

Diaria

DE CAMPO

SUPLEMENTO 11 / OCTUBRE DE 2000

Etnomusicología mexicana

RE-VISIÓN Y ESTUDIOS DE SU DIVERSIDAD

E. Fernando Nava López

Miguel Olmos Aguilera

Sergio Navarrete Pellicer

Marina Alonso Bolaños

Thomas Stanford

Arturo Chamorro

Félix Rodríguez León

Amparo Sevilla

José A. Ochoa

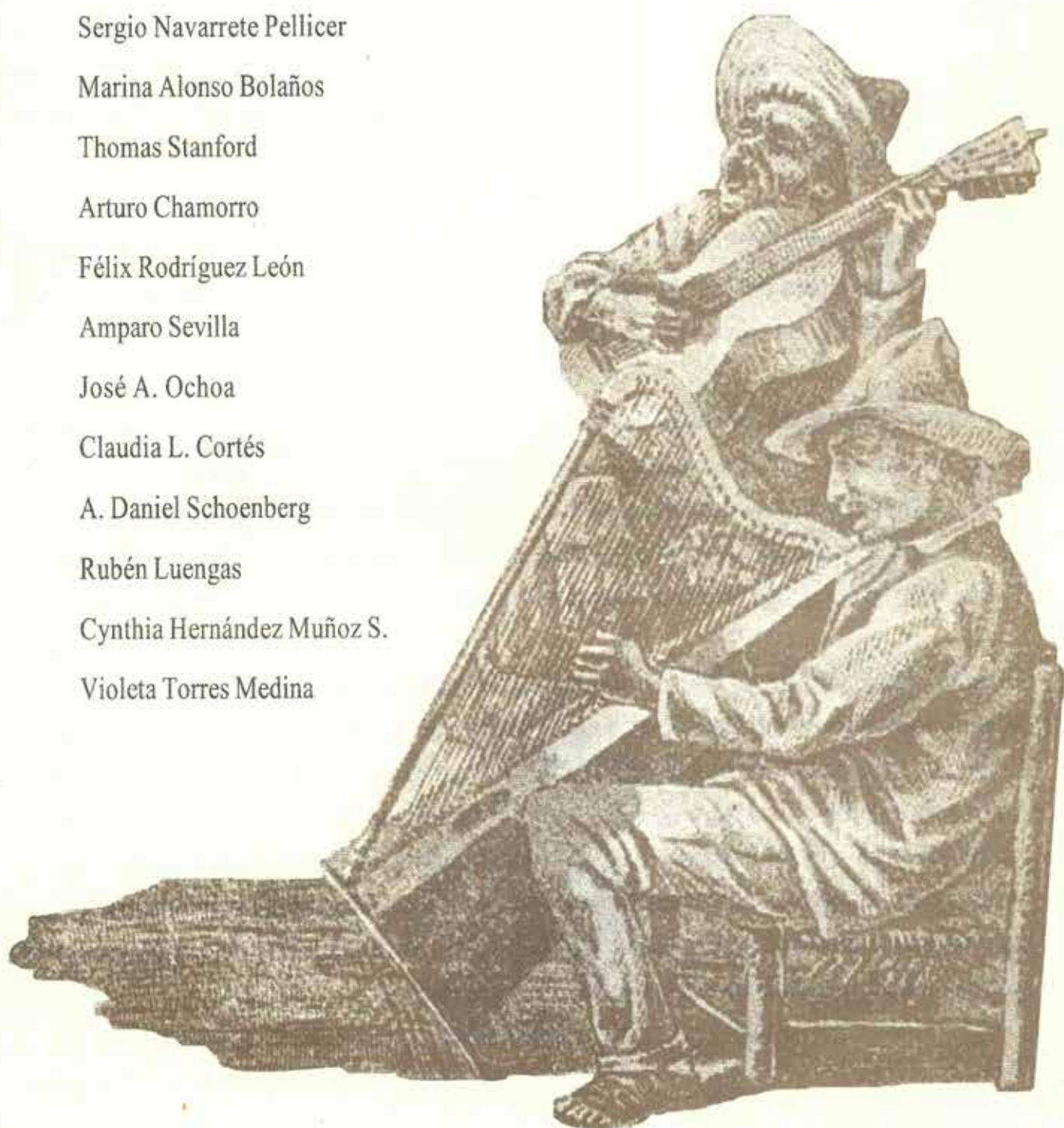
Claudia L. Cortés

A. Daniel Schoenberg

Rubén Luengas

Cynthia Hernández Muñoz S.

Violeta Torres Medina





PRESENTACIÓN

La música es un fenómeno omnipresente entre los grupos humanos, es más que una manera de esparcimiento. Por su presencia imprescindible en las ceremonias y ritos, es un elemento de la vida del hombre que marca y también participa *en y de* la continuidad y transformación de las múltiples identidades sociales.

Hemos pensado en presentar en estas páginas un muestreo de las actividades de algunos de los investigadores activos en este terreno en México, quienes se ocupan de temas tan variados como la vida misma de los grupos estudiados.

Actualmente en México el trabajo sobre esta materia es más vasto de lo que a veces pareciera, por lo cual la "Etnomusicología", término aún impreciso con el que se ha designado esta disciplina, podría llamarse "Musicología", porque los etnomusicólogos también se ocupan de estudios sobre la "Música culta" —valga el término, ya que toda música es atributo de una cultura específica, tanto la producida por Lino Chávez como la de Beethoven.

El orden de exposición de los artículos pretende llevar al lector en un recorrido lógico por algunas de las vertientes de la investigación musical. Los primeros hacen una reflexión en torno a la disciplina etnomusicológica, el objeto de estudio y el sujeto investigador. Posteriormente se presenta una diversidad de estudios de caso: de las obras musicales coloniales; de la etnografía musical y el análisis del papel de los músicos; de la organología y la ejecución de instrumentos, y de una serie de aspectos afines a la música como la danza tradicional, la lingüística, la literatura y la tradición oral, y finalmente, un ensayo en el que se relaciona la música con el universo cibernético.

Marina Alonso Bolaños y Thomas Stanford

EDICIÓN BIMESTRAL INTERNA DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA.

DIRECTORA GENERAL DEL INAH: **Ma. Teresa Franco**

COORDINACIÓN EDITORIAL: **Gloria Artís**

ASISTENCIA: **Roberto Mejía**

EDICIÓN DE TEXTOS: **Benigno Casas**

DISEÑO: **Euriel Hernández**

COMPILACIÓN DE ARTÍCULOS: **Marina Alonso**

Suplemento *Diario de Campo* publica todos los artículos, relatorías de foros, cartas, manifiestos, etcétera, que son enviados antes de la fecha de cierre. La responsabilidad del contenido de estos materiales es exclusivamente de sus autores.

ÍNDICE

- 4
Notas para el campo de la descripción de la (etno)musicología
E. FERNANDO NAVA LÓPEZ
- 6
El sujeto y la etnomusicología
MIGUEL OLMOS AGUILERA
- 9
Las Alegrías de Rabinal
SERGIO NAVARRETE PELLICER
- 15
Músicos y danzantes guatemaltecos en el refugio. Apuntes para una antropología de la música
MARINA ALONSO BOLAÑOS
- 18
Observaciones respecto al barroco mexicano
THOMAS STANFORD
- 22
Noticias y reflexiones sobre los mariachis jaliscienses
ARTURO CHAMORRO
- 25
El verso y la memoria
FÉLIX RODRÍGUEZ LEÓN
- 29
Las danzas tradicionales de México
AMPARO SEVILLA
- 32
Cantos de vida (música curativa *hach winik*)
JOSÉ A. OCHOA
Y CLAUDIA L. CORTÉS
- 39
La aplicación del pandero tlacotalpeño a la samba: su ejecución
A. DANIEL SCHOENBERG
- 41
La trova popular de la Mixteca
RUBÉN LUENGAS PÉREZ
- 46
Música en la basura: reciclaje de latas y corcholatas en instrumentos musicales
CYNTHIA HERNÁNDEZ MUÑOZ S.
- 48
Napster, archivos MP3 y boleros
VIOLETA TORRES MEDINA





Zapotecas del Istmo de Tehuantepec, Lorenzo Armendáriz

Notas para el campo de la descripción de la (etno)musicología

E. Fernando Nava López

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS-UNAM



a materia es fascinante —la música— y quizá por ese motivo los que tenemos algún interés académico en torno a ella, con frecuencia nos dejamos llevar por el remolino sonoro y nos hacemos los sordos ante algunas consideraciones importantes respecto al proceso de investigación.

No siempre es claro, conforme a un proyecto de *investigación entomusicológica* en particular, si se requiere de la *descripción* musical. En ocasiones es claramente necesaria, lo que puede dar lugar a otra interrogante: ¿es suficiente hacerle la autopsia a una pieza? O en cambio, ¿cuántos ejemplos del mismo género hay que disectar? Pero, en otras ocasiones, es aparentemente claro que *no* se requiere la descripción musical.

No obstante, la noción de *descripción*, así como su práctica y aplicación, debe ser congruente con un mínimo de principios. Si se hace la descripción de la música en sí, habrá que tomar en consideración la naturaleza estructural de los géneros, para entonces proceder con un método en aquellos casos en que las melodías son o tienden a ser fijas, y proceder con otro cuando definitivamente no lo son (considérense, respectivamente, los corridos y los huapangos).

En cualquier caso, la descripción de la música está entrañablemente vinculada a la transcripción, la que puede elaborarse a partir de la convención de la notación en pentagrama, con todos los ajustes que el investigador no sólo crea convenientes, sino que sea capaz de justificar. Desde el punto de vista de la notación, resulta absolutamente funcional describir fonológicamente, por ejemplo, un sistema vocálico a partir de las gra-



Huichol, Lorenzo Armendáriz

fías del alfabeto latino —a, e, i, etcétera—, a pesar de que dichas vocales tengan características articulatorias que nos hagan considerarlas como “exóticas”; inclusive también es factible utilizar la notación latina para la transcripción ortográfica práctica.

Sin perder las proporciones, la descripción vía la transcripción en partitura puede valerse de este tipo de arreglos. Así, toda vez que se determina que un sistema musical implica una escala y que ésta se haya conformada por un número determinado de sonidos distribuidos a intervalos más o menos fijos, es posible poner en juego los puntos con las barras, los espacios y los accidentes (sostenidos y bemoles). Esto habrá de hacerse en una atmósfera relativamente experimental, pues como advirtió Bela Bartok hace mucho tiempo, una de las partes de la transcripción musical, quizá la menos compleja, consiste en establecer la altura y la duración de cada nota; el resto del mensaje, lo que quizá valga calificar como lo más “artístico”, no cuenta aún con una manera unificada de plasmarse en blanco y negro, concluyó el genio húngaro.

Por otro lado, si la investigación involucra elementos no musicales, la descripción de éstos no puede menos que dialogar con las formas propuestas por las ciencias antropológicas y sociológicas. Esto es particularmente válido toda vez que interesan, entre otros, temas como: a) las valoraciones que tiene la comunidad hacia la música, trátase de la que considera *su* propia música y la que le es extraña; b) las creencias relativas a la música, y c) los patrones de conducta asociados con las prácticas musicales.

A pesar de los bemoles, la descripción musical es necesaria y, en el mejor de los casos, deberá estar inserta dentro de un programa etnomusicológico de mayor inclusión. Así, un proyecto de investigación puede contemplar la posterior enseñanza formalizada de la música en cuestión, ya sea dentro o bien afuera de la comunidad generadora. En tal caso, debe tenerse en mente no sólo el método de enseñanza por adoptar sino también el carácter *normativo* que tendrá la experiencia y sus eventuales influencias en los géneros involucrados. Los niveles de descripción, así como sus grados de aprovechamiento deberán planearse en función de estas aplicaciones posibles.

La descripción es absolutamente insalvable cuando se proyectan investigaciones comparativas o de tipología musical. En tales circunstancias, la recolección de melodías, ritmos y otros componentes musicales no puede considerarse un fin en sí misma (aunque es de suponerse que nunca lo ha sido, ya que es difícil imaginar un proyecto de investigación que *únicamente* contemple el acopio de materiales).

Aun la aproximación a los pensamientos que subyace a la expresión musical, requiere de la descripción de la materia sonora. Tal es el caso, por ejemplo, al investigar tanto con los “productores” (ejecutantes, cantan-

tes, etcétera), como con los “consumidores” (escuchas, danzantes, etcétera) la manera en que la música se divide en categorías, según las características melódicas, vocales, instrumentales, de acuerdo con las temáticas del texto o las ocasiones en que se practica, etcétera.

La identificación de los aspectos medulares de la ejecución, la interpretación y en sí la identificación de todo lo que implica la expresión musical, requiere de las mejores descripciones posibles.

Es altamente probable que la descripción musical propia a estas últimas instancias, requiera de muchos más elementos que la transcripción en pentagrama. También es plausible que dicho trabajo requiera de la mayor participación en el proyecto por parte de los depositarios del conocimiento musical. Ciertamente es que el investigador no va a mostrar las partituras a los músicos para obtener la información que busca, no; aunque esto sí es posible cuando las personas conocen la lecto-escritura musical, lo que no corresponde a la mayoría de las ocasiones. Lo que sí hará, como en la investigación de campo en otras áreas, es manejar sus descripciones para estimular diálogos y discusiones altamente prometedoras para la investigación.

Finalmente, el conocimiento del contexto etnológico de una tradición musical requiere asimismo de la descripción; esta vez, la descripción por la vía de la transcripción en pentagrama puede ponerse en un nivel relativamente secundario, a cambio de que los parámetros de la descripción queden orientados por los cánones de la antropología y la sociología, como ya fue señalado. Es posible, por supuesto, dar con un proyecto de investigación en que se prescindiera de toda descripción musical. En este caso, el ejercicio no será unánimemente clasificado como una práctica *etnomusicológica*, ni mucho menos *musicológica*, sino como una modalidad de la *Sociología de la música*.



Pascola Yaqui, Lorenzo Armendáriz.



Semana Santa Tarahumara, Munerachi, Chih.

El sujeto y la etnomusicología

Miguel Olmos Aguilera

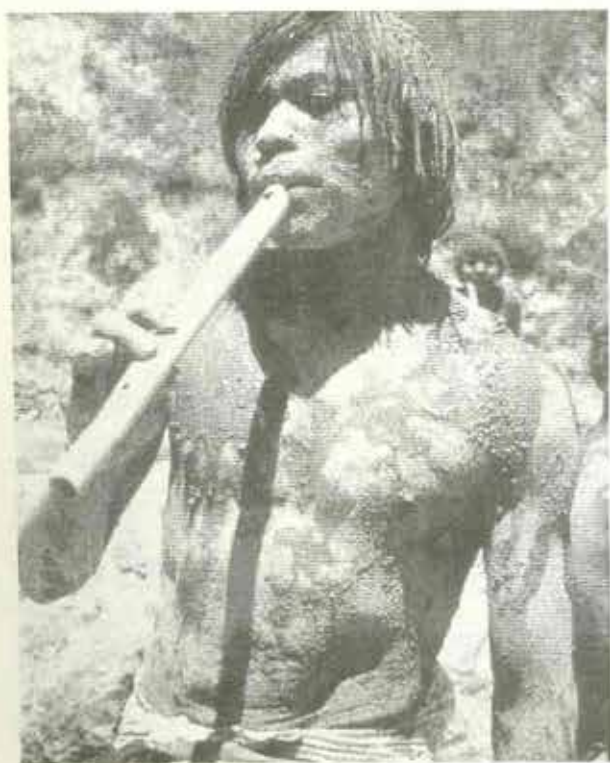
EL COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE A. C.

Queriendo ser más humano, el etnógrafo... adquiere una suerte de desarraigo crónico: ya no se sentirá en su casa en ningún lado, y permanecerá psicológicamente mutilado. Como las matemáticas o la música, la etnografía es una de esas raras vocaciones auténticas que podemos descubrir, sin que se nos haya enseñado.

H

ace un par de años tuve la oportunidad de ver en la ciudad de París una película sobre la vida de un joven etnomusicólogo que realizaba trabajo de campo en una comunidad gitana. La película en cuestión lleva el título de *Gadjo Dilo*, cuya traducción aparece como "extranjero loco",² y es dirigida por Tony Gatlif, también director de *Latcho Drom*. La cinta se proyectó posteriormente en la ciudad de México, donde la vi por segunda vez, no sin antes establecer como actividad obligatoria para mis estudiantes de antropología el ir a verla. En la historia se muestran con elocuencia las vicisitudes del trabajo etnomusicológico. El joven investigador llega a la comunidad en busca de una cantante a la que había escuchado entre las grabaciones de su padre, ya fallecido. El pueblo de referencia es una comunidad apartada de la vida moderna. El "informante" es un violinista que integra al investigador con los habitantes, "presumiendo" al joven parisino ante ellos. Así, el etnomusicólogo, obsesionado por encontrar a la cantante que apenas conoce por los *cassettes* de su padre, atraviesa por una serie de experiencias, al lado de músicos y bailarinas y rodeado por toda la cultura festiva de los gitanos. Las vivencias lo confrontan con "sus verdaderos objetivos de investigación".

La trama final no dista mucho de las experiencias reales que puede tener en el campo cualquier antropólogo. El etnomusicólogo se cuestiona por la trascendencia y valor de sus investigaciones, experimentando intensos momentos al interior de la comunidad. La paradoja epistemológica entre el investigador y la música que investiga sale a relucir, pese a que, como suele ocurrir, la vida de la comunidad y la del antropólogo trans-



curren por vías muy diferentes. En un momento las dos partes, el investigador y lo investigado, se articulan, coinciden, se aproximan e irrumpen súbitamente, desencantando la estructura de conocimiento. Esta situación no es novedosa. Muchos antropólogos hemos atravesado una o varias veces por estas experiencias de conocimiento con el grupo o comunidad con la que trabajamos.

Los casos que conocemos los señalan los diarios de campo antropológicos. Uno de ellos, de los más difundidos en el ámbito académico, es el que Lévi-Strauss escribió durante su viaje a América Latina y que después publicó como *Los tristes trópicos*. Al igual que éste, el diario de campo de Bronislaw Malinowski es también una muestra del vuelco de la representación en nuestra área de estudio. Todos los antropólogos encuentran la hora y el lugar para manifestar sus desavenencias en el trabajo de campo, como si se tratara de la relación de pareja que se establece con la persona que se ha escogido para convivir buena parte de la vida.

