]. La segunda es la tonada “Hace falta un guerrillero”, donde Violeta, mediante una alegoría al prócer de la independencia Manuel Rodríguez, toma posición respecto de los agravios de las clases dominantes contra el pueblo chileno y la nación. En esta canción Violeta hace alusión a la función reproductora y educadora de las mujeres que aportarían hijos revolucionarios para la transformación del país, reflexión presente también entre algunos círculos feministas de la época [cf. Pinochet 2010]. La letra dice:

De niño le enseñaría/ lo que se tiene que hacer/ cuando nos venden la Patria/
como si fuera alfiler/ Quiero un hijo guerrillero/ que la sepa defender [...] Me
abrigan las esperanzas/ que mi hijo habrá de nacer/ con una espada en la mano/y
el corazón de Manuel.

Finalmente, en el disco de 1961 se incluyó “Yo canto la diferencia”, canción que puede considerarse “la declaración pública de su manifiesto artístico, la toma de posición de una cantora frente a la sociedad” [Torres 2004: 69]. Esta pieza abre con el verso: *Yo canto a la chillaneja/ si tengo que decir algo/ y no tomo la guitarra/ por conseguir un aplauso/ Yo canto la diferencia/ que hay de lo cierto a lo falso/ De lo contrario no canto.*

Cantar la diferencia, la desigualdad y la explotación comenzó a ser un claro objetivo de la canción popular de raíz folclórica en Chile y tuvo su punto más álgido en la emergencia del Movimiento de la Nueva Canción Chilena, surgido a mediados de la década de los sesenta y consolidado durante los años de la Unidad Popular (1970-1973), reivindicó la figura de Violeta Parra como fuente de inspiración musical y ética.²³

²³ En la entrevista de 1972, antes citada, Víctor Jara comentó: “En la creación de este tipo de canciones la presencia de Violeta Parra es como una estrella que jamás se apagará. Violeta, que desgraciadamente, no vive para ver este fruto de su trabajo nos marcó el camino: nosotros no hacemos más que continuarlo y darle, claro, la vivencia del proceso actual” [en Epple 1977: 11].

Pese a que la herencia de Margot Loyola no ha sido lo bastante reconocida en la emergencia de la Nueva Canción Chilena, lo descrito y los aportes de Ruiz [2005, 2006] al respecto posibilitan establecer una clara continuidad histórica entre el proyecto iniciado por Loyola y la emergencia de la nueva canción, elemento presente tanto en dimensiones estéticas, como en la vital relevancia que en este movimiento tuvieron alumnos de Margot y participantes de los conjuntos de proyección folclórica como Rolando Alarcón, Víctor Jara y Héctor Pavéz.

La Nueva Canción Chilena encarnó el manifiesto de Violeta de cantar la diferencia²⁴ y sumó a ello el canto a un proyecto político que supere las contradicciones denunciadas en el canto de Violeta Parra y sus continuadores.²⁵ Los tumbos de la historia política de Chile sumaron a la labor del canto comprometido otras dimensiones (*v.g.* la memoria y los derechos humanos) que acompañan hasta hoy las luchas del pueblo chileno y constituyen parte fundamental del referente sonoro de la comunidad política de izquierda en el país.

REFLEXIONES FINALES

Si bien Chile no constituye una excepción en las disputas por el folclor y por su lugar en el relato de la tradición y la identidad nacional, una de las características que esta disputa ha cobrado en el país es la ineluctable ligazón entre la izquierda política y la música de raíz folclórica. La historia política del país ha propiciado esta conexión más allá de la sola identificación de los músicos con dicho sector político. La historia de movilización y militancia, persecución política, asesinato, exilio y exclusión relativa de la industria cultural de la música de raíz folclórica, políticamente comprometida, fue consolidando la imagen de una comunidad con experiencias colectivas similares entre varias generaciones de músicos.

La comunidad diversa —posible de definir con la etiqueta de izquierda chilena— ha encontrado en la música de raíz folclórica comprometida una

²⁴ La expresión más clara de esta continuidad está en la composición de Víctor Jara “Manifiesto” (1973) y puede observarse también en la adaptación de Isabel Parra del tradicional venezolano “Polo Margariteño”, bajo el título de “El cantar tiene sentido” (1969).

²⁵ Hay muchas obras de referir en este punto pero quizá las más representativas sean el “Canto al programa”, de Inti-Illimani y la canción “Venceremos”, de Quilapayún (que posee variadas interpretaciones, entre ellas, la del propio Inti-illimani en el “Canto al Programa”). La primera de 1970, en forma de cantata, revisa los principales aspectos del programa de la Unidad Popular, mientras que la segunda, del mismo año, constituyó el himno de campaña y de gobierno de Salvador Allende (1970-1973).

fuerza de identidad que le constituye como comunidad. Ésta comparte la experiencia colectiva de los músicos antes descrita, pero a su vez ha hallado en el repertorio de estos músicos la banda sonora que ha acompañado dicha experiencia y que hoy emerge como una de las bases fundamentales de su memoria colectiva.

En Chile la batalla por el folclor y la tradición musical, iniciada en las primeras décadas del siglo xx, ha sido abiertamente política. La construcción y defensa de un género de raíz folclórica por figuras descolantes como Margot Loyola y Violeta Parra —que basaron sus criterios de autenticidad no en la estilización vacía de la tradición musical, sino en el rescate de las sonoridades propias de esa tradición y de los sentires de su “pueblo creador” y, sobre todo, el compromiso con el destino de dicho pueblo— configuraron un encuentro histórico fundamental para entender la música popular en Chile y la edificación de lo que contemporáneamente se considera dentro del repertorio folclórico o de raíz folclórica en el país.

REFERENCIAS

Arguedas, J.M. et al.

1968 Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores. *Revista de Educación* (13): 66-76.

Astorga, Fernando

2000 El canto a lo poeta. *Revista Musical Chilena* (194), julio-diciembre, 2000: 5-64.

Bravo, Gabriela y González Cristian

2009 *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar* (1973-1983). LOM. Santiago.

Castillo, Mayari

2008 “Ya no somos nosotros”: *identidades políticas en el Chile contemporáneo*, tesis de licenciatura. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. México.

Cortázar, Augusto

1976 *Ciencia folklórica aplicada*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.

Corvalán, Luis

1997 *De lo vivido y lo peleado: memorias*. LOM. Santiago.

Dannemann, Manuel

1975 Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas, en *Teorías del folklore en América Latina*, Manuel Dannemann (ed.). INIDEF/CONAC. Caracas.

Da Costa, Tania

2009 Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, año LVIII (212), enero de 2009: 11- 28.

Epple, Juan

1977 Violeta Parra y la cultura popular chilena, en *Literatura chilena en el exilio*, vol. 1 (2): 4-11.

González, Juan

1996 Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista Musical Chilena*, año L (185), enero-junio de 1996: 25-37.

2005 Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. *Aisthesis* (38), 2005: 193-213.

González Rodríguez, Juan Pablo

1986 Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. XL (165), enero-junio de 1986: 59-84.

León, Mariana e Ignacio Ramos

2011 Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile. *Revista Musical Chilena*, año LXV (215), enero-junio de 2011: 23-39.

Loyola, Margot

2007 *La Tonada, testimonios para el futuro*. Pontificia Universidad Católica. Valparaíso.

Pinochet, Carla

2010 Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo xx. *Revista Musical Chilena*, año LXIV (213), enero-junio de 2010: 77-89.

Ramos, Ignacio

2011 Música típica, folclore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. *Revista NEUMA*, año 4, vol. 2: 108-133.

Revista Musical Chilena

1958 Entrevista: Violeta Parra, Hermana Mayor de los cantores populares. *Revista Musical Chilena*, 12 (60): 71-77.

Ruiz, Agustín

1993 Discografía de Margot Loyola. *Revista Musical Chilena*, año XLIX (183) enero-junio: 42-58.

2005 Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folclore musical o música popular? *Resonancias* (17): 57-68.

2006 Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena. *Cátedra de Artes* (3): 41-58.

Torres, Rodrigo

2004 Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, año LVIII (201), enero-junio de 2004: 53-73.

“Los sonidos de la fe”

Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México

José Andrés García Méndez*
Escuela Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN: *Es amplia la investigación que se ha realizado en México respecto a su campo religioso, a la diversidad y a los procesos de conversión. Sin embargo, es mínima la importancia que se le ha dado a la música como factor de adhesión, conversión y reafirmación de la fe, aun cuando es imposible encontrar prácticas religiosas que no presenten alguna asociación con la música y el canto. Este artículo pretende analizar la relación música-religión en diferentes iglesias cristianas y cómo la música empieza a retomar, explícitamente, la relevancia que ha tendido en el culto, así como sus transformaciones para adecuarse a los tiempos actuales y a las necesidades, gustos e intereses de la joven población cristiana en nuestro país.*

PALABRAS CLAVE: *religión, música, cristianos, evangélicos, católicos.*

ABSTRACT: *Extensive research has been carried out in Mexico with regard to the religious field, to its diversity, and to the processes of religious conversion. Nonetheless, little importance has been placed on music as a factor of adhesion, conversion, and the reaffirmation of faith, even when it is impossible to find any religious practices that do not contain some form of association with music and song. This article analyzes the music-religion relationship in different Christian churches, and how music has begun to rekindle, explicitly, the relevance it has had within religious cults, as well as its transformations to adapt to the needs of present-day life, as well as to the tastes and interests of today's Christian youth here in Mexico.*

KEYWORDS: *Religion, music, Christians, Evangelicals, Catholics.*

* dossikuris@yahoo.com.mx

DIVERSIDAD RELIGIOSA EN MÉXICO

No obstante la gran cantidad de estudios que existen en México acerca del tema de la religión y particularmente de las religiones evangélicas, es notoria la escasez de trabajos que abordan el asunto de la música y su vínculo con la religión. A pesar de que la música ha sido un factor clave en todo culto y es un medio eficaz para la expresión de la fe y la conversión, como ha señalado Carlos Garma [Garma 2000: 64].¹

El campo religioso mexicano es sumamente amplio, aunque predominan las denominaciones cristianas,² siendo la Iglesia católica la mayoritaria en cuanto a feligreses. Esta diversidad no es reciente, sin embargo, al menos en términos constitucionales es novedosa, pues apenas en 1992 se dieron las reformas en materia religiosa con las cuales se reconoció a México como un país plural en asuntos de creencias religiosas. Con ello, a los feligreses se les presentó por primera vez y abiertamente la posibilidad de elegir ser algo más que cristiano católico; lo cual ha posibilitado aún más los procesos de conversión, de herejías, entendidas como procesos de elección, como ha explicado Peter Berger: “Estos ejercicios de elección son inevitables en una situación en la que ninguna tradición religiosa se considera, desde hace tiempo, como garantizada. El individuo tiene *que* elegir” [Berger 2006: 11].

Este inevitable proceso de elección ha obligado a las diferentes propuestas doctrinales a adecuarse a las condiciones de la población local, lo que se ha dado —de manera consciente o inconsciente, planeada o espontánea— en prácticamente todas las denominaciones presentes en el país, incluida la Iglesia católica. Sin embargo, esta adecuación ha empezado a convertirse en un serio obstáculo para la ortodoxia institucional, pues las culturas locales han comenzado a imprimir su carácter propio, han transformado el credo y las prácticas institucionales pero no a partir de una reflexión teológica, sino a partir de su experiencia, de una muy particular forma de actuar el cristianismo, para crear estilos de vida cristianos locales.

¹ Entre los escasos trabajos, para el caso de México, destacan los artículos de Garma, por esa razón en este artículo se hará constante referencia a ellos.

² Por Iglesias cristianas no católicas se entenderá tanto a las Iglesias protestantes históricas como presbiteriana, luterana, metodista, anglicana, así como a Iglesias bautistas y pentecosteses (a las que también me referiré como “evangélicas”). En una categoría aparte se incluyen a Iglesias de corte escatológico como la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (Mormones), la Iglesia Adventista del Séptimo Día y a los Testigos de Jehová. Reconocemos que entre todas ellas existen diferencias doctrinales y rituales importantes, pero para los fines de este trabajo haremos una generalización de éstas.

Como ha planteado H. Cox, entre muchos otros autores, la religión se está transformando en todo el mundo, y uno de los cambios se expresa en el papel cada vez más activo que tienen los feligreses, lo cual le da una nueva vitalidad a la doctrina. Sin embargo, esa vitalidad religiosa se ha alcanzado e impulsado gracias a que la fe se empieza a vivir también fuera de los ámbitos eclesiales institucionales, donde la continuidad y práctica está en manos laicas, esto ha propiciado un claro carácter cultural y político (recuérdese la Teología de la Liberación, por ejemplo).³

La diversidad doctrinal implica, entonces, la existencia y convivencia de disímiles mensajes y prácticas religiosas, por lo tanto, de diferentes formas de vida, de pensamiento y acción, de distintas realidades y diferentes verdades acerca de esas realidades. Pero esta pluralidad surge también ante las necesidades institucionales de lograr una nueva relación y acercamiento a diferentes sectores de población que fueron dejados de lado (jóvenes, ancianos y mujeres) y para lograrlo se recurre a nuevas estrategias y medios, entre ellos, indudablemente, la música.

Así, surgen nuevas formas de religiosidad muchas veces diferentes y completamente opuestas al mensaje litúrgico institucional. Por lo tanto, una de las tareas de este trabajo es mostrar algunas de las nuevas formas de experiencia religiosa cristiana a través de la música, las cuales expresan el surgimiento de comunidades de vida, con mecanismos propios de cohesión, alianzas, reciprocidad, organización y sentido compartido de su vida cotidiana; comunidades que empiezan a tomar las riendas de su propio destino, de tal forma que generan formas específicas de ver y conducirse en la sociedad.

MÚSICA Y RELIGIÓN

Sin duda, como escribió Hans Küng:

La música y la religión son fenómenos universales de la humanidad, en sentido tanto diacrónico como sincrónico. Se cantaban “textos” religiosos mucho antes de ser escritos. Y la actitud religiosa ha cobrado expresión musical en casi toda

³ Esta variedad se expresa también con relación a un desfase entre feligreses laicos y ministros de culto y dirigentes de las diferentes denominaciones. En estas variadas interpretaciones de la misma doctrina, los laicos han empezado a poner manos a la obra y a superar las limitantes marcadas por el propio clero, y actúan al margen del mismo e, incluso, a pesar de él, pues, como ha señalado Berger, los individuos no sólo tienen opción de elegir en qué dios creer, sino también como creer en él [Berger 2006].

tradición religiosa, si bien de formas y con modalidades sumamente diversas [...] Y en ese sentido, a la fe religiosa le corresponderá un componente musical, incluso allí donde no se manifieste por medio de palabras, sino tan sólo a través de los sonidos [Küng 2008: 15, 17].

En la historia del cristianismo, tanto entre católicos como protestantes, continuamente se ha discutido en torno a la mejor forma de música para el culto, si es mejor el canto (coros, himnos) o si los sonidos instrumentales son propicios y suficientes para honrar a Dios. Mientras para algunos religiosos la música era una forma purísima de espiritualidad para otros no pasaba de ser una expresión de sensualidad, por lo tanto, una práctica inaceptable. Así, “si unos aprobaban aun la música instrumental para sublimar al máximo el entusiasmo religioso, otros —y no sólo los padres de la Iglesia, sino también Calvino— intentaron desterrarla de los oficios divinos y a menudo de la vida secular” [Küng 2008: 15, 17].

De tal manera que, siguiendo a John Blacking,⁴ la música es expresión de sentimientos, emociones, condiciones sociales y, por supuesto, creencias religiosas. Si la música se entiende como sistema de sonidos humanamente organizados propios de cada sociedad, entonces cada sistema de creencias religiosas estará asociado a formas musicales diferentes de acuerdo con las condiciones culturales de los individuos que la practiquen, sea a través de cantos o de sonidos meramente instrumentales. Como actualmente ocurre entre las diversas denominaciones religiosas en el ámbito mundial.

Así, sin importar de qué sistema de creencias se trate, la música es y ha sido una recurrente forma de manifestación de esas creencias. Esta discusión expresó también la diferencia entre católicos y protestantes (y aún entre los mismos protestantes). Mientras que para Lutero la música constituía un medio fundamental para afirmar la fe, para lograr que la comunidad compartiera los mismos valores y sentimientos (por eso una de sus reformas consistió en que la congregación tuviera libre acceso al canto, a través de la difusión de himnarios que se entonaran comunalmente en los servicios litúrgicos, y no que estuviera sólo en manos de músicos y cantores profesionales, como en la Iglesia católica), otro reformador, Calvino, opinaba que la música debía desterrarse por completo de toda liturgia [Küng op. cit.].

Independientemente de qué tradición se trate, indudablemente la música está presente:

⁴ [Blacking 2006].

No es de extrañar, pues, que también los cristianos neotestamentarios alaben a Dios y se conforten mutuamente por medio de salmos, himnos, alabanzas, cánticos espirituales. (La Reforma) dio acceso a cánticos en su culto divino (caso, por ejemplo, del Magnificat y el Benedictus procedentes del evangelio de Lucas), aunque los himnos a Jesucristo habían surgido en muy temprana edad (filipenses 2, 5-11). *Y no sorprende que los redimidos al fin de los tiempos vayan a elogiar a Dios con una nueva canción. El que la música cristiana tenga un nuevo contenido no significa por fuerza que requiera un estilo eclesiástico propio y tanto menos el aislamiento sacral* [Küng: 16-17, las cursivas son mías].

La música no es, por sí misma, expresión de fe, pero puede conducirnos a ella, como pensaba Lutero; puede ser una referencia de lo sagrado, una forma de expresar las creencias, aunque aparentemente este quehacer musical tenga poca correspondencia con la fe. Esta discusión ha dejado en claro que *no existe un único estilo de música sacra*, como actualmente demuestran las prácticas religiosas y musicales de múltiples congregaciones de nuestro país. Después de todo, ¿qué forma musical expresa mejor los sentimientos religiosos? ¿Quién expresa mejor la fe cristiana, Bach, Mozart, Vivaldi? No olvidemos que este último fue ordenado sacerdote.

Esto cobra mayor importancia si consideramos que la música no sólo sirve para manifestar una determinada creencia sino, sobre todo, para expresar una forma de vivirla, de gozar al espíritu santo, como dirían los pentecosteses, en última instancia, como apunta Berger [2006: 21] la música afirma la fe y *“la fe apuesta por la validez última de la alegría”*. Es decir, la música y la religión como formas de manifestación de lo humano.

RELIGIÓN, MÚSICA Y CULTURA LOCAL

Las religiones, sobre todo las llamadas universales (cristianismo, judaísmo, islamismo, budismo), se están transformando. Su permanencia y reproducción se relacionan cada vez más, y con mayor importancia, con la participación de los laicos, la fe se asume como forma de vida y no sólo como credo institucional [Cox 2011; Berger 2006].

En este proceso de vivir la fe y asumirla de acuerdo con las condiciones socioculturales de la feligresía, la música juega un papel relevante, como ha apuntado Cox: *“Tal vez la única manera de preservar hoy el verdadero valor de los credos sea cantarlos, como solía hacerse en el pasado, bailarlos o imprimirlos en pentámetros yámbicos”* [Cox 2011: 92]. Por lo cual, *“el cristianismo del futuro sería cultural, racial y teológicamente heterogéneo”* y yo agregaría musicalmente diverso [Cox 2011].

Por esta razón considero que la función sociocultural de la música no debe limitarse exclusivamente a un aspecto acústico o estético, sino que debe tomarse en cuenta el aspecto sociológico, es decir, la música considerada en su eficacia social, en su participación en la construcción de sentidos de pertenencia social e histórica. Como ejemplo recordemos la tradición del blues y del gospel en Estados Unidos, que permitieron la consolidación de una cultura negra que dio lugar a una tradición religiosa con características propiamente estadounidenses basada en la tradición musical negra: las iglesias de corte pentecostés⁵ y la Iglesia bautista negra.

Por ello no es extraño encontrar en diferentes congregaciones de estas iglesias a músicos y cantantes, sobre todo bluseros y jazzistas,⁶ que además de su práctica profesional, también prestan su talento en los servicios litúrgicos en diferentes congregaciones [Garma 2009: 72], o bien a través de sus canciones, de sus discos y conciertos difundan sus creencias personales. Por ejemplo, el grupo de rock Talking Heads, cuyo vocalista y autor de la mayoría de sus canciones se convirtió al pentecostalismo, lo cual expresó claramente en el título de uno de sus discos: *Speak in tongues*.

En estas transformaciones, ¿qué música es la que se retomará para el culto? Eso indudablemente tiene correspondencia con las condiciones contextuales de cada caso, las opciones son múltiples, desde el rock, la llamada música clásica, la ranchera, la cumbia, etcétera. Pero ciertamente la que la población local prefiera. Esto puede explicar, en gran medida, los procesos de conversión en México y Latinoamérica: la conversión por gusto y por novedad.

LA FE COMO INDUSTRIA MUSICAL

La música ha sido un factor clave en la historia del cristianismo, como elemento para la transmisión de la doctrina (por medio de alabanzas, himnos, coros), como medio de educación, de socialización, etcétera. Situación que no ha desaparecido en la actualidad, por el contrario, los feligreses cristianos (católicos y evangélicos) reafirman su fe y su gusto por los cantos

⁵ Como señaló Carlos Garma: “Al estudiar la ritualidad de las diferentes congregaciones, es necesario mencionar el papel destacado de la música. En las iglesias pentecostales, por ejemplo, la música siempre ha tenido una gran importancia. Sus raíces afroamericanas lo orientaron desde un principio a otorgar una gran importancia al elemento musical” [Garma 2000: 68].