A pesar de que los estudiosos de las ciencias humanas crean un fuerte contacto con la realidad estudiada, el caso del antropólogo, y más aún el del etnomusicólogo, es quizá todavía más evidente. Pongamos los ejemplos, *grosso modo*, del sociólogo, del antropólogo social y del etnomusicólogo. En el primer caso, el estudio de las sociedades urbanas, o preferentemente "modernas", echa a andar un dispositivo de interpretación, propio de su disciplina, mediante el cual observa, cuantifica y obtiene información que le permite conocer su *objeto* y la realidad estudiada interactuando con el sujeto de acción colectiva.³

En el proceso de investigación el estudioso de las "sociedades modernas", aun estableciendo nexos relevantes con la realidad estudiada, su objeto de estudio, no considera como fin la importancia de la interacción. El objeto de la investigación no gira en torno a la manera como se pone en juego su subjetividad. El antropólogo no conoce la realidad bajo los mismos esquemas de interpretación del sociólogo (y ni hablar de otras disciplinas ajenas a las ciencias humanas). Para el antropólogo, y en particular para el etnomusicólogo, "la experiencia de campo es el instrumento de trabajo", y con ella perfecciona su *atención* y, en contrapunto con la subjetividad personal, construye su representación de la realidad.

En las aulas se nos enseña que antes de ser un científico social, el antropólogo es un participante de la vida comunitaria y que la información que obtenga de esa realidad en cuestión dependerá de las relaciones personales que establezca con la colectividad. Independientemente de los objetivos de la investigación, siempre existe una instancia humana que nos rebasa. Durante el tiempo que permanecemos en las comunidades, fincamos relaciones interpersonales con amigos y enemigos, y establecemos alianzas, entrometiéndonos a menudo en relaciones políticas y sociales propias de la comunidad que nos reci-



Huichol, Lorenzo Armendáriz

be. Para el ejemplo del etnomusicólogo, la situación se desarrolla en el mismo sentido, pero con algunas salvedades propias de su objeto de estudio.

El etnomusicólogo, lejos de pertenecer al grupo de los analistas sociales positivistas, tiene por objetivo interpretar la música como fenómeno cuya realidad cultural es de naturaleza evidentemente subjetiva. Debido a las características de su objeto de estudio, el investigador de la música "no occidental" establece lazos con el grupo con el que trabaja y con su cultura musical. La música, en tanto que material simbólico e intangible, posee cualidades entrelazadas en un sistema de afectos y sensaciones provenientes de la articulación con la realidad estudiada. La mirada atenta del etnomusicólogo no busca solamente el registro de la información musical y ritual; su investigación se concentra en la búsqueda de las relaciones subjetivas que otorgan la fuerza y eficacia simbólica al ritual.

En las sociedades tradicionales, la música es el fenómeno que desencadena procesos de liberación y purificación social por excelencia, y con éstos se activa comúnmente un dispositivo de sacrificio simbólico. Además de la emisión sonora, como instrumentos, cantos y música corporal, el análisis del sistema simbólico musical considera las representaciones fundamentales del sistema de creencias. La música no es, como en las "sociedades modernas", una música de divertimento. El fenómeno



Carnaval en Huistán, Chis. Lorenzo Armendáriz

sonoro se relaciona con la subjetividad cultural a través de las creencias religiosas y con el respeto divino. En esta perspectiva los objetos de estudio adquieren una proyección distinta a la encontrada en otro "campo científico". Los artefactos acústicos y visuales no sólo se registran como información; es necesario también restituir el aura simbólica de los mismos para deducir el significado de dichas representaciones.

Ciertamente, la invocación de cada conjunto semántico en el ritual nos remite a un sinnúmero de partes significantes. El análisis se delimita, en realidad, de acuerdo con los elementos de interpretación cognoscibles en el conjunto analizado. Sin embargo, aun cuando los estudios estructuralistas señalan que el expediente no se cierra nunca y que todos los objetos con los que trabaja el etnomusicólogo o el antropólogo son significativos, sabemos que la realidad de la interpretación infinita amenaza con ahogarlo en un mar delirante de representaciones: la realidad es eterna e infinita, pero no lo son ni el antropólogo ni el etnomusicólogo. La gran diferencia que existe entre la etnomusicología y otras disciplinas es que aquella plantea un análisis de representaciones simbólicas pertenecientes, evidentemente, al sistema de sensaciones. Tal como ha sido señalado por una infinidad de antropólogos, lo que hace la diferencia del antropólogo con otros humanistas es el trabajo de campo, pero lo que hace diferente el trabajo de campo de un etnólogo y el de un etnomusicólogo es la naturaleza sensible, artística, de su objeto de estudio.

Todos sabemos que el género humano conoce el mundo gracias a que lo hacemos nuestro a través de los sentidos, suministrándonos experiencias e información que integramos paulatinamente a nuestro "corpus identitario". Para los artistas y los etnomusicólogos no es relevante la información como tal; es imprescindible asir la subjetividad colectiva expresada en términos sonoros

o visuales en relación con la sensibilidad artística del investigador. Dicho de otra manera, aun cuando todos los investigadores trabajamos con representaciones culturales, las estudiadas por el etnomusicólogo son representaciones estrictamente sensibles. El carácter estético de las mismas acentúa su contenido, refiriendo un sistema de símbolos distinto al de otros sistemas sociales, como el político, el de parentesco, etcétera. No es lo mismo analizar un sistema con el cual no establecemos ninguna transferencia, que manejar información en donde las pulsiones interactúan constantemente. La rememoración de experiencias y de lugares de significación

colectiva de los grupos estudiados se convierte también en referente temporal y espacial de la identidad del etnomusicólogo. En términos etnomusicológicos, existen las alusiones de tiempo y espacio acústicos, las cuales nos remiten a imágenes sonoras rituales que el etnomusicólogo reelabora automáticamente de acuerdo con la experiencia vivida. Así, este material sensible no es únicamente una representación de los símbolos cosmológicos indígenas, sino una interpretación que atraviesa tangencialmente al sujeto etnomusicológico, el cual lo asociará a su propio campo significativo.

El *Gadjo Dilo* siempre estará presente en el trabajo de investigación. Pese a que el joven investigador termina románticamente destruyendo el material de investigación, la cuestión seguirá en pie en los estudios de la antropología. ¿Cómo se articula la significación de nuestras experiencias a la búsqueda y elección de nuestro objeto de estudio? ¿Cómo se aproxima la etnomusicología al discurso musical del otro? ¿Cómo hemos construido al otro desde la etnomusicología? ¿Qué o quiénes nos han orillado a estudiar al otro?

Parfraseando nuevamente a Lévi-Strauss: "Ahora me pregunto si la etnografía no atrajo mi atención sin que yo me percatara, debido a una afinidad estructural entre las civilizaciones que estudia y las de mi propio pensamiento".⁴

NOTAS

¹ Claude Lévi-Strauss, *Les Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, 57 pp. Traducción personal.

² Dicho término se usa también en algunos países de Europa del Este para designar a una persona extranjera, que no pertenece al grupo.

³ En una vertiente de la investigación social.

⁴ Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 55.



Músicos de Rabinal, Guatemala. Marina Alonso

Las Alegrías de Rabinal

Sergio Navarrete Pellicer

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL-ISTMO



Para los K'iche' Achi de Rabinal, Guatemala, todas las ocasiones musicales de carácter social son *alegrías*. La música es el llamado que invita a la gente a celebrar algún evento con la alegría de su presencia y de su conversación. Alegría es sinónimo de música y sociabilidad y se opone y distingue de los momentos tristes de soledad y silencio. Además, la sociabilidad tiene una dimensión espiritual porque los espíritus están incluidos en todos los eventos sociales. El violinista Magdaleno Xitumul explica:

Nosotros estamos contentos porque ahora somos un grupito verdad, así son ellos [los difuntos]. Donde hay alegrías, hay fiesta, allí están ellos. Cuando hay gente ellos son "alegrías", porque ellos siempre están con uno. Donde hay música, o sea marimba, donde hay adufe, donde hay tambor, en una colradía, en un cabo de año, en un casamiento, siempre las ánimas están allí velando.



Tecpatan, Chis. Lorenzo Armendáriz

Los Achi rabinalenses diferencian las alegrías de acuerdo con el contexto: éstas pueden ser religiosas o seculares (y en ambos casos familiares o comunitarias). La diferencia principal entre ellas es que en las primeras un rezador invita formalmente a las ánimas a participar en el evento. El rezador es un especialista ritual al que llaman "abogado", porque a través de sus rezos y oraciones habla con Dios y con las almas de los difuntos (ánimas) y "aboga" en favor de los vivos.

Las alegrías se entienden como contextos pre-establecidos de sociabilidad y música y donde la ejecución musical co-



Marimberos de Rabinal, Guatemala. Marina Alonso

bra significados particulares que evocan, dan forma e incorporan los recuerdos y sentimientos de los participantes a la convivencia social; efectivamente las ocasiones musicales comunican a los participantes qué sentir y cómo sentirlo. Las convenciones, el significado social y el simbolismo de la organización, procedimiento y estructura de las alegrías religiosas intentan crear un espacio y tiempo sagrados, para comunicarse con los difuntos y con Dios.

Alegrías y performance cultural²

Las alegrías de Rabinal pueden considerarse como "performances culturales" (Singer, 1958, 1972). Los performances culturales son eventos artísticos, culturales y rituales definidos como las unidades culturales más concretas y observables, que se realizan dentro de un tiempo y espacio pre-establecido: están delimitadas por un periodo de tiempo, tienen un programa de actividades, organizadas con un principio y un fin, y requieren de un grupo de participantes.

Las representaciones culturales también han sido descritas como modos de reflexividad performativa (Turner, 1984): "los performances culturales no son simples reflejos o expresiones de cultura ni aun de cultura en proceso de cambio sino por el contrario pueden ser en sí agentes activos del cambio, representando el ojo a través del cual la cultura se ve a sí misma y la pizarra sobre la

cual actores creativos trazan esquemas de diseños para la vida que les parecen más aptos o interesantes" (*ibid.*:24). Siguiendo el concepto de Van Gennep (1960) de las tres etapas de los ritos de paso (separación, transición, incorporación), Turner le da un énfasis especial a la etapa de transición o liminalidad:

La liminalidad es en sí una fase o condición compleja. Frecuentemente es la escena y el momento en el que emergen los valores más profundos de una sociedad en forma de objetos y dramas sagrados, a veces la representación periódica de narraciones cosmogónicas o hazañas divinas, de santos o héroes quienes establecieron una moral, instituciones básicas o maneras de acercarse a los seres o poderes trascendentales. Pero también [puede] ser el modo y la ocasión para el escepticismo más radical por supuesto, siempre relativo al repertorio de áreas de escepticismo de la cultura determinada sobre preciados valores y reglas. La ambigüedad reina: la gente y las políticas sociales pueden ser juzgadas con escepticismo en relación con los valores profundos; los vicios, errores, estupideces y abusos de quienes en ese momento tienen los altos cargos políticos, económicos o religiosos, pueden ser satirizados, ridiculizados o condenados en término de valores axiomáticos, o estos personajes pueden ser reprendidos por faltas extremas de sentido común (Turner, 1984: 22).

La reflexividad y la liminalidad son conceptos útiles en relación con la comprensión de las alegrías rabinalenses como un momento escénico donde los comportamientos son actuaciones exageradas. A través de recursos estéticos como escenario, música, oraciones, ofrendas y comportamientos estilizados, que pueden ser tristeza, lágrimas, felicidad, ligereza, calma, estoicismo, la colectividad participante comunica sus sentimientos y significados sobre sus creencias, situaciones de la vida diaria y el comportamiento. Las alegrías son el contexto en el que destacan ciertos comportamientos ideales. Son periodos liminales en los que los participantes juegan papeles preestablecidos. Por ejemplo, para que la ocasión tenga éxito, quienes ocupan un cargo ritual y los especialistas rituales entre quienes se incluye a los músicos, tienen que enfatizar la mesura y cortesía que son rasgos muy apreciados de la interacción cotidiana Achi, absteniéndose de expresar directamente una opinión o un sentimiento, ya que esto se considera de malos modales y falta de respeto. Siempre me impresionó la seriedad y formalidad con que los marimbistas tocaban lo que ellos consideraban música alegre y juguetona; casi parecían no tener relación con su propia música y se mostraban ajenos al ambiente social y emocional que estaban contribuyendo a generar. Pero su desapego era solo aparente, de hecho, estaban muy atentos ya que su ejecución musical se alimenta e interactúa con los tiempos y acciones de los demás participantes. El resto de estos últimos pueden expresar sus sentimientos y opiniones más



abiertamente –aunque no libremente– bajo la suposición de que durante la fiesta todos los participantes toman un papel de actores. La actitud colectiva de “como si” de los participantes durante las alegrías le da oportunidad a las personas hasta un cierto grado de ser directas sin ser consideradas ofensivas.

La atmósfera de una alegría estimula la comunicación y permite la expresión directa pero moderada de los sentimientos, los cuales reprimen en la vida diaria porque se considera que su expresión hace vulnerable a la gente y susceptible al chisme y la enfermedad, resultado de envidias y venganzas.

Los Achis clasifican los sentimientos en dos categorías en lengua española: sentimientos y emociones, ambos provienen del corazón. Sentimientos son todas las formas de sufrimiento como tristeza, melancolía, angustia, dolor, amor, odio, celos, envidia. Las emociones incluyen alegría, deseo, satisfacción y cualquier actividad relacionada con estas emociones como reír, cantar, silbar, correr, gritar, bailar.³ De manera que la licencia dada en estas ocasiones para expresar los sentimientos, no se obtiene sin peligro ya que todo mundo está expuesto a las intenciones y sentimientos de los demás; de ahí la ambigüedad. Esto es particularmente cierto cuando las almas de los muertos recientes han sido invitadas a la celebración para conmemorar a algún difunto, ya que su presencia llena la atmósfera de recuerdos sentimentales y emotivos que en los mejores momentos generan una reflexión personal pero pública a la vez, liminalidad y sentido de comunidad entre los vivos y los muertos (Turner, 1979).

A través de la ejecución musical, los rezos y los bailes, las alegrías religiosas albergan la disposición de servir “a la cofradía, y a la comunidad de los vivos y los muertos”, y la oportunidad de socializar y expresar los sentimientos y emociones con relativa seguridad. Los elaborados preparativos para el evento inician la separa-

ción entre la acción ritual y el tiempo sagrado y la vida cotidiana mundana. Se decora el lugar donde se llevará a cabo el evento, se organiza y prepara la comida y la bebida en abundancia, así como otras ofrendas y finalmente, la gente pone atención en su arreglo y vestido personal. La concentración de toda la riqueza material y social en fechas y lugares predeterminados muestra los límites entre la vida diaria y el mundo extraordinario de la abundancia y la expresión de alegría, en el que el comportamiento de los participantes es distinto pero no menos pre-establecido. Las alegrías religiosas presentan una se-

cuencia ordenada y un riguroso patrón de comportamiento.

La creación de un orden de tiempo con sus propios ritmos, espacios y comportamientos, que a su vez tienen sus propias estructuras y convenciones formales, tiene el propósito de establecer comunicación con el mundo espiritual; este es el objetivo principal de los ritos religiosos. Los rezos y la música son parte del comportamiento ritual que crea un tiempo “sagrado”, estableciendo un “sendero de comunicación” ordenado y seguro, que se repite, que es del agrado de los difuntos y asegura una respuesta favorable de ellos y de Dios, los santos espíritus y la Sagrada Tierra. Durante este “tiempo sagrado” los sentimientos, deseos, necesidades e intenciones de los participantes se satisfacen momentáneamente y se liberan del silencio, ansiedad, frustración y escasez diarios. La música es el llamado a la participación devota, el sendero hacia el tiempo y el espacio sagrados y el indicador de las diferentes etapas y distintas actividades de la celebración; pero aún más importante, la música contribuye a que se sienta lo sagrado en el cuerpo social; algunas personas dicen que la música es el cuerpo mismo de los ancestros. Las ánimas no se ven pero se oyen y tanto la música como el recuerdo de las ánimas se materializan en los sentimientos de los participantes.

Los ritos religiosos en Rabinal tienen una secuencia fija de acciones que se siguen (con grados variados de estricto apego) para lograr la comunicación deseada entre los vivos y Dios, los ancestros y la Sagrada Tierra. De acuerdo con Bloch (1989), la eficacia del rito depende no tanto de la fuerza semántica o propositiva de la acción simbólica, sino de la forma a través de la cual se restringe a los participantes a cierto orden y procedimiento y del modo en el que se ejecuta el ritual. Considero que es un error separar, oponer y especialmente excluir el contenido de la forma. Sin embargo, es cierto que en Rabinal, como en otras sociedades extremadamente formales,

mucha de la eficacia del ritual descansa sobre la repetida ejecución de discursos, acciones y gestos que se tornan en fórmulas. Toño López, quien fue sacristán y es actualmente el lingüista que me ayudó a traducir mis grabaciones de los rezos Achi, me explicó que no sólo son sumamente repetitivas en sí mismas, sino que se consideran repeticiones exactas de los rezos que usaron los ancestros. Se dice que la repetición, que sigue el orden establecido por los ancestros, enfatiza sus solicitudes a Dios "como un niño que llora y llora hasta que le dan de comer", como dijo el marimbista ciego Lázaro. Siempre que hay una interrupción de los rezos durante un ritual, los abogados retoman el hilo asegurándole a Dios que no han perdido la senda de comunicación y que sólo continúan donde se quedaron y en el mismo tono que los ancestros. La repetición ordenada de los rezos es un pre-requisito para que Dios las acepte.

Bauman (1977, 1992) reconoce el aspecto referencial de todo performance como principio, pero enfatiza la forma. No le preocupan particularmente el orden ni la estructura del performance; él observa, en cambio, la relación entre los actores y su público. Para él la competencia (destreza y conocimiento) de los actores y la respuesta del público a los actos expresivos del actor, son los aspectos clave de toda ejecución. Explica que la relación entre los participantes implica, por un lado, la responsabilidad del actor hacia su público, de demostrar una destreza de comunicación que rebase el contenido referencial y, por otro lado, la evaluación del público sobre el conocimiento y la destreza del actor. Tanto Bauman (*op. cit.*) como Schieffelin (1995) centran su atención en la credibilidad de la interacción entre el actor y su público como la condición principal de los performances culturales. Goffman (1959, 1976) argumenta que esto es también válido para todo performance o interacción social en la vida diaria.⁴

En la interacción entre público y ejecutantes, que uno encuentra en Rabinal, destacan dos tipos de relación: las directas y personales entre clientes y patrones, y las de intermediación religiosa que van más allá de la mera ejecución musical. Aparte de su profesionalismo musical (conocimiento y destreza), uno debe tomar en cuenta que los músicos tienen la enorme responsabilidad moral con la comunidad de ayudar a que las solicitudes de la gente le lleguen a Dios. El destino y el don del talento musical los coloca en la posición de guías morales, lo que determina en gran parte la relación con su público. El público espera que estén dispuestos a aceptar contratos, que toquen por devoción y no sólo por dinero, que exhiban modestia, respeto y conducta mesurada especialmente durante las ejecuciones musicales; también asume que aceptarán sus copiosas ofrendas de alcohol, que aguantarán tocando con energía a través de las largas festividades y que mantendrán su conciencia y sensibilidad. La habilidad social y musical de los músicos alcanza su



San Miguel, Sonora. Neyra Alvarado

cima cuando éstos responden a las emociones de la gente ejecutando vueltas y ornamentaciones musicales cada vez más elaboradas, y manteniendo una postura mesurada y de aceptación. Todos estos elementos influyen en la credibilidad de los músicos a los ojos y oídos de los demás participantes; este juicio no sólo depende pues de la ejecución del músico, sino de la percepción de los participantes, y ambas dependen de la experiencia de la interacción dentro y fuera de la ejecución musical.