⁶ Entre muchos otros encontramos a Willie Mae “Big Mama” Thornton, Ray Charles, Aretha Franklin o Stevie Wonder.

religiosos, reconociéndolos como un mecanismo fundamental para una mejor y más emotiva participación en sus congregaciones.

Las Iglesias evangélicas, mejor que ninguna otra, han desarrollado este aspecto. Desde sus inicios, la música ha jugado un papel central para lograr la conversión y la integración de sus feligreses, no sólo ha sabido recurrir a las prácticas musicales locales para dar mayor emotividad y profundidad a su creencia, sino que ha transformado esta actividad en una verdadera industria cultural. La fe, y la música asociada a ésta, se ha vuelto una excelente mercancía.

Esto se ha dado con más intensidad a partir de la década de los años ochenta del siglo pasado, han surgido empresas netamente “cristianas” [Garma 2000] (disqueras principalmente, asociadas a Iglesias evangélicas o financiadas por diferentes agrupaciones con carácter religioso) dedicadas, en un primer momento, exclusivamente al mercado evangélico (que incluye tanto a protestantes denominacionales como a pentecostales) [Garma 2000].

Esta industria ha sustituido el consumo de la parafernalia asociada al catolicismo por discos, videos, himnarios, de música religiosa, de venta en templos, librerías, encuentros regionales y nacionales, y cada vez más por internet, y en muchos casos a través de la piratería (como ocurre en Chiapas y Oaxaca). El mercado musical religioso se ha desarrollado de tal manera que no sólo oferta bienes de consumo para los evangélicos sino, de manera creciente, para católicos que disfrutaban las canciones genéricas de los cristianos [Garma 2009: 71].

Esto obedece a que las iglesias cristianas (incluida la católica) requieren cada vez más de espacios comunes, ecuménicos, que posibiliten tanto la cooperación como el apoyo y reforzamiento de los sentidos de pertenencia que las minorías religiosas requieren y consideran afines. La música se convierte en el medio de cohesión y comunicación, pues se escucha en templos, reuniones y hogares de diferentes tradiciones religiosas, con el término genérico de música “cristiana”, sin especificar, no es necesario, de qué iglesia se trata.

Los músicos cristianos difícilmente aclaran a qué denominación pertenecen, sólo se presentan como evangélicos o cristianos y como tales son consumidos, como producto cultural, incluso por católicos [Garma 2000].

Actualmente esta industria —empezó difundiendo grabaciones de músicos y cantantes cristianos con una base musical conservadora, siguiendo formas musicales como baladas y conjuntos de cuerda— se ha modificado para adecuarse a las necesidades propias de las culturas locales respecto al consumo musical; va desde un ámbito local hasta internacional (en este último a través de músicos e intérpretes reconocidos mundialmente, con

disqueras de alcance comercial internacional, y el nacional y el local con músicos, intérpretes y géneros estrictamente locales o regionales, con empresas de carácter local, como sucede con los evangélicos de Chiapas). En este proceso el papel de los medios de comunicación (sobre todo radio y televisión, y más recientemente internet) ha sido crucial para consolidar esta “industria de la alabanza”.⁷

La importancia de músicos y cantantes es relevante por varias razones, entre ellas, atraer a nuevos conversos, generar una imagen amable, cordial y jovial de las iglesias cristianas, así como propiciar la difusión de los valores y creencias de cada doctrina, amenizar y aligerar los servicios. En pocas palabras, son excelentes medios para la actividad proselitista de muchas iglesias. De ahí que diversas iglesias evangélicas resalten la conversión y la nueva imagen de músicos y cantantes de reconocida trayectoria. Actualmente hay muchos ejemplos tanto nacionales como internacionales, como Juan Luis Guerra, Kalimba, Stevie Wonder, Nelson Ned, Yuri, José Luis Rodríguez, Aretha Franklin, Bob Dylan (convertido del judaísmo al catolicismo), entre otros, dan cuenta de este creciente proceso [Garma 2000: 73].

En esta industria no solamente las iglesias y empresas evangélicas son beneficiadas, sino también los feligreses que tienen más y mejores medios para afirmar su fe de manera cotidiana, pero principalmente los músicos y cantantes que prefieren dedicarse a su nuevo público que al anterior, pues el mercado cautivo es sumamente numeroso y representa mejores ingresos económicos.

FUNCIONES

Esta industria musical cristiana tiene, por supuesto, más intenciones que el simple consumo de cierta parafernalia. Constituye un medio eficaz de difusión de determinadas doctrinas, una adecuada herramienta para socializar, para la enseñanza de los preceptos que rigen a cada grupo, para lograr sentimientos de pertenencia, para involucrar a sectores que fueron dejados de lado (jóvenes, mujeres, ancianos), como ya se mencionó. Ha sido importante para reflexionar acerca de la necesaria puesta al día de las doctrinas cristianas, incluida la católica, que implica una revisión y nueva interpretación de las diferentes biblias, más acorde con las condiciones y necesidades objetivas de la feligresía; la búsqueda de nuevas formas de atraer y acercarse a la juventud que les obliga a desarrollar estrategias diferentes.

⁷ Como bien la ha llamado un líder pentecostés [cfr. Garma 2000: 63].

Por tales razones no es de sorprender la presencia de múltiples iglesias en medios masivos de comunicación (las llamadas iglesias electrónicas), que utilizan esos canales como principal vía para difundir sus preceptos de manera genérica, como “cristianos o evangélicos”, como ocurre en Florida (Estados Unidos), Puerto Rico, Brasil o Guatemala. En esa búsqueda de nuevos medio y formas de afirmar y mantener la fe se crean estaciones de radio y televisión, o blogs en internet con programas cristianos (de acuerdo con las legislaciones locales), apoyándose en un lenguaje más acorde con la feligresía para transmitir el mensaje de salvación, como ocurre con varias iglesias bautistas de EU [Stoll 1999].

En las iglesias pentecostales, por ejemplo, que se consideran como iglesias de la oralidad, la música cumple varias funciones vitales. Primero, ayuda a socializar a los miembros, pues para los feligreses analfabetos (las iglesias pentecostales tienden a dirigirse hacia una población en condiciones de marginalidad, éstos son numerosos) las letras de los cantos, sean himnos, coros o alabanzas, resultan sencillos y claros, al aprenderlos interiorizan los valores y mensajes religiosos. Además de ser didáctica, la música da un carácter emotivo y festivo al culto. Se crean nuevos cantos o se adecuan canciones populares, mantienen su base musical modificando los versos (como ocurre con diversos sonos huastecos, como el “Querreque”).

Si la letra facilita la comprensión del mensaje bíblico y contribuye a la socialización de los feligreses, la música ayuda a que estos cantos sean más fáciles de aprender al otorgarle una base rítmica y melódica acorde a los gustos y prácticas musicales locales,⁸ por lo que todos los géneros que estén al alcance del oído son adecuados [Garma 2000; Cox 2011].

⁸ Sin embargo, en esta búsqueda de una mejor adecuación a los tiempos vividos, no sólo se discute sobre qué música resulta aceptable a los oídos de Dios, sino también qué instrumentos. Por ejemplo, de acuerdo con M. Aubree, en la tradición cristiana brasileña no se discute qué tipo de música sino qué instrumentos usar, se prohibió durante mucho tiempo el uso de instrumentos de percusión, por considerar que estaban asociados al mundo terrenal y al pecado (como parte fundamental de prácticas como el candomblé y la macumba) [Garma 2000: 72]. Situación que también encontramos en la tradición católica, respecto a qué música y qué instrumentos son propicios para el culto. “Al ser incorporada en el seno de la vida monacal, la música pasa a ser objeto de aquel control riguroso, metódico y ascético que permea la vida como un todo. Control de los instintos y de las pasiones. Para purgar el carácter hechicero, embriagante, de la experiencia musical, ella debe separarse de la danza, de las orgías, de los rituales mágicos y, lo que fue bastante significativo para su futuro desarrollo en occidente, abandonar aquellos instrumentos que habían sido portadores de los sistemas sonoros melódicos, especialmente la cítara... El monocordio, que substituía la cítara como instrumento de aprendizaje, fue ampliamente utilizado en la enseñanza musical

Sin embargo, no en todas las iglesias cristianas se da esta transformación, algunas se resisten y mantienen formas de culto más tradicionales, como las iglesias metodistas y bautistas. No obstante, estas últimas han empezado a aceptar la necesidad de adecuarse a dichos cambios. Como ocurrió en marzo de 2014, cuando el Seminario Teológico Bautista hizo pública una convocatoria para la creación de un coro bautista, más acorde con las condiciones culturales y sociales de su feligresía:

En nuestra cultura cantar es casi un requisito, pues nacemos con la torta y la guitarra bajo el brazo y entonadas al estilo mariachi, del son, la jarana y demás formas que enriquecen nuestro México lindo y querido. La iglesia no está fuera de este contexto, todos en nuestras congregaciones sabemos de hermanos que cantan y que lo saben hacer con gusto y calidad... Desde tiempos antiguos se ha buscado que la iglesia pueda participar en la adoración de nuestro Dios a través del canto en la liturgia del culto.

Como los bautistas, otras tradiciones religiosas cristianas opinan de manera diferenciada respecto a la música, por ejemplo, para los Adventistas a partir de sus doctrinas fundamentales:

La música es un don de Dios, capaz de inspirar en nosotros pensamientos puros, nobles y elevados. En consecuencia, la buena música realza las más excelentes cualidades del carácter.

Por otra parte, la música degradante “destruye el ritmo del alma y quebranta la moralidad”. Por esto, los seguidores de Cristo rehúyen “toda melodía que participe de la naturaleza del jazz, el rock, o formas híbridas relacionadas con ellos, o cualquier lenguaje que exprese sentimientos necios o triviales”. El cristiano no escucha música que tenga palabras o melodías sugestivas (Iglesia Adventista del Séptimo Día, 1988, Regla 21: Conducta cristiana; 324-325).

eclesiástica a lo largo de la Edad Media como manera de control del canto. Al lado del monocordio, el órgano también tuvo gran importancia para el desarrollo del sistema sonoro gestado en el interior de la vida eclesiástica. En el periodo inicial de racionalización de la polivocalidad (siglos XI y XIII) fue el instrumento apropiado —“más apropiado que cualquier otro (...) en cualquier otra música”— para sostener uno o más sonidos simultáneos que actuaban como una especie de moldura para el desarrollo melódico” [Lima 2013: 15-17].

Si bien las iglesias evangélicas han adoptado una gran variedad de géneros musicales como adecuados para el culto, el rock ha sido una constante discusión, para algunos es aceptado sin problema alguno (incluyendo el punk y el metal, que también han sido retomados por muchos feligreses católicos), para otros es totalmente inaceptable, como lo expresan los adventistas.

En tanto que para los Testigos de Jehová y pentecostales no sólo se trata de alabar a Dios, según los Testigos “no hay que gritarle a Dios para que nos escuche, ni cantarle gritando” [testimonio de un Testigo de Jehová en una comunidad tojolabal de las Margaritas, Chiapas; octubre 2000]. Si los creyentes cantan, lo hacen para agradar a Dios, no hay que producir ruido (esto es en clara alusión al culto pentecostés).

Mientras que para los pentecostales, desde su origen, no hay culto sin música. La tradición del góspel, del blues, del jazz ha sido parte inherente a esta tradición, a la cual se le agregan nuevos géneros y formas musicales propios de los feligreses que se suman a esta práctica religiosa (basta entrar a internet y buscar videos cristianos para encontrar cantos con base rítmica de cumbias, chilenas, tinkus, sones huastecos, morenadas, sanjuanitos, reggeatón, norteñas, sones jarochos, etcétera. No sólo como alabanzas, sino como transmisoras de una manera de vivir el cristianismo). Esto explica en gran parte porque es la tendencia del cristianismo que más ha crecido en el mundo.

En tanto que la Iglesia católica (a partir de las reformas surgidas del Concilio Vaticano II) afirma:

La tradición musical de la iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne [Vaticano II: 127].

La música sacra será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados. Además, la iglesia aprueba y admite en el culto divino todas las formas de arte verdadero que estén adornadas de las debidas cualidades [Vaticano II: 127].

La iglesia reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana; en igualdad de circunstancias, por tanto, hay que darle el primer lugar a las acciones litúrgicas [Vaticano II: 128].

Con esto se afirma un estilo de música sacra, propio para la Iglesia católica, sin embargo, también considera que:

Los demás géneros de Música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios divinos, con tal que respondan al espíritu de la acción litúrgica... Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que, en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, puedan resonar las voces de los fieles [Vaticano II: 128].

Como en ciertas regiones, principalmente en las Misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente, no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia [Vaticano II: 128-129].

En el culto divino se pueden admitir otros instrumentos (además del órgano), a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial correspondiente, siempre que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles [Vaticano II: 129. Las cursivas son mías].⁹

CATOLICISMO Y PRÁCTICAS MUSICALES LOCALES.

LA BÚSQUEDA DE LA INCULTURACIÓN

El Concilio Vaticano II dio origen a una importante serie de transformaciones dentro de la Iglesia católica mundial, generó cambios en la liturgia, en diferentes pastorales y en la participación de los creyentes. Esto, aunado a las Conferencias Episcopales Latinoamericanas de Medellín y Puebla, inició una nueva manera de entender el catolicismo, sobre todo cuando se descubrió que 60% de los católicos del mundo viven en Asia, África o América Latina. Con una población caracterizada por la marginación, la pobreza y la diversidad cultural y lingüística.

Esto generó en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado una reflexión por parte de sacerdotes, obispos, teólogos y científicos sociales (entre ellos, Gustavo Gutiérrez y los hermanos Boff) que replantearon la función de la Iglesia católica, lo cual originó la llamada "opción por los

⁹ También se busca que "compongan obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las mayores 'Scholae Cantorum', sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de fieles" [Documentos completos del Vaticano II: 129].

pobres”, que después daría lugar a la llamada Teología de la Liberación. Uno de los objetivos fue lograr una inculturación del Evangelio, para lo cual se requería una revaloración de los aportes y prácticas culturales locales, una readecuación de la tradición católica a las condiciones y necesidades de la población, lo que sumado a los movimientos sociales de esos años (recuérdese Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Perú, Colombia, México) propició nuevas relaciones de la Iglesia con los feligreses laicos.

Pero no sólo generó espacios de reflexión de la palabra de Dios, sino también procesos de creación de conciencia, de participación política y responsabilidad de los creyentes en la toma de decisiones respecto a su iglesia, además de promover formas locales para el culto, sobre todo referente a la música.

Al decir la misa, el padre busca aproximar los mundos sagrado y profano, renovando lazos que conjugan la vida cotidiana de una determinada comunidad en torno a un sentido común de existencia, para eso se toca y se canta. En la teoría, cuanto más bella la música, mejor sucede el rito. En otras palabras, cuanto más hondamente la música haga penetrar la palabra divina en los espíritus oyentes, más decididamente se afirma su importancia como medio privilegiado para el embellecimiento del ritual [Lima 2013: 5].

Para expresar este cambio, en América Latina (y en África) se crearon (a veces desde la misma institución religiosa, desde algunos creyentes de manera individual, y otras desde la participación comunitaria) “misas campesinas e indígenas” (en algunos casos sin la aceptación y reconocimiento por parte de la institución), en su mayoría ligadas a la Teología de la Liberación, tanto en español como en lenguas indígenas, en las cuales si bien en un primer momento se respetaba el aspecto formal del culto,¹⁰ posteriormente se enriqueció con letras más ligadas a la realidad social y cultural de cada grupo.

El caso más conocido y difundido es la “Misa criolla” del músico argentino Ariel Ramírez, en la cual se respeta el aspecto formal del culto, sólo se modifica la base instrumental y los ritmos utilizados, acordes a las tradiciones musicales de Argentina y de la región andina. Sin embargo, en obras posteriores, como la misa salvadoreña, la misa inca, la misa quechua, anteriormente la misa luba (de El Congo) y la misa nicaragüense, entre muchas otras, se dio un cambio radical; no sólo se modificaba la música a partir de ritmos e instrumentos locales, sino que se transformó el aspecto formal del culto.

¹⁰ Se mantenía el formato de la Eucaristía: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei*.

Los cantos hacían referencia directa a la situación social y económica de los feligreses, como lo muestra el “Credo” de la misa campesina nicaragüense compuesta por Carlos Mejía Godoy y el Taller de Sonido Popular en 1975, que fue rechazada en su época por la jerarquía católica nicaragüense. Luego del triunfo sandinista fue recuperada y avalada por el obispo Ernesto Cardenal, quien la explica de esta manera: “Con marimbas, guitarras, atabales, violín de ñámbar y zambumbias; y con mazurcas y con son de toros y son nica; y con auténticas voces de campesinos y con el habla del pueblo que él conoce como nadie, Carlos Mejía Godoy y el Taller de Sonido Popular (TSP) han compuesto esta misa”.¹¹ En una de sus partes expresa este carácter popular, político, mesiánico del cristianismo de la Teología de la Liberación:

Creo señor firmemente que de tu prodiga mente todo este mundo nació, que de tu mano de artista, de pintor primitivista la belleza floreció; las estrellas y la luna, las casitas, las lagunas, los barquitos navegando sobre el río rumbo al mar. Los inmensos cafetales, los blancos algodones y los bosques mutilados por el hacha criminal.

Creo en vos, arquitecto, ingeniero, artesano, carpintero, albañil y armador, creo en vos, constructor del pensamiento, de la música y el viento de la paz y del amor.

Yo creo en vos Cristo obrero, luz de luz y verdadero unigénito de dios, que para salvar al mundo en el vientre humilde y puro de María se encarnó.

Creo que fuiste golpeado, con escarnio torturado, en la cruz martirizado, siendo Pilatos pretor, el romano imperialista puñetero y desalmado que lavándose las manos quiso borrar el error.

Yo creo en vos compañero, Cristo humano, Cristo obrero, de la muerte vencedor, con tu sacrificio inmenso engendraste al hombre nuevo para la liberación, vos estás resucitando en cada brazo que se alza para defender al pueblo del dominio explotador; porque estás vivo en el rancho, en la fábrica en la escuela, creo en tu lucha sin tregua creo en tu resurrección.¹²

Si bien no hay una misa propiamente “mexicana” sí se han creado numerosas misas de autores mexicanos.¹³ Sin embargo, algo relevante se

¹¹ Cardenal, Ernesto: notas al disco. 2001. *Misa Campesina Nicaragüense*. Pentagrama. México.

¹² Mejía Godoy, Carlos, autor, música y letra de la canción “Credo”, que forma parte de la *Misa Campesina Nicaragüense*, 1975.

¹³ De acuerdo con Lorena Díaz podemos encontrar cerca de 40 obras musicales sacras posteriores al Concilio Vaticano II, entre ellas obras de Julián Carrillo y Juan Trigos [Díaz 2010].

dio “el domingo 11 de septiembre de 1994 por la noche (en la catedral de Guadalajara), el obispo oficiante dio lectura al decreto por el que, debido a su arraigo, se reconocía por fin a la música mariachera como adecuada para cumplir con las funciones litúrgicas y se procedió a officiar la primera misa con mariachi en el templo más eminente del Occidente mexicano” [Jáuregui 2011: 57]. Esto muestra la importancia de las tradiciones musicales locales, incluso para la conservadora Iglesia católica mexicana.

Otro ejemplo que quiero desatacar de esta tradición religiosa y opuesto al reconocimiento institucional de la misa con mariachi, se refiere al son jarocho como expresión católica, aspecto que ha sido poco abordado por los antropólogos y etnomusicólogos de nuestro país.

En julio de 2014, durante los fandangos y encuentros de jaraneros en honor a la fiesta del señor Santiago, en Santiago Tuxtla, Veracruz, el conductor del evento hizo una afirmación más que evidente, en medio de su emoción por el encuentro dijo: “Gracias por acudir a la fiesta de nuestro señor Santiago, y recuerden que el son jarocho sólo se lleva bien con la religión católica”.

Más allá de las discusiones formales que existen en torno a la definición del son jarocho como categoría musical, su compás de tres cuartos y seis octavos, etcétera, hay al menos dos aspectos claros al referirnos a esta práctica musical: el son es sinónimo de fiesta (el fandango), de socialización, de práctica comunitaria, por lo tanto, de creación de redes sociales y, por otro, el son jarocho¹⁴ como expresión musical y cultural de una sociedad mestiza y campesina.

Los fandangos (o huapangos como también se le llama en algunos lugares del Sotavento), desde sus orígenes se han definido por su raíz festiva, católica, popular y comunitaria.¹⁵ Éstos se celebraban (y continúan celebrándose) por múltiples motivos: para festejar al santo patrón local, en los velorios, en las pascuas, en los festejos familiares, en bodas, cumpleaños, bautizos, etcétera.

¹⁴ De acuerdo con Antonio García de León: “En el rígido esquema colonial de las ‘castas’, el jarocho era, como el llanero venezolano, la mezcla de ‘negro e india’, y en su nombre se fundía la referencia al uso de las garrochas, llamadas aquí jaras, y el vocablo proveniente del ladino andaluz del siglo xv, ‘jarocho’, que se dice provenir de un nombre morisco que significa ‘puerto de monte’ [García de León 2002: 45].

¹⁵ Esta situación sigue siendo válida hoy, como me lo decía un viejo sonero de allá por el río Tesechoacán, Higinio “el negro” Tadeo, una soleada mañana de marzo de 2006 en El Hato, una rancharía cercana a Tres Zapotes, Santiago Tuxtla, Veracruz: “El fandango es compartir”.

En efecto, el fandango es compartir pero no sólo música y baile, sino el trabajo, las alegrías, las tristezas y los quebrantos (ocasionalmente se realizan fandangos en honor a alguna persona fallecida, sobre todo si se trata de algún músico o bailadora reconocidos). Los fandangos campesinos son actividades comunitarias que exigen la participación de mujeres para cocinar los alimentos que se repartirán a los asistentes, la colaboración de hombres para matar a las vacas o cerdos, para destazarlos, acondicionar el lugar para la comida y para la tarima, etcétera. No se reduce sólo a la parte estrictamente festiva, como ocurre en los fandangos urbanos.

Si bien la afirmación del maestro de ceremonias de las fiestas de Santiago puede ser una opinión inconsciente, compartida por la mayoría de los jarocho fandangueros, la relación no es del todo clara. Sobre todo porque en sus orígenes, en los siglos XVII y XVIII, el fandango jarocho, principalmente el baile, fue rechazado por la Iglesia católica y juzgado por la Inquisición (en particular algunos bailes llamados deshonestos, como “El Chuchumbé”). Esta relación se ha modificado hasta llegar actualmente a una clara asociación entre jarocho, fandango, son jarocho y catolicismo [García de León 2002 y 2006].

En esta región campesina, predominantemente mestiza, las tradiciones católicas han permeado con una fuerte influencia de las tradiciones indígenas nahuas y popolucas, a partir de sus complejos sistemas míticos que incluyen personajes como los hombres rayo, los chaneques, etcétera, han dado origen a una forma particular de vivir el catolicismo, envuelto en prácticas y creencias que poca relación tienen con éste [Delgado 2004].

La magia (brujería, chamanismo, o como se le quiera llamar) se ha vuelto parte de la vida cotidiana de gran parte del Sotavento (recuérdese la importancia de los santuarios de Catemaco y Otatitlán), tanto en las prácticas curativas como en la búsqueda de certezas y de remedios amorosos, etcétera, de tal manera que personajes como el “mono blanco” (figura mítica popoloca asociada a los brujos) y el diablo estén presentes en la cotidianidad local y son reconocidos por ser excelentes bailarores y jaraneros en los fandangos. Por ello no es extraño que haya sonos que hacen clara referencia a lo sagrado, como forma de alejar esta presencia maligna, como lo muestra el son “El Buscapiés”, que de acuerdo con la tradición jarocho:

Se cree que es un son que atrae al diablo. La tradición oral de casi todos los pueblos del Sotavento da cuenta de cómo al cantar este son en un fandango apareció un negro de bombín, como el de la lotería, o un hombre blanco y barbado vestido elegantemente, bailando con maestría incomparable, pero al cantar los versos religiosos desapareció dejando un olor a azufre. El diablo no sólo

es un buen bailaror, sino también un excelente jaranero, como jaranero también es el chaneque, el mítico dueño de los animales del bosque. En la tradición de los nahuas de Pajapan... el diablo es una mujer que toca la jarana por las noches en los lugares solitarios [Delgado 2004: 53-54].

Como ejemplo, algunos versos de “El Buscapiés”:

Por ser la primera vez
que yo en esta casa canto
Gloria al Padre, gloria al Hijo
Gloria al Espíritu Santo.
En la sombra está la luz
el misterio en el destino
el poder está en la cruz
el sabor está en el vino
el padre está con Jesús
y Jesús en mi camino.

En esta región el fandango se ha convertido en un factor fundamental para el mantenimiento de la tradición católica, a tal grado que la relación católico-fandango se ha vuelto indisoluble [Marín 2014]. No obstante, en los últimos 20 años la región del Sotavento se ha transformado por la constante presencia y crecimiento de grupos pentecostés, adventistas y Testigos de Jehová, lo cual en cierta medida ha afectado la tradición del fandango al considerarlo como una práctica contraria a su religión, como anota Alfredo Delgado: “Esta creencia, paradójicamente, ha sido usada por varias iglesias protestantes, quienes prohíben a sus fieles tocar jarana o asistir a fandangos, pues además de haber inventado esta música, dicen, la jarana es la costilla del diablo” [Delgado: 45].¹⁶

Sin embargo, a decir de algunos jaraneros, esto no ha afectado significativamente al fandango, pues la mayoría de la población conversa es originaria de poblaciones donde nunca o rara vez se realizaban los fandangos.¹⁷ Por ello el huapango se ha vuelto un efectivo medio para evitar la

¹⁶ Debo mencionar que he recibido información durante diferentes visitas que he realizado a la zona de Tres Zapotes, en el municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz, de que en esa zona hay congregaciones de Testigos de Jehová que también realizan fandangos (con modificación de la lírica), aunque esta información no la he podido corroborar

¹⁷ De acuerdo con comunicación personal que me ha transmitido Gilberto Gutiérrez, músico jaranero nativo de Tres Zapotes

conversión religiosa, así como para expresar la diferencia con los evangélicos, como lo dice claramente una canción, a ritmo de jarana, compuesta por un joven jaranero catequista de Santiago Tuxtla:

Óyeme Virgen María,
 oye que te digo a ti,
 te pido que allá en el cielo
 sigas rezando por mí.
 Eres la estrella del cielo
 Madre de mi salvador
 te doy gracias Madre mía
 por mandarme al redentor.
 No te quieren valorar
 mis hermanos protestantes,
 yo sólo quiero aclarar
 que son unos ignorantes.
 Óyeme Virgen María...¹⁸

Este catolicismo cultural, que tiene a la música como un medio fundamental para su reproducción, expresa claramente esta imbricada combinación de elementos en la realización de fandangos (recuérdese la tradición de las Pascuas, ciclo festivo del Sotavento veracruzano, que inician con las posadas y concluyen en febrero, con la Candelaria, durante las cuales un grupo de jaraneros va de casa en casa, con una rama adornada, cantando y pidiendo aguinaldo).

Como ocurre en la ranchería del Hato, en el municipio de Santiago Tuxtla, lugar de origen de una de las familias fandangueras más reconocidas en el son jarocho: los Utrera, y cuyos principales fandangos son el 12 de diciembre, dedicado a la Virgen de Guadalupe y el primer viernes de marzo, día de los brujos, dedicado al Mono Blanco. No importa cómo, lo fundamental es expresar la fe, sea cual sea, con los medios de los cuales se disponga.

Para terminar, cito a un teólogo protestante (pastor evangélico), quien afirma que la Iglesia necesita una “segunda Reforma, basada en hechos, no en credos”. Reforma que ha posibilitado que ahora “poesía, drama, *música* y danza hallen su camino de regreso al santuario” [Warren, R., citado por Cox 2011: 92]. O como los creyentes de diferentes denominaciones han

¹⁸ Fragmento de la canción “Óyeme Virgen María”, letra y la música de Mario Cruz Zequeda, catequista y jaranero de Dos Matas, Santiago Tuxtla, Veracruz.

empezado a descubrir: la gloria se logra por asalto, y en ese proceso la música cobra vital importancia.

REFERENCIAS

Anderson, Alan

2007 *El pentecostalismo. El cristianismo carismático mundial*. Akal. Madrid.

Attali, Jacques

1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno Editores. México.

Berger, Peter

2006 *Cuestiones sobre la fe. Una afirmación escéptica del cristianismo*. Herder. Barcelona.

Blacking, John

2006 *¿Hay música en el hombre?* Alianza. Madrid.

2003 *¿Qué tan musical es el hombre?* Desacatos (12): 149-162.

Cox, Harvey

2011 *El futuro de la fe*. Océano. México.

Delgado Calderón, Alfredo

2004 *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. Conaculta. México.

Díaz Núñez, Lorena

2010 *Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo xx, en La música en México*. Panorama del siglo xx, Tello Aurelio (coord.). Fondo de Cultura Económica/Conaculta. México: 647-696.

Díaz Núñez, Luis Gerardo

2009 *La teología de la liberación latinoamericana hoy*. El desafío globalizador y post-moderno. UNAM. México.

Documentos completos del Vaticano II

s. d. Mensajero. México.

García de León, Antonio

2002 *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo Veintiuno Editores. México.

2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Conaculta- IVEC. México.

Garma, Carlos

2000 *Del himnario a la industria de la alabanza. Un estudio sobre la transformación de la música religiosa*. *Ciencias Sociais e religiao*, año 2 (2): 63-85.

- 2009 Las masculinidades en la música cristiana, en *Movimientos sociales, Estado y religión en América Latina. Siglos XIX y XX*, Savarino, Franco y Alejandro Pinet (coords.). ENAH. México: 71-87.

Ginori Lozano, Salvador

- 2008 *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*. Secretaría de Cultura de Michoacán. México.

Iglesia Adventista del Séptimo Día

- 1988 *Creencias de los Adventistas del Séptimo Día. Una exposición bíblica de las 27 doctrinas fundamentales*. Asociación Publicadora Interamericana. México

Iglesia Nacional Presbiteriana

s. d. *Orden de culto y Liturgia*. El Faro. México.

Jáuregui, Jesús

- 2011 La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994). Con 8 adenda, en *Expresiones musicales del occidente de México*, Gutiérrez Rojas, Daniel (coord.). Morevallado. México.

Küng, Hans

- 2008 *Música y religión*. Mozart, Wagner, Bruckner. Trotta. Madrid.

Lima Rezende, Gabriel

- 2013 La racionalización de la música como perspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones entre música y religión. *TRANS-Revista transcultural de música/Transcultural Music Review* (17): 1-29. Consultada 10 febrero de 2015. www.sibetrans.com/trans.

Marín Vázquez, Yaredh

- 2014 *Del rezo a la tarima. El fandango jarocho y su vínculo con la pertenencia religiosa*, tesis de licenciatura. ENAH. México.

Mondragón González, Carlos y Carlos Olivier Toledo (coords.)

- 2013 *Minorías religiosas: El protestantismo en América latina*. UNAM. México.

Salas Casy, Erika

- 2009 Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio, en *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX; IV Coloquio Musicat*, Enríquez, Lucero (ed.). UNAM. México: 193-204.

Stoll, David

- 1999 *Is Latin America Turning Protestant? The Politics of Evangelical Growth*. University of California Press. Berkeley.

Wilde, Guillermo

- 2010 Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Recasens B., Albert (dir.). Akal. Madrid: 103-112.

DISCOGRAFÍA

Mejía Godoy, Carlos

2001 *Misa Campesina Nicaragüense*. CD., Pentagrama. México.

Varios intérpretes

2010 *1er. Concurso de canto a la Virgen de Guadalupe. Tres Zapotes, Veracruz*. CD; Producido por la Parroquia San Antonio de Padua, Tres Zapotes; Cate-maco, Veracruz.

JÓVENES LUCHADORES

SEGUNDO LUGAR

AUTOR: ALEJANDRO ARIEL SILVA ZAMORA

XXXIV CONCURSO DE FOTOGRAFÍA
ANTROPOLÓGICA
"LOS JÓVENES HOY"

LUGAR Y AÑO DE LAS TOMAS: TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS, 2013.

Las fotografías pertenecen a la fototeca de la ENAH.





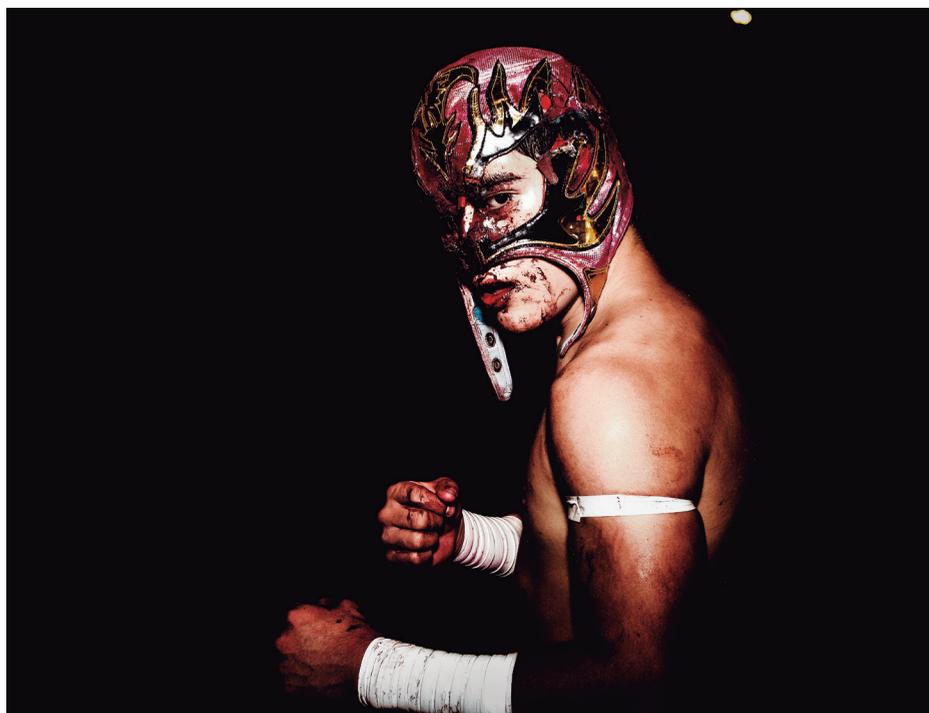
















El viaje como experimento. *Las Vistas de las cordilleras*, de Alexander von Humboldt

Oliver Lubrich*
Institut für Germanistik
Universität Bern

Como en un ensayo en el transcurso de sus párrafos, creía poder tratar y contemplar del mejor modo su vida y el mundo abordando una misma cosa desde diversos ángulos, sin asirla completamente, pues una cosa que se aborda entera de una sola vez pierde su longura y se funde a un solo concepto.

Robert Musil, *El hombre sin atributos* [1930].¹

Alexander von Humboldt empieza su libro ilustrado de viajes *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (*Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*) [Humboldt 1810, 2004b]² con dos breves textos que forman una especie de doble prefacio. A la introducción ("Introduction": I-XVI) le sigue un prólogo, el cual lleva como encabezado una variante del título de la obra: "Vues pittoresques de Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique" (pp. 1-4). Entre

¹ "Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Ab-schnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen —denn ein ganz erfaßtes Ding ver-liert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein— glaubte er, Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können" [Musil 1978: 250].

² Las citas del texto se indican sólo con el número de página. Las cursivas son mías. El presente artículo está basado en reflexiones que el autor formuló en ocasiones anteriores, en alemán: "Die Reise durch eine andere Bibliothek", primera mitad del epílogo a *Ansichten der Cordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas*; "Andere Anden. Alexander von Humboldts experimentelle Reiseliteratur"; "Reiseliteratur als Experiment", traducido por Adrián Herrera.

*oliver.lubrich@germ.unibe.ch

ambos textos existe una particular tensión, mientras que el primero contiene los fundamentos de una avanzada teoría cultural que considera las “artes” de los nativos como análogas a las del “Viejo Mundo”, el segundo plantea los principios básicos de una antropología eurocéntrica que define la estética como un monopolio europeo, y así reduce los objetos prehispánicos a meras fuentes historiográficas fuera del dominio del arte.

¿Cómo debe entenderse esta contradicción? ¿Qué implicaciones tiene ésta para una obra? ¿Cómo pueden, en la literatura de viajes, co-existir posturas imperialistas con aspiraciones cosmopolitas? ¿En qué relación se encuentran los contenidos ideológicos respecto a las formas estéticas del texto literario?

Al recorrer de lo específico a lo general, pasando de la (i) *concepción* de las representaciones individuales por su (ii) *constelación* recíproca, hasta llegar a la (iii) *composición* del volumen, podremos comprender la poética del libro de viajes de Humboldt, así como la relativa colonialidad de su discurso y, al mismo tiempo, reconstruir la generación de conocimiento en el proceso del viaje para finalmente explicar la (iv) *contradicción* inicial y proyectar su (v) *continuidad* más allá de la obra aquí analizada.

I. LEGIBILIDAD MÚLTIPLE

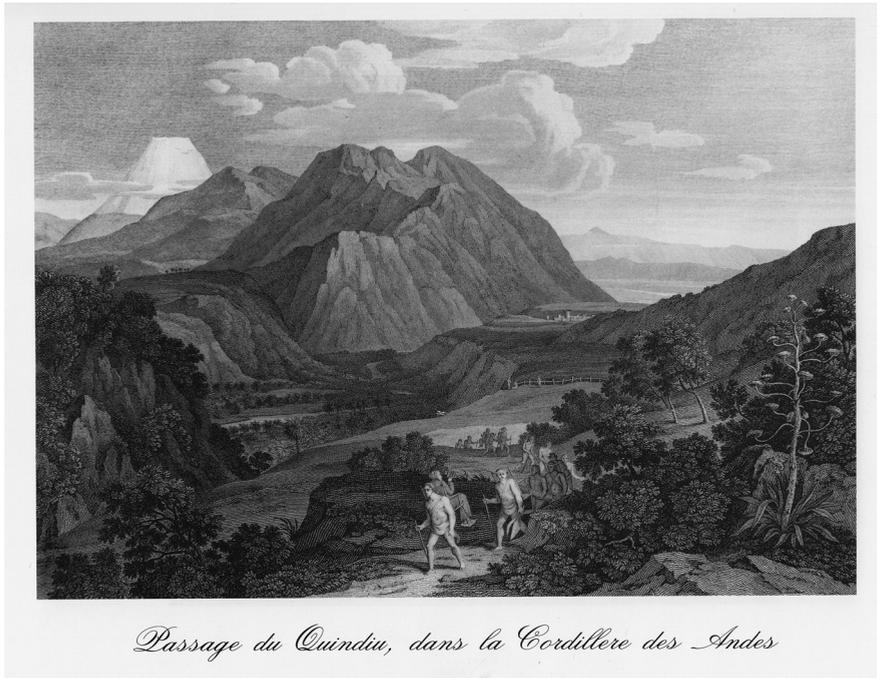
El uso del plural en el título francés, *Vues*, ya insinúa el intento de interrelacionar diversos “puntos de vista”. El viajero percibe estéticamente paisajes y pueblos, y los integra a su discurso científico con todos los recursos posibles. Sus bocetos artísticos, trazados con precisión analítica, se alejan de los estereotipos encontrados en otras representaciones del “Nuevo Mundo”, como sucede, por ejemplo, con imágenes que muestran palmeras árabes de dátiles, símbolo de lo exótico, como parte de la vegetación de sitios donde esta especie no existe. El realismo científico (“exactitude”: v) de los grabados paisajistas de Humboldt tuvo una importante influencia en el arte de otros pintores viajeros, por ejemplo, Johann Mortiz Rugendas o Frederic Church, que transformó el imaginario sobre América [Löschner 1985: 283-300; Duviols, en Humboldt 1989: xv-xviii].

El método de las “vistas” humboldtianas puede entenderse por medio de una metáfora visual. En la época renacentista se experimentaba con *perspective pictures* que representaban objetos distintos, pero destacados en el plano visual dependiendo de la perspectiva desde donde se mirara el cuadro. En *Ricardo II*, de William Shakespeare, cuyos dramas están sistemáticamente contruidos para interpretarse desde perspectivas opuestas, aparece una referencia a este fenómeno: “Like *perspectives*, which, rightly

gazed upon, / Show nothing but confusion, eyed awry, / Distinguish form" (II.ii.18-20) (Como perspectivas que, vistas de frente, solo confunden, mas, de reojo, la forma distinguen.)

En ese sentido, las *Vues des Cordillères* humboldtianas pueden leerse de distintas formas. De acuerdo con la perspectiva, las ilustraciones destacan estructuras diferentes, como los siguientes dos ejemplos lo demuestran. La placa V (véase figura 1) es un grabado que se basa en un dibujo de Humboldt. Fue hecha bajo la perspectiva de distintas disciplinas y es, según el espectador, distintamente interpretable. Una imagen que un aficionado del arte puede gozar estéticamente, otorga al mismo tiempo a un botánico detalles de determinadas plantas, a la vez que el geógrafo puede estudiar su respectivo entorno. Mientras que la misma imagen sirve al geólogo como herramienta para identificar las formaciones del suelo y las montañas, el especialista en mineralogía puede buscar en ella yacimientos minerales y el meteorólogo, observar la formación de las nubes y los límites de las nieves.

Figura 1



Si se observa cuidadosamente, puede constatarse que la placa no es solamente un instrumento para el estudio de fenómenos naturales, sino que también cuenta una historia de relevancia sociológica y política. En primer plano aparece un grupo de cargadores indígenas que atraviesa el paisaje, apenas llevan ropas, y cargan sillas sobre sus espaldas en las que van sentadas personas vestidas a la usanza europea. En vez de disfrutar de la naturaleza, el hombre sentado en la primera silla parece leer un libro, mirando en dirección contraria al camino andado. Esta escena puede interpretarse de manera alegórica: el hombre sentado simboliza la reaccionaria élite conservadora y, como lector, la idea de un individuo que ignora por completo el mundo en su entorno. Asimismo, representa al viajero europeo que obtiene sus impresiones del lugar visitado no por sí mismo, sino a través de los relatos exotistas de otros. Los cargueros representan a la población nativa oprimida.³

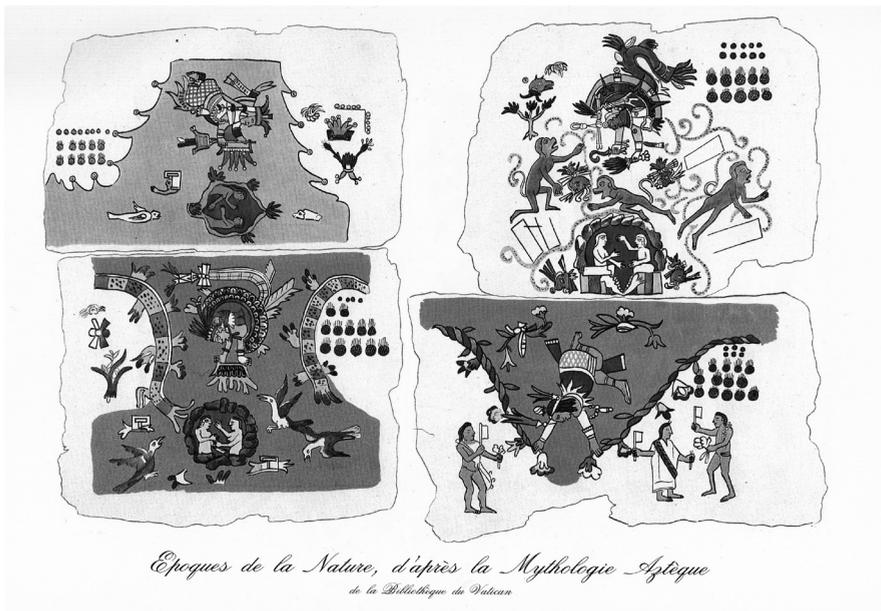
El segundo carguero, cuya silla está vacía, es el único que dirige la mirada hacia el espectador, de quien podemos presuponer que se trata del propio dibujante que se ha negado a utilizar este medio de transporte, según se explica en el ensayo que corresponde a la imagen. El artista está ausente de la placa y, sin embargo, presente. Los demás personajes en la fila, casi idénticos entre sí, representan fases consecutivas de las sociedades latinoamericanas: primero, sometidos a la superioridad colonial de los españoles y, después, liberados del yugo de éstos, pero sin que en realidad se hubiera transformado la jerarquía social bajo el liderazgo de la élite criolla. El dibujo está trazado como una especie de secuencia fílmica que, en el marco de un medio ambiente interdisciplinario, describe un desarrollo histórico. Las diversas perspectivas crean así una representación compleja.