Siempre que se mantenga una imagen favorable de los músicos, y que las relaciones amistosas entre los participantes se sostengan en la vida diaria, el éxito y la eficacia de la comunicación musical durante una ejecución musical dependerá de la satisfacción de las expectativas sociales que tienen los participantes sobre la música y de la ejecución de la misma. Esto se logra a través de la habilidad, conocimiento, comportamiento mesurado y resistencia de los músicos para tocar días enteros, lo que a su vez establece las condiciones estéticas, morales y psicológicas para que los otros participantes interpreten y evalúen su papel. Dentro del marco de las alegrías religiosas, cada grupo interpreta y expresa el momento a su manera, respondiendo e interactuando con el otro, con la intensidad y complejidad creadas por el desarrollo general de la ocasión. El reconocimiento de la presencia de los ancestros, la irrefutable prueba de la comunicación con ellos, se expresa en el impacto que las ejecuciones de los aboga-



dos y músicos tienen en los sentimientos y emociones de los participantes. Estos sentimientos y emociones experimentados en presencia de los ancestros y en comunidad con ellos, son la cualidad "emergente" de las ocasiones rituales exitosas y memorables. La música es la evidencia audible de que los espíritus se han unido a la celebración, instigando la corriente de emociones entre los vivos y los muertos y la comunión entre ellos. La expresión de emociones y sentimientos, así como la comunión con los muertos, están ligados inseparablemente entre sí y con la música de sones.

Los estudios recientes sobre la antropología de las emociones son útiles cuando pensamos en las emociones dentro del contexto de la música. Tuvieron que pasar cerca de 50 años —desde que Bateson comenzó su estudio sobre el "ethos" (código ético)— para que ingresara firmemente a la literatura antropológica la idea de que las emociones se construyen cultural y socialmente. Previamente los modelos biológicos y psicológicos influenciaron la interpretación que consideraba a las emociones como experiencias puramente subjetivas de eventos psicológicos; el significado de las sensaciones corporales fue sólo una idea tardía. En la actualidad existe una vasta obra de literatura antropológica, que parte de la década de 1980 hasta el presente, y que cubre desde estudios relativamente sencillos sobre las palabras usadas para denotar emociones y sentimientos —como indicadores de distintos tipos y grados de cognición de las emociones en distintas culturas—, hasta estudios más sofisticados como el que discute las emociones como posturas de estrategia social en relación con las situaciones. Este enfoque estudia simultáneamente el manejo creativo de la imagen personal y los sentimientos personales de la identidad individual (Leavitt, 1996). Son más comunes los planteamientos actuales representados por antropólogos culturales y de la cognición, que sostienen un punto de vista social de las emociones, es decir, como una construcción cognitiva que es parte de significados culturales específicos. Por ejemplo, Schieffelin argumenta:

Las emociones Kaluli, no obstante sean experiencias privadas, están situadas socialmente y tienen un objetivo social. En este sentido se localizan no sólo en la persona sino también en la situación e interacción social que ayudan a construir (1985:180).

Este punto de vista es útil porque enlaza los sentimientos y las ocasiones sociales donde emergen los sentimientos con perspectivas, estrategias y contextos culturales específicos y en esa medida resulta un punto de vista apropiado para la discusión de las "tocadas" musicales. El hecho de que las alegrías en las que se llama a los difuntos sean ocasiones en las que es apropiado y deseable que las personas se sientan conmovidas y se manifiesten con mayor expresividad emotiva (en contraste con la reserva emotiva diaria), indica que es un momento en el que estas emociones emergen, se observan, se sienten y comparten adquiriendo de ese modo su significado. Dado que la disposición hacia la expresión emocional hace vulnerables a los participantes, también implica que el despliegue de emociones aquí es equivalente a un intercambio emocional no sólo entre los vivos, sino entre vivos y muertos, mismo que garantiza un control de los vivos sobre una inesperada y temida aparición de las ánimas.

Las alegrías proveen el escenario cultural y los símbolos audibles que representan las emociones, las cuales son interpretadas e incorporadas físicamente cuando los participantes evocan sus recuerdos e invocan a sus muertos; son el contexto para la reflexión y la emoción colectiva. Si bien las interpretaciones pueden ser individuales, son parte de algo que tiene significación colectiva. Por ejemplo, en los aniversarios de difuntos, el violín encarna el recuerdo del difunto y a través de sus sones, el público siente a sus familiares pasados. Éstos son los pensamientos encarnados, las emociones descritas por Rosaldo, pensamientos absorbidos por la intuición de "estar involucrado" (1984: 143). Ella declara que a través de la interpretación se transforman los significados culturales; y a través de la *encarnación* los símbolos colectivos adquieren el poder, la tensión, la relevancia y el sentido que emergen de nuestras historias individualizadas. (*op. cit.*,: 141). El punto de vista del violinista rabinalseño Magdaleno Xitumul resuena con estas ideas:

El violín significa mucho porque si uno muere, el violín toma el significado de que éste es el instrumento que va a tocar el son para el difunto, el cuerpo no volverá nunca a nosotros; entonces uno compara al difunto con este instrumento.

NOTAS

¹ Rabinal es uno de los ocho municipios del Departamento de Baja Verapaz. El censo de 1994 registró 24 063 habitantes. El 82 por ciento de la población (casi 20 000 personas) hablaban K'iche' Achi y se identificaban a sí mismos como personas Achi; alrededor del 90 por ciento de los Achi viven en las sesenta aldeas y caseríos del municipio, la mayoría sin electricidad o acceso directo de agua. El 23 por ciento de la población (poco más de 5 000 personas) vive en la cabecera municipal de los cuales dos mil son Achi; la mayoría de los ladinos (no indígenas) se encuentran en la cabecera de Rabinal, aunque hay también ladinos en las aldeas.

² El concepto de "performance" se puede traducir como: ejecución, representación, actuación o praxis. Por su significado múltiple he preferido conservar el concepto en inglés.

³ La clasificación de sentimientos y emociones puede variar de acuerdo con el contexto y la persona que los define.

⁴ En mi tesis doctoral utilizo la teoría de Goffman sobre el performance de la vida diaria, para demostrar que la música, como proceso de comunicación, depende tanto de la interacción social durante la ejecución musical como durante la actuación en la vida diaria (Navarrete, 1999).

REFERENCIAS

- Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972.
- Bauman, Richard, *Verbal Art as Performance*, Illinois, Waveland Press Inc., 1977
- _____, "Performance", in *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainment: A Communications Centred Handbook*, Richard Bauman (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Bloch, Maurice, *Ritual, History and Power: Selected papers in Anthropology*, London, The Atholone Press, 1989.

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Penguin Books, 1959.

_____, "Performances", in *Ritual, Play, and Performance*, Richard Schechner and Mady Schuman (eds.), New York, Seabury Press, pp. 89-96.

Leavitt, John, "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions", in *American Ethnologist*, 23 (3), 1996, pp. 514-539.

Navarrete Pellicer, Sergio, "The Meanings of Marimba Music in Rural Guatemala", PhD. Tesis en Antropología Social, Universidad de Londres, 1999.

Rosaldo, Michelle Z., "Toward and Anthropology of Self and Feeling", in *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*, Richard Shweder and Robert Le Vine (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Schieffelin, Edward, "The Cultural Analysis of Depression Affect: An example from Papua New Guinea", in *Culture and Depression*, A. Kleinman and B. Good (eds.), pp. 168-182, Los Angeles, University of California Press, 1985.

_____, "On Failure and Performance. Throwing the Medium Out of the Seance", in *The Performance of Healing*, C. Laderman and M. Roseman (eds.), pp. 59-90. NYC, Routledge, 1995.

Singer, Milton, "The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras", in *Journal of American Folklore*, 71, pp. 347-388, 1958,

_____, *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*, New York, Praeger, 1972.

Turner, Victor, *Process, Performance and Pilgrimage: A Study in Comparative Symbolology*, New Delhi, Concept Publishing Company, 1979.

_____, "Liminality and the Performance Genres", in: *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, John J. MacAloon (ed.), Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1984, pp.19-41.

Van Gennep, A., *The Rites of Passage*, Chicago, Ill., University of Chicago Press, 1960.



Ritual petitorio tzeltal, Tenejapa, Chis, Lorenzo Armendáriz



Música de Copainalá, Chis. Marina Alonso.

Músicos y danzantes guatemaltecos en el refugio.

Apuntes para una antropología de la música

Marina Alonso Bolaños

PROYECTO NACIONAL ETNOGRAFÍA DE LAS REGIONES
INDÍGENAS DE MÉXICO EN EL NUEVO MILENI,
EQUIPO REGIONAL FRONTERA SUR. INAH

La inteligencia que no sabe sino separar, rompe lo complejo del mundo en fragmentos desunidos, fracciona los problemas, unidimensionaliza lo multidimensional. Es una inteligencia a la vez miope, daltónica y tuerta; y termina la mayor de las veces por ser ciega. Destruye en el germen todas las posibilidades de comprensión y reflexión (...)

Edgar Morin⁷



I

El refugio guatemalteco inició en 1978,² cuando más de 200 mil campesinos emigraron hacia México huyendo de la represión contrainsurgente. 46 mil de ellos se asentaron en campamentos atendidos por el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR)³ y la Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados (COMAR). El éxodo se produjo masivamente en 1982, y hasta 1984 los refugiados permanecieron en el estado de Chiapas en varios municipios fronterizos. A partir de esa fecha un gran contingente fue reubicado en Quintana Roo y Campeche; ya hacia finales de 1999, después de los procesos de repatriación y retorno voluntario a Guatemala, los campamentos de refugiados que permanecieron en nuestro país fueron reconocidos oficialmente como poblados mexicanos.⁴

Me encontraba realizando trabajo de campo en los asentamientos de Campeche (mi interés se centraba en esa ocasión en recopilar datos acerca de la organización social de los nuevos poblados), cuando me enteré que varios grupos de refugiados músicos y danzantes habían recibido recursos financieros de PACMYC⁵ en su edición de 1999, tras haber presentado por iniciativa propia varios proyectos para la realización de las danzas tradicionales y la composición de canciones como memoria del refugio. Varias dudas me asaltaron respecto a la experiencia del refugio como una ruptura histórica, que permitió a su vez la configuración de una nueva sociedad. Cuál es la percepción de los cambios por parte de los actores, y cómo sería el reordenamiento del papel de los músicos y danzantes en una sociedad nueva, que alberga al menos cinco grupos étnicos y más



Mash (mono) del carnaval Izotzil, Chamula, Chis. Lorenzo Armendáriz

de dos filiaciones religiosas no sólo distintas sino antagónicas.

Un grupo de danzantes kekchí del pueblo maya Tecún, recibió una cantidad de dinero para la representación de la *Danza del Venado*. Esta danza, tal como se ejecuta en Guatemala, se compone de 20 a 25 participantes que interpretan los papeles del venado, el tigre, los monos, los segales, entre otros. Las 25 "músicas" o sones de marimba tienen una duración total de casi noventa minutos; así, la danza se desarrolla en casi dos horas, ya que en los interludios musicales hay una serie de diálogos rituales entre el venado y los demás personajes. Tal como se prescribe ritualmente, la danza debe tener un padrino, quien resguarda la indumentaria, ofrece su casa para la ceremonia de salida y llegada de la danza, los alimentos y bebida, y principalmente, es quien reza pidiendo "permiso" a Dios para la realización de la danza. En el refugio los danzantes no han encontrado los padrinos, ni alguien que conozca la oración completa, ni los encargados de fabricar las máscaras y trajes; la mayor parte de los considerados especialistas rituales regresaron voluntariamente al Ixcán, en Guatemala:

...cuando bailamos en Guatemala teníamos que ir, tenía que buscar un señor, un algo que tiene de edad, tiene que vas a caminar entre ese grupo para dar unas oraciones, para dar unas velas y, o sea inciensos, es de que maneja todos. Cuando empieza éste a bailar él primero se tiene que *incary* pedir permiso en Dios, poner unas velas, esa es la costumbre, le pone incienso, y está él afuera y ya están formados los bailadores y sale él afuera y pasa a dar este lumbre incienso entre los bailadores, y cuando termina eso, empiezan a bailar los bailadores, así es de que cuando bailamos en Guatemala, y cuando empezamos aquí también, así empezamos a hacer, pero lo que pasa es que como acá casi no hay muchos señores que ya tienen edad ya se juntan, tenía uno pero ya regresó está en Guatemala, sí, así es.⁶

Sin embargo, los danzantes kekchí han buscado las formas de adaptarse a la nueva realidad, por ejemplo: la danza que se presentaba en las fiestas patronales del Ixcán se realiza ahora con motivo de las celebraciones de los pueblos mayas circunvecinos; los ejecutantes han tratado de reconstruir las oraciones para la ejecución; los 25 sones han reducido sustancialmente su duración, y se han omitido algunos de los diálogos rituales; el número de *marimberos* ha disminuido de 5 a 4; se han transformado algunos aspectos de la estructura musical de los sones, y Guatemala se construye en el imaginario de los refugiados como el referente histórico y cultural que le dará sentido a sus creencias, valores y normas. Ahora bien, no se trata de un mero ajuste circunstancial sino de la puesta en marcha de un principio organizador que constituye la memoria colectiva. Éste mecanismo, que opera en el sis-



Músicos de Tenejapa, Chis. Rafael Reyes

tema de creencias, trabaja en función de las necesidades y contradicciones del presente y ante situaciones inéditas como sería la experiencia del refugio.

El siguiente caso es el de un joven del poblado quetzal Edzná, quien ha conformado un conjunto musical que interpreta las canciones y corridos que compone en relación con el refugio, la religión y todos los aspectos sociales de los campamentos. El PACMYC donó los recursos para que adquirieran una batería, dos guitarras y un acordeón, a los que sumaron un guitarrón que ya habían comprado con anterioridad. El grupo es invitado regularmente al poblado mexicano de Pich, para tocar otro tipo de repertorio comercial para las fiestas: canciones, boleros y cumbias.

Finalmente menciono al grupo de católicos mam de Los Laureles, que también solicitó financiamiento al mismo programa para la realización de la celebración de San José. Lo interesante de la organización de esta fiesta es la reinstalación de algunos cargos y elementos de la cofradía guatemalteca, como el cargo de *capitán musicero* que asignaron al marimbero del poblado y al cual se le encargaron una serie de tareas como prestador de servicios para la fiesta.

II

Los tres casos mencionados apenas muestran la complejidad del fenómeno musical en los asentamientos de refugiados, y subrayan la urgencia de un estudio antropológico profundo. Estamos ante procesos de continuidad histórica y de rupturas por los que atraviesan los grupos de refugiados guatemaltecos asentados en México. Se trata de convertir en objeto de estudio las nuevas realidades.

Generalmente se señala que la música debe ser estudiada en el contexto en que se presenta, y si bien esta afirmación es cierta y en su momento constituyó una reacción frente a los estudios que disociaban a la música de

su entorno social, la complejidad del sonido musical no puede reducirse a la mera descripción de su entorno inmediato, pues también es histórica. Peor aún, descripciones pobres y superfluas, que algunas veces observamos, son consideradas como el sustento antropológico de una investigación musical.

Considero que no existe aún una teoría de la etnomusicología mexicana, y esto puede ser entre otras muchas razones resultado de la aplicación acrítica de los planteamientos de la etnomusicología funcionalista y culturalista norteamericana de los años 60 y 70. Por otro lado, está la fuerte herencia de la escuela mexicana del estudio del folklore. Sabemos que en la década de los 60 la etnomusicología norteamericana se dividió en dos vertientes: *The Anthropology of Music*, con el estudio de la música como cultura, encabezada por Merriam, y la vertiente musicológica, representada por Mantle Hood.

Desde una óptica funcionalista (en la versión norteamericana), Alan Merriam estableció la existencia de diez funciones universales de la música dentro de las sociedades, que van desde la noción de la expresión emocional y el placer estético, hasta la comunicación, representación simbólica y la consolidación de las instituciones sociales para la continuidad y estabilidad de una cultura.⁷ Esta teoría, como todos los modelos funcionalistas, ha sido incapaz de comprender el cambio. Asimismo, la reflexión del folklore en México estuvo ligada a los grandes problemas de la construcción de la nación, y a la aplicación de la antropología y de la arqueología para "rescatar" testimonialmente aquella aportación de las culturas indígenas como la música, ya que se aseguraba que éstas sociedades sucumbirían ante la gran cultura nacional. Los estudios de la música se inclinaron entonces, con un acentuado eurocentrismo, hacia la mera recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folklóricos.

Comúnmente la etnomusicología mexicana ha sido entendida como la disciplina que se crea en el punto de intersección entre la antropología o particularmente la etnología y la musicología. Esta noción imprecisa conduce a una reducción de las posibilidades de convergencia entre ambas para el estudio de la música, porque parcializa su saber. Así, la unión artificial de ambas ha bastado para explicar un acontecimiento musical. Asimismo, la etnomusicología mexicana ha estado ausente en las discusiones de las ciencias antropológicas, permitiendo de alguna manera la aplicación de modelos ya superados o muy debatidos. Por ejemplo, el hecho de que haga uso de conceptos que ya no son capaces de explicar la complejidad actual, como sería el caso del *sincretismo* empleado para hablar de las características de la música tradicional indígena.