Los sistemas de representación de los indígenas americanos pudieron ser fuente de inspiración de los motivos multiperspectivistas de Alexander von Humboldt. El juego de miradas como fusión de disciplinas, mismo que puede observarse en sus dibujos, es aplicado nuevamente por el científico para el análisis de los documentos prehispánicos que incluye en su propia obra.

³ Mary Louise Pratt interpreta la imagen del carguero como un símbolo de prácticas coloniales y de la literatura de viajes imperial, además de utilizarla como portada de su estudio [Pratt 1992a, 1992b]. Por su parte, Benigno Trigo propone una explicación psicológica y discursiva, según él, Humboldt se identifica con los cargueros en la forma como representan una vida desventurada en el mundo natural, mientras que su representación de ellos indica su angustia ante la insubordinación y la degeneración [Trigo 2000].

La placa xxvi representa una inscripción pictográfica indígena que, en cuatro fragmentos, muestra una alegoría de las “Edades del mundo”. Cada una termina en una catástrofe natural, de las cuales sólo sobreviven dos personas para renovar la especie y comenzar un nuevo ciclo. Humboldt compara esta leyenda con la cosmogonía de Hesíodo, y la saga de la pareja sobreviviente, con el mito bíblico del diluvio universal y el Arca de Noé. Para calcular la duración de los ciclos, formula principios sobre los símbolos numéricos, los sistemas de medición del tiempo y los calendarios. Para explicar el retrato de gigantes hace referencia a la exhumación de fósiles de animales prehistóricos. Las figuras de monos que identifica en el documento lo llevan a la observación de que éstos son escasos en las regiones donde esas pinturas fueron producidas o encontradas. Este hallazgo lo hace suponer que las imágenes documentan la migración de dichas criaturas. También podría suponerse que los pueblos mesoamericanos que produjeron estas imágenes migraron de otras regiones climáticas o que, en tiempos anteriores, estuvieron en contacto con otras culturas que tendrían conocimiento de la existencia de esta especie.

Figura 2



Su estudio de la pintura no europea, de la escritura indígena y de los sistemas de medición del tiempo llevaron a Humboldt por un recorrido de la arqueología y la paleontología hasta la antropología estructuralista, pasando por la mitología comparada y, de ahí, a la zoología, para llegar finalmente a la historiografía. Estas formas del saber encuentran expresión en un solo documento, cuya multiplicidad de significados sólo puede comprenderse una vez que se han sobrepasado sus propias fronteras y se han dejado atrás las ideas preconcebidas sobre el orden del conocimiento.

Las imágenes humboldtianas y sus descripciones son una escuela de la mirada, un ejercicio de interpretación múltiple que sus lectores habrán de aplicar a la totalidad de esta obra: *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*.

II. CONSTELACIÓN FLEXIBLE

¿Cómo se relacionan entre sí en *Las Vistas de las cordilleras* sus 69 imágenes y los respectivos textos? Desde las primeras páginas, Alexander von Humboldt reafirma su rechazo a someterse a cualquier sistema (“Éloigné de tout esprit de système”: 2). ¿Es la arbitrariedad el precio que Humboldt estuvo dispuesto a pagar por esta libertad? [Véase Taylor 1989.]

A primera vista, y de manera confusa, no existe una relación aparente entre las diversas placas. La variedad de sus temáticas es sorprendente. *Las Vistas de las cordilleras* contienen mitos, sacrificios humanos, sistemas calendáricos, formas sociales y jurídicas, arquitectura y arte, ropa y joyería, herramientas y otros elementos de la vida cotidiana (por ejemplo, el correo indígena), sucesos históricos (migraciones de pueblos, guerras, tributos), así como una breve historia de la Conquista y sus consecuencias (la crueldad de los españoles y la destrucción de las civilizaciones indígenas). Además, a modo de estudio etnográfico, aborda el medio ambiente de los pueblos originarios (formaciones montañosas, clima y vegetación). La obra puede leerse desde diversas disciplinas: antropología, historia, teoría cultural, semiótica, estética, historia del arte, paisajismo y diversas ciencias naturales.

La estructura del libro puede describirse en términos geológicos: contiene cinco *estratificaciones* en las que imágenes y textos pueden agruparse. Humboldt presenta, primeramente, solamente paisajes (cascadas, volcanes, un puente natural). En segundo lugar, seres humanos interactuando en escenarios naturales (indígenas, viajeros). Tercero, edificios y perfiles urbanos (pirámides, fortalezas, la Ciudad de México). En cuarto lugar, obras de arte (un busto, algunos relieves) y, finalmente, reproducciones de

códices provenientes de diversas colecciones. Así, como lo indica el título, *cordilleras y monumentos*, medio ambiente y cultura, naturaleza y hombre, interactúan en la obra.

Como autor de literatura de viajes, Humboldt intenta dar una respuesta al dilema central del género: ¿cómo se pueden transmitir las experiencias de un viaje y, al mismo tiempo, dar vida a la realidad observada de la manera más adecuada posible? Humboldt abordó este problema de la representación, que es al mismo tiempo político, como una cuestión de orden. ¿Cómo habría de organizar el material? En la introducción reconoce que una distribución tradicional hubiera sido lo más fácil: los lectores de un relato de viaje esperarían que la secuencia de capítulos y placas correspondiera a la cronología del viaje: “ordenar los materiales que encierra esta obra según un orden geográfico” (*de ranger les matériaux que renferme cet ouvrage, d’après un ordre géographique*: III).

Sin embargo, *Las Vistas de las cordilleras* comienzan con un motivo mexicano, el del “busto de una sacerdotisa azteca” (placas I y II), aunque México fue la última estación de su travesía por América, antes de que Humboldt y Bonpland volvieran a Europa vía Cuba y Estados Unidos. La obra termina con una imagen que remite al lector al inicio de la expedición y que, si se siguiera un orden cronológico, debería abrir el texto: el árbol *drago* de Ortava, en Tenerife (placa LXIX). El transcurso del viaje está invertido. Pero el relato no se cuenta de atrás hacia adelante, entre el inicio y el final lo que rige es un aparente desorden.

En la “introducción” se propone un instructivo con una manera (imperfecta) de leer (p. III-IV) el libro, el cual sugiere que, además de una posible lectura tradicional según el itinerario o de acuerdo con el recorrido que la obra propone, existirían al menos otras dos formas de leerlo. Un índice en forma de cuadro ordena geográficamente las escenas naturales, independientemente de la ruta de viaje (“Plateau du Mexique”, “Montagnes de l’Amérique méridionale”), mientras que las obras de arte se muestran según la cultura a la cual pertenecen (“Mexicains”, “Péruviens”, “Muyscas”).

No obstante, el libro no muestra una descripción representativa de la trayectoria del viaje ni tampoco se ocupa exclusivamente de las “cordilleras” (la cadena montañosa que recorre la costa occidental de América). La distribución es bastante irregular: del total de imágenes, 42 se refieren a México, ocho a Perú y 17 al resto de Sudamérica, mientras que las dos restantes se ubican en las Islas Canarias. El interés central radica en la “Nueva España” (México), donde Humboldt pasó un año hacia el final de su expedición. La isla de Cuba, a la que más adelante le dedicaría un libro completo, no se aborda aquí. Las dos placas referidas a las Islas Canarias

parecen no tener relación absoluta con las escenas americanas. Sin embargo, Humboldt no las incluye por haber sido Tenerife su primera estación. El viajero alemán veía en las Canarias un microcosmos donde, como si se tratara de un laboratorio, habría de poner a prueba muchas de las observaciones que después haría en el “Nuevo Continente”. Y, sobre todo, porque desde el punto de vista político, consideraba las Canarias como una colonia española y no como parte de la “Madre patria”.

Humboldt enumera los códices de los cuales extrajo algunas imágenes. Del listado de los sitios donde se encontraban éstos surge otro orden geográfico que se origina en América y llega hasta las metrópolis europeas: el *Códice Mendoza* (México), el *Códice Telleriano-Remensis* (París), el *Códice Vaticano* (Roma), el *Códice Borgia* (Veletri), el *Códice Vindobonense* (Viena), el *Códice de Dresden* (Dresden) y el *Códice Humboldt* (Berlín).

Desde un punto de vista estrictamente pictórico, los motivos visuales comparten similitudes que crean nuevas conexiones: en diversas representaciones se añaden, por ejemplo, figuras humanas que otorgan escala al paisaje y a la arquitectura y que retratan el encuentro entre viajeros europeos y nativos indígenas. Al hacerlo, Humboldt contrasta la desnudez clasicista de los indígenas, que a veces posee un aura grecolatina, con la vestimenta contemporánea de los turistas europeos, quienes parecen gozar románticamente de la naturaleza. En las placas LII y LIII surge nuevamente una conexión intercultural en la combinación híbrida (“mélange bizarre”, p. 275) de vestimentas indígenas y europeas.

¿Por qué decide el viajero no ordenar sus ilustraciones y ensayos según el itinerario de su viaje? ¿Por qué ni siquiera se ajusta a un índice determinado? Humboldt ofrece una explicación pragmática, según él, las placas no fueron terminadas al mismo tiempo (p. III). Sin embargo, esto es razón suficiente para decidir sobre la forma de una obra literaria, pues ya desde el inicio, sobre todo en las primeras 12 placas y textos, el desorden es evidente.

El hecho de que Humboldt, como autor de varios libros de viaje, se haya permitido una constelación tan flexible, parece seguir una lógica conceptual. Evidentemente, el científico prusiano llegó a la conclusión de que había distintas maneras de organizar las 69 imágenes y los 62 textos de sus *Vistas de las cordilleras*, o que el lector podía por sí mismo escoger su propia manera de leer, así como Julio Cortázar lo propone en su novela *Rayuela* (1963), cuyos 155 capítulos numerados pueden recorrerse en distintos órdenes. *Las Vistas de las cordilleras* pueden ser leídas:

1. Linealmente, siguiendo la secuencia dada y la numeración de las placas.
2. Itinerariamente, siguiendo la ruta del viaje.
3. Geográficamente, según los escenarios, los lugares de origen o las colecciones de objetos.
4. Culturalmente, según las culturas que produjeron dichos artefactos.
5. Históricamente, según la cronología de los fenómenos discutidos.
6. Temáticamente, según, por ejemplo, artefactos históricos y culturales.
7. Artísticamente, según los aspectos constitutivos de las imágenes.
8. Asociativamente, es decir, según la propia intuición.
9. Intertextualmente, siguiendo referencias internas que pueden ofrecer nuevos caminos, atajos, rodeos y salidas.

Las Vistas de las cordilleras empujan al lector a conducirse como un viajero.⁴

Pero, ¿en qué medida puede considerarse aún a esta obra como un relato de viaje? *Las Vistas de las cordilleras* no siguen ninguna cronología histórica y pueden leerse aunque no coincida con la ruta seguida por el científico alemán. Sin embargo, es literatura de viajes, pues en distintos puntos de la narración pueden reconocerse estaciones concretas de la expedición que Humboldt y Bonpland emprendieron por América entre 1799 y 1804: el Pico de Tenerife, el primer volcán visitado por Humboldt; su recorrido a través de los Andes, camino a los mares del Sur; el escalamiento del Chimborazo, y su descenso, poco antes de alcanzar la cima. Aparecen distintos *biografemas*, sin que éstos conformen un relato continuo.

Sin embargo, el orden inusual del relato de viaje es de alguna manera realista, pues corresponde al carácter improvisado de la expedición, que estuvo determinada constantemente por las casualidades: en vez de viajar al norte de África, como lo había planeado originalmente, Humboldt termina en América del Sur. A causa de una epidemia a bordo, desembarca prematuramente en Cumaná y explora Venezuela durante meses. Cuando fracasó su intento de sumarse a la expedición de Baudin alrededor del mundo, emprendió el camino hacia México.

La ausencia de un orden continuo evidencia un hecho particular, pues no se trata de la autobiografía de un protagonista europeo, y sus experiencias

⁴ Lubrich y Ette 2004; Cannon 1978; Böhme 2002; Ette 2002; Barck 1995. Para una detallada representación de este libro en el contexto de la obra humboldtiana, considérese particularmente el trabajo de Ette, que propone una terminología posmodernista para describirlo: “escritura iconotextual”, “museo imaginario de las culturas del mundo”, “lógica relacional”, “series” y “subseries”, “estructura móvil”, “estructuración rizomática”, “infinito virtual”, “sistema de referencias”, “trabajo en proceso” y “público activo”.

vividas no son el centro de la acción, en la cual el autor se entregue a la ilusión de comentar ampliamente —y desde una perspectiva céntrica— las diversas culturas conocidas durante el viaje. Es una literatura de viajes que se aproxima cuidadosamente al mundo de las culturas nativas, que solamente puede percibir de manera parcial y desde distintos puntos de vista, sin poder someterlas a ningún control discursivo. La “falta de orden” (“[I] e défaut d’ordre”, p. III), que tan evidentemente se observa en las *Vistas de las cordilleras*, no es ningún accidente o defecto. Este desorden es esencial, tal como Humboldt lo había prometido, éste habría de compensarse (“compense”) con creces en diversidad y riqueza de perspectivas (*variété*).

Vistas de las cordilleras es, quizás, la obra más compleja de Alexander von Humboldt, pues en ella ensaya diversas posibilidades tanto para elementos concretos del texto, como para el género literario en general, alejándose de una narrativa tradicionalmente lineal. El contexto intercultural donde surge da pie a nuevas formas. En sus motivos individuales, que ofrecen una multiplicidad de lecturas, así como en la totalidad de su constelación abierta, las *Vistas de las cordilleras* abren una miríada de perspectivas poco usual para un relato de viajes. Actualmente podemos comprenderla como un medio en sí mismo, es decir, como un museo o una exposición que se explora casi viajando y cuyas obras entran en relaciones recíprocas y continuamente se renuevan.⁵

III. FORMA ABIERTA

Luego de una primera mirada a esta obra, pueden reconocerse varios rasgos de técnicas literarias modernas en muchos de sus detalles. Dichas innovaciones pueden ubicarse históricamente, e interpretarse como indicios de la sensibilidad que Humboldt tenía para el género de la literatura de viajes: fragmentación, proliferación, pluralidad de formas, polifonía, poliglosia y pérdida de autoridad.

⁵ No sólo la historia de los viajes y de la literatura tienen una dimensión colonial, sino también la historia de los medios de comunicación. Ésta comienza con las imágenes en volúmenes ilustrados y continúa en formatos técnicos (dioramas, neoramas, panoramas, etc.), esbozos de “espacios de experiencia” multimedia, pantallas, escenografías y el uso espacial de efectos luminosos, así como lo describe Humboldt en el segundo tomo de su *Kosmos* de 1847 [Humboldt 2004a, Lubrich 2007].

1. Fragmentación

Como la mayoría de los libros de Humboldt, las *Vistas de las cordilleras* están inconclusas. De ninguna forma se completa un plan de escritura, más bien se reúnen “vistas” (*Ansichten*), y no tanto “panoramas” (*Übersichten*). Ni se cuenta una historia linear ni tampoco se presenta sistemáticamente un tratado.

2. Proliferación

En lugar de perseguir un objetivo, el texto se dispersa, se deshila. El volumen comienza con una introducción y un prólogo. La parte central se compone de 69 placas con imágenes, a las que corresponden 62 textos; 15 de las 69 ilustraciones y sus respectivos 13 capítulos fueron añadidos como “suplemento” (*Supplément*) (pp. 279-298), de manera que el corpus se fractura en dos partes. La longitud de los capítulos varía entre ocho líneas y 69 páginas, aunque hacia el final éstos se vuelven notoriamente más cortos. Los ensayos de las últimas 25 placas contienen sólo 33 páginas, es decir, ni siquiera una página y media por placa, hasta ese punto el promedio de páginas es de seis. Esta aceleración demuestra que el libro no fue desarrollándose equitativamente, y que en realidad nunca se terminó de escribir, pues cierra abruptamente, da la sensación de que pudo haber continuado. El texto principal contiene 441 notas al pie que son meras referencias bibliográficas. Posteriormente se añadieron 15 notas finales (pp. 305-321), que incluye otras cinco notas al pie, es decir, están proveídas con un segundo grado o nivel de anotaciones. Existen paratextos que encuadran y vuelven accesible la parte principal. Además de los títulos usuales, de una dedicatoria, un índice (pp. 348-350) y una “fe de erratas” (p. 350), son un registro de personas y obras (pp. 323-328), así como uno de materias (pp. 329-347), los cuales conforman un corpus aparte de microensayos con una propia calidad, en los que nuevamente se aborda y se pone en perspectiva la parte principal de la obra.

A primera vista, parecería cierto el chiste que hacía François Arago sobre su amigo Humboldt, según aquél, lo que éste hacía no eran libros, sino “cuadros sin marco”.⁶ Definitivamente no debe considerarse como un error

⁶ “Humboldt, tu ne sais pas comment se compose un livre; tu écris sans fin; mais ce n’est pas là un livre, c’est un portrait sans cadre” (“Humboldt, tú no sabes cómo se compone un libro; escribes sin parar, más aquello que resulta no es un libro, es un retrato sin marco”) [Dezous de La Roquette 1865: xxxv].

que los escritos de Humboldt no puedan categorizarse en una doctrina artística convencional *ut pictura poesis*. Tampoco el hecho de que no pueda clasificárseles en el sentido tradicional del término “obra” y de que, en realidad, no constituyan ningún corpus cerrado que pueda verse como una “pintura enmarcada”. Para describir la escritura de Humboldt son útiles metáforas botánicas o textiles: el texto “prolifera” en nuevos formatos y subformatos, como un arbusto o un bosque que se ramifica o como un tejido al cual se “anudan” continuamente nuevos suplementos. El trabajo de Humboldt nunca respetó principio alguno de extensión o cierre ni buscó completarse.

3. Pluralidad de formas

El autor llama “ensayo” a su proyecto (p.1). Y es efectivamente el rasgo ensayístico, en el sentido de “intento” o “prueba”, lo que mejor describe la escritura de Humboldt. *Las Vistas de las cordilleras* transitan *poetológicamente* entre diversos formatos, géneros y estilos. Cada capítulo contiene tanto dilucidaciones científicas como descripciones estéticas y pasajes narrativos. A mitad del libro aparece un estudio vasto sobre el sistema calendárico mexicano, casi un libro dentro del libro (placa xxiii, pp. 125-194).

A partir del segundo tercio de la obra aparecen formatos dentro del flujo del texto que varían su forma, por ejemplo, enumeraciones a manera de listados (p. III-IV, 132-134, 139, 144, 145, 146, 252, 271-272, 288-291, 292-294) o tablas (p. 140, 142, 147, 150, 152, 154, 160, 162, 170, 178, 209, 256, 258). Las notas al final contienen una lista de vocablos (p. 307) y un anexo sobre historia mexicana (pp. 318-320). El relato de viaje es un *collage* de múltiples formas que, en el transcurso de la obra, se vuelve cada vez más variado.

Los documentos indígenas aparecen más adelante (a partir del capítulo XII), pero en gran número: son en total 20 tablas, casi un tercio de todos los motivos. De éstas, cuatro aparecen en la tercera parte de la obra, mientras que en la segunda y tercera, ocho en cada una: 12-15, 26-27, 32, 36-38, 45-48, 55-60. El libro no sólo abandona la práctica de representar objetos americanos según las convenciones europeas, sino que los reproduce con fidelidad. Los nativos pasan de ser *objeto* a ser *sujeto*: toman la palabra. De este modo, Alexander von Humboldt complementa sus propias vistas (en francés: *Vues*) con otros puntos de vista (en alemán: *Ansichten*).

4. Polifonía

Si bien *Las Vistas de las cordilleras* muestran una gran diversidad de formas, también despliegan una variedad de voces, o en términos teóricos, no son sólo “híbridas”, sino también “polifónicas”. Continuamente el texto hace referencia a fuentes clásicas, orientales, coloniales e indígenas, así como a contribuciones modernas de diferentes campos del conocimiento. Humboldt cita repetidamente documentos que integra a su propio trabajo. Su método se asemeja no solamente al trabajo archivístico, sino que además no es exagerado decir que tiende hacia el dramatismo cuando reproduce dialógicamente sus intercambios con otros investigadores. De este modo, integra en una de sus anotaciones un escrito que le dedicó un egiptólogo (pp. 308-311).