Con este pequeño esbozo crítico dejo abierta la discusión, e invito a la reflexión que apunte hacia la pertinencia de una antropología de la música, sin retomar la propues-

ta de Merriam y su escuela, sino más bien una antropología transdisciplinaria, que permita la articulación entre los dominios disciplinarios,⁸ y en donde se pueda considerar al fenómeno musical como un sistema abierto, es decir, como una unidad compleja, un todo que no se reduce a la suma de sus partes constitutivas. Morin señala que este tipo de conocimiento, llamado *conocimiento complejo*, aspira a lo multidimensional, aunque sabe que éste es imposible, reconociendo así un principio de incompletud y de incertidumbre;⁹ esto es, se explora lo complejo considerando necesariamente lo imprevisible, tratándose de un saber capaz de articular toda la complejidad de los seres humanos. Finalmente, otro de los fundamentos del conocimiento complejo es que parte de un principio dialógico. Cuando entrevistamos a los músicos, cuando grabamos, cuando registramos los contextos, incidimos en la realidad estudiada. Entre el sujeto investigador y el sujeto investigado existe una comprensión dialógica, donde el investigador se asume como parte del proceso de investigación y donde el objeto es definible sólo en su relación con el sujeto.¹⁰

Notas

¹ Morin, Edgar, "De la reforma universitaria", en revista *Trabajo social*. Edgar Morin en México, México, UNAM - Universidad Iberoamericana, 1997, p. 51.

² Nolasco, Margarita, 1987, Notas de campo.

³ Mendizábal, Sergio, "Nuevos sujetos políticos en Guatemala", en *América Indígena*, Vol. LVII, núms. 1-2, ene-jun 1997, p. 109.

⁴ Alonso, Marina, "El nuevo orden: de campamentos a poblados. Revisión del refugio guatemalteco en México y apuntes para nuevas líneas de investigación", México, INAH, 2000 (en prensa).

⁵ Programa de Apoyo a Culturas Municipales y Comunitarias.

⁶ Alonso, M., 1999, Notas de campo.

⁷ Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1984, p. 209-227.

⁸ Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, España, Gedisa Editorial, Serie CLA-DE-MA, Psicología/Ciencias Cognitivas (1990) 1997, p. 22.

⁹ *Ibid.*, pp. 42, 22-23.

¹⁰ Ibáñez, Jesús, *El sujeto del sujeto. La investigación social de segundo orden*, Chile, Editorial Amerindia, 1991, p. 11.



Mash (mono), Carnaval de San Juan Chamula, Chi. Lorenzo Armendáriz



Observaciones respecto al barroco mexicano

Thomas Stanford

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA-INAH



En estas breves líneas deseo consignar, de manera sintética, dos observaciones que me han venido llamando cada vez más la atención en el transcurso de mis actividades relacionadas con la transcripción de las obras coloniales mexicanas, que se encuentran en los microfilmes de los archivos musicales de las catedrales de México y Puebla.

La primera gira en torno de la música de la época de Juan Gutiérrez de Padilla, y es con respecto a lo que yo entiendo como un populismo manifiesto en una parte sustancial de sus obras. Concretamente, me refiero a sus ocho juegos de maitines —uno de Corpus Christi, y los restantes de Navidad, dos de estos últimos incompletos—. He transcrito cinco de éstos, exceptuando únicamente los tres incompletos. Coincidentemente, estos cinco fueron compuestos durante la estancia del obispo Juan de Palafox y Mendoza en aquella ciudad.

De dos de los maitines —de 1651 y 1652— he podido extraer lo que creo son las únicas melodías populares coloniales que se conocen. Pero, más aún que esto, lo que me llama la atención es el compás común, que se asemeja mucho a lo que puede encontrarse todavía en los sones populares del interior de la República —digamos, en sones huastecos o jarochos, por ejemplo.

Era de esperarse: los tratados teóricos musicales españoles de la Colonia lo advierten. El villancico, que es un *son*, característicamente está en sesquiáltera menor. Y ¿qué es un villancico sino la música, canto y baile de un *villano* —el habitante campesino de una villa—? He tratado todo esto más ampliamente en mi librito *El son mexicano* (México, SEP/





80, 1984). Adquieren sentido los óleos de las iglesias coloniales, que presentan guitarras de todas las dimensiones y proporciones al lado de violines, arpas, clarines, trompas, etcétera.

Los manuscritos aludidos tienen inscritos los nombres de los músicos que tocaban, y me pregunto si no habrán sido músicos populares algunos de ellos. Consta en las actas de cabildo de la catedral de Granada la contratación de un tal músico para componer y tocar en los maitines de Navidad allí hacia 1598. De estas obras se conserva únicamente la letra en hojas sueltas impresas, probablemente por no haber sido su autor "músico letrado" —i.e. que supiera leer la notación musical.

En Puebla, el cabildo ordenó a Padilla que dejara memoria de los maitines navideños en el archivo musical, en consecuencia de lo cual contamos con manuscritos de los ocho maitines hoy en día: supongo que los maitines faltantes se habrán tocado "líricamente", al oído. Sus textos se conservan en hojas sueltas, mas no su música. Por esto pienso que posiblemente algunos de los músicos no eran de la capilla.

Pero, con respecto al referido populismo, hemos de fijarnos también en los textos. Lo primero que llama la atención es la alta calidad literaria que exhiben. Posiblemente era un *literato* el que los compuso; pero esta erudición poética contrasta con el contenido, que pare-

ce reflejar un conocimiento íntimo de las culturas populares. El primer villancico de los maitines de 1653 comienza:

¡Alto, zagales de todo el ejido! ...

Parecería que en la música catedralicia de la época de los reyes habsburgos contemplamos algunas de las derivaciones de la música tradicional que puede encontrarse hasta hoy en día en el interior de la República.

Para resaltar el referido populismo —que dista mucho de la actitud noreuropea frente a la divinidad— cito el texto del segundo villancico de los Maitines de Navidad de 1652 compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla.

Villancico II, Maitines de Navidad de 1652

—*Al portal nos venimos todos,*
 —*¡Parecemos bobos!*
 —*¡O qué bien que los ángeles cantan!*
 —*¡Vienen de gracia!*
 —*¡O qué dulces motetes entonan!*
 —*¡Vienen de Gloria!*
 —*Los pastores se presentan dineros.*
 —*No, sino huevos.*
 —*¿Qué relumbra en la estancia del Niño?*
 —*Fuego de Cristo.*
 —*Yo no entiendo a qué vino al pesebre.*
 —*Él se lo entiende.*
 —*¿Cómo pudo parirle su madre?*
 —*Él se lo sabe.*
 —*¿Es la Virgen aquella zagala?*
 —*No, sino el alba.*

Respensión:
No, sino el alba.

Respuesta:
Bien tiene en que ejercitarse
la fe que el Niño merece.
¡Que bajar a la Virgen parece
que no es bajar a humanarse!

—*Según eso, del Sol es Madre,*
la hermosa zagala.
 —*¡No, sino el alba!*

Coplas a 3:
 1. *A medida del deseo,*
al mundo saliste, Niño,
que a todo el género humano
le vienes como nacido.

2. *¿Qué es lo que harás con los Reyes,*
si al traer tu paraninfo

*unos pastores, bajaste
al portal a recibirlos?*

*3. No reparaste en colores,
Dios Amante, al redimirlos,
pues demás de lo encarnado,
te añadiste lo pajizo.*

—Al portal...

*4. Hasta el cielo de María,
desde el cielo tu ser vino,
que no es moderno el paraje
de palacio al buen retiro.*

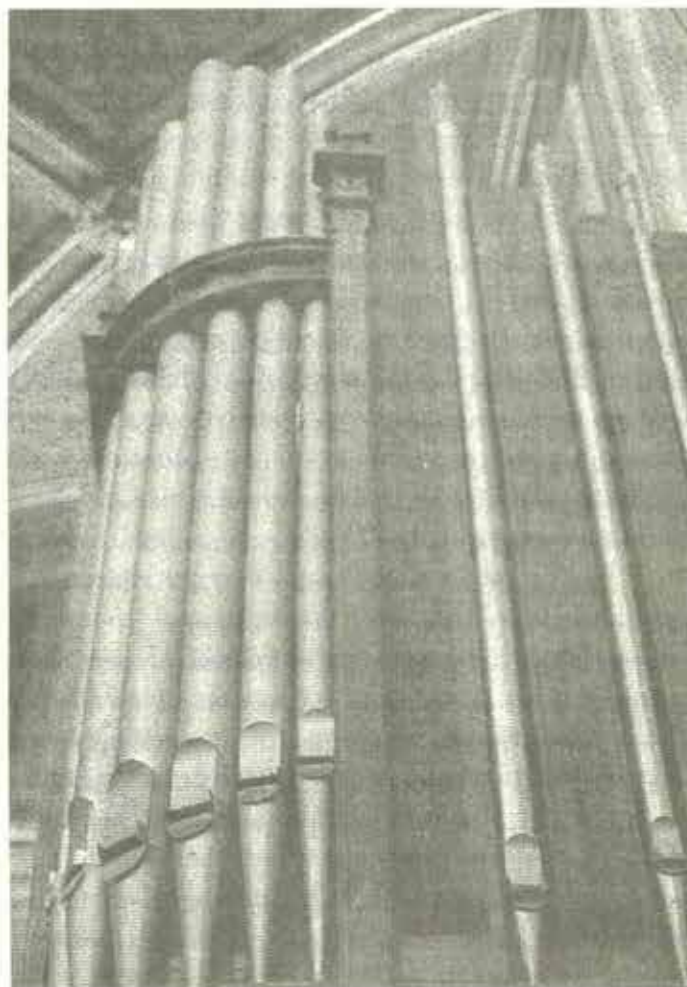
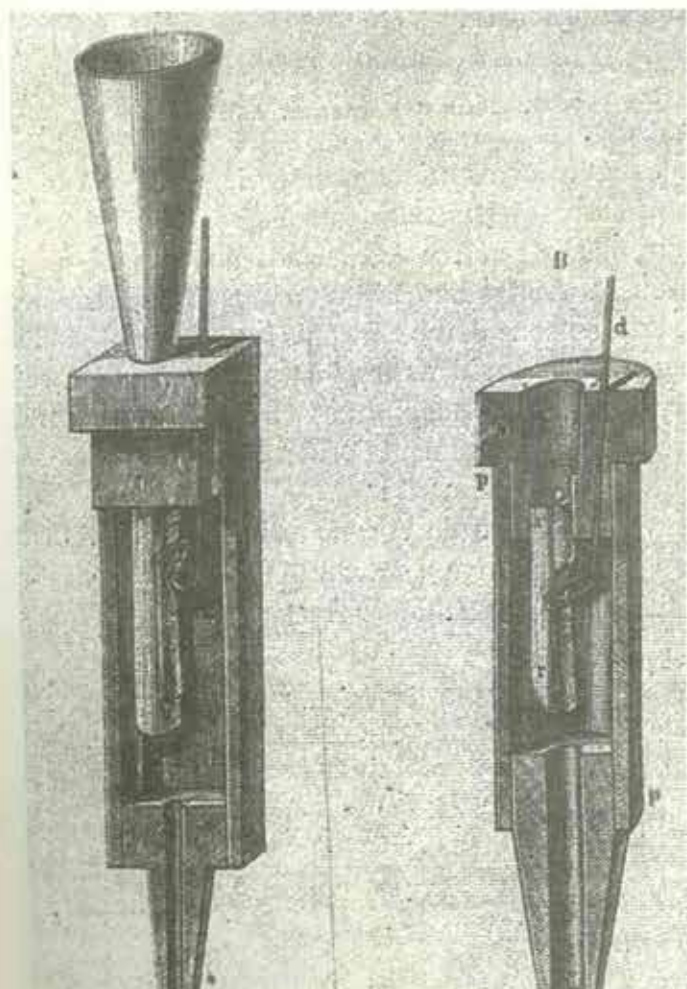
*5. Encubriéndote, descubres
con el recato el indicio,
que sólo pudo en tu madre,
no ser el dolor aviso.*

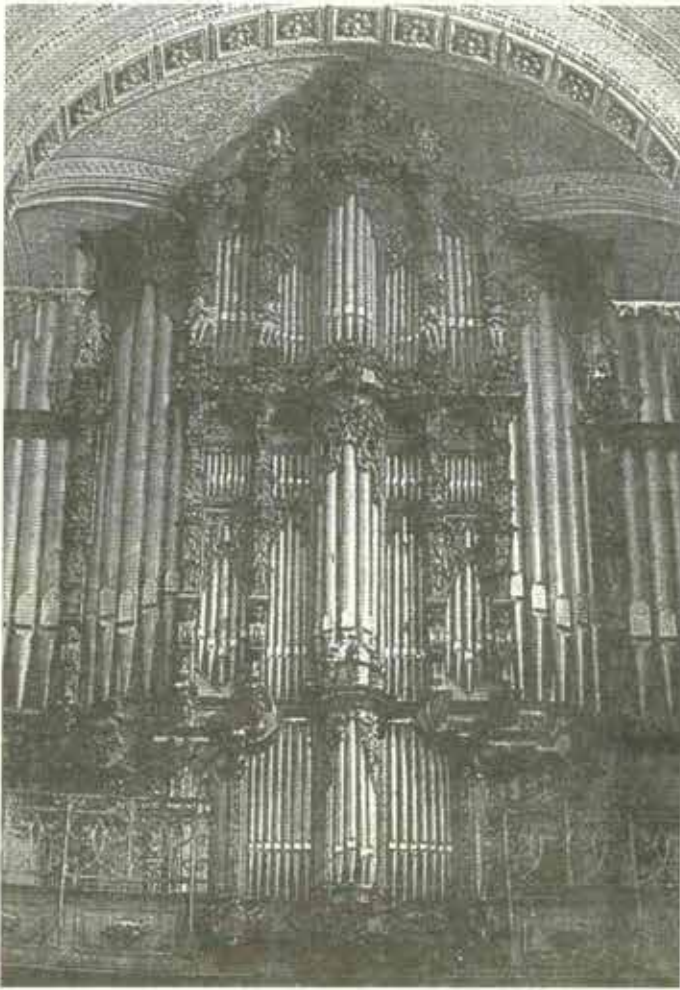
*6. Halló entre dos animales,
tu sabia niñez abrigo,
que ya aunque puedan los brutos,
no ayudan los entendidos.*

—Al portal...

Me parece que fueron los reyes borbones los que atrajeron la desgracia eventualmente a las capillas catedrales mexicanas. Ellos, más que había sido el caso con los habsburgos de los siglos XVI y XVII, tuvieron la obsesión de concentrar el poder monárquico y económico en la Península. En la década de los años sesenta del XVIII ordenaron confiscar las "cajas de comunidad" de las Repúblicas de Indias, como se les llamaban a las comunidades indígenas entonces. Exiliaron a los jesuitas por considerarles un reto al poder imperial. También quitaron el renglón de la música de las cuentas de fábrica de las iglesias.

Entra Ignacio Jerusalem y Stella al territorio de la Nueva España en 1742. Nacido en 1707 en Leche —en el talón de "la bota" italiana—. Era hijo del maestro de capilla de la catedral local, que era jesuita. Estudió en uno de los cuatro conservatorios de Nápoles que había por aquellas fechas. Su padre compartía sus talentos con un teatro local; y su hijo Ignacio fue contratado en Madrid para completar el elenco de El Coliseo de México. Casi de inmediato empezó a tocar violín en la capilla de la catedral de México. Cuando, en 1749 se vacó el puesto de maestro de capilla aquí, hizo oposición; y ganó, aunque le costó dificultad al cabildo el admitirle. De este organismo algún canónigo comentó que creía que fuera el único músico de teatro de encargarse de una capilla de música en el mundo cristiano. (Se equivocaba, desde luego, ya que su mismo padre de Jerusalem había estado en idéntico caso.)





Lo que más llama la atención con la música de este maestro —que es un compositor de estatura internacional, indudablemente— es lo que yo caracterizaría de “churriguerismo musical”. Acaso los arquitectos e historiadores de arte barroco encontrarían inconvenientes en mi aseveración, pero permítanme explicar.

En la música de Jerusalem hay una profusión de ornamentación, misma que parece disfrazar los contornos básicos de sus obras. No hay nada de la “textura uniforme” de la música teutónica del día: más bien, la textura es caleidoscópica. Las obras no son ni mono- ni bitemáticas; el manejo de temas parece seguir preceptos más parecidos a los de Beethoven, unificando obras por una unidad de elementos rítmicos, melódicos y armónicos. No hay un ritmo característico dominante; y además la dinámica no parece ser “a terrazas”, puesto que hay muchos cambios dinámicos en ocasiones —a veces hasta dos cambios por compás—; y ocasionalmente aún *crescendos* y *diminuendos*. Si una *aria* es *da capo*, la segunda sección —la sección contrastante de la forma ternaria— frecuentemente es muy corta. ¡En el ejemplo del cual presento a continuación el texto, y que dura más de siete minutos en grabación, la segunda sección es de apenas tres compases! También, los patrones melódicos en la voz o en el violín, son notoriamente asimétricos. Me comenta Beata Kukawska, concertino de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México que toca esta obra en el disco comercial, que tiene que mantenerse muy al pendiente al tocar, porque tan

pronto establece Jerusalem un patrón, lo interrumpe. El idioma de este autor es de un virtuosismo brillante y florido en las partes tanto de violín como de la voz a solo.

No puedo especular respecto al origen de este estilo, que no noto, por ejemplo en la música de otros autores napolitanos contemporáneos de Jerusalem. Parecería ser particular de éste, aunque últimamente he transcrito una obra del compositor Tomás Ochando, procedente del archivo de la catedral de México, que parece compartir algo de este estilo, si bien es menos virtuosa. No sabemos nada de Ochando todavía, aun cuando me parece recordar haber visto más de sus obras en el archivo de la catedral de Morelia.

Hubiera querido, personalmente, que los poetas que componían los textos de las arias de Jerusalem fueran de una mayor estatura —de la calidad, digamos, de los que compusieron para los villancicos de Padilla.