Hacia el final de la obra incluye una carta sumamente especial (pp. 299-304), el autor de ésta es Ennio Quirino Visconti, a quien está dirigida la dedicatoria. Al incorporarla, Humboldt posibilita una composición circular entre su texto y la carta de Visconti, en la que éste incluso expresa opiniones contrarias relativas a puntos esenciales de las Vistas. Al añadir a su obra esta especie de reseña que constituye una réplica a su propio trabajo, Humboldt manifiesta que no es él quien tiene la última palabra de sus descubrimientos. Demuestra así que sus *Vistas* no son una obra infalible, sino un proyecto en transformación, abierto a la enmienda y a la crítica.

5. Poliglosia

En cierta forma, el libro es incluso políglota, el texto escrito en francés por un autor alemán sobre colonias españolas con una población indígena, cuyo acercamiento cultural y lingüístico se transmite a distintos niveles, utiliza constantemente conceptos latinos y griegos, así como citas y vocablos de diversas lenguas del mundo. Además de la escritura latina y griega, aparecen también signos indígenas representados en forma gráfica (p. 61). Prácticamente ningún lector estaría en posibilidad de comprender todas estas lenguas. Parecería que de esta forma Humboldt quisiera expresar la compleja diversidad del mundo, y que ésta no puede reducirse a los límites de un solo punto de vista o una sola voz.

6. Pérdida de autoría

El hecho de que Humboldt no asuma la posición de un “autor” que articule desde la “autoridad” de un punto de vista “imperial”, puede verse en la

forma como el texto define su autoría. Como el cuarto tomo de una obra con un total de 29 volúmenes, conformada por el *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, les Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* son parte de una serie firmada en responsabilidad mutua por Alexander von Humboldt y su acompañante Aimé Bonpland ("Par Al. de Humboldt y A. Bonpland"). Mientras que en la portada aparece el nombre de un solo autor ("Par Al. de Humboldt"), la dedicatoria está firmada conjuntamente por Humboldt y Bonpland ("A. de Humboldt - Aimé Bonpland"). En la firma, si bien el nombre de pila de Bonpland está completo, el de Humboldt aparece abreviado. Casual o lúdicamente, la abreviación de la dedicatoria ("A.") es distinta a la que está en la portada ("Al.").⁷

Muchas de las particularidades aquí nombradas aparecen con mayor énfasis a lo largo de la obra. Característico del trabajo de Alexander von Humboldt son sus modificaciones internas, su dinámica interior. Es decir, sus libros son capaces de transformarse, los relatos de viaje humboldtianos no solamente pueden considerarse como constructos terminados, sino también como construcciones en proceso. Las *Vistas* cambian en el transcurso de su composición tanto en su forma como en su concepción. Originalmente (ca. 1805) estaban pensadas para publicarse en un atlas anexo a un relato de viajes anteriormente planeado. Sin embargo, la obra terminó siendo (ca. 1809) un trabajo independiente con una parte considerable de texto y descripciones cada vez más detalladas.

El hecho de que Alexander von Humboldt reflexionara críticamente sobre su propia percepción, que constantemente pusiera a prueba sus conocimientos y cuestionara sus propias hipótesis, y el hecho de que no procediera ante culturas extraeuropeas desde una posición fija, jerárquica y colonial, desde las que éstas pudieran abordarse y representarse de manera concluyente, no es del todo evidente después de una minuciosa lectura del contenido de sus textos, sino más bien, a primera vista, en su forma. La forma literaria contiene en sí una semántica epistemológica, científica y cultural: *The medium is the message*.

A manera de contra-ejemplo, el *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand, publicado simultáneamente en 1811 [Chateaubriand 1968], posee una construcción conservadora que corresponde a un orientalismo

⁷ La manera como Humboldt evita o relativiza el uso autoritativo del "Yo", y la forma como utiliza el plural para el narrador y los protagonistas, puede observarse con particular complejidad en su *Relation historique du Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* [Lubrich 2004].

cerrado, narrado de manera lineal, desde la perspectiva enfática de un solo sujeto, con pretensiones evangelizadoras cristianas, y basado en fuentes autorizadas.

La forma como la construcción de un texto y su ideología se complementan puede observarse al comparar dos ejemplos del siglo XX que abordan la travesía de un viajero occidental por el norte de África. Paul Bowles traza en *The Sheltering Sky* [1949] un típico escenario de extrañamiento, un viaje al “corazón de la oscuridad”, en cuyo transcurso lo extraño se hace cada vez más extraño y las consecuencias de este encuentro afectan de manera cada vez más evidente al viajero, tanto en su constitución física como espiritual [Bowles 2006].

Por el contrario, en *Die Stimmen von Marrakesch* [*Las voces de Marrakesch*], basado en un viaje de 1954 y publicado en 1967, Elias Canetti reúne miniaturas acústicas, *voces*, sin cronología alguna, del mismo modo que Humboldt lo hizo con sus estudios visuales, sus *Vues*, ordenadas de manera no lineal, es decir, sin organizarlas en coherencia con el desarrollo de su propio viaje, además que aborda la posibilidad de realizar interpretaciones múltiples, sus malentendidos, cambios en la perspectiva y las propias decepciones que surgieron durante el viaje [Canetti 2004].

IV. EXPERIMENTACIÓN

Ya sea como entramado botánico, como un textil, o como capas geológicas que pueden explorarse por diferentes caminos y descifrarse desde varias perspectivas, la literatura enfrenta su objeto al representar el transcurso de un viaje como un reto y una dificultad continua.

En relación con el concepto aquí trazado, es necesario abordar la contradicción entre introducción y prólogo de la cual partimos, pues ésta puede explicarse si consideramos la cronología de esos textos. No se trata de un texto preliminar duplicado, sino de un *prólogo* y un *epílogo*. La obra fue publicada en siete entregas en el transcurso de tres años, entre enero de 1810 y julio de 1813 [Fiedler y Leitner 2000: 140-142]. El segundo texto, entregado en enero de 1810, fue en realidad publicado antes que el primero, apareció al último (fechado en abril de 1813 y entregado en julio de 1813). El lector poco atento puede confundirse al observar en la portada el año 1810 como fecha de publicación, mientras que la introducción está fechada en 1813. Si abordamos esos textos tomando en cuenta la cronología de su composición y publicación, entonces, es posible seguir el desarrollo de la escritura y el pensamiento humboldtianos, cuyo inicio y final está marcado en cada texto.

El prólogo que abre directamente la obra original, de 1810, comienza con una evidente oposición. Alexander von Humboldt describe “dos maneras muy diferentes” (*deux manières très-différentes*) de ver piezas arqueológicas: como “obras de arte” o como “monumentos”, *ouvrages de l'art o monumens historiques* (p. 1). Al utilizar el conector contrastivo “al contrario” (*Au contraire*), enfrenta a manera de antítesis la definición de ambas categorías. La totalidad del texto está atravesada por una oposición binaria: *l'harmonie et la beauté des formes* (“la armonía y la belleza de las formas”), *la sévérité du style* (“la severidad del estilo”) y *le fini de l'exécution* (“la plenitud de la ejecución”) de las *chef-d'oeuvres* (“obras maestras”) europeas contrasta con la *grossièreté* (“crudeza”) e *incorection* (“deficiencia”) de los *idoles informes* (“ídoles sin forma”) de las cultura exóticas: [l]es *ouvrages les plus grossiers, les formes les plus bizarres, ces masses de rochers sculptés, qui n'imposent que par leur grandeur et par la haute antiquité qu'on leur attribue* (“las obras más grandes, las formas más extrañas, estas masas de rocas esculpidas, que no imponen más que por su tamaño y la gran antigüedad que se les atribuye”).

En primer rango, Humboldt coloca a la antigua Grecia y su “genio” (*génie*); al último, a los “pueblos del nuevo continente”. Mientras que los primeros son objeto de admiración (*admiration*) estética, los segundos ofrecen solamente material para la ciencia en la medida en que aportan indicios de, por ejemplo, los movimientos migratorios o del contacto entre culturas: “Arrojan luz sobre la comunicación entre los pueblos antiguos y sobre el origen común de su tradición mitológica” (*elles jettent du jour sur les anciennes communications des peuples, et sur l'origine commune de leurs traditions mythiques*).

Alexander von Humboldt reconoce el carácter único de la antigüedad griega en el sentido del clasicismo de Winckelmann cuando habla de su “primacía”: “Este es el privilegio de aquello que ha sido producido bajo los cielos del Asia menor y una parte de la Europa austral” (*Tel est le privilège de ce qui a été produit sous le ciel de l'Asie mineure, et d'une partie de l'Europe australe*, p. 1). De este modo, el viajero crea un punto de comparación eurocéntrico sobre la base de la antigüedad griega, en la que la élite intelectual alemana de su época fundó su tradición y de la cual adquirieron un sentido de superioridad que, en algunos casos, se transformó en una *mission civilisatrice* imperial.

Humboldt generaliza el concepto linear de progreso desarrollado por el pensamiento ilustrado europeo para crear una antropología universal que parece no tomar en cuenta las particularidades de cada región del mundo: *La marche uniforme e progressive de l'esprit humain*, p. 2) (“la marcha uniforme y progresiva del espíritu humano”). Utiliza en singular el concepto de “civilización” (p. 3), respecto del cual tanto individuos como pueblos se encontraban cerca, según su

estado de “desarrollo” (*développement*) y su “grado de inteligencia” (*degré d'intelligence*).

Las premisas de partida quedan así definidas. Humboldt habría de proponerse el objetivo, el cual desarrollaría paso a paso en los capítulos subsiguientes, de comparar los hallazgos hechos en el “Nuevo Mundo” con aquellos del “viejo”: [*Je rapprochement que je me propose de faire entre les ouvrages de l'art du Mexique et du Pérou, et ceux de l'ancien monde* (p. 2) (“la comparación que me propongo hacer entre las obras de arte de México y del Perú, y aquellas del viejo mundo”). El resultado de esta “comparación” (o aproximación) no está, sin embargo, prestablecido.

Es precisamente este el factor decisivo. Mientras que el prólogo de 1810 comienza con un contraste, la introducción de 1813 (antepuesta, al fin, con una paginación romana), enfatiza las analogías o puntos en común ya en la primera página (p. i). Aquí, Humboldt reconoce “estar sorprendido” de haber podido “encontrar” “aquellos monumentos antiguos” en “un mundo que llamamos nuevo” (p. i). De ningún modo podía considerarse como “indigno de atención” (*indigne d'attention*) todo “aquello que se alejara de aquel estilo en el cual los griegos nos dejaron modelos inimitables” (*tout ce qui s'éloigne du style dont les Grecs nous ont laissé d'inimitables modèles*, p. III). Si bien en su texto de 1810 Humboldt distinguía entre los “monumentos históricos” (*monumens historiques*) de los indígenas respecto de las “obras de arte” (*ouvrages de l'art*) de los griegos, en 1813 habla más bien, ya desde la segunda línea, de “las artes de los pueblos indígenas” ([*Les arts chez les peuples indigènes*, p. 1).

En vez de partir del contraste del cual se hablaba en el prólogo, la posterior y más detallada introducción desemboca en el descubrimiento de que no son sólo numerosas las similitudes, sino que en realidad existe una conexión de ambos “mundos”: *l'ancienne communication entre les deux mondes*, p. XI). En la llamada “disputa sobre el Nuevo Mundo”, Humboldt contradice enfáticamente a los defensores de un temprano antiamericanismo quienes, sin haber estado nunca en América, fundamentaban la supuesta “debilidad” del continente en su también presunto surgimiento “tardío” de entre las aguas del mar (p. VI) [Gerbi 1955: 450-463].

Las *Vistas de las cordilleras* de Alexander von Humboldt abren sus páginas (en enero de 1810) con una típica postura “colonial”, según la cual las obras de los indígenas no valían como obras de arte, sino solamente como artefactos de interés histórico. Sin embargo, la cierran tres años después (en julio de 1813) con una clara noción de los paralelismos globales, la cual puede considerarse como el resultado de las investigaciones que hasta entonces Humboldt había realizado. Incluso el título del libro cambió

durante el transcurso del trabajo de investigación y en sus publicaciones sucesivas: el atributo “pintorescas” (*pittoresques*), adjetivo que aparece como un cliché de muchos relatos de viaje tradicionales y en el título del prólogo de las *Vistas*, desaparece en sus reimpressiones.

¿Qué sucedió entre ambos textos que sucesivamente abren la misma obra, aun cuando inicialmente deberían enmarcar los contenidos de ésta, como prólogo y epílogo, desde un punto de vista cronológico? ¿Qué es aquello que sucede, favorecido por la práctica de una representación polisémica y el uso de una constelación flexible y, al mismo tiempo, se abre camino a través de la cada vez mayor apertura de la forma que finalmente lleva a Alexander von Humboldt a asumir explícitamente una nueva postura?

La idea del clasicismo de Winckelmann de que las obras de arte griegas permanecerían como modelos inalcanzables tuvo una importante influencia en el pensamiento de Humboldt, así como lo tuvieron, en general, el estudio de la antigüedad greco-romana y la arqueología. Esta última disciplina adquiere en América un nuevo objeto de estudio cuando el viajero prusiano investiga los restos arqueológicos de las culturas prehispánicas *como si* se tratara de antigüedades griegas y romanas. El viajero se vale de la antigüedad europea como parámetro para entender y valorar otras culturas. Cuando se interesa por las obras de arte indígena y compara, por ejemplo, sus ornamentas con las de restos arqueológicos europeos, las ubica al mismo nivel que las antigüedades griegas, romanas y egipcias, y las integra en una red global de analogías e interrelaciones. Sus comparaciones comienzan a precisarse a tal grado que Humboldt pone en cuestión el parámetro que él mismo estableció al principio.

Así, gradualmente se ve obligado a renunciar a cualquier paradigma europeo para describir culturas no europeas: “Los mexicanos y los peruanos no deben ser por ningún motivo juzgados a partir de principios que extraemos de la historia de aquellos pueblos evocados sin cesar durante nuestra formación”. (*Les Mexicains et les Péruviens ne sauraient être jugés d’après des principes puisés dans l’histoire des peuples que nos études nous rappellent sans cesse*.) [Véase Lubrich 2001] En la obra que surge entre prólogo e introducción, Alexander von Humboldt renuncia a toda descalificación eurocéntrica del arte indígena.

A partir de fuentes publicadas e inéditas, así como de su propia visión, consiguió conocer más a detalle los distintos pueblos indígenas y reconocer que, por ejemplo, sus lenguas no eran ni menos complejas ni menos diversas que las lenguas del “Viejo Mundo”. Sus investigaciones refutaron la idea de que los indígenas no tenían historia [Thiemer-Sachse 1992]. De

hecho, integra fuentes precortesianas a la ciencia histórica [Cañizares-Es-guerra 2001]. Sus *Vues de Cordillères* se sitúan en el origen de la arqueología de los pueblos antiguos de América [Zúñiga 1959; Kirchhoff 1962; Bernal 1962; Löschner 1985; Quiñones 1996]. Y, al mismo tiempo, promovieron el desarrollo de la antropología mexicana.⁸

Con sus estudios comparados de culturas sofisticadas, Humboldt funda una *comparatística* global. Distingue varias relaciones, analogías estructurales de influencias indirectas y leyes universales de coincidencias casuales. Considera una multiplicidad de factores que influyen en la formación de culturas, tanto geoclimáticos como socioculturales, tanto históricos como religiosos. Y desarrolla una teoría cultural de gran utilidad incluso desde una perspectiva actual: Humboldt intentó pensar en términos de universalidad y diversidad simultáneamente, de armonizar la idea ilustrada de una “unidad del género humano”, entendida como un desarrollo unívoco, con el conjunto de experiencias y vivencias individuales de cada cultura. Asimismo, buscó definir lo “propio” en cuanto a su diferencia con lo “ajeno” y, al mismo tiempo, comprender su transformación recíproca.

La multiplicidad de significados del término “monumento”, que Humboldt utiliza en el título de su obra, alude a la ambivalencia fundamental que determina su libro: los “monumentos de los pueblos nativos de América” habrían de entenderse como “testimonios” (involuntarios) documentales y, en contraste, como “monumentos” (intencionales) con una función “estética”, en la medida en que sus proporciones fueron moldeadas con ese propósito como obras de arte. La obra visualmente ambiciosa de Humboldt es en sí misma una estetización de los artefactos indígenas, aun cuando en sus formulaciones teóricas les negó inicialmente el estatus de belleza acorde a modelos europeos.

Por medio de su aplicación, el autor cuestionó la validez de la propia premisa teórica que él mismo planteó en su prólogo. Las *Vues des Cordillères* siguen la lógica de un experimento que refuta sus hipótesis. A la descripción del método probatorio y de su interés por comprender (*le but*, p. 3) procede la realización del proyecto y, finalmente, la evaluación de los resultados (*les résultats*, p. vi).

Varias investigaciones han intentado comprender la perspectiva de Humboldt sobre objetos culturales extraeuropeos sin considerar la dinámica interna de sus estudios.

⁸ No es casualidad que el Museo del Templo Mayor, situado al lado de las ruinas de éste, en la Ciudad de México, abra su exposición con un retrato de Humboldt y una referencia a la obra que aquí nos ocupa. [Véase Minguet 1989: i-xiv; Minguet y Duviols 1995: xi-xvii; Labastida 1999a; Matos 1998.]

Mary Louise Pratt identifica dos estrategias que sirvieron para declarar al continente americano como “disponible” para la explotación imperial al representar éste como deshabitado y carente de toda civilización: “naturalización” (*naturalizing*) y “arqueologización” (*archeologizing*). De acuerdo con la crítica de Pratt, imperialistas imaginarios como Humboldt representaron amplios territorios como deshabitados y a las culturas indígenas como muertas, reduciéndolas a meros objetos de la arqueología (*kill off as archeology*) [Pratt 1992a, 1992b: 135].

Nigel Leask considera el rechazo de Humboldt “to consider American antiquities aesthetically [...] all the more flagrant in the context of a ‘picturesque atlas’”; cuya “searing denunciation of the limited achievements of Mesoamerican culture” representaría “the aesthetic equivalent of the masochistic self-experimentation to which Humboldt had martyred himself as a young man in the name of scientific progress” [Leask 2002: 275, 280, 281].

Ottar Ette afirma repetidamente que, en la observación de culturas ajenas, Humboldt permanece “al fin y al cabo y a pesar de toda curiosidad... orientado según el meridiano de la Antigüedad occidental”, el “*méridien universel*”, con “las directrices de una sola cultura” [Ette 2002: 227, 215, 224, 225].

Por su parte, Jaime Labastida considera que la aproximación no estética de Humboldt corresponde a aquella de la arqueología moderna, que no se interesa por el valor artístico de los restos arqueológicos, sino solamente en su carácter documental: “La intención resulta perfectamente clara; es una intención científica, filosófica, antropológica, etnográfica, arqueológica, histórica. Pero no artística” [Labastida 1999a: 114].

Mientras que Pratt no considera que Humboldt gustaba de la interacción con culturas coetáneas y que fue un duro crítico del dominio colonial, Leask y Ette eluden el hecho de que Humboldt replanteó sus posturas y de que su clasicismo sufrió cambios a lo largo de su estudio de las culturas americanas. Contrario a lo que afirma Labastida, no existe ninguna razón para justificar las ideas prestablecidas de las cuales partió inicialmente el viajero alemán, típicas de su tiempo, las cuales pueden constatar en su desprecio inicial por las obras indígenas. No puede negarse el colonialismo que subyace a la literatura europea, pero éste tampoco le es omnipresente e insuperable, sino que está sometido a desafíos y se encuentra en una constante tensión ante la poética de los textos en los que se articula.

Los escritos de Alexander von Humboldt son contradictorios y cambiantes. Multiperspectivismo, heterogeneidad y apertura son rasgos de una escritura no autoritaria que favorecen el desarrollo del pensamiento. Las transformaciones en el discurso corresponden a las condiciones de la

forma. Y las modificaciones en la forma se remontan a desafíos discursivos. Colonialismo y poética interactúan en una relación dinámica.

V. CONTINUIDAD EN LA CONTRADICCIÓN

En este punto es de suponer que las modificaciones que surgen durante un viaje, en el proceso de escritura y a lo largo de una vida, determinados por las experiencias y los encuentros *in situ*, surgen como consecuencia de la poética de un texto o de los cambios históricos y personales. Éstos se plasman en diarios y relatos de viaje, así como en la totalidad de una obra.

Sin embargo, Alexander von Humboldt no llegó, al final de su expedición, a una posición unívoca respecto a la cuestión de la estética indígena, así como tampoco se mantuvo con una perspectiva fija a lo largo de su vida. Luchó constantemente, en sus ensayos sobre temas antropológicos y etnográficos, con las mismas contradicciones. Evidentemente la *colonialidad* de su discurso se formó a partir de la propia dinámica de sus textos, regidos por las reglas de sus respectivas poéticas. Los procesos que se vuelven evidentes en *Las Vistas de las cordilleras* no deben atribuirse necesariamente a un cambio general y definitivo en la perspectiva del autor. Más bien se trata de desarrollos que corresponden a la dinámica del viaje, los cuales se *sintomatizan* en determinadas formas de escritura, que podría utilizarlas un autor consciente o inconscientemente, según circunstancias biográficas e históricas, y la lógica inmanente al texto.