Sube a gozar, señora

*Sube a gozar, Señora,
al tálamo feliz.*

*Sube divina aurora,
que amor lo quiere así.*

Pero de ti confío

el divino favor,

logra en Dios los anhelos,

goza sacros consuelos,

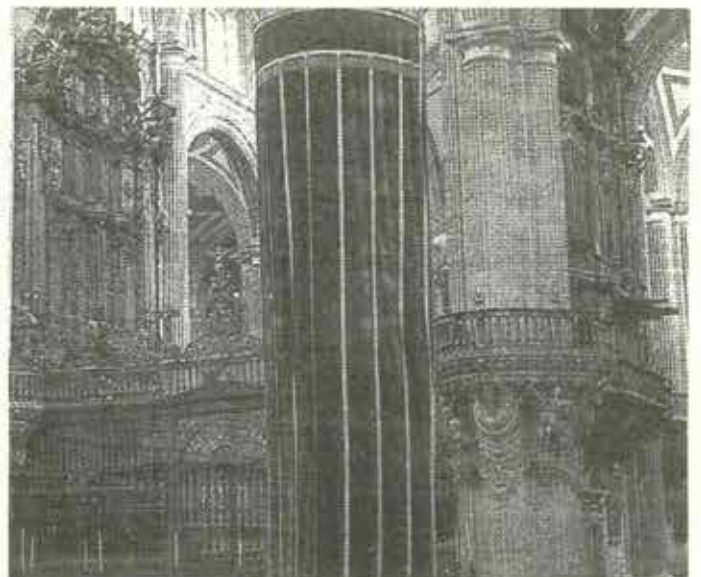
*que al subir a los cielos
se alegra su mansión.*

Y pues humilde llego,

no desprecies el ruego

de un rendido favor.

Nota: Las dos obras musicales aludidas en esta nota se encuentran en discos de la marca **Urtext**: “Maitines de Navidad 1652” (UMA 2011) y “A la milagrosa escuela” (UMA 2012).





Noticias y reflexiones sobre los mariachis jaliscienses

Arturo Chamorro

EL COLEGIO DE JALISCO A.C.



La cultura expresiva en las identidades jaliscienses, desde la perspectiva de tradiciones regionales, ofrece diversidad de agrupaciones musicales. En Jalisco, cada región ofrece antecedentes históricos y culturales de tradiciones diversas y hasta opuestas. Se entiende "identidad" como un concepto que atañe a la regionalización o a la visión de áreas culturales delimitadas por un marco geográfico, social y económico, en el cual los portadores de tradiciones reflejan un profundo apego a su territorio, habla local, comida, fiestas, música, y, para el caso del mariachi, se advierte una dotación de instrumentos musicales muy particular.

Quizá para algunos, la visión de áreas culturales en las cuales se advierten variedades regionales de cultura expresiva puede reconocerse como una apreciación romántica del Jalisco actual, especialmente por fenómenos como la migración, la modernización y la globalización. Estos fenómenos han acelerado los procesos de cambio y tendido a sepultar las tradiciones locales, y han hecho surgir una identidad polivalente. Sin embargo, el estudio del mariachi antiguo debe considerarse como un testimonio valioso de la musicalidad y las tradiciones populares que le dan presencia a las identidades locales o regionales.

En Jalisco encontramos identidades opuestas, como las reconocidas entre la cultura expresiva del mundo indígena frente a las del rancharo criollo o las del mestizo jalisciense; así, puede advertirse que en el norte y el sur de Jalisco se conformó un tipo de mariachi indígena que se confronta con el ma-



riachi mestizo, mientras que en Los Altos se encuentra otro tipo de mariachi mestizo, que no mantiene ningún vínculo con los del sur y la costa.

En el marco de las regiones podemos hablar de identidad étnica como la persistencia de lo indígena, tal y como lo vemos en territorio wixárika en el norte del estado, o en el caso de los nahuas de Ayotitlán y Telcruz, en la sierra de Manantlán. Otro tipo de identidad es la del mestizo y el criollo del medio rural, a la que identificamos como identidad ranchera, de la que es parte el mariachi antiguo. Julian Steward (1955) ofreció desde su perspectiva evolucionista la idea de que la cultura determina las características de la organización social dentro de un área cultural, y que la clasificación de las culturas en términos de sistemas de valores posee esencialmente la misma base de la que parte un estudio de áreas culturales, orientado hacia la búsqueda de tipos culturales, los cuales se advierten en diferentes regiones. Steward propuso superar los estudios de comunidad por los de área; así, al concretarse los estudios de área surgen las regiones, cuyos rasgos particulares se advierten en su historia y homogeneidad cultural.

Manuel Gamio (1979: X) nos propone la sustitución de los estudios de área por los estudios de región, y especialmente para el caso de la población mexicana; Gamio la define como un conjunto de poblaciones regionales que ofrecen un grado de diferenciación y divergencia en sus características innatas, es decir, la población mexicana es heterogénea y disímbola. Con mayor profundidad (1979: XII, XLVIII, LI) sugiere realizar estudios sobre las diferentes regiones, atendiendo a dos dimensiones fundamentales: la de territorio y la de población. En cuanto a la población, lo regional atañe a idioma, gobierno, justicia, política, educación, comercio, civilización indígena, civilización moderna, artes y folklore.

Las reflexiones de Manuel Gamio nos parecen más apropiadas para la orientación del presente estudio, que se plantea en buena medida la perspectiva de una di-

versidad del mariachi antiguo en los espacios y las culturas regionales. Al igual que la población mexicana, el mariachi antiguo es heterogéneo.

El concepto de identidades jaliscienses también nos invita a observar las regiones culturales en el marco de lo que Guillermo Bonfil (1987) definió como diversificación y particularización de las culturas del *México Profundo*, para superar la vieja noción de indio, referida como categoría del régimen colonial. Desde esta perspectiva, se aprecia no tan solo la cultura expresiva indígena vis à vis la mestiza o criolla ranchera, sino con un poco más en detalle pueden analizarse las características de la cultura expresiva, misma que nos permite reconocer las diferencias entre el mariachi wixarika y el nahua, la presencia de la tercera raíz, africana, en la corporalidad y el sentido del ritmo en la música y el baile de los sones y jarabes, así como la musicalidad y sensibilidad de la cultura ranchera.

Ante una diversificación de tipos de mariachi, repertorios e indumentarias regionales, entendemos que la imagen y la musicalidad se encuentran estrechamente vinculadas a la identidad, a las regiones, a las raíces culturales y a la visión de el *Jalisco Profundo*.

Se ofrece aquí una reflexión general, descripción e interpretación del mariachi antiguo y algunas referencias de su vínculo con la tradición del jarabe y los sones como expresiones de corporalidad y musicalidad. Entendemos la triada mariachi, jarabe y sones, no tan solo como parte de la cultura expresiva del pueblo mestizo jalisciense, sino también como la sensibilidad del pueblo indígena, aunque reconocemos que hay particularidades regionales del mariachi mestizo que marcan una diferencia en cuanto a estilos de sones, dotación instrumental e indumentaria entre los mariachis de Los Altos y los del centro, la costa y el sur de Jalisco. Debemos reconocer además sus regiones de intercambio hacia la porción limítrofe con Zacatecas y Aguascalientes, y hacia la Tierra Caliente michoacana y el estado de Colima, en donde

podríamos encontrar dos vertientes culturales que son la indígena nahua y la afro-mestiza.

Las vertientes indígenas del mariachi son la nahua en la costa michoacana cercana a Colima, que de alguna manera se encuentra cercana al sur de Jalisco, aunque también hay que referir la presencia nahua en Ayotitlán y Telcruz, por el rumbo de la sierra de Manantlán, o bien la cora y wixarika que corresponde al norte de Jalisco y su proximidad con Nayarit. Phil Weigand (1992: 39) ubica al territorio wixarika entre una zona macroecológica situada en las faldas de montañas y grandes





valles al este de Venado, Ventana, La Puerta y otros poblados cercanos a Nayarit (conocida como la región teccual) y la región de Chapalanga, que contiene a cinco zonas macroecológicas al norte de Jalisco. En la cultura expresiva wixarika es en donde se puede reconocer particularmente la manera de tocar el violín de mariachi, así como el sonido chillante del raweri. Estudios pioneros que han tocado algunos aspectos de la contribución cora y wixarika a la tradición del mariachi, son los trabajos sobre los mariachis de Bolaños de Jesús Jáuregui (1992 y 1993) y Xilonen Luna, especialmente el estudio reciente de Xilonen Luna está por presentarse como tesis de licenciatura en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en torno a los cordófonos rituales y la vida cotidiana de coras y huicholes.

Estudios más centrados en lo que se refiere a la práctica musical del mariachi, reconocen que el verdadero sentido de este ensamble lo ofrece el estudio de variantes y estilos del son regional, sin los cuales resulta imposible entender el fenómeno de esta tradición. Pioneros en esta preocupación han sido los trabajos de Vicente T. Mendoza (1943), quien propuso una distribución preliminar del son mexicano por regiones; Thomas Stanford (1980), quien se refiere ampliamente a su caracterización rítmica y dotación instrumental en un ámbito compartido entre algunas regiones de Jalisco y Michoacán; Irene Vázquez Valle (1976), quien precisa las variantes de una subregión a la que identifica musicalmente como el son del sur de Jalisco; Mark Stephen Foguelquist (1975), quien nos ofrece una vasta colección de transcripciones musicales de los sones jaliscienses, para

determinar asimismo elementos de ritmo y estructura, como lo hace también Rolando Antonio Pérez (1990), mediante ejemplos comparativos con los sones cubanos y otros de la Tierra Caliente michoacana y guerrerense.

Aportes más recientes son los de Jesús Jáuregui (1990/1992/1993), Jesús Flores Escalante y Pablo Dueñas Herrera (1990), y el de Cornelio García Ramírez (1999), quienes coinciden en que no existe un solo tipo de mariachi en Jalisco, puesto que no existe una sola identidad jalisciense.

REFERENCIAS

- Bonfil Batalla, Guillermo, *El México Profundo: una civilización negada*, México, Grijalbo, 1990.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas Herrera, *Cirilo Marmolejo, historia del mariachi en la ciudad de México*, México, Dirección General de Culturas Populares/ Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., 1994
- Foguelquist, Mark Stephen, "Rhythm and Form in the Contemporary son Jalisciense", Tesis de maestría, Los Angeles, University of California, 1975.
- Gamio, Manuel, *La población del valle de Teotihuacan*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979.
- García Ramírez, Cornelio, "El ambiente mariachero en Tecolotlán", en *Estudios Jaliscienses*, No. 36, mayo, 1999, pp. 38-47, Zapopan, Jal., El Colegio de Jalisco.
- Jáuregui, Jesús, *El mariachi: símbolo musical de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / BANPAIS, 1990.
- _____ "Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra", en *Cuadernos de Estudios Jaliscienses*, No. 9, 1992, pp. 7-29, Guadalajara, El Colegio de Jalisco/ Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____ "Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos", en *Música y Danzas del Gran Nayar* (J. Jáuregui Editor), México, Instituto Nacional Indigenista / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993, pp. 311-335
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956
- PÉREZ, Rolando Antonio, *La música afromestiza mexicana*, Jalapa, Ver., Universidad Veracruzana, 1990.
- STANFORD, Thomas, *El son mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980. (Colección SEP-80)
- STEWART, Julian, *Theory of Culture Change*, Urbana, University of Illinois Press, 1955
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Jal., Gobierno del Estado de Jalisco, 1976
- WEIGAND, Phil, *Ensayos sobre el Gran Nayar, entre coras, huicholes y tepehuanos*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista, 1992.

NOTA

- Un estudio más amplio sobre el tema se publicará por el autor en la segunda mitad del año 2000, en El Colegio de Jalisco A.C., con el título de *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos de las identidades jaliscienses*.



El verso y la memoria

Félix Rodríguez León

ESCUELA NACIONAL DE DANZA-INBA

*Viniendo de los rosales
donde la aurora rayó
señores, ¿qué canto yo?
son cantos espirituales
que mi madre me enseñó*

Copla veracruzana

menudo se menciona que las manifestaciones populares son representativas del grupo humano que las produce, reflejo de un imaginario individual y colectivo. Es una verdad casi tan conocida como el ombligo de Madonna. Sin embargo, no es común encontrar textos que describan, si ya no analicen, los procesos por los cuales esto se produce.

Intentaremos aquí, pues, mostrar algunos ejemplos del verso popular como descriptor de la cotidianeidad de los pueblos, por una parte, y por la otra, como constructor de la memoria histórica colectiva. Nos concentraremos básicamente en la copla cantada y/o declamada en el son tradicional, ya que conocemos géneros como la bola y el corrido cuyo carácter narrativo queda completamente explícito en su propia definición. Resultaría demasiado fácil demostrar que un género músico-narrativo narra.

Evitaremos muchas veces mencionar al autor del verso, si se conoce, ya que lo estamos considerando de antemano como parte del corpus literario popular. Es decir, aún cuando tenga autor conocido, se lo atribuimos al pueblo. Perdón si a alguien ofende la omisión.

Copla y narración histórica

El papel histórico que juega el verso dentro de una comunidad, región o contexto mayor, queda determinado por múltiples factores cambiantes, que nos impiden establecer parámetros completamente unificados para el análisis. En las últimas décadas ha sido de crucial importancia la participación de los medios





masivos de comunicación al interior de las comunidades tradicionales, redefiniéndose con ello el rol comunicativo de las expresiones literarias autóctonas.

Recordemos la típica estampa del trovador recorriendo los pueblos, llevando consigo la historia cantada, difusor del suceso inmediato.

Entonces, la participación de las culturas tradicionales en un contexto de economía e información globales resemantiza al poeta a través de su objeto, en la medida que los procesos de información cambian y se diversifican. La poesía, antaño fuente básica de transmisión, debe encontrar nuevos espacios de inspiración y ejecución. Los sucesos de repercusión en un área mediana o grande, a nivel nacional, por ejemplo, son presentados (y a veces magnificados) a través de noticieros en televisión, radio y otros medios electrónicos, como el Internet. Muchos poetas se alimentan hoy de esta información para hacer su poesía, no necesariamente del hecho inmediato, no son ya primera fuente, sino una reinterpretación de tal suceso.

En un primero de enero	Un iluso encapuchado
Del año ya fenecido	Que Marcos se denomina
El mundo quedó aturdido	Portando su carabina
Por un grito fuerte y fiero.	Arremetió en un poblado.
"¡Ya basta!" gritó el guerrero	Y lanzó un comunicado
que bajó de la montaña,	Donde reta a la milicia,
sorprendiendo con su hazaña	Pidiendo sólo justicia
al pacífico linquero	Para el indio macilento,
que come mole ranchero	Empobrecido y hambriento,
y se sacia con champaña	Victima de la sevicia.

Sin embargo, es la poesía una fuente alternativa de información. El hecho es presentado en los medios desde su óptica particular, mientras que el verso es portavoz de la opinión del pueblo. No se sujeta a la noticia oficial, sino que narra a partir de los parámetros de valoración que el público tiene del acontecimiento en cuestión. Se exalta al héroe local, no al prócer del gobierno:

Murió Toño Barcelata	Y ahora sí lloren poblanas
Nomás por su rebeldía	Corazones de fandango
Quedó chorreando la reata	Que el veinticinco de julio
Con sangre del que decía	Abrió sus ojos amargos
¡Que viva, viva Zapata!	Y el veinticinco de agosto
	Se tendió para cerrarlos.

El pasado queda, muchas veces, construido en fragmentos dispersos en todo un repertorio regional. Los encuentros y convivencias, la participación histórica de grupos, la vida cotidiana de ayeres cercanos y lejanos, las visiones que unos tenían de los otros:

Qué bonitos son los negros
bailando la contradanza
con sus zapatitos nuevos
haciendo tanta mudanza
y bailando muy sosiegos
pegados panza con panza
Qué bonitas son las indias
que vienen de las bajadas
con sus trenzas en la cima
y su falda almidonada
pa' bailar en la tarima

Las violentas relaciones entre el gobierno y personajes o sectores populares están también representados:

Y lloren, lloren poblanas,
corazones de cerezo,
que me van a desterrar
por mandato del Congreso

También vemos que aún sucesos menos específicos quedan dispersos entre el imaginario colectivo reflejado en los versos. Ejemplos claros son la gran cantidad de coplas que, en distintos sonos, hacen referencia a la guerra:

Soy soldado de levita
de esos de caballería
me incorporé yo a las filas
por una mujer bonita
que burló la vida mía

A la leva y vas a la leva
a la leva yo me iré

que si no voy a la leva
de cobarde pasare

A la mar que tú vayas
iré contigo
para ver cómo vences
al enemigo

Balajú su fue a la guerra
y no me quiso llevar
le dijo a su compañera
vámonos a navegar
a ver quien llega primero
al otro lado del mar

Hace un tiempo, en esta tierra
cantaba yo a las poblanas,
pero al venir una guerra
presto fui a tierras lejanas
a donde el mundo se cierra

Si en medio de la guerra
me llegan a matar
con un querido amigo
quizás te avisarán
por eso ya no quiero
ya no quiero más querer
adiós querido amigo,
adiós bella mujer

A su vez, mientras que el verso es fuente histórica también conserva el hecho local. El acontecimiento diario cuya modesta saga no merece una extensa descripción, aparece sin embargo representado en coplas aisladas.



El año cincuenta y nueve
ni me quisiera acordar
de la friega que nos puso
el diantre del pajonal

Parra, Cuevas y Medina
Se hallaron en El pueblito,
En un baile de tarima:
Cadaquién decía un versito,
Tomando de una cantina
El licor más *esquisito*

Ciento cincuenta reales
pagó una viuda
por la sotana vieja
de cierto cura

Arribita del río
Jacinto llora
Porque no tiene vino
Su cantimplora

Finalmente, mencionaremos también, esas coplas que narran acontecimientos cuya veracidad puede quedar en duda por muchos escépticos, y que forman parte a veces más que de la historia, de las leyenda populares regionales. Recordemos aquella sencilla copla que en cuatro versos narra toda una historia de pasión y sortilegios:

En la hacienda del corral
Hay una vaca ligera
Que dicen que la regala
Don José Julián Rivera



Y los versos que describen esas suertes de hechicerías que se dice abundan en la región de Los Tuxtlas, Veracruz:

¡Ayl La bruja brincaba
en la camita al tapanco,
y por las tardes bajaba
del cerro del Mono Blanco

Con todo esto vemos una historia construida a partir de momentos y magnitudes. La copla queda claramente como testimonio del pasado de un pueblo, o simplemente como referencia a un acontecimiento chusco o curioso que algún día tuvo lugar.

Si evitamos remitirnos, como pudieron darse cuenta, a poesías arribeñas, es porque en éstas ya es suficientemente claro el potencial descriptivo. Entre los múltiples temas a seleccionar para el desarrollo de la poesía, obviamente se encuentran aquellos de carácter histórico, o la noticia contemporánea. Se buscó seleccionar entre versos despigados, o sueltos, ya que vemos que funcionan como un rompecabezas con el cual se debe construir un pasado. No se presentan los hechos de manera lineal, sino disgregados entre la sabiduría popular, dispersos en mentes y memorias de múltiples tradiciones.