Las Vues des Cordillères se ocupan de cuestiones que el autor ya había tratado en escritos anteriores e, incluso, continuaría tratando por mucho tiempo más. Su interés por problemas antropológicos y etnográficos constituye un hilo central de la prácticamente inabarcable obra total de Humboldt. A partir de tres ejemplos se puede comprender, finalmente, la continuidad de su interés, que es a su vez la continuidad de la contradicción de la que partimos inicialmente: evidencias de valoraciones eurocéntricas similares, así como la crítica de éstas, pueden encontrarse en seis décadas de obra humboldtiana.

En su ensayo “Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind” (“Sobre los pueblos antiguos de América y los monumentos que de ellos quedaron”) de 1806, Humboldt oscilaba entre desvaloración eurocéntrica y reconocimiento de similitudes globales. Por ejemplo, cuando por un lado califica como una osadía comparar los “perfectos monumentos del arte romano” con las “crudas reminiscencias de la aún incipiente cultura mexicana”, mientras que por otra parte concluye que “la humanidad del nuevo continente, al mismo

tiempo que en los puntos más remotos del orbe, comienza a mostrar interés por ejercer las artes plásticas” [Humboldt 1806: 188-189].

Cuando aborda de nuevo el mismo tema en un artículo titulado “Mexikanische Alterthümer” (“Antigüedades mexicanas”) de 1835, Humboldt parece estar atrapado nuevamente en el mismo dilema. Primero, al parecer parte de sus viejas premisas: “Las artes visuales de los pueblos que nombramos bárbaros no pueden representar belleza ni gracia [...] Las artes visuales, incluso entre las naciones más primitivas, generan un interés de otro tipo, más bien histórico”. Segundo, constata brevemente: “Han quedado atrás los tiempos en los que [...] se despreciaba [...] la pintura de otros pueblos distintos a los griegos” [Humboldt 1835: 322, 323]. El problema con el cual se confronta Humboldt no quedó totalmente resuelto en *Vues des Cordillères*.

En su prefacio, fechado en 1857, al *Tagebuch einer Reise vom Mississippi* (*Diario de un viaje del Mississippi*), de Balduin Möllhausen, Humboldt transcurre de una manera casi didáctica de un general desdén eurocéntrico (“el estado de los nativos en diferentes grados de su incultura”) hasta ser capaz de diferenciar elementos y procesos (observaciones generales y locales, factores endogénicos y sucesos provocados por el colonialismo, diversidad de los pueblos indígenas, crítica del concepto “salvaje”, analogías con el subdesarrollo de amplias partes del norte de Europa, etc.), para llegar a una conclusión que es todavía, nuevamente, algo “sorprendente” en él: “Pero incluso en este estado de incivilización pueden reconocerse aquí y allá, con gran sorpresa, huellas aisladas del despertar activo de las fuerzas del espíritu” [Humboldt 1858: II].

Evidentemente, Alexander von Humboldt no fue consciente de la interacción entre colonialismo y poética. Como autor, puso en función en sus *Vues des Cordillères* determinados parámetros programáticos, dando deliberadamente así forma a su obra. Desde el inicio aplicó de manera sistemática principios de fragmentación y de la escritura ensayística, así como la constelación o configuración abierta de capítulos e imágenes. Pero las proliferaciones, la composición circular y la inclusión de la reseña al final de su obra parecen haber surgido espontáneamente durante el trabajo creador.

Es posible que otros efectos textuales sean productos casuales del proceso de escritura, no así de una estrategia, sino un síntoma. El conflicto que surge entre prólogo e introducción es el caso más significativo. Humboldt nunca hizo explícita la contradicción entre su inicial postura colonial y el resultado no colonial de su viaje. Al anteponer su último texto (de 1813) al primero (de 1810) como una “introducción” que abre confusamente su obra,

el viajero no parecía ser consciente del dramático desarrollo de su pensamiento y de la influencia de éste en la forma de su libro, así como tampoco parece haberlo podido controlar. Alexander von Humboldt quizá trató su viaje como un experimento tan complejo, que algunos de sus resultados pasaron desapercibidos incluso para él.

REFERENCIAS

Barck, Karlheinz

1995 "Umwandlung des Ohrs zum Auge". Teleskopisches Sehen und ästhetische Beschreibung bei Alexander von Humboldt, en *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Bernhard J. Dotzler y Ernst Müller (eds.). Akademie. Berlín: 27-42.

Bernal, Ignacio

1962 Humboldt y la arqueología mexicana, en *Ensayos sobre Humboldt*, Marianne O. de Bopp (ed.). UNAM. México: 121-132.

Böhme, Hartmut

2002 Alexander von Humboldts Entwurf einer neuen Wissenschaft, en *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*, Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt y Wolfgang Riedel (eds.). Königshausen & Neumann. Würzburg: 495-512.

Bowles, Paul

2006 *The Sheltering Sky*. Penguin. Londres.

Canetti, Elias

2004 *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*. S. Fischer. Frankfurt.

Cannon, Susan Faye

1978 Humboldtian Science, en *Science in Culture: The Early Victorian Period*. Dawson/Science History Publications. Kent-Nueva York: 73-110.

Cañizares-Esguerra, Jorge

2001 *How to Write the History of the New World. Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. University Press. Stanford: 55-59, 124-129.

Chateaubriand, François-René de

1968 *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, editado por Jean Mourot. Gallimard/folio. París.

Dezos de La Roquette, Jean-Bernard-Marie-Alexandre

1865 Notice sur la vie et les travaux de M. le baron A. de Humboldt, en *Correspondance scientifique et littéraire*, Alexander von Humboldt (editado por Jean-Bernard-Marie-Alexandre Dezos de La Roquette). E. Ducrocq. París: I-XXXVI.

Duviols, Jean-Paul

- 1989 Alexandre de Humboldt et l'image de l'Amérique, en *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, Alexandre de Humboldt (editado por Charles Minguet y Amos Segala) Érasme. Nanterre: XV-XVIII.

Ette, Ottmar

- 2002 *Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne*. Velbrück. Weilerswist: 204-231.

Fiedler, Horst y Ulrike Leitner

- 2000 *Alexander von Humboldts Schriften. Bibliographie der selbständig erschienenen Werke*. Akademie. Berlin: 140-142.

Gerbi, Antonello

- 1955 *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica, 1750-1900*. Riccardo Ricciardi. Milán-Napolés: 450-463.

Humboldt, Alexander von

- 1806 Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind, en *Neue Berlinische Monatschrift* 15 (3): 177-208.
- 1810 (1813) *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, F. Schoell. París.
- 1835 Mexicanische Alterthümer, en *Annalen der Erd-, Länder- und Völkerkunde* 11 (4): 321-325.
- 1858 Vorwort, en *Tagebuch einer Reise vom Mississippi nach den Küsten der Südsee*, Balduin Möllhausen. Hermann Mendelssohn. Leipzig: I-VIII.
- 2004a *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (editado por Ottmar Ette y Oliver Lubrich). Die Andere Bibliothek. Frankfurt.
- 2004b *Ansichten der Kordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas* (traducción de Claudia Kalscheuer, editado por Oliver Lubrich y Ottmar Ette). Die Andere Bibliothek. Frankfurt. 2009 *Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind. Anthropologische und ethnographische Schriften* (editado por Oliver Lubrich). Wehrhahn. Hannover: 7-24.

Kirchhoff, Paul

- 1962 La aportación de Humboldt al estudio de las antiguas civilizaciones americanas: un modelo y un programa, en *Ensayos sobre Humboldt*, Marianne O. de Bopp (ed.). UNAM. México: 89-104.

Labastida, Jaime

- 1999a *Las aportaciones de Humboldt a la antropología mexicana, en Humboldt, ciudadano universal*. Siglo Veintiuno Editores. México: 99-171.
- 1999b Humboldt und die mesoamerikanische Welt, en *Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens*. Haus der Kulturen der Welt. Berlín: 109.

Leask, Nigel

- 2002 Researches Concerning the Institutions and Monuments of the Ancient Inhabitants of America, en *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing: 1770-1840. "From an Antique Land"*. University Press. Oxford: 265-281.

Löschner, Renate

- 1976 *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, tesis doctoral, TU Berlín: 10-25.
- 1985 Die Amerikaillustration unter dem Einfluß Alexander von Humboldts, en Alexander von Humboldt. *Leben und Werk*, Wolfgang-Hagen Hein (ed.). Weisbecker. Frankfurt: 283-300.
- 1985 Alexander von Humboldts Bedeutung für die Altamerikanistik, en *Alexander von Humboldt. Leben und Werk*, Wolfgang-Hagen Hein (ed.). Weisbecker. Frankfurt: 249-262.

Lubrich, Oliver

- 2001 Como antiguas estatuas de bronce. Sobre la disolución del clasicismo en la *Relación histórica de un Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Mundo* de Alejandro de Humboldt, en *Revista de Indias* 61 (223): 749-766.
- 2004 Alexander von Humboldt: Revolutionizing Travel Literature, en *Monatshefte* 96 (3): 360-387.
- 2007 Vom Guckkasten zum Erlebnisraum. Alexander von Humboldt und die Medien des Reisens, en *Figurationen* (2): 47-66.
- 2008 Andere Anden. Alexander von Humboldts experimentelle Reiseliteratur, en *Astrolabe* (18).
- 2014 Reiseliteratur als Experiment, en *Zeitschrift für Germanistik* 24:1: 36-54.

Lubrich, Oliver y Ottmar Ette

- 2004 Die Reise durch eine andere Bibliothek, en *Ansichten der Kordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas*, Alexander von Humboldt. Die Andere Bibliothek. Frankfurt: 407-434.

Matos Moctezuma, Eduardo

- 1998 *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*. Conaculta. México: 35-44.

Minguet, Charles

- 1989 Une œuvre maîtresse de l'Américanisme: *Les Vues des Cordillères* de Alejandro de Humboldt, en *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, Alexander von Humboldt (editado por Charles Minguet y Amos Segala). Erasme. Nanterre: I-XIV

Minguet, Charles y Jean-Paul Duviols

- 1995 Una obra maestra del americanismo: *Las Vistas de las cordilleras* de Alejandro de Humboldt, en *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Alexander von Humboldt (traducido y editado por

Jaime Labastida y Charles Minguet). Siglo Veintiuno Editores. México: XI-XVII.

Musil, Robert

1978 *Der Mann ohne Eigenschaften*, editado por Adolf Frisé, Rowohlt. Reinbek: t. I. 250.

Pratt, Mary Luoise

1992a Humboldt and the Reinvention of America, en *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*, René Jara y Nicholas Spadaccini (eds.). University of Minnesota Press. Minneapolis: 548-606.

1992b Alexander von Humboldt and the reinvention of América, en *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge. Nueva York: 111-143 (anotaciones: pp. 239-242).

Quiñones Keber, Éloise

1996 Humboldt and Aztec Art, en *Colonial Latin American Review* 5 (2): 277-297.

Shakespeare, William

2002 *King Richard II*, The Arden Shakespeare, tercera series (editado por Charles A. Forker). Routledge. London.

Taylor, Anne Christine

1989 Le concret absolu. Humboldt et l'écriture du monde, en *Sites des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, Alexander von Humboldt (editado por Anne Christine Taylor). Jean-Michel Place. París: VII-XVII.

Thiemer-Sachse, Ursula

1992 Alexander von Humboldt, die Ureinwohner Latein-amerikas und das Problem des weltweiten Vergleichs, en *Alexander von Humboldt und das neue Geschichtsbild von Lateinamerika*, Michael Zeuske y Bernd Schröter (eds.). Universitätsverlag. Leipzig: 38-48.

Trigo, Beningo

2000 *Subjects of Crisis. Race and Gender as Disease in Latin America*. Wesleyan University Press. Hanover: 16-46.

Zúñiga, Neftalí

1959 Alexander von Humboldts Beitrag zur Erforschung des vorkolumbischen Amerika, en *Alexander von Humboldt. Studien zu seiner universalen Geisteshaltung*, Joachim Heinrich Schultze (ed.). Walter de Gruyter. Berlín: 105-122.

Genes, neuronas, robots y nanotecnología

Michio Kaku. *El futuro de nuestra mente*. Debate. México. 2014. 478 pp.

Hilario Topete Lara*

Escuela Nacional de Antropología e Historia

En agosto 23 de 2014, Michio Kaku se convirtió en una noticia escandalosa cuando en la página de internet *Noticia Cristiana* apareció una nota con el titular “Científico asegura que encontró una prueba definitiva de que dios existe”. El científico al que se adjudicaba semejante “descubrimiento” era el físico-teórico de la New York University. En ese sitio se afirmaba que él “había creado una teoría que puede apuntar a la existencia de Dios”, cuando en realidad se trataba de una nota obtenida de *Jornal VDD*, una página *web* que se ha caracterizado por el sensacionalismo con que presenta información tergiversada o falsa, o quizá provino de otra publicación, “Michio Kaku y Dios”, del 15 de marzo de 2014. Kaku, para millones desconocido, fue —y es aún— foco de la atención para un sector de creyentes e incrédulos; paralelamente, ese escándalo fue una excelente propaganda para acercar lectores a su obra en cuyo haber ya se contaba *Visiones, Beyond Einstein y La física del futuro*.

Los lectores de Kaku, en español, acogimos, en medio del tsunami mediático ocasionado por la nota supracitada, una de sus obras más recientes: *El futuro de nuestra mente*, un libro intenso y extenso que compila múltiples notas, consultas, experiencias personales y contenidos de diversas entrevistas por él realizadas en sus programas de radio; que involucra su erudición —y genio— en torno de la física y la robótica que, entre otras cosas, evidencia su declarada adscripción al constructivismo científico. Esto último merece un prelo más para calificar el texto.

No es infrecuente que en aras de la ciencia se cometan múltiples atrocidades, como los experimentos llevados a cabo durante la Guerra Fría, con el pretexto de proteger a un Estado de las amenazas de los demonios extranjeros (el anarquismo, el comunismo, el islamismo, el terrorismo, el

*topetelarah@yahoo.com

narcotráfico, etc.); la experimentación con drogas para encontrar sueros de la verdad, el maltrato a animales para conocer las consecuencias de aislamientos, golpes y otros agentes y procesos estresantes, la manipulación genética y la producción de virus en laboratorios, entre otros. El *ethos* que subyace en cada uno de esas indagaciones es justamente el del constructivista, según Kaku:

En lugar de debatir la cuestión hasta el infinito [por ejemplo, de la robótica en su afán de crear máquinas que además de pensar sientan, se emocionen o emulen en todo al humano], lo cual no tendría sentido, deberíamos dedicar nuestra energía para crear un autómatas para ver hasta dónde podemos llegar. De otro modo, acabaremos enzarzados en interminables debates filosóficos que nunca se resuelven. La ventaja de la ciencia es que, cuando ya se ha dicho y hecho todo, se pueden realizar experimentos para zanjar definitivamente la cuestión. [O lo que es lo mismo: “Primero mato; después viriguo”.]¹

Para la filosofía constructivista (prosigue), lo que importa no es debatir sobre si una máquina puede o no experimentar el color rojo, sino construir la máquina [Kaku 2014: 311, 313].

Kaku, desde su trincheras filosófico-científica, realizó un ensayo tan erudito y generosamente documentado como polémico en torno de los avances técnico-tecnológicos y científicos más recientes en materia de neurociencias, robótica y nanotecnología. En momentos su exultación tecnolátrica produce en el lector el vértigo del pasmo por la *coloquialidad* del texto y por el desparpajo con que abre su espíritu hacia los nuevos inventos y descubrimientos. El resultado es un libro alucinante, cuyas entrañas nos desvela desde los esfuerzos de centros de investigación —universitarios o no— científicos, políticos y empresariales, entre otras instituciones y personas. En efecto, para quienes escasamente leemos libros y revistas científicas, adentrarse en su lectura significa iniciar una aventura donde la siguiente sorpresa supera en dimensiones a la anterior.

La idea central, como lo indica el título, es el derrotero de nuestra mente; a momentos, que son la mayoría, uno puede enterarse que no es hacia dónde se dirige nuestra inteligencia (el supuesto es que evolucionamos para ser

¹ Frase atribuida a Doroteo Arango (Francisco o Pancho Villa), la cual evidencia pragmatismo y el desdén por todo aquello fuera del orden de la toma de decisión que se considera zanja un problema de manera inmediata.

inteligentes),² ni la neurociencia, sino hacia dónde podrían dirigirnos los que poseen condiciones financieras para lograrlo. La danza de los millones y miles de millones de dólares y euros, en aras del desarrollo de modelos y proyectos para el conocimiento de las funciones circunvolucionares y neuronales, pasan revista ante el lector al menor incentivo. Pero, ¿por qué puede ser interesante un conjunto de estructuras integradas por poco más de cien mil millones de neuronas cuyas dendritas multiplican por decenas las sinapsis mediante las cuales se transmiten impulsos electrobioquímicos que producen la sensación de imágenes, ideas, palabras y razonamientos en una abigarrada masa de poco menos de mil quinientos centímetros cúbicos? Ni más ni menos la conquista, el sojuzgamiento o la emancipación del ser humano; el bienestar, la felicidad y la libertad o el infierno y el sometimiento. ¿Hacia qué lado apunta Kaku? Hacia el más optimista de todos, decíamos.

El futuro de nuestra mente consta de tres partes dispuestas con un marcado rasgo didáctico: en la primera expone aspectos fundamentales de anatomía y fisiología cerebral, aunque prefiere reservarse temas importantes para abordar-los ulteriormente; una vez asentado el soporte material de la mente aborda el tema de la conciencia, entendida como uno de los procesos constitutivos de la mente (los demás son la memoria, los sueños, las emociones, los sentimientos, etc.). En ambos procesos el desfile de la tecnología vinculada con el conocimiento y exploración cerebral (o neuronal, a nivel más focalizado) está presente: aparatos de resonancia magnética (escáneres EEG, PET, TES) y, entre otros, detectores de presencia de oxígeno en la sangre. Paralelamente, el especialista en teoría de cuerdas manifiesta su amplio conocimiento y preocupación por el desarrollo de la ciencia, la técnica y tecnología para el conocimiento y exploración del universo, aunque no se deja llevar por este ámbito. El desequilibrio con la balanza inclinada hacia las neurociencias y la neurotecnología es evidente.

Las neurociencias, que recurren a la investigación multidisciplinaria son, en cierta forma, muy jóvenes, sin embargo, su juventud, aunque fortalecida en buena medida por hipótesis, no le impide marchar por los senderos científicos con paso explosivo, firme, incontenible, temible. De hecho, considerar al sistema nervioso como un “cableado” electrodinámico cuya

² Recientemente, Agustí, Buñill y Mosquera publicaron un ensayo en el cual sostienen que los seres humanos evolucionamos para ser inteligentes; que el cerebro y la cultura han coevolucionado y ello conlleva un retraso genómico, es decir, la cultura evoluciona más velozmente que nuestros genes. De allí, dicen, las enfermedades mentales significativamente por las presiones a que somete nuestro cerebro la civilización contemporánea, descollando la esquizofrenia, el alzheimer y el parkinson, entre otros [Agustí *et al.* 2012: *passim*].

puesta en función produce mente y espíritu, puede parecer grotesco e inaceptable, no obstante, esa es una idea común entre los neurocientíficos.

Así, pensar que la esquizofrenia es un problema de cableado que se puede “re-cablear”, no puede sino presentarnos un Janos ético: uno de sus rostros, el de la esperanza para erradicar la enfermedad (para quienes puedan pagarlo o para quienes deberán esperar hasta que se popularice y esté al alcance de todos, como ocurrió con la televisión, la radio, los teléfonos inalámbricos y otros inven-tos), confinando a la historia los fármacos usados actualmente.

Otro, la posibilidad de controlar a las personas mediante redireccionamientos neuronales. Pensar en que se pueden fotografiar y digitalizar emociones —hoy es una realidad— que podrían almacenarse, recuperarse, reinsertarse en seres humanos o en robots con cerebros digitales capaces de realizar billones de operaciones de manera similar a como lo haría un ser humano; que se podrían seleccionar las operaciones neuronales —y los procesos— para determinadas formas de procesos inteligentes, entre otras formas de intervención en el cerebro, puede producir estremecimiento más que estupor: el ser humano empieza a dejar de tener secretos y se aproxima a las imágenes fantásticas de Robocop, el T-800 modelo Cyberdyne, de Terminator; Mr. Spock o los condicionados habitantes del Mundo Feliz [Huxley 1985] con capacidades intelectuales programadas en laboratorios. En breve, el ser humano podrá ensanchar su inteligencia mediante inserciones en el cerebro de nanobots, el ensamble de actividad neuronal con adminículos robóticos o la manipulación genética.

La segunda parte, y la que le sigue, acentúan el tono perfilado en la primera: convoca al desarrollo neurocientífico y sobre éste otea un futuro que se antoja de ciencia ficción —y en cierta forma lo es— donde todo es posible con el conocimiento neurofisiológico. ¿Telepatía mediante nanosondas cerebrales? ¿Lectura de —y escritura con— la mente? ¿Telequinesis y teletransportación a la velocidad de la luz para realizar viajes interestelares con la sola limitación de la velocidad conocida hasta hoy, pero superable en el mediano plazo? ¿Implantación en el cerebro de emociones, recuerdos, sensaciones, experiencias, para vivir la propia experiencia y las de otros? ¿Crear savants a voluntad, un gran supercerebro artificial que sonroje a The Matrix? ¿Forzar olvidos y ampliar la inteligencia o recuperar recuerdos para conjurar el alzheimer? Todo, todo es posible, y mucho de ello se encuentra ya en el terreno de lo probable.