Queda, así, completamente claro el potencial narrativo del verso popular, no sólo en los géneros musicales específicos, como se mencionó al inicio, sino en prácticamente todos los tipos musicales tradicionales que llevan un texto cantado o declamado. Evitamos tocar los versos de amor y desamor, ya que por sí solos tienen capacidades descriptivas propias. Sin embargo, estamos seguros de que muchísimos de ellos narran acontecimientos amorosos particulares que trascienden como anécdotas populares a través del tiempo, del verso y la memoria. Sólo hay que saber escuchar.

Bibliografía básica

- AGUIRRE TINOCO, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Tlacotalpan, Ver., Instituto Veracruzano de Cultura, Casa de Cultura de Tlacotalpan, 1991.
- CASTRO, Carlo A. et al., *Décimas y sextas de El Pueblito*, Xalapa, Ver., Cuadernos de Cultura Popular, Instituto Veracruzano de Cultura, H. Ayuntamiento de Xalapa, 1996.
- GÓMEZ VALDELAMAR, Tomás, *Así canta la huasteca*, Tamaulipas, Tamps., Programa de Desarrollo de Las Huastecas, 1997.
- NIETO GÓMEZ, Juan F., *Romances huastecos*, Xalapa, Ver., Cuadernos de Cultura Popular, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.
- RAMÍREZ FELIPE, Apolinar, *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango*, Minatitlán, Ver., Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional Acayucan. Casa de Cultura de Minatitlán, 1996.





Las danzas tradicionales de México

Amparo Sevilla

DIRECCIÓN DE ETNOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA SOCIAL-INAH



Las danzas son testimonios vivientes de legendarios sucesos históricos y de ancestrales creencias religiosas. Pero su riqueza no sólo se encuentra en sus antecedentes históricos, sino también en el hecho de ser expresiones que relatan, a través del movimiento corporal y la indumentaria, las relaciones que los danzantes guardan con el medio social y natural que les rodea. Es a través de la danza que fenómenos de diversa índole pueden tomar cuerpo y, por ello podemos encontrar desde sucesos reales (por ejemplo la conquista de México) hasta creencias que hacen referencia a lo sobrenatural y lo mitológico.

El escenario original de estas manifestaciones culturales son las fiestas religiosas y, por ende, éstas adquieren un carácter ritual. En este contexto, la danza puede representar: a) una ofrenda para la deidad venerada; b) un medio para agradecer favores divinos; c) un acto propiciatorio para obtener buenas cosechas o protección celestial para tener bienestar económico y/o salud.

Dichas expresiones corporales dan cuenta, por lo tanto, de la estrecha relación que las comunidades agrarias guardan con su medio natural y ese vínculo adquiere, mediante la danza, diversas formas de interpretación simbólica.

La fauna suele aparecer mediante la imitación de ciertas actitudes corporales características de algún animal, o bien, la utilización de partes del cuerpo de animales como elementos de la indumentaria, por ejemplo: pieles, patas de conejo, capullos de mariposa, cuernos de toro o de venado y plumas de diversas aves. La presencia animal en las danzas puede deber-





se, en muchos de los casos, a la veneración totémica y al nahualismo. Por ejemplo, la *Danza del Gigante* que se realiza en algunas poblaciones chiapanecas es una representación totémica del venado (símbolo de la fertilidad), animal que consideran sagrado, ya que propicia la lluvia, además de ser el guardián de las comunidades que practican esta danza. Otros de los animales que son parte de los cultos totémicos, de origen prehispánico, son la serpiente o culebra, el gavilán, el águila, el tejón, el pájaro carpintero y el ocelote. Después de la Conquista, se incorporaron al culto otros animales que ahora ocupan un papel muy importante en la cosmovisión de varios grupos étnicos, como son el caballo, el toro y el gallo.

El mundo vegetal se hace presente a través de las flores bordadas y de papel, además de otras plantas que se usan en las danzas medicinales y en las danzas de carnaval, como es el caso del *mecoxochitl*, conocida también con el nombre de "barbas de chivo", la cual se enreda en la cabeza en forma de corona, a quienes interpretan la danza de los Mecos en la Huasteca veracruzana. La notable presencia que tiene la flora en estas expresiones corporales no se circunscribe a una función ornamental, ya que muchas danzas están estrechamente vinculadas a la agricultura, tal y como veremos posteriormente.

Para que las danzas tradicionales puedan llevarse a afecto, es indispensable una organización que se da, tanto al interior de los grupos de danzantes, como con las autoridades civiles y religiosas de la población.

La organización de los grupos de danzantes suele ser parte del sistema de cargos tradicionales de la co-

munidad, el cual tiene su origen en la época colonial. Alexis Juárez (1999: 78) informa que en la Sierra Norte de Puebla las agrupaciones de danzantes tienen una posición privilegiada en el sistema religioso y su presencia es casi obligatoria en los rituales, tanto en la parroquia como en los altares de los mayordomos.

En ocasiones la organización del grupo de danzantes adopta el nombre de asociación, comité u otros y, dentro de ésta, siempre hay un encargado principal cuya responsabilidad es que la danza se realice; esta persona recibe el nombre de "capitán", "monarca", encabezado o maestro, según la localidad. Es frecuente que dicho cargo se adquiera como herencia, aunque también se puede obtener por votación o autonombramiento.

La realización de una danza requiere de varios gastos, sobre todo para la comida y la indumentaria y, en ocasiones, para pagar a los músicos. El dinero suele reunirse entre los danzantes, aunque en varios lugares los habitantes del pueblo también colaboran.

La mayor parte de los danzantes se integran al grupo para cumplir una manda o promesa ofrecida por ellos mismos o sus familiares, la cual puede durar de uno a varios años, e incluso toda la vida; aunque también hay individuos que participan por "gusto". Pero el hecho de ingresar implica contraer varias obligaciones con el grupo, por ejemplo, algunas danzas exigen abstención sexual antes y durante los días festivos y/o ayunar varios días. El incumplimiento injustificado con las obligaciones adquiridas es sancionado en forma diversa; en algunos lugares ello puede afectar el destino del danzante en la comunidad, limitándolo en la toma de cargos públicos. Otra forma de sanción se da a través de la creencia de que aquél que no cumple sus compromisos caerá enfermo irremediablemente. Por ejemplo, en la danza de *Pischol* que se acostumbra en Tamiahua, Veracruz, los participantes tienen que ayunar durante los tres días que dura la confección colectiva de la indumentaria; al final de esta tarea ponen una ofrenda con "los mejores alimentos y aguardiente", nos informa el señor Francisco Cruz Cruz, capitán del grupo, quien agrega: "en este rito únicamente participan los danzantes y los músicos y si alguien no obedece la costumbre se enferma y tiene que hacerse otro ritual".

Es muy importante advertir que existe una relación muy estrecha entre las danzas tradicionales y la medicina tradicional; este vínculo será tratado con mayor detenimiento posteriormente.

En la mayor parte de las danzas sólo intervienen hombres de distintas edades, ya que a las mujeres se les prohíbe participar activamente en los rituales pertenecientes a la tradición cristiana, por considerar que el cuerpo femenino contamina el carácter sagrado de la danza. Por esta razón los papeles femeninos, que en su gran mayoría representan a la Malinche, Maringuilla, Malintzi o Marina, suelen ser interpretados por jóvenes vestidos de mujer. La presencia de las mujeres se observa sobre todo en



las danzas indígenas cuya religiosidad no ha sido fuertemente atravesada por el cristianismo; como es el caso de la danza del *Tsacam-son*, realizada entre los teenek de San Luis Potosí. En los últimos años se ha visto una mayor participación de las mujeres en las danzas, fenómeno que en gran medida se debe al acelerado proceso de emigración masculina de las zonas rurales a las urbanas.

El sistema de enseñanza de la danza tradicional es muy importante para la caracterización de este género coreográfico. Una vez que el interesado en participar ha observado la danza durante varios años en las fiestas de su localidad y ha decidido formar parte de ella, tiene que asistir a los ensayos que se realizan varias semanas antes de la celebración. Estos ensayos se efectúan por lo general en la casa del maestro o encargado, y en ellos se da la colocación de cada uno de los integrantes. Los recién ingresados se colocan en los últimos lugares de las filas.

A pesar de que las danzas tradicionales constituyen un legado cultural muy importante de nuestro país, se observa que están en un acelerado proceso de cambio y desaparición debido a las siguientes causas:

1. La falta de recursos económicos de los danzantes para la adquisición de la indumentaria y los instrumentos musicales.
2. La migración por falta de tierra y empleo en las poblaciones rurales.
3. La desaparición de los sistemas de cargos tradicionales, las mayordomías y la organización comunitaria.
4. La oposición de muchos párrocos que consideran a las danzas como prácticas del demonio.
5. La aparición y predominio de otras religiones como el protestantismo, que también prohíben la realización de las danzas.
6. El predominio de la música y los bailes provenientes de la cultura de masas, que se van imponiendo como moda entre los jóvenes.
7. La versión deformada y también comercializada que de las danzas han hecho los ballets folklóricos.
8. La muerte de los músicos y conocedores de la tradición que no pueden transmitir sus conocimientos a los jóvenes de su localidad por falta de interés de éstos últimos.





Ritual petitorio tzeltal, Tenejapa, Chis. Lorenzo Armendáriz

Cantos de vida

[música curativa *hach winik*]

José A. Ochoa y Claudia L. Cortés

GRUPO LUVINA A.C.

A la memoria de
Marie-Odile Marion,
Chan'Kin Viejo y Roberto Bruce



Notas y comentarios de paso

En un sentido amplio, el concepto contemporáneo de música se extiende hacia otros campos como el de la medicina, la psicología, la siquiatria, etcétera, ya que aseguran los especialistas en la materia, por medio de la música y el canto se puede contribuir a la salud de la persona, del grupo y de la comunidad. Con la musicoterapia se busca contar con otro recurso más que enriquezca el acervo de conocimientos de las terapéuticas tradicionales, recursos y saberes médicos. Así, las terapéuticas musicales conceptualizan al hombre como un ser constituido en gran medida por naturaleza sonora, que se determina con base en los ritmos internos (biológicos) del propio organismo humano y en los externos, denominados por la corriente de la Música Social, como los sonidos culturales del hombre. Por esta razón, la musicoterapia se inscribe a su vez en una disciplina más amplia conocida como Sonorología, siendo ésta la "ciencia" que estudia todo aquel sonido, ruido, sonido musical y silencio que causa en el individuo algún efecto benéfico o impacto negativo en la salud, es decir, todo aquel daño que trastoca el equilibrio biosicosocial del organismo humano.

Las sociedades tradicionales de casi todo el mundo, y en particular las de México, han usado la música y el canto como un recurso disponible y efectivo para curar algunos de los males que las aquejan; esta práctica se mantiene vigente y resulta necesaria en el seno de la injusta vida cotidiana. Por ejemplo, más del 60 por ciento de las culturas indígenas de la



Carnaval en Huijstán, Chis. Lorenzo Armendáriz

República sigue recurriendo de manera sistemática a la "medicina musical y a la medicina cantada" (terminología empleada por la llamada Música Social).

El objetivo. En este ensayo nos acercamos al mundo de la medicina musical de los lacandones o *hach winik* ("los verdaderos hombres"), y su objetivo es dar a conocer la importancia y vigencia de la música tradicional indígena como medio terapéutico, recurso lamentablemente perdido en casi todas las sociedades industrializadas con economía de mercado capitalista. Pues bien, estudiar el mundo socio-musical de los lacandones implica necesariamente abrirse hacia una serie de concepciones lejanas y diferentes a los cánones culturales y médicos de nuestra cultura occidentalizada. Por ello, los criterios de este ensayo se perfilan a presentar una breve descripción de la música y los cantos, en particular los relacionados con la salud-enfermedad y, así, mostrar un análisis introductorio y actual de la medicina tradicional a través de la musicoterapia "*chan'kin paax*". Veamos algunos datos etnográficos.

El contexto. El grupo maya lacandón se encuentra asentado en la denominada Selva Lacandona, al oriente del estado de Chiapas. Se divide en dos importantes poblaciones, a saber, una ubicada en la parte septentrional de la selva, llamada Lacanhá, y la otra en la parte meridional, conocida bajo el nombre de Nahá (casa sobre el agua). En la actualidad los lacandones no superan las 500 personas. Su idioma pertenece al grupo maya-totonaco, familia mayance, subfamilia yux; en su mayoría la población es bilingüe de maya y español. La pobreza en que viven los *hach winik* ha hecho que la agricultura de autoconsumo sea la base de su subsistencia. Su situación es muestra tangible de la marginación y de la injusticia social. Existen serios problemas de desnutrición y las enfermedades que padecen son las propias de la pobreza. La medicina académica no ha sido aceptada del todo por los lacandones, su utilización es esporádica dado que no cura muchos de los padecimientos, por eso la antigua medicina de los *winik* se mantiene vigente, como a continuación se expone.

Medicina, magia y religión. Entre las enfermedades de más impacto están las infecciones respiratorias agudas y las intestinales; la parasitosis: amibiasis, ascariasis, oxiuriasis y escabiasis; los traumatismos y envenenamientos. En este contexto, al hablar de enfermedades es necesario hablar también de la religión,

siendo que son aspectos que van de la mano. *Jashakium* es el Dios Padre de los lacandones a quien se le solicita, por medio de *K' Ayum* (Dios de la música y del canto), la salud del individuo, del grupo y de la comunidad. Por el lado contrario, están presentes *Kisin* (temblor, señor del inframundo y de la muerte) y *Hakiantó* (Dios de los extranjeros), quienes son los principales causantes de las enfermedades de los *hach winik* (ya volveremos sobre este particular).

Existen diferentes tipos de ceremonias, entre las que destacan: las curativas, las mágicas para acabar o neutralizar maleficios y las funerarias. En cuanto a los ritos de curación, éstos se insertan en un sistema cognoscitivo y creencial mayor. Las enfermedades, la "mala suerte", y la muerte son motivadas por algunos dioses, seres imprecisos y entes varios que habitan la selva: vapores, rayos luminosos, mujeres hermosas, espíritus malignos, etcétera; por tanto, debe dárseles tratamientos especiales por medio de ritos específicos para cada caso. En el mundo *hach winik* el conocimiento médico-tradicional está socializado entre todos los hombres adultos de la comunidad que cuentan con esposa e hijos. Esto significa que no existen terapeutas de tiempo completo que controlen dicho saber, aunque sí existen individuos con mayores conocimientos denominados *to'ohil* (hombres sabios y guías espirituales), a quienes se recurre para recibir consejos en casos de mayor complejidad. Así vemos que cada hombre debe velar por la salud de su familia, y los ancianos *to'ohil* lo hacen por la estabilidad de la etnia y continuidad de su cultura.

Los conocimientos de la medicina lacandona son uno de los saberes tradicionales que más se conservan entre las culturas de raíz mayance. Los saberes son herencia secular, transmitida por medio de la oralidad y en particular por la palabra cantada. Los tratamientos de sanación son prácticas específicas acordes a la enferme-



Músicos tzeltales, Tenejapa, Chi. Lorenzo Armendáriz

dad de que se trate, ya sea del cuerpo o del alma, siempre llevados a cabo en contextos mágico religiosos. Entre las técnicas terapéuticas utilizadas de manera cotidiana por la etnia, están el uso de la herbolaria, la adivinación, el ritual de sahumar y el ritual musical por medio del canto, la plegaria y el cantoplegaria. Estos recursos de curación se dan casi siempre de manera integral.

En la parte norte de la Lacandonia murió Chan'kin Viejo-Solecito Viejo, en diciembre de 1996 a la edad de 110 años. Fue el to'ohil más reconocido en todo el territorio de la selva chiapaneca, entre antropólogos de México y de muchas partes del mundo. Dejó un capital cultural muy importante, que hoy da sustento a Mateo Viejo y a Antonio Viejo, los actuales hombres sabios de Nahá. Es precisamente, basándose en esos conocimientos musicales y médico tradicionales heredados, que hoy día se puede hablar de una musicoterapia indígena la cual hemos denominado "Chan'Kin paax", que explicaremos enseguida.

Fundamentos del tratamiento Chan'Kin paax

El cuerpo. Para los "verdaderos hombres" de Nahá, el cuerpo humano es un regalo de la naturaleza, es asimismo materia valiosa porque les pertenece a los dioses y a la madre tierra. Refiere Chan'Kin Viejo: "el cuerpo que tenemos en vida nada más nos fue prestado temporalmente y cuando morimos se lo tenemos que regresar a la luna, al sol y a la selva". Los conocimientos seculares de Chan'Kin Viejo respecto al cuerpo humano son amplios, cargados de fuerte filosofía indígena, misticismo y magia proveniente de la antigua cultura maya. Él lo comenta así: "Los winik somos responsables de cuidar nuestro propio cuerpo y el cuerpo de todos los seres vivos de la naturaleza, pero nuestra mayor responsabilidad es cuidar el cuerpo de nuestra mujer cuando va a tener hijos. Si el winik come y toma mucho vino su cuerpo se perjudica, se hace hachkum ("incompleto, deforme"), la mujer ya no lo quiere y los dioses se enojan con el hombre, porque su cuerpo está feo y enfermo". La gordura entre los lacandones es muy mal vista, motivo de burlas constantes y desprecio de las mujeres. En sí, el cuerpo humano en la concepción maya-lacandona aparece como elemento central, como un microcosmos ligado al gran universo.

La medicina. Cuando llega la enfermedad, la manera para establecer las causas de su aparición es por medio de los



Carnaval, tzeltal, Oxchuc, Chis. Lorenzo Armendáriz

factores y elementos siguientes: por la vista o el contacto con algún animal (como por ejemplo el tejón y la serpiente); como consecuencia de sueños relacionados con un animal determinado (perro, gallo, pájaro, etcétera), muchas veces se interpretan estos sueños como presagios de males y de muerte, y por la llegada de extranjeros que traen consigo las enfermedades del mar. El procedimiento para determinar el diagnóstico y restablecer la salud consta básicamente de tres ritos integrados en un mismo ceremonial: la lectura de los sueños, la adivinación y la



Carnaval tzotzil, Chenalhó, Chis. Lorenzo Armendáriz

purificación. Para su realización se utilizan un conjunto de objetos, sustancias e instrumentos rituales: incensarios-dioses, para quemar copal, calabazos para ofrendar el balché, comida ritual, el xical (tabla de caoba en la que se depositan los nódulos de copal que serán quemados), los timbales sagrados de barro y la maraca-mujer, instrumentos musicales que hacen posible la existencia de la música. La ceremonia consiste básicamente en hacer que los dioses disipen el mal o la enfermedad.