El futuro de la mente es alucinante: la ciencia ficción del milenio pasado deviene en buena parte en proyecciones tímidas en un tiempo en el cual ya se tenía la certeza de que el avance de la ciencia parecía no tener freno,

aunque obligaba a pensar sobre el tema de los límites, el uso, el sentido de la misma. En Kaku, la genética, por citar un caso, puede conjurar —en el mediano plazo— cualquiera nueva versión de la Gran Retra de Licurgo, alejar del horizonte humano cualquier nuevo Taigeto, y “corregir males congénitos” como la trisomía 21, *in utero*. Lo mismo podemos decir de la tecnología: las prótesis biónicas, controladas por zonas del cerebro, resolverán lo que sólo existía en la imaginación cuando se creó a Steve Austin (*El hombre de los seis millones de dólares* o *El hombre nu-clear*) y a Jaime Sommers (*La mujer biónica*) series televisivas de los años se-tenta del siglo XX. Pero la ciencia y la tecnología pueden servir también para “programar cerebros” (hipnopedia), como en la célebre novela de Aldous Huxley o crear máquinas que, pensando por sí mismas y con el poder de sus acumula-dores y aleaciones metálicas, se vuelvan contra el hombre.

El dilema es claro: el avance de estos segmentos del quehacer humano debe ser meticulosamente supervisado y consensado. Democráticamente acordado, dice Kaku [2014: 416]; el avance científico y tecnológico impondrá formas de participación masivas y responsables para decidir el destino del desarrollo. A final de cuentas, diría éste, lo peor que podría pasar es no hacerlo. No comparto su optimismo ni lo que considera su filosofía de la ciencia ni su menosprecio por la filosofía humanística que, según su real entender, no sirve gran cosa para coadyuvar en el avance de la ciencia y la tecnología.

La tercera parte es aún más fantástica. Contiene, en líneas generales, una amplia presentación de los estados alterados de la conciencia, entre los cuales destacan el consumo de drogas, los procesos de autodopaminización, los estados de éxtasis, los sueros de la verdad, la interferencia neuronal por medio de drogas o neuroestimuladores externos, el control mental, las alucinaciones, la bipolaridad, entre muchos otros.

En este apartado, Kaku eleva a la enésima potencia su perspectiva de futuro para la mente y de la inteligencia artificial. Con base en la probabilística, la ex-ploración del universo, la tesis del espacio curvo, la teoría de cuerdas y otros avances de la física cuántica, proyecta la posible existencia de inteligencia extraterrestre en otras galaxias y aventura el desarrollo de la misma hasta niveles en los que pueden viajar mentalmente a millones de años luz; incluso desliza la hipótesis de vida inteligente en otros rincones del universo, infinitamente más evolucionada que la nuestra, la cual millones de años atrás pudieron rebasar los desarrollos que hoy avizoramos sólo como posibilidades y se han permitido desplazar la conciencia mediante el abandono del cuerpo. El riesgo de un encuentro pudo darse ya (cuánticamente es posible), pero si ha sido así, habría que tranquilizarse,

nos dice, porque no significamos cosa relevante alguna para esas inteligencias superiores.

Pero también, con base en los proyectos que se llevan a cabo en la actualidad, como el Blue Brain, de La Universidad de Lausanne (Suiza), y el Conectoma Humano, que investigan con ingeniería inversa del cerebro,³ la posibilidad de construir ordenadores capaces de realizar las mismas operaciones que el cerebro humano hasta llegar a los extremos de producir y experimentar emociones, sentimientos y relaciones empáticas, además de producir ordenadores semejantes o superiores a ellos mismos.

El riesgo de que las máquinas llegasen a dominar y exterminar al ser humano y colonizar el planeta u otros planetas es fácilmente eliminable con antelación: la programación o la desconexión. Ergo: no hay de qué preocuparse. La ciencia y la tecnología, propone Kaku, deben seguir adelante y aún hay tiempo para producir los candados contra el riesgo en la era de los robots, la inteligencia artificial y las máquinas que, junto con cerebros mejorados, solucionen los propios males que el desarrollo de la inteligencia y la civilización han generado al propio cerebro. Esa es la justificación: acabar con la bipolaridad, el estrés, el alzheimer, el parkinson, la esquizofrenia. El resto es mejor que un mundo feliz, porque los beneficios se pondrán al alcance de todos.

No comparto el optimismo constructivista de Kaku, ni suscribiría totalmente sus proyecciones a mediano plazo. Y no lo comparto porque el proceso neurofisiológico, al parecer, no es sólo probabilístico sino azaroso, caprichoso: ¿podría alguna máquina moverse por los resentimientos, por el rencor, las pasiones, el odio? ¿Suicidarse cuando la abruman miles de millones de conexiones que no encuentren salida a sus problemas amorosos? ¿Podría la inteligencia artificial contemplar las múltiples soluciones que las sociedades por medio de la cultura plantean a la crítica relación del individuo con el individuo, del hombre con la sociedad, del hombre con la naturaleza y el proceso cuántico interno de cada individuo? ¿De simbolizar, codificar y decodificar como cada ser humano?

Predecir es de charlatanes o de mentes brillantes. Kaku es una de ellas. Por eso, buena parte del futuro que atisba el físico, está allí, a la vuelta de

³ La ingeniería inversa del cerebro procede de forma sencilla: producir microprocesadores que funcionen como una neurona y “desde abajo” articular cada uno de ellos hasta conformar “redes neuronales” y alcanzar la meta de construir un cerebro artificial que opere como uno humano. Esa estrategia difiere de la indagación del cerebro mediante el enfoque anatómico de mapeos para ubicar cada una de las neuronas y los procesos sinápticos que realizan (“corte y desmenuzamiento”).

año o de meses. Sin embargo, otra parte del mismo se quedará en reserva, con duda cautelosa, en espera de mayores sorpresas científicas y tecnológicas. Si su predictibilidad (característica de toda “verdad científica”) no alcanza la totalidad, seguramente Kaku reirá a carcajadas del resultado porque está seguro, como Feynmann [1999], que la mayor parte de la historia de la ciencia es la que no se ha escrito porque está llena de fracasos y desencuentros. Y no podría ser de otra manera: los científicos son seres humanos y como sentenció Lucio Anneo Seneca, *errare humanum est*, pero perseverar en el error es de necios.

REFERENCIAS

Agustí, J., E. Bufill y M. Mosquera

2012 *El precio de la inteligencia. La evolución de la mente y sus consecuencias*. Crítica. Barcelona.

Feynmann, Richard

1999 *Qué significa todo eso*. Drakontos. Barcelona.

Huxley, Aldous

1985 *Un mundo feliz*. Editores Mexicanos Unidos. México.

Kaku, Michio

2014 *El futuro de nuestra mente*. Debate. México.

¿Cómo se mueve la gente cuando aparentemente no se mueve?

Investigaciones sobre especialistas y neófitos del quehacer etnográfico

López Monjardin, Adriana y Marcela Coronado Malagón (eds.).
Comunidades en movimiento. Conaculta/ INAH / ENAH/
Ediciones Navarra. México. 2014.

Héctor Adrián Reyes García*

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

La valorización de un libro detenta en la grandeza de su autor. No por ser un especialista de renombre, mucho menos por hilvanar una teoría que impacte y se apodere de una comunidad científica. Un libro es grande cuando transmite la esencia de su autor o autores, cuando se vislumbra que el conocimiento y la técnica son compartidos; que las “fronteras, diferencias y derechos” son difusos como si fuesen el reflejo de un mundo local. Esa es la importancia del libro *Comunidades en movimiento*, una compilación de investigaciones etnográficas de los espacios de hoy, sobre el México que vivenciamos en nuestros días.

¿Por qué el conocimiento y la técnica son compartidos? Porque es un trabajo elaborado por profesoras, estudiantes y egresados de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Desde mi punto de vista, un material de este tipo adquiere valor por su carácter múltiple. La mayoría de sus autores no son especialistas, sino jóvenes investigadores que emprenden el quehacer etnográfico. Una publicación que le da espacio a la juventud debe ser aplaudida. No por el contenido, mucho por el seguimiento e imposición de teorías, sino por la oportunidad que se les brinda para exponer sus trabajos. Se presenta al mercado un manuscrito que busca competir con lo que tanto en el presente como en el pasado escribieron muchos antropólogos de renombre que anualmente publican cantidades inimaginables.

*hsrg-18@hotmail.com

La voz e interpretación del bagaje etnográfico que en las páginas de *Comunidades en movimiento* redactaron estudiantes y egresados son la efigie del libro. Reflejan los resultados de investigaciones que derivaron en amplios manuscritos para obtener el grado de licenciatura —hecho vivenciado por la mayoría de los autores—, maestría o doctorado. Sin embargo, ello no hubiera sido posible sin la tutela de las conocedoras de la academia, pues sus trabajos, el de sus maestras, también hacen acto de presencia; evidencia la vertiente teórica y la madurez que le imprimieron a la revisión, edición y asesoría de la obra.

Adriana López Monjardin y Marcela Coronado Malagón son aquellas profesoras. Ese dúo de mujeres que desarticularon la jerarquía académica para darle voz a los que llamarían *jóvenes topiles*. Los neófitos de propuestas que intentan adentrarse a los diálogos del *consejo de ancianos*; haciendo una retrospectiva de la *microfísica del poder*, de Michel Foucault.

El libro hace una suerte de exploración de comunidades, sujetos y territorios que corrompen la *pacificidad* para reproducir nuevas formas de organización social, pero de carácter movable. La hipótesis es contundente: la lucha por el poder hay que analizarla con una *microfísica de la resistencia*, en las comunidades no importan los ámbitos delimitados y estructurados, mucho menos una ideología sistémica que institucionaliza mecanismos que median conductas o modos de ser. Las comunidades resisten porque se mueven entre el comportamiento, la formación y el saber, reaccionan ante conflictos y alcanzan poder desde el momento en el que actúan como forjadoras de identidades múltiples. Dentro del campo de una acción colectiva que “aparentemente no se mueve”.

Se toma a los habitantes de comunidades indígenas para mostrar sus identidades difusas, los dibujan como los forjadores de redes regionales o globales que corrompen, incluso reaccionan, ante lo que aparentemente se dimensiona como estático y ordenado. El libro presenta formas de acción colectiva que reacciona a los agudos o ligeros movimientos que poseen las creencias, los saberes, las ideologías, las costumbres o los actores y agentes externos que se apoderan de la comunidad.

En las primeras páginas del libro se afirma que los artículos voltean “el argumento foucaultiano”, se corrompe la coherencia y se da pauta a la construcción de saberes, herramientas y métodos que involucran al etnógrafo y a sus sujetos de estudio. Francamente el texto es entretenido. Muchos de sus fragmentos —aunque hay excepciones— logran que el lector no deje de leerlos.

Con la lectura se logra interpretar textos, se sobreentiende que la investigación etnográfica detenta en el absurdo cuando se trabaja desde una misma

localidad. Desde que se mira al territorio como un simple espacio de carácter cerrado e independiente. Esas ideas se corrompen para hablar, describir e insistir en la heterogeneidad de territorios o de identidades. Se etnografía la relación, conexión y vínculo de sujetos, actividades o problemas que enfrentan en la cotidianidad del quehacer humano. Más que la inversión de un argumento foucaultiano cada página recuerda el estilo y la retórica etnográfica. Las propuestas de George E. Marcuse, incluso, sobre la etnografía multisituada o aquellas reformulaciones sobre la autoridad etnográfica que en 1984 vislumbraron los integrantes del Seminario de Santa Fe y encontraron cabida en el célebre *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, editado por George E. Marcuse y James Clifford. Creo que *Comunidades en movimiento* halla tutela en esa perspectiva, aunque en ninguno de los artículos se mencionen tales propuestas. En ellos se marca un puente entre los movimientos sociales y los de las comunidades indígenas para dotar de herramientas al anclaje etnográfico.

La primigenia del libro, he sido reiterativo, se debe a prolongados debates entre profesoras, estudiantes y egresados de la ENAH que buscan quebrar los horizontes “tradicionales” para dar pauta a la reestructuración de propuestas que solventen el matiz de la antropología de nuestro tiempo. *Comunidades en movimiento* contiene 247 páginas, su edición se encuentra a cargo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la Editorial Navarra. La suma de sus páginas fragmenta el libro en 11 capítulos, una presentación y una amplia introducción en la cual se soslaya la matriz conceptual, incluso metodológica, que se impregna en el escrito.

La “Introducción” a cargo de Adriana López Monjardin y Marcela Coronado Malagón explica el porqué del título, insisten que en la actualidad no existen territorios sin movimientos. Al contrario, la transformación del mundo incita a aceptar, cuestionar y adaptar nuevas formas de organización individual y colectiva. De forma inmediata se promueve la reformulación de las tesis del poder foucaultiano para darle espacio a la *microfísica de la resistencia*, sustentada en las aristas que expulsan las comunidades estudiadas.

Por ejemplo, una comunidad resiste —afirman las editoras— porque no se libran de la violencia del régimen gubernamental, no quebrantan sino que rechazan y adaptan saberes y conocimientos del quehacer colectivo o por la importancia nuclear de las opiniones que externan los sujetos que se involucran en el grupo. Es decir, las páginas introductorias agrupan las “constantes empíricas” de cada uno de los estudios: “La amenaza, las historias del nosotros [y] las historias propias”.

“Nexos y espacios en las comunidades contemporáneas” hace un *collage* del tema que hoy y siempre ha girado en las comunidades indígenas: las disputas en torno al territorio y la defensa de la tierra. ¿Cuáles son los vínculos que forjan los habitantes de esos territorios ante la defensa de la tierra?

Es la incógnita que López Monjardin analiza en su estudio. El conocimiento sobre las problemáticas de diversas comunidades es evidente: Morelos, Oaxaca, Jalisco, Guerrero, Chiapas o Nezahualcóyotl marcan el núcleo de la investigación. Se retoman trabajos culminados, recopilación propia y reflexiones teóricas, se dejan los matices de una reforma agraria anclada por el Estado, para colocarse en la reacción del conflicto, entre la fragmentación y la desposesión. La autora vislumbra el tema en seis puntos: 1) resistencia ante defensa de la tierra; 2) despojo que promueve vías de desarrollo; 3) entramado socioambiental; 4) usos y desusos del agua; 5) participación femenina en el ámbito agrario, y 6) certificación de programas estatales que avalan límites ejidales.

La astucia del primer capítulo sirve de zona de confort para los subsiguientes. Al bloque temático intitulado “Las amenazas” se suma un trío de investigaciones que detonan en la reacción, el comportamiento o la resistencia de las comunidades ante los agentes que promueven la persuasión, la violencia o la manipulación de un terreno colectivo.

En el Istmo de Tehuantepec los ejidatarios zapotecos enfrentaron el despojo que fraguaron las empresas eólicas, sintetizan lo enunciado. Úrsula Hernández describe la situación que se vive en La Venta desde 1994, con la llegada de los parques eólicos. La autora muestra la imposición de parques por medio del engaño y la desinformación, rescata las voces de un pueblo que vive los embates de un “desarrollo” para y del sector privado. Se dice que el proyecto, según los empresarios, era experimental, buscaba “energía limpia” a través de tratos sucios, el pueblo reaccionó, pidió apoyo mutuo, pero la amenaza o la transgresión ejidal sigue latente.

“Carrizalillo del oro...” no es muy distante al caso zapoteco. La unión de una empresa canadiense (Goldcorp), y su dependencia mexicana Luismin, transgrede el ambiente guerrerense; Alejandra Balzaretto, la autora, sintetiza los datos de su tesis de licenciatura para hablar de un “horizonte de coerción” atravesado por Mezcala, Carrizalillo y Xochipala. En su estudio describe el daño ecológico y humano que la minería extranjera ha hecho del territorio, no sólo comunitario sino regional. Donde las nuevas tecnologías marcan la reacción de los ejidatarios afectados, éstos crean asociaciones para la defensa de la tierra o para el apoyo colectivo o personal, debido a la actitud fraudulenta de Goldcorp, que difundía en su página de internet los “beneficios”, para los afectados nunca vistos, que el horizonte territorial vivenciaba.

Un par de canchas de fútbol diversifican el conflicto entre los habitantes de la comunidad Ampliación El Torito, en Naucalpan, y las autoridades municipales. Entre un abuso descriptivo, innecesario para los objetivos del libro, Alberto Moreno Ibarra redacta “El asistencialismo autoritario y la resistencia de los vecinos de El Torito, Naucalpan”, según mi lectura es el capítulo más aburrido del primer bloque temático. El autor busca radiografiar las vivencias diarias de los habitantes de aquella comunidad, algo innecesario para el sentido de su investigación.

Se dice que ese territorio nace en los años sesenta, pues fue relleno sanitario, ladrillera y deshuesadero, pero en los ochenta el regimiento municipal decidió quebrantarlo. Los afectados reaccionaron al hecho, transformaron el lugar con la construcción de canchas de fútbol. Los lazos comunitarios hacen efecto, pero una vez más la política municipal, sin llegar a un acuerdo, destruyó las canchas —el centro comunitario— para asentar un instituto de asistencia social. La organización de los afectados fue inmediata: detuvieron la obra, las autoridades los reprimieron violentamente y llegaron al campo legal, para juntos recuperar lo que les pertenece. Para analizar este tema que en verdad es importante, me pregunto: ¿para qué decir lo que hacen a diario los habitantes de El Torito? ¿A caso le sirve al autor para el núcleo de su estudio?

“Las fronteras” es otra arista que dimensiona a *Comunidades en movimiento*. Sinceramente habría que aplaudir la habilidad etnográfica de Elizabeth Peña, desde mi punto de vista es el artículo más entretenido, me atrevería a decir, el que hace honor a la tesis que gira en todo el libro. El lector no puede parar, se transporta al sitio. La investigación explica el simulacro que los migrantes hñahñus escenifican para que los foráneos vivencien la experiencia de cruzar la frontera. En la comunidad El Alberto del Valle del Mezquital sus habitantes trabajan en colectivo para ofrecer una de sus mejores atracciones en el Parque Ecológico Eco-Alberto; cada poblador se suma al acto para adentrar a los interesados a las penurias que en el desierto viven los migrantes. El acto beneficia al pueblo económica y turísticamente, también es un espacio de crítica, pero simboliza la reacción de los oriundos ante lo que ellos viven y proyectan al pisar un terreno que implora la identidad del *nosotros* y del *otro*.

Precisamente la visión del *nosotros*, pero con corte etnohistórico, es lo que Marcela Coronado retrata en su escrito. Se nota la madurez intelectual del artículo, pero a mi juicio es un tanto “aburrido”, si lo comparamos con las investigaciones de los neófitos que le dan vida al libro. Como es costumbre, Coronado toma como eje de estudio el estado de Oaxaca, específicamente a los zapotecos de Ixtepec, en el Istmo de Tehuantepec; lo cual

quebranta los textos que le anteceden, los meramente etnográficos, describe las diputas históricas que la comunidad de Ixtepec ha enfrentado de manera interna, ante la defensa del territorio. Pero el núcleo hipotético del libro se impregna en el artículo: la reacción y movilidad de los comuneros ante conflictos internos que en Ixtepec llevan a trastocar el sentido comunitario y hacer una distinción entre el *nosotros* y el *otro*. Un *otro* que no es distante, es uno de ellos, un comunero, pero en favor de lo que las políticas gubernamentales promueven en el territorio.

Santa María Yolotepec y su insistencia en la conservación de su sistema de normas cuensitudinarias nos lleva a una descripción de elección de autoridades municipales. Pero resalta estrategias y acuerdos entre los habitantes que subsisten y salen con algún pretexto, de la comunidad, he ahí la trascendencia de las ideas de David Ricardo Martínez. Es un texto que no se enfoca a aquellos análisis escuetos que van de la asamblea comunitaria a la búsqueda o conflictos por el poder (aunque hay extensas páginas en las que se corre el riesgo), sino a las formas de reacción o acción colectiva que tejen los oaxaqueños de Yolotepec ante el impacto migrante, la asignación de cargos de manera repetitiva o la educación de los jóvenes y, por consiguiente, la poca participación, pero insistente, en el cumplimiento de algún cargo.

A kilómetros de distancia, el proceso socioambiental resiste en la frontera territorial de Tlaxcala. En 2001, relata Maira Oliva Ríos, la gubernatura estatal decidió asentar una planta de residuos tóxicos en el municipio de El Carmen Tequexquilita; el proyecto atrajo a propios y extraños, pues el “progreso” extranjero llegaría por doquier. Al fin de cuentas un programa con beneficios ficticios que sólo dañaría el terreno y a sus habitantes. Al vivenciar el acto, los habitantes de El Carmen buscaron la forma de aniquilar el proyecto de origen suizo, que sólo beneficiaría a los empresarios y a la política estatal. La erosión del ambiente provocada por los residuos tóxicos movilizó a propios y extraños, se implementó una resistencia fronteriza difundida por originarios, universitarios, grupos ambientalistas y Greenpeace, que usó el referente tecnológico para protestar por el proyecto, la acción ante la defensa de la tierra y del medio ambiente, provoca la difuminación del proyecto a cargo de lo que se llamó Grupos Ambientalistas de Tlaxcala. Un caso de éxito, diría la autora, pero también de movilización o de búsqueda de acción por el ataque de una historia colectiva, pero propia de una comunidad que sí se mueve.

El último rincón del texto que nos atañe da espacio a tres “historias propias”, nacidas en Los Ángeles, Chiapas y Oaxaca. Casualmente se compaginan los temas que marcan al México de ayer y al de siempre: la participación activa de las mujeres, la adaptación del referéndum tradicional

y la implementación educativa. Alejandra Aquino, Arturo Manuel González y Santana Navarro Olmedo son los autores de esos estudios. El primero de ellos se titula “La participación de las mujeres de Yalalag en las protestas migrantes de 2006 en Estados Unidos”, exactamente el 25 de marzo se efectuó una mega marcha en Los Ángeles, California, por la aprobación de una ley que afecta a los indocumentados. La movilidad pero ante toda la reacción de una comunidad migrante que traspasa la frontera mexicana para reformularla en el país vecino es el tema soslayado en el escrito. Con la descripción de la marcha por el repudio de las leyes antimigrantes se muestra a un grupo de mujeres yalaltecas que a toda costa defienden su estancia en la zona que les pertenece. El ejemplo de mayor redundancia nace en el rechazo a izar en la marcha la bandera mexicana y preferir la estadounidense, para manifestar y reafirmar su voz, su derecho al grito de *Proud to be an American*. Las mujeres refuerzan su identidad y se dedican en un espacio público a corromper estereotipos que denigran su identidad compartida: la estadounidense y la oaxaqueña-mexicana.

El trabajo de Arturo Manuel González es otro caso interesante. El proceso ritual proyectado en el carnaval sirve de escenario para otra comunidad en movimiento: el Municipio Autónomo Zapatista de San Pablo Polhó. Un espacio de reciente creación ante los conflictos paramilitares que vivieron los tzotziles por el apoyo al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), éstos decidieron asentarse en campamentos y formar un municipio autónomo en Chenalhó. Con ello, la reconstrucción identitaria fue evidente, se reelaboró una nueva historia y celebraciones como el carnaval del ahora municipio autónomo. La diferencia entre ambas comunidades nace en el carnaval, los de Polhó reformulan la escenificación incluyendo y eliminando lo que para ellos es grotesco (prohibición de alcohol o la de rituales carnalescos que denigren la cotidianidad, como los asociados al acto sexual), pero aún presente en Chenalhó. El artículo simboliza la preservación de una celebración que combate por quitarse la sombra de lo que alguna vez fueron.

Finalmente, el libro cierra el trajinar de las *comunidades en movimiento* con la extracción de un capítulo de la tesis de maestría, que en 2010 presentara Santa Navarro Olmedo. Por ser la transcripción de un fragmento de una tesis hay partes escuetas que podrían solventarse con la explicación de una nota a pie de página, pero a pesar de ello, el texto enardece el objetivo colectivo. Santa Navarro analiza los convenientes e inconvenientes del Bachillerato Integral Comunitario (BIC) del municipio de Guelatao de Juárez, en Oaxaca. El proyecto educativo fue impuesto por las autoridades gubernamentales, así como como ha pasado con otros proyectos que sin

pedir opinión al pueblo, se implementan por la relevancia que tiene el territorio que vio nacer a Benito Juárez.

La autora muestra la reacción del pueblo ante la manutención del bachillerato que nace con una perspectiva de la intelectualidad indígena: la comunalidad. Dicha propuesta impulsa el uso del poder, el trabajo, la fiesta y el territorio en colaboración comunitaria. El bachillerato se creó con ese modelo pero en el acto ha sido distorsionado y es el pueblo el que sufre los problemas, como el comportamiento del alumnado o los profesores venidos de otros poblados o el fracaso de proyectos que desprestigian lo que la comunalidad aseguraba. La reacción, incluso el hartazgo de los zapotecos de Guelatao, son las respuestas que Santa Olmedo halló en aquel espacio que en sus inicios promovió una comunidad ideal, muy distante a las acciones individuales y colectivas que yerguen en Guelatao.

He aquí la misión de mis comentarios. Espero que lo haya logrado. Ampliamente relaté la tesis general del libro y la de cada una de sus capítulos, sin excluir alguno. Considero, como lo insistí en un inicio, que este texto tiene mucho para trascender, pues es de los pocos materiales que abre la puerta al neófito que se engolosina con el trabajo de campo, con su bagaje informativo pero en el trabajo de gabinete no encuentra salida al mismo. Creo que quienes hemos pasado por esos momentos, entendemos la importancia que para los autores de una tesis de grado, artículo o libro representan sus investigaciones, quizá no importantes por las propuestas metodológicas o teórico-prácticas, sino por el valor que nace en quien las escribe.

Comunidades en movimiento hace honor a ello y qué mejor que partir de una *microfísica de la resistencia* que ejemplifique cómo los habitantes de las comunidades trascienden, reaccionan y accionan un saber individual o colectivo que defiende lo propio a pesar de los empeños del *otro*. Así, como en la vertiente académica donde el *consejo de ancianos* impide el paso a los *jóvenes topiles* que transitan en una comunidad que *aparentemente no se mueve*.

La formación de profesionales de la educación indígena

Nicanor Rebolledo (coord.).
La formación de profesionales de la educación indígena.
Universidad Pedagógica Nacional. México. 2014.

Magdalena Gómez*

Cuerpo académico "Ciudadanía, diversidad y educación"
Universidad Pedagógica Nacional

La formación de profesionales de la educación indígena es un tema que resulta en un necesario telón de fondo para el análisis que ofrece el libro sobre la trayectoria de la licenciatura en educación indígena de la Universidad Pedagógica nacional (UPN). Es difícil hacer justicia, en una somera reseña, a cada uno de los capítulos académicos con tan ricos y sugerentes aportes que cubren con suficiencia la agenda propuesta en este volumen. Destaco sobre todo el impulso ético que reflejan. No es común asumir la tarea de compartir los claroscuros de una experiencia formativa tan emblemática como la Licenciatura en Educación Indígena de la UPN.

Espero que esta reseña aliente el genuino interés por acercarse a cada uno de los textos y contrastar experiencias y debatirlas, por supuesto, como corresponde a los ámbitos académicos. Anticipo también que un aporte central del libro es que ofrece una visión sin ataduras, con un gran compromiso con el proyecto de la Licenciatura en Educación Indígena (LEI) y con honestidad para reconstruir carencias o errores incluso, no estamos ante una evaluación institucional por encargo y eso constituye, sin duda, un mérito. Ignoro si existe un ejercicio similar en las otras licenciaturas de la UPN.

El libro se divide en dos partes, la primera relativa al contexto de la formación, y la segunda se integra por diversas reflexiones sobre la práctica en óptica de reconstrucción y perspectiva que apunta a propuestas. La participación de las y los distintos colegas de la licenciatura, salvo el caso de Jani Jordá que no está en activo en la institución, ofrece un material que será tema obligado de análisis y debate para el resto de quienes la conformamos, en especial considero para el nuevo ingreso docente.

*magdgomez@hotmail.com

Su primera parte ofrece elementos que involucran a la historia de la educación indígena en el país, a la historia de la UPN y, por supuesto, a la Licenciatura de Educación Indígena. Si bien en este último caso el análisis apunta prioritariamente a la reflexión sobre las y los maestros indígenas comisionados los primeros años para cursar la licenciatura, aún cuando se enuncia el contraste respecto a las y los estudiantes que provienen de bachillerato. Sin embargo, a mi juicio, este cambio en el perfil de ingreso demanda nuevos análisis que incorporen también la evaluación de los propios estudiantes bachilleres y la de los estudiantes que son maestros indígenas y que hoy son minoría en la LEI.

Nicanor Rebolledo, coordinador del libro y coautor, ofrece elementos históricos centrales de la educación considerada indígena o para indígenas, con sus diversas expresiones institucionales en la Secretaría de Educación Pública (SEP), lo hace con la descripción, a grandes rasgos, de una suerte de movimiento magisterial indígena, si bien crítico en algunos aspectos, surgido a raíz de la dinámica oficial de aquellos tiempos. Nos relata el proceso de búsqueda de autonomía como organizaciones, asociada a la crítica al indigenismo de la cual también participó alguna corriente de antropólogos.

Previamente a la creación de la Licenciatura de Educación Indígena, la UPN, en sus inicios, pretendió consolidarse primero en la Ciudad de México como centro de excelencia académica y la presión del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) obligó a la SEP a que la UPN abriera de inmediato unidades en todo el país con la consiguiente premura e improvisación, incluso, en la preparación de materiales para el denominado sistema a distancia.

La creación de la Licenciatura de Educación Indígena en 1982 surgió de un acuerdo institucional con la Dirección General de Educación Indígena (DGEI) en el que la UPN se vio involucrada como receptora de una decisión política externa más que de condiciones propias y de maduración académica institucional. Coincidente con la demanda de que la llamada profesionalización incluyera a maestros en servicio, y como bien señala Rebolledo “no poseía un cuerpo de conocimientos sistemáticos y especializados suficientemente sólidos ni con expertos formadores en este campo, la imposición del modelo de las otras licenciaturas obedecía también a esta situación y a que tampoco existía conciencia sobre la necesidad de construir una propuesta particular para la formación con perspectiva indígena o identitaria”. Si bien Rebolledo deja sentado el factor real de la necesidad de profesionalizar a un magisterio improvisado.

Tampoco parece que las primeras generaciones de la LEI llegaran a la universidad con esa búsqueda. Recuerdo que los estudiantes y la estudiante,

pues en el grupo que yo impartía en la primera generación sólo había una mujer, se divertían en llamarse a sí mismos “licenciado” desde la primera semana de clases, coincidiendo con el imaginario de la demanda del SNTE de alcanzar la profesionalización del magisterio y formar parte de “los universitarios”. También recuerdo que días antes del periodo de exámenes organizaron una fiesta para las y los maestros con comida y collares de flores, que yo viví como una presión y un uso del factor identitario, donde, por cierto, destacó la responsabilidad de preparar la comida en la única mujer estudiante, lo que parecía y se vivía como “obviamente natural”.

En ese recuento inicial, Rebolledo anota las contradicciones dentro de la universidad, las críticas que en su momento se hicieron a la LEI, caracterizada como etnicista, ideologizante. Por cierto, a la luz del tiempo una puede observar que algo de razón había en ello y a la vez valorar que una visión así también tenía un contenido simbólico contra la ideología integracionista que estaba en el fondo de la propuesta de una educación bilingüe e intercultural.

Rebolledo ubica a la LEI como descolonizadora. Yo diría en un sentido muy general un tanto discursivo, aún cuando el planteamiento teórico que reproduce en el apartado de la descolonización intelectual ofrecería pautas para un amplio debate al respecto. Puede señalarse que fue el plan de 1990 el que intentó perfilar una propuesta, por lo menos, más reflexiva respecto al plan denominado 79, pero que como bien se señala es 82.

El ensayo de Sergio Rico profundiza una visión crítica y desmitificadora, yo agregaría, del magisterio indígena dentro de la universidad al señalar que las primeras generaciones corresponden, en general, más a los vicios que a las virtudes del magisterio nacional.

Da cuenta de la propuesta del plan de estudios que mostraba gran identidad con el de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), lo cual fue un contrasentido si se considera que las y los maestros estudiantes contaban con una identidad de origen que, en el mejor de los casos, requería de reflexiones a partir de sus prácticas más que la teorización en abstracto.

Algo importante es que señala que las primeras generaciones obedecían más a cuadros medios y superiores que a maestros de base. Tanto el trabajo de Rebolledo como el de Rico reivindican la participación destacada de la LEI en el contexto del contra festejo del quinto centenario, incluso, en la etapa zapatista. Yo me pregunto si estas oleadas de compromiso se fueron con los egresados, pues a partir de mi reincorporación a la UPN en 2007 sistemáticamente pregunto al inicio de cada semestre a las y los estudiantes si conocen los Acuerdos de San Andrés Larráinzar y el resultado es abrumadoramente negativo.

Es de destacar la visión crítica al interculturalismo que plantea Rico, el cual se delineó en años recientes como política oficial y que algunos colegas docentes asumieron sin cuestionarla. En lo personal he señalado que la política de interculturalidad se constituyó para el Estado como la salida de emergencia para huir de la demanda de autonomía para los pueblos. Sergio Rico también enuncia los contrastes que ofrece el nuevo perfil de ingreso de la licenciatura.

Por su parte, Graciela Herrera ofrece un recuento muy sistemático respecto del currículum y la didáctica que señala son espacios educativos que determinan contenidos. Un eje rector de su texto es el Plan 82 de la LEI, tanto en la valoración de su inicio como de las condiciones de inserción institucional. Asimismo, valora los procesos didácticos como operatividad del currículum en el plan citado y concluye con la resignificación de la práctica de la docencia.

Intenta responder a las preguntas sobre la participación y aporte de los sujetos en formación en la definición de contenidos y, por ende, si están presentes contenidos culturales de las poblaciones (*sic*) indígenas, si se tomó en cuenta la resistencia de los sujetos en formación frente al currículum pensado y cómo se valoraron los significados del lenguaje en tanto formas distintas de aprender y pensar la realidad.

En este último aspecto el ensayo de María de Jesús Salazar es rico en evidencias sobre lo que denomina mal de escuela, la influencia de la escritura en el habla universitaria. Los ejemplos contundentes que muestra la maestra Salazar nos llevan a otro cuestionamiento que determina la reflexión y preocupación sobre nuestra práctica y es la aspiración universalista y homogeneizadora de lo que denominamos el lenguaje académico.

Me quedo con una interrogante: ¿qué tanto debemos particularizar para atenernos al respeto cultural, pero también que tanto esa tarea conduce a la marginación o cierre de puertas para que los egresados de LEI transiten en otros espacios académicos? ¿Asumimos como destino manifiesto el retorno de los egresados a sus comunidades de origen? O como concluye Graciela Herrera, ¿hasta dónde los pueblos indígenas requieren construir su propio cambio? Aclaro que no tengo la respuesta, son dilemas presentes en nuestra práctica docente.

La maestra Jani Jordá nos ofrece una sistematización de la experiencia en la región amuzga de Guerrero, nos acerca a la noción del currículum real y anticipa evidencias como el desconocimiento del campo profesional donde se intenta formar y la escasa investigación de las realidades de las escuelas indígenas. Parte del UPN Ajusco y retoma elementos que ya anotaban Rebolledo, Rico y Herrera respecto del enfoque teorista, el impacto

del transplante diría yo, del modelo general UPN o tal vez deberíamos llamar ¿imposición?

Pero muestra además una experiencia muy enriquecedora como fue la del equipo de extensión universitaria que se realizó de 1989 a 1993 por la entonces academia de educación indígena en la LEI, realizado inicialmente en la región amuzga donde participaron estudiantes de otras regiones. Enseguida nos muestra ejemplos de seguimiento a los egresados de la LEI encontrándolos ubicados en las mesas técnicas estatales, como asesores en unidades UPN y más recientemente como Asesores técnico-pedagógicos (ATP). En su análisis de la educación intercultural bilingüe incorpora resultados de estudios del Instituto Nacional de Evaluación (INE) hoy sustituido por el INEE (Instituto Nacional de evaluación de la Educación) que de nuevo dan cuenta de las deficiencias presentes en la formación de maestros, cuyas posibles competencias adquiridas (concepto muy utilizado hoy) no se compadecen de las realidades concretas como se ejerce la docencia.

Una reflexión sugerente es la que ofrece Jorge Tirzo al centrar su análisis en la migración que en la práctica provoca la formación en UPN Ajusto de estudiantes originarios de otras entidades federativas. Destaca y caracteriza el fenómeno como migración letrada, en contraste con la práctica común de ubicar a la migración campo-ciudad en el ámbito de los servicios y el trabajo no calificado.

También da cuenta de que los estudiantes indígenas de UPN ya han transitado por diversas migraciones internas desde el momento en que a muy temprana edad acuden a un albergue durante la semana, y así desplazarse tras los diversos niveles educativos con los que ingresan a la universidad. Además, anota el impulso que promueve estos desplazamientos y, en todo caso, llama la atención respecto de una arista que debe incluirse en la reconstrucción de trayectorias escolares que justamente aborda Verónica Hernández al mostrar los múltiples caminos de la escolarización que ilustra con cuatro casos que, por cierto, al leer sus conclusiones pensé que les haría bien en la SEP considerar estos estudios antes de su llamada reforma educativa que lo es laboral y persecutoria del magisterio.

Enumera y analiza la constante falta de infraestructura, la permanencia de los maestros denominados “habilitados” o no hablan la lengua y mantienen el objetivo de castellanizar, escuelas que no ofrecen ciclos completos, carencia de servicios, de materiales didácticos. Todo ello señala desde la impronta de la discriminación en torno a cuestiones como no entender el castellano revela incapacidad, ser indígena como sinónimo de indolencia, sufrir escarnio por hablar la lengua.

Sus reflexiones se conectan con las que nos ofrecen Laura Ayala y Elena Cárdenas, la primera sobre estilos de aprendizajes de los estudiantes de Licenciatura en Educación Indígena, y la segunda respecto de sus actitudes lingüísticas. Ambas trabajan con el telón de fondo de la discriminación, la desigualdad en las que transcurren sus trayectorias y el desarrollo del currículum real que refiere la maestra Jani.

No es factible reproducir a detalle la argumentación de ambos textos, pero quiero destacar que Laura Ayala coloca un elemento más a los que ya se mencionó en otros capítulos y es la desvinculación de la escuela y la comunidad para reivindicar las expectativas de los estudiantes y la problemática que viven ante la escasa o nula relación entre sus saberes culturales y los contenidos curriculares que se les ofrecen. Esto impacta en su proceso de aprendizaje. Elena Cárdenas explica bien el impacto del bilingüismo y también los estereotipos que al respecto se maneja con la descalificación de las lenguas como dialectos, el rol de las variantes dialectales, la idea de que los préstamos al español hacen que la lengua indígena se pierda sin que se reconozca los innumerables incorporaciones que el español utiliza del náhuatl, por ejemplo. Es interesante que se pregunte si es necesario estudiar en lengua indígena si ya la saben, como señalan algunos padres de familia que piden el español como exclusiva. Concluye con un importante saldo de revalorización de la lengua y la identidad indígena que ofrece la UPN.

Por su parte, Lucina García nos presenta el proceso de elaboración de programas de la licenciatura destacando las modalidades de inserción del componente lingüístico. Sobre todo comparte su exploración a través de ellos para construir una propuesta que coloque la problemática lingüística de manera transversal y, por ende, interdisciplinar.

El libro concluye con dos textos igualmente importantes, el de Marisela Castañón, sobre la experiencia del servicio social, y el de María de los Ángeles Cabrera, la problemática y perspectivas de la titulación de estudiantes de la LEI. Marisela Castañón ofrece un recuento poco conocido como es la situación del servicio social a partir de su experiencia directa en ese campo. Explica cómo durante la época de hegemonía de maestros en servicio, como estudiantes el servicio social se acreditaba institucionalmente con su propia práctica profesional y, sin embargo, en la medida en que se hace presente la LEI de bachilleres cobra importancia el perfil del servicio social. Por ello explora alternativas para promover la participación social en estas prácticas y considera, obviamente, la que puedan realizar en sus comunidades. Yo sólo agregaría que puede ser una buena ocasión para tomar en cuenta a las autoridades tradicionales como garantes y conductoras de esos

servicios, pues tienen una amplia experiencia en tequios faenas y el trabajo comunitario.

El ensayo de María de los Ángeles Cabrera debería ser lectura obligada en la licenciatura, pues nos ofrece un detallado y documentado recuento histórico de la evolución de la titulación y sus modalidades, así como las estrategias que se han puesto en práctica para enfrentar una problemática común en las universidades, como son los altos índices de titulaciones pendientes. Reitero mi recomendación para la lectura y debate de este libro, sin duda, emblemático.

Revista Cuicuilco, núm. 66
editada en el Departamento de Publicaciones de la
ENAH e impresa en los talleres de Cactus Displays, S. A.
de C. V., Cerro del Vigilante, núm. 174, col. Romero de
Terrerros, delegación Coyoacán, 04310, México, D. F., con
un tiraje de 1 000 ejemplares.

LA REVISTA *CUCUILCO* SE ENCUENTRA INDEXADA EN:

- *Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)*
- *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica (RedAlyC)*
- *Catálogo del Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex)*
- *Academic Search Complete, SocINDEX with Full Text y Fuente Académica (EBSCO)*
- *Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (Clase)*
- *Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas. E-revistas*
- *Latin American Network Information Center (LANIC)*
- *Scientific Electronic Library Online (SciELO-México)*

CONSULTA LA REVISTA EN:
<http://www.revistas.inah.gob.mx>

Cuicuilco

Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

NUEVA ÉPOCA, VOLUMEN 23, NÚMERO 66, MAYO-AGOSTO, 2016

DOSSIER: MÚSICA Y ANTROPOLOGÍA

José Andrés García Méndez
Coordinador

Introducción. Música y antropología. Notas para una relación olvidada
José Andrés García Méndez

El burro que ríe y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina
Andrea Berenice Vargas García

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

El potencial de la música en las prácticas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos
Itzel Vargas García

Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin de Porfiriato
Rafael Antonio Ruiz Torres

Los parabienes. Tradición, palabra y música para despedir angelitos
Alejandro Martínez de la Rosa

Todos los escuchan pero poco se sabe de ellos: pregones, expresiones sonoras empleadas en la venta de productos
Liliana Jamaica Silva

"Yo lo aprendí solo... y a mí, mi abuelo me enseñó" Enseñanza y transmisión de la música de Tamborileros (*Aj jobeno*)
Manuel Alejandro López Jiménez

Entre santos y jaranas. El vínculo de la música y la pertenencia religiosa
Yaredh Marín Vázquez

El pueblo creador representado. Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile
Raúl Hernán Contreras Román

"Los sonidos de la fe". Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México
José Andrés García Méndez

ENSAYO

El viaje como experimento. *Las Vistas de las cordilleras* de Alexander von Humboldt
Oliver Lubrich

SEGUNDO LUGAR DEL XXXIV CONCURSO DE FOTOGRAFÍA ANTROPOLÓGICA

Alejandro Ariel Silva Zamora

RESEÑAS

Genes, neuronas, robots y nanotecnología
Hilario Topete Lara

¿Cómo se mueve la gente cuando aparentemente no se mueve?
Investigaciones sobre especialistas y neófitos del quehacer etnográfico
Héctor Adrián Reyes García

La formación de profesionales de la educación indígena
Magdalena Gómez



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