"Terapia Chan'Kin Paax". No es nada raro que se crea a la música hach winik como un elemento producto de inspiración divina, la música es un atributo que los dioses asignan a ciertas personas. El músico y cantor winik es portador de tales creencias, "no es un sujeto común", es un "elegido, un ser singular que debe cumplir el mandato sagrado". Así reza la tradición: dice el to'ohil Mateo Viejo:

Tenemos canto de los animales, de las plantas, de las curaciones, de las ceremonias, de los extranjeros, de las mujeres, de los niños que hablan, de los niños que están en la panza, de los amigos, de los eclipses, del trabajo para la milpa y para hacer balché, para las tortillas y para el Balum bueno. Cantamos con los tambores y las maracas que nos enseñó a hacer K'ayum, porque tenemos gusto y, él sabe mucho del antiguo.



Carnaval en Huistán, Chis. Lorenzo Armendáriz

La oralidad de K'ayom es el sistema mediante el cual aseguran los lacandones la conservación de los mitos de curación y los mitos de la muerte, que se recrean mediante ritos orales sumamente detallados. Cantar y rezar el mito es un mecanismo para colectivizarlo, atraparlo en la memoria, hacerlo rito, hacerlo historia. La enseñanza del acervo mitológico es también transmitir la música, el canto y las plegarias para normar la participación ritual y generar la lucha social por el control de los saberes que conforman el capital cultural de la etnia. Unos mitos son de naturaleza religiosa y otros de esencia mágica. Entre los hach winik existen infinidad de mitos y la manera de conservarlos es a través del canto y la oración; medios eficaces para hacerle frente a las circunstancias que pueden afectar la estabilidad emocional de la etnia. Ahí el to'ohil impone su saber y control al respecto. Por tanto, entre los agentes de alta jerarquía están los cantores y músicos, quienes determinan en grado sumo el desarrollo ritual, que se refiere a la fecha de celebración, comida y bebida que se ha de consumir, forma de participación, especificación de los rezadores y cantores, y tiempo de duración de la cadena ceremonial. "También de carácter colectivo, son aquellos ritos que se realizan durante situaciones de crisis, entre las que se cuentan eclipses y tormentas, y que por tanto constituyen prácticas de índole exorcizante. Los rituales curativos, se pueden definir dentro de un carácter exorcizante y expiatorio, pues para orillar a los dioses a favorecer la curación de una enfermedad, es necesario, que los hombres analicen previamente sus actos, para detectar una posible transgresión de la normatividad social o ritual, por parte del enfermo o de algún familiar suyo y una vez logrado dicho fin, el propio transgresor deberá enmendar sus fallas, para modificar la voluntad de los dioses o del dios ofendido, y de este modo abocarse a los actos rituales meramente terapéuticos." (Erosa, 1994: 38-39).

Ritualizar la música, el canto y las oraciones, es confrontar su eficacia y poder simbólico con aspectos concretos que están en la trama del juego. Es evidenciar el conocimiento, para que en dicho juego ritual se demuestre la posesión del saber oral de la etnia. Los to'ohil, hacedores de rituales, deben ser asiduos cantores, rezadores especializados y músicos de oficio. Personas casi siempre de edad avanzada que cuentan con un templo y el instrumental necesario para celebrar el rito: la sangre del árbol, la palma de xate, el achiote, las vendas ceremoniales, el tabaco, los incensarios y el balché, además estar dispuestos a ofrendar las primicias a los dioses en beneficio de su persona, de la familia y de la propia comunidad.

En el contexto de la música lacandona, encontramos básicamente dos formas de enunciación, las que hemos clasificado como: cantos-plegaria y los cantos propiamente dichos. Los primeros pertenecen a dos ámbitos simbólicos, unos son producto de la concepción sagrada, estructurados a manera de códigos religiosos y los otros mágicos, de carácter cha-

mánico; en cuanto al otro grupo, son narraciones que mantienen composiciones literarias y argumentos diversos. La importancia del canto no puede ser exagerada. El aspecto más relevante acerca de este recurso es la dependencia absoluta que mantiene el pueblo lacandón, pues recurre al canto en muchos más aspectos de los que suponemos. No hay sustitutos. El uso del canto o del canto-plegaria como actividad y servicio comunitario favorece un conjunto de hábitos y prácticas de la vida: "una cultura de uso y consumo creativo del canto". El acceso a este recurso oral de la sonorología winik no plantea ningún tipo de conflicto grupal o familiar, siempre y cuando sea usado o consumido de acuerdo a como lo dicta la tradición, con moderación porque el canto se "gasta" y de acuerdo al tipo de celebración. Su utilización fuera de la comunidad se ve transformada en su esencia misma, por ello casi nunca se realiza de esa manera.

La utilización de los cantos y cantos-plegaria para otros usos que no están considerados socialmente, debe ser consultada con los rezadores más experimentados. Existe una especialización en el repertorio, ya que cada canto-plegaria tiene un uso (s) particular, que sólo empleado para esos fines produce el efecto deseado. "Los cantos-plegaria conservan formas lingüísticas antiquísimas, donde la contextura corresponde a construcciones metafóricas a manera de "poéticas líricas". De modo que las estructuras de los cantos-plegaria guardan elementos más formales, rígidos e históricamente detallados con poca o nula variabilidad. Podemos pensar que el rigor religioso y por ende sacro, para la entonación, la forma y el contenido de los cantos-plegaria ha hecho posible la conservación de 'estilos' orales seculares, profundos y complejos a diferencia de los cantos y del habla diaria que son más comunes." (Ochoa y Cortés, 1998: 12). En ese mismo tenor, los cantos-plegaria conservan maneras propias que reflejan antiguos sistemas de vida, desde los momentos cotidianos y rutinarios hasta los momentos ceremoniales sagrados. Asimismo, es una práctica propia del género masculino que permite a quien la entona, interactuar ritual y simbólicamente con los dioses a favor de un individuo, o hacerlo incluso extensivo a toda la comunidad.

Los cantos-plegaria se pueden tipificar a su vez en dos grandes categorías o géneros a partir de su función social: los propiciatorios, que fundamentalmente son destinados a la agricultura y a mantener o recobrar la salud, y los expiatorios exorcizantes, que se pronuncian en momentos de crisis, tormentas, epidemias, prácticas mortuorias, hechos violentos, etcétera. La entonación de las plegarias se realiza en casa de los dioses (donde sólo tienen cabida los hombres), en la selva, en el transcurso de la noche, fuera de la vivienda y en las ruinas arqueológicas. "Todo hombre de la comunidad de Nahá (sobre todo el que tiene mujer), posee los conocimientos en la celebración de los ritos, así como la obligación de saber el contenido de las plegarias; sin embargo, existen individuos más experimentados que cuentan con un repertorio más amplio, por lo que son re-



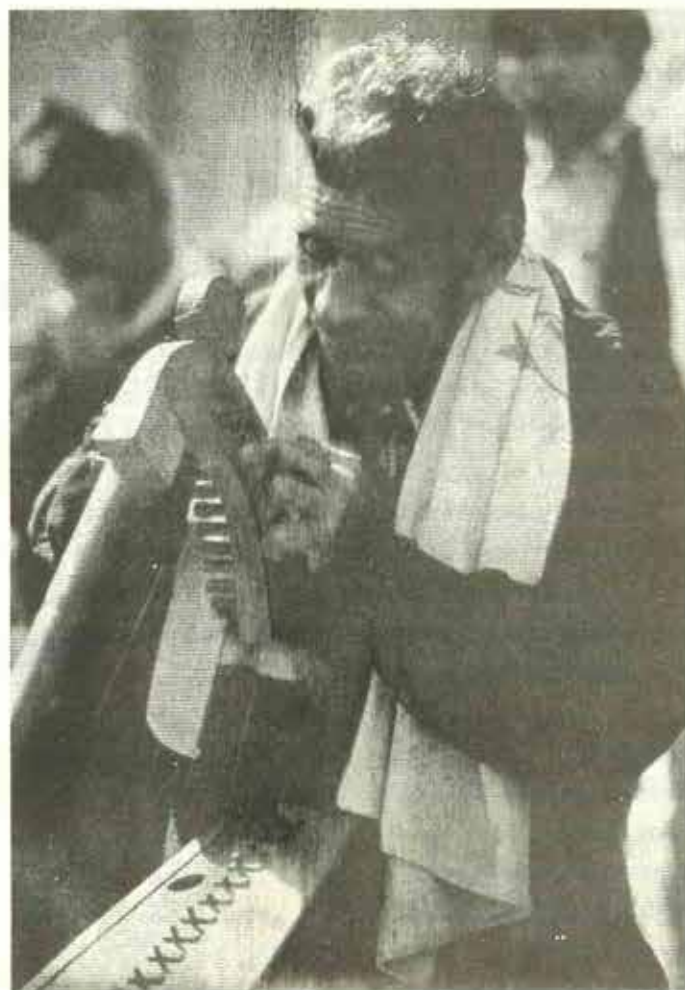
Tenejapa, Chis. Lorenzo Armendáriz

conocidos por toda la comunidad, tal es el caso de Mateo Viejo, Antonio Viejo y Kin García, quienes además son excelentes constructores y ejecutantes de *chují paax* (guitarra lacandona).

Los haceres curativos del canto Chan'Kin Paax. De los diversos tipos de ceremonias, es posible que la de sanación o curación sea la más compleja, porque requiere de una larga experiencia, poder de las fuerzas sobrehumanas, saber herbolario y el repertorio musical específico que debe ser empleado. Como ya señalamos en páginas atrás, existen dos deidades a quienes se les atribuye la aparición de las enfermedades: Akiantó, quien lleva a Nahá las enfermedades del mar y Kisin.

Los cantos plegaria. En el aspecto meramente musical, los cantos-plegaria se caracterizan por ser exclusivamente monódicos, con tendencia a presentar partes en las que pareciera que recita. La intensidad es variable, aunque siempre inician en un forte para ir disminuyendo hacia el final de la frase (en la parte recitada la voz se mueve en un piano). La tesitura en que se construyen los cantos plegaria se registra entre el sol índice 4 y, el si índice 5. Los movimientos melódicos se mantienen en intervalos de segunda mayor, segunda aumentada, segunda disminuida y de tercera mayor y tercera aumentada. En muchas ocasiones, las articulaciones entre frases se dan por saltos de quinta justa ascendente. Es muy notorio que en las notas largas haya imprecisión y el sonido no es estable. Los cambios en la dirección melódica son básicamente ascendentes al principio de la frase, para ir en forma descendente hacia el final, pudiendo mantenerse en algunas notas intermedias. Estos cantos plegaria son interpretados *ad libitum*, no hay una medida a la que se sujeten los cantores. Los cantos. Los cantos se caracterizan por ser monódicos y suelen acompañarse rítmicamente por instrumen-

tos musicales como el K'ayum (timbal sagrado), las zoot (maraca-mujer) o el Chuji paax (guitarra lacandona). En los cantos, la presencia de matices no tiene una regla fija, más bien depende de la muy personal forma de cantar de cada uno de los intérpretes (aquí influye la condición física). Así algunas piezas podrán ser cantadas en un forte muy marcado, o al contrario, por un pianísimo durante cada interpretación. Al igual que los cantos plegaria, los matices se repiten en cada frase. La tesitura en que se cantan comprende los grados que van del índice 4, al índice 5. La técnica que utilizan los cantores son: el recitado (frases textuales muy rítmicas, en algunas ocasiones parecen hablar); y la cantilación (imprecisión en la entonación, principalmente en las notas largas, la afinación no es estable). Los movimientos de la melodía se realizan a través de intervalos de segunda, tercera (mayores y menores), y a diferencia de los cantos plegaria, por intervalos de cuarta justa, quinta justa y octavas. Los saltos más grandes se localizan al final de las frases. El acompañamiento rítmico se limita a marcar el tiempo, el cual no tiene una medida fija.



a) Cantos y cantos-plegaria de carácter preventivo.

Ejemplo 1.

Canto-plegaria para que no haya enfermedad cuando se viaja
 Ākiantó está donde vienen las enfermedades, él nos las manda.
 Estas enfermedades: calentura, diarrea,
 Dolor de huesos, no queremos que nos las
 mandes, que se vayan a otro lado,
 porque no tenemos medicinas;
 mándalas al mar.
 Ākiantó tú hiciste a la gente de afuera
 Y la enfermedad y no queremos
 que llegue con nosotros que estamos
 contentos...

(fragmento) Traducción libre: Kin Morush García (INI, *op cit.*: 11)

Ejemplo 2.

Cúrame Jashakium de todas las enfermedades
 Yo no quiero estar enfermo,
 Te estoy haciendo tu ceremonia,
 Tus tamales, estoy quemando copal
 Y estoy rezando todo el día.
 K'in Ich Ahau, sáname,
 Las enfermedades se van a ir
 Dame más fuerza y poder.

(fragmento) Traducción libre: Kin García

b) Cantos de curación

Ejemplo 3.

Canto-plegaria para la calentura y la muerte

Tiene mucha calentura, tiene dolor.
 Jashakium, quítale la calentura,
 él te pagará con tamales de mono,
 con balché...

(fragmento) Traducción libre: Kin Morush García,
 Archivo Luvina A.C. 1992

Si bien cualquier deidad puede enviar enfermedades, algunos dioses se expresan en formas más funestas que otros. Según los lacandones, los más peligrosos moran en las lagunas cercanas a los asentamientos, como es el caso de Mensabäk, el Dios de la lluvia, a la vez, el guardián de las almas de los muertos; lo mismo ocurre con una deidad conocida como Tzabatnag (pintor de casas) y con Kak (fuego). Ciertos dioses del inframundo, como Kisin, guardan relación con las enfermedades. (Mellado Campos, *et al.*, 1994: 334).

El poder curativo se encuentra en manos de los dioses y en ciertas fuerzas extrañas como los vientos, vapores, sombras y rayos luminosos que están en el medio ambiente. Aquí, de nueva cuenta encontramos dos dimensiones o ámbitos reconocidos socialmente, aquel religioso que se solicita, donde hay prerrogativa, al que se le ofrenda; y el mágico, que provoca alguna respuesta por su misma naturaleza.

De tal manera, ambos sistemas (a veces complementarios) son utilizados por los chamanes, cantores y

rezadores. La técnica de la adivinación es practicada usualmente para diagnosticar a la persona. Luego, el especialista realiza los preparativos rituales en el templo doméstico: saber si la deidad está dispuesta a conceder la ayuda requerida, "desempolvar" los incensarios, los tambores sagrados, los calabazos donde se ofrenda balché, la comida sagrada y el xical. Dice Roberto D. Bruce que:

quizá los lacandones de Nahá son los que mejor han conservado el ritual de la antigua cultura maya. Cualquier tipo de enfermedad o de adversidad que pueda aquejar a un lacandón, es susceptible de ser tratada a través de diversos rituales terapéuticos que se desarrollan dentro de un espacio ritual. Es así, que una vez que los dioses han aceptado la súplica del solicitante, el ritual de curación se celebra en el templo familiar, un espacio sagrado. (Mellado Campos, *op. cit.*: 334-335)

Ejemplo 4.

No estoy contento,
estoy enfermo
y todo el día estoy triste.
Jashakium, sáname,
porque me duele
mi estómago y mi ojo,

(fragmento).

c) Cantos-conjuros

Entre las ceremonias de carácter preventivo también se cantan muchos conjuros, como el "conjuro para evitar la picadura de avispa":

Ejemplo 5.

Canto-conjuro para evitar la picadura de avispa
Cuando encendí mi tabaco
por el humo se fue la avispa,
después fui a buscar el
panal y ya no había nada.
Cuando encendí mi tabaco
su agujón se durmió,
por eso cuando lo agarro
ya no me hace nada,

(fragmento).

d) Cantos - plegaria para el parto

Este tipo de cantos-plegarias son íntimos, de uso privado del matrimonio y de alguna mujer que ayude en el momento del parto, es un canto para pedir a Jashakium que todo salga bien.

Ejemplo 6.

Para que el niño nazca bien,

Jashakium que lo mande,
que lo venga a ver,
que nazca bien, que ayude
bien a mi mujer,
que no venga atravesado,
que venga rápido,

(fragmento).

Ejemplo 7.

Canto - plegaria para pedirle a Jashakium que el producto del parto sea varón.

Ya tengo maíz tiernito
para las tortillas grandes,
ya tengo maíz tiernito
para los tamales de mono,
Jashakium, que sea niño
para que trabaje en la milpa.

(fragmento). Traducción libre: Kin García.

Ejemplo 8.

Canto plegaria para pedir a los dioses, que el producto del parto sea una niña.

Hice tamales de mono,
hice mucho pozol,
hice tortillas de maíz tiernito
para que salga una niña,

(fragmento). Traducción libre: Kin García.

A manera de conclusión. De esta forma, hemos tratado de mostrar cómo el pueblo hijo del sol y de la luna utilizan la música y el canto para vivir. En este sentido, la música hach winik es un medio eficaz para contribuir a la salud física y mental de la etnia. También es un excelente recurso para mantener la cohesión e identidad indígena del grupo, la armonía con la naturaleza, el cuidado del cuerpo, la disminución de la violencia intradoméstica, el respeto a los niños y, en general, la propensión a la felicidad, de ahí, la eficacia de recurrir a la musicoterapia indígena.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruce, Roberto D., "Términos de parentesco entre los lacandones", en *Anales del INAH*, tomo XVIII, México, INAH, 1966.
——— *Textos y dibujos lacandones de Nahá*, México, INAH, 1976. (Colección Científica)
Erosa, Enrique, *Los Lacandones*, México, INI, 1994.
Mellado Campos, Virginia, *et al.*, "La medicina tradicional lacandona", en *La Medicina tradicional de los pueblos indígenas de México II*, México, INI, 1994.
Ochoa Cabrera, José Antonio; Claudia Cortés Hernández, *et al.*, *Los oficios de K'ayum*, México, FONCA - Grupo Luvina, 1998.

GOLPES DEL SON



La aplicación del pandero tlacotalpeño a la samba: su ejecución

A. Daniel Schoenberg

SAN DIEGO STATE UNIVERSITY



Introducción

Una de las más importantes diferencias entre la samba veracruzana y la samba de Brasil, es que la batucada (conjunto de percusionistas) de Veracruz carece de “la riqueza de los diversos timbres sonoros” que caracterizan a la samba brasileña (Ribas D’Avila, 1990: 7). A dos horas del Puerto de Veracruz existe una larga tradición de uso y construcción de panderos. Al introducir la ejecución brasileña al pandero tlacotalpeño, se puede compensar la transferencia incompleta de un género musical donde la selección de elementos fue dada por cuestiones económicas, además de estéticas. Se puede minimizar el fiesgo de aculturación si en la introducción de nuevos elementos culturales se considera el contexto social (Wulff and Fiske, 1989), o en términos etnomusicológicos, las estructuras de fondo (Blacking, 1995). Mis informantes son principalmente los directores de dos escuelas de samba en el Puerto de Veracruz, Tlacotalpan, y constructores y maestros de panderos en Tlacotalpan (Schoenberg, 1996).

El pandero tlacotalpeño

El pandero tlacotalpeño se caracteriza por su forma octagonal, y el fuerte sonido de sus sonajas. El pandero es uno de los principales instrumentos de percusión en las fiestas tradicionales y en el son jarocho. Históricamente, Tlacotalpan ha sido la cuna desde donde se difunde el pandero a otros pueblos jarochos, y hoy es el centro de producción de panderos. Históricamente,



GOLPES DE SAMBA



antes de las Parrandas del 17 de diciembre, cualquier niño hacía su propio pandero o al menos una sonaja de alambre y corcholatas, y lo seguían tocando hasta las fiestas de La Candelaria en febrero. Con la modernización de este siglo, la producción de panderos cambió de lo popular a lo especializado, en un proceso de diferenciación estructural. Antes, uno cazaba un gato, dejando su piel remojando en cal por la noche, mientras cortaba los pedacitos de madera "a ojo", y armaba el armazón con clavos y pegamento de cola, apretándolo con hilo hasta secar; mientras aplanaba las corcholatas con martillo, o cortaba las latas viejas con tijeras, y los perforaba con un clavo; y a la mañana siguiente quitaba los pelos de la piel, la pegaba con tachuelas al armazón, y lo dejaba secar para estar listo y tocarlo en la noche, adornando con listones y cascabeles a su gusto. Hoy, los tres constructores principales son carpinteros profesionales, y hasta ellos mismos mandan a hacer varias partes del pandero (platillos, pedacitos de madera, y parches).

El pandero es un instrumento de doble función: membranófono de marco e idiófono de sacudimiento (Contreras Arias, 1988: 92). El pandero tlacotalpeño no es afinable; el parche es clavado o engrapado permanentemente sobre el marco, y el tono cambia por azar dependiendo de la humedad, y quedan más "aguados" con el tiempo. Esto le impone una mayor desventaja en su función como membranófono, en comparación de los panderos (o panderetas) modernos que tienen tensores y parches de plástico que permiten afinar el tono más agudo, dependiendo del clima. Pero en su función de idiófono, un buen pandero tlacotalpeño usa platillos más grandes, y más resonantes que los panderos modernos. Y eso es el aspecto que más nos importa en la aplicación a la samba.

Ejecución del pandeiro en el pandero

La ejecución del pandero en Brasil y Tlacotalpan es semejante en la alternación de una mano. En Tlacotalpan, la alternación es entre los dedos y el pulgar, en Brasil la al-

ternación es entre los dedos y el pulgar, y entre los dedos y la palma baja. El tiempo más lento del son jarocho, permite más movimiento por toda la superficie del pandero, mientras la rapidez de la samba restringe los movimientos a una área más pequeña. Los siguientes dibujos muestran la técnica fundamental para un son en un compás binario (como "El Colás"), y una técnica parecida, para la samba. Hay que destacar, que la variedad de técnicas de ejecución del pandeiro en Brasil es muy grande; lo que presento es una

sugerencia de la técnica brasileña más cercana a la veracruzana.

Aplicaciones del pandero a la samba

Al examinar las estructuras de fondo de las escuelas de samba veracruzanas, se destacan otras utilidades del pandero tlacotalpeño. En términos de sonoridad, el pandero compensa la carencia de idiófonos de sacudimiento en la samba veracruzana. Como instrumento de percusión principal de Brasil,¹ hace más conexiones con la comunidad brasileña en Veracruz. Los malabarismos con el pandero son un elemento visual de tercera dimensión que pudieran competir con los carros alegóricos durante el carnaval. También, se puede canalizar a los jóvenes "faroles" hacia una expresión individual que no dañe la unión del grupo. Y se pueden aumentar las interacciones entre percusionista y bailarín, y percusionista y audiencia.

NOTAS

¹ El pandeiro "es un instrumento indispensable en las rodas de samba, y en consecuencia, en la batucada. En las baterías de las escuelas de samba, su papel destacado, completamente diversificado, se verifica en las coreografías, malabarismos, coronando las passistas en una demostración de versatilidad del bailarín percusionista, el pandeirista." (Ribas D'Ávila, 1990: 37)

BIBLIOGRAFÍA

- Blacking J., *Music, Culture & Experience*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Contreras Arias, J. G., *Atlas cultural de México. Música*, México, Planeta, 1988.
- Ribas D'Ávila, N., *Batucada Brasileira, o Samba em Percussões 1*. CMB, São Paulo, 1990.
- Schoenberg, A. D., La aplicación del pandero tlacotalpeño a la samba veracruzana: de lo tradicional a lo urbano, <http://www-rohan.sdsu.edu/~schoenbe/veracruz>, 1990.



La trova popular de la Mixteca

Rubén Luengas Pérez

COMITÉ DE PRESERVACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA MÚSICA MIXTECA



Epónaztles, huehues, maracas, flautas y cascabeles son algunas de las imágenes de instrumentos musicales antiguos que frecuentemente se observan en láminas de códices mixtecos, basta con solo darle una hojeada a estos documentos para ver la importancia de la música en la vida de los Ñuu Savi o Mixtecos. Lugares dedicados a este arte, desde tiempos prehispánicos, no cambiaron su inclinación musical a lo largo del tiempo. Con la llegada de los conquistadores adaptaron y adoptaron nuevos sistemas, conceptos, técnicas e instrumentos para escribir un nuevo capítulo dentro de la música del país de las nubes. Toponimias como *Coicoyán de las Flores* o *Cuicoya*, como todavía los viejos lo identifican, tienen una clara relación con el canto y la música; *cuicatl* = canto, *cuica* = cantar, *yan* = lugar, *cuicoya* "lugar donde se canta", nombre que resultó a partir de contactos con grupos *nahuas*, la gente de habla Mixteca lo nombra *K+ yaa*, *k+* = cántaro, *yaa* = canto o música, "cántaro que canta". Canto y música están presentes en *cuicoya* o *k+ yaa*, aun los mestizos o los de "razón", como ellos se dicen, le dan la traducción de "el río que canta" o "lugar donde se canta y se baila".

Otro lugar con toponimia referente a la música es *Cuicatlán*, que quiere decir "en medio de los cantos, entre los cantos". "Hace alrededor de tres mil años, cuando las lenguas otomangués se encontraban en proceso de diversificación; la región comprendida entre los ríos Usila, Santo Domingo, Grande y el Norte y final del río Vueltas fue ocupada por hablantes de cuicateco, que desarrollaron una cultura distinta de los mix-



tecos, de quienes se separaron lingüísticamente hacia el 500 a.C."

No se sabe con exactitud qué nombre tenían como grupo antes de la llegada de los españoles, pero ya para el siglo xv se les conocía por su nombre en náhuatl, que refería al trabajo que desarrollaban en las cortes del centro de México, cuando fueron vasallos de éstas. De Cuicatlán, "Pueblo de cantores", se llevaban indios para que tañesen los teponaztles y cantaran para los aztecas; de ahí el término se fue generalizando a toda la región y la definición del mismo pasó a ser "Tierra del canto". Hoy, lejos de su connotación inicial, mucha gente indica que cuicateco quiere decir "Gente que canta", ya que la lengua es tonal y al hablarla se canta también."¹ En el valle de Oaxaca se encuentra el pueblo de Macuilxochitl;

Dios de la música. Son muchas las referencias a esta deidad no sólo en los cronistas, sino también en los himnos y sobre todo en las representaciones de barro, piedra, madera, o bien en los códices, la cual venía a ser la divinidad tutelar de la música y el canto, el baile y la nobleza cortesana, pudiendo extender su influjo a la poesía, al juego y aún al placer carnal.²

En la actualidad no resulta raro ver la musicalidad que existe entre los mixtecos, desde que son niños aprenden a jugar con silbatos contruidos con la flor del pípi (colorín), hojas y canutos de carrizo, construyen violines (monocordios) con cañuelas de las milpas, trompos chilladores, etcétera. La herencia prehispánica de la música se ve reflejada también en acciones cotidianas tanto en los espacios religiosos como los profanos: clarines comandan las procesiones, las trompetas de cuerno anuncian los tequios y llamadas de emergencia.

Impresionante resulta que sobreviva en algunas partes de la Mixteca la concepción de dioses: del aire, de la tierra, del fuego, de la luna, etcétera. Raúl G. Alavez los enumera como "dioses y espíritus que hasta la fecha siguen existiendo para los habitantes de la Mixteca, —hace otra lista en la que enumera— los nombres de los dioses que han sido olvidados entre los habitantes de la Mixteca",³ y entre estos aparece *Nu'u xita yaa*, el Dios del canto.

Coicoyán de las Flores del distrito de Juxtlahuaca, Oaxaca, es un punto importante dentro del desarrollo musical mixteco y de otras etnias circunvecinas; desde la Colonia y hasta mediados del siglo XX floreció una gran actividad productora de instrumentos musicales. Los lauderos estaban acomodados por gremios en la loma de los Tenorio, "la loma donde sentaron sus reales los Tenorio, en cada jacal vive un artista que ostenta en sus manos la destreza de forjar un rústico instrumento, que es fuente de música y deleite. La guitarra, el violín y la jarana fueron del coicoyense la primicia, y su fama llegó a lejanos pueblos como hábil creación de los Tenorio. ¿Acaso no les crispó el alma ver al nativo tañendo su ja-



rana..."⁴ "Los Jaraneros", nombrados así en forma despectiva, juntaban desde finales de abril la madera en el cerro del Chapulín; ayacahuite (ocote), capulín, nogal; trabajaba toda la familia, los hombres adultos cortaban la madera y pegaban los instrumentos, los niños y mujeres daban el acabado con piedras de río. Empezaban a salir desde diciembre durante las fiestas navideñas y cercanas a éstas; la salida fuerte era durante la cuaresma; varias docenas de jaranas, violines, bajos o vihuelas se envolvían en petates y se cargaban en la espalda, recorriendo las rutas de los principales santuarios de la región. Llegaban los músicos a comprarlos en la Mixteca Alta, el segundo viernes de cuaresma en Yasonotú, en la parte Baja, hacia Juxtlahuaca, Tecomaxtlahuaca y Nieves, y en la Costa en Juquila y en Huaxpaltepec, el cuarto viernes.

El comercio de los instrumentos es parte de un ciclo de *vida musical*, los bajos, jaranas y violines estaban al alcance fácil y relativamente económico de trovadores, quienes principalmente se hacían acompañar por un bajo quinto, haciendo revuelo de sus habilidades como ejecutantes y cantadores por lo general en duetos; la primera voz y un segundero se daban cita en la "reunión", comenzando con un saludo, género con que abren los trovadores el cual deben de cantar los mismos al momento de empezar su turno. "En el ámbito de la trova son re-

elaborados dos géneros y dos secciones principalmente. El primero, la loa del teatro evangelizador renacentista, mezclada con la tradición ritual indígena de salutación a los cuatro puntos cardinales.⁵ Este género se caracteriza porque en su contenido literario se pide permiso para arribar a la fiesta o a la intervención en ella, cantando y saludando al público en general como a los de la 'plana mayor' los grandes trovadores Juan y Refugio Montes así como Marciano Silva, en Jalatlaco (Valle de Toluca) son considerados como los máximos representantes del gusto",⁶ al igual que en algunas partes de la Mixteca.

*Muy buenas tardes toda la plana mayor,
esos del gusto: ¿Cómo está esa compañía?
Yo les saludo a todita esta reunión,
Con mucho gozo inusitado de alegría,*⁷

Existen también corridos en los que se hace referencia a los grandes maestros de la escuela vieja de la trova:

*Uno fue don Juan Galindo,
El de la plana mayor,
El otro fue Juan Montes,
Que hoy no existe ya*⁸

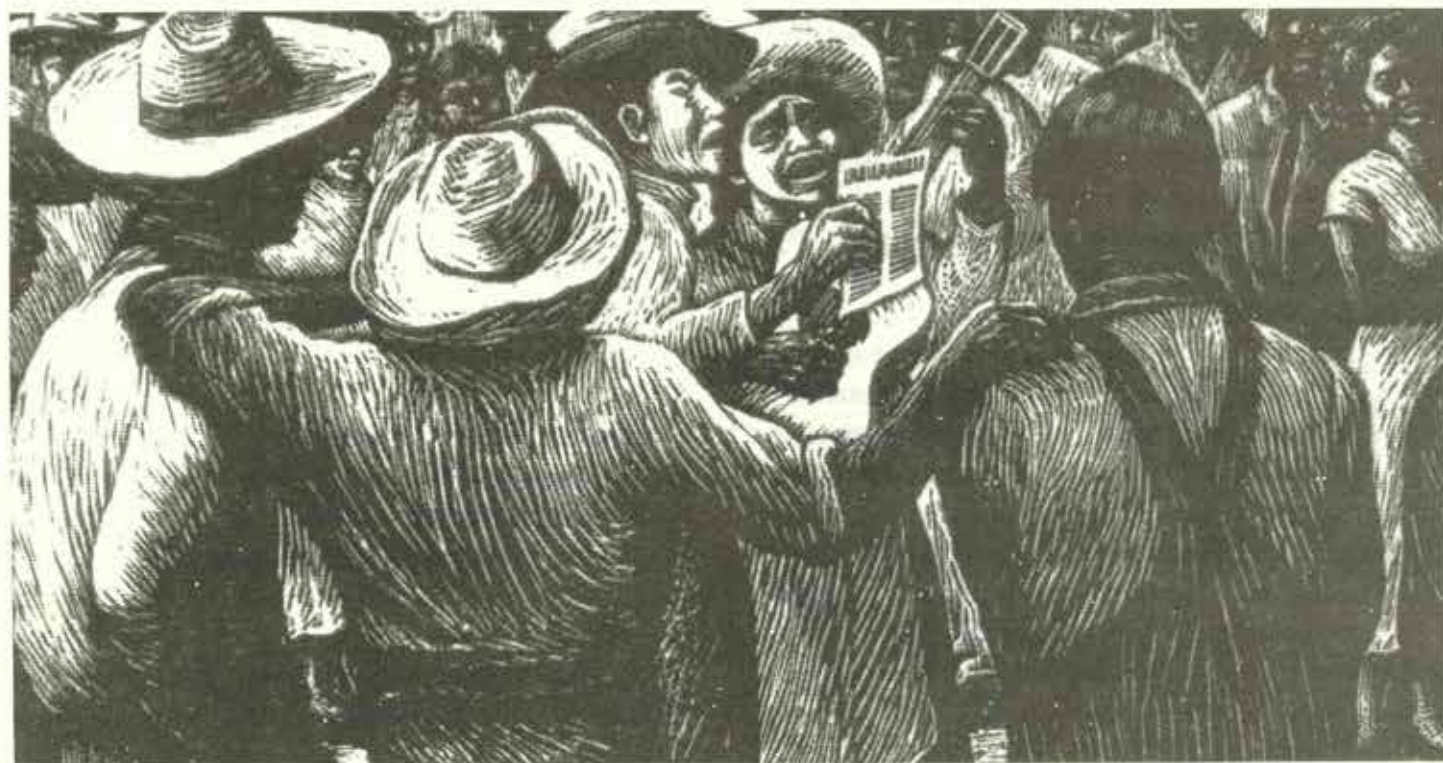
Los saludos son por lo general de corta extensión y pueden aparecer musicalizados en cualquier forma o género y es en realidad el texto el que lo tipifica como género musical o categoría. De tal suerte existen saludos en distintas formas musicales como los chotis, polcas, danzas, valeses y corridos entre otros, similar a las "maromas" donde el "chistoso", después del convite, saluda al público ilustrado reunido en esa ocasión. Seguido a ese acto los trovadores cantan diversas tonadas: corridos, esdrú-

julos, canciones, hasta llegar al emocionante momento del "agarrón" o "topada", el mano a mano donde los cantadores miden su destreza para improvisar las "preguntas y restas", así como el manejo del bajo y el dominio del repertorio. El *aoaxacado* es un género musical característico de la Mixteca, magnífico marco musical para las improvisaciones, de igual manera que las bolas surianas y las valonas de Occidente. Cada uno de estos géneros mantiene una estructura más o menos fija, de tal manera que al saber cantar un *aoaxacado* uno puede cantar todos, la melodía es la "misma" (existen ligeras variantes de fraseo y estilo dentro de la región), el texto es el que cambia.

Aoaxacados, palomos, panaderos, toros, esdrújulos, chilenas, malagueñas canciones, argumentos y corridos son algunos de los géneros que cohabitan en el repertorio de la trova mixteca, haciendo presencia durante la reunión en distintos ámbitos del canto popular: los gallos (nombre que se le da a los palenques y a las serenatas), labranzas,⁹ fiestas de barrios, fiestas patronales, cumpleaños, velorios, sepelios, loterías también conocidas como cotompintos; en este último es común que se presten versos con los trovadores, tal es el caso del *venado* utilizado por ambos.

*Soy un pobre venadito,
Que habitó en la serranía;
Como no soy tan mansito,
No bajo al agua de día,
De noche poco a poquito,
En tus brazos vida mía.*¹⁰

O bien con antiguas copias identificadas en sonos planecos como el *Toro Rabón*.¹¹





*Échenme ese toro bravo,
Hijo de la vaca mora,
Que lo quiero capotear,
Delante de esa señora.*¹²

En variadas formas armónicas, modos mayores, menores y mezcla entre los dos.

Pedro Pacheco, de Juxtlahuaca, nacido en 1898 y residente en Huajuapán de León, fue alumno de Aureliano Rojas, de Huaquechula, Puebla, contemporáneo a Marciano Silva y ambos alumnos de Juan Montes.

Don Pedro recurre a un viejo estilo de trovar, un modelo armónico en los corridos "viejos", con descante de "subidita", que "consiste en hacer una modulación al relativo menor de la tonalidad o viceversa, resaltando de esta forma el estribillo o una estrofa diferente de manera periódica".¹³ La modulación se hace en el descante en el segundo o cuarto verso si el ejemplo es "doble o sencillo", así el cante o verso puede ser en mayor o en menor y el descante en menor o al revés. Doble y sencillo son conceptos aplicados a un universo de acciones relacionadas con el arte mixteco: en el juego de pelota de forro, jugar sencillo es jugar con la mano abierta y doble con el puño cerrado; tocar el bajo sencillo es sin cejilla y doble con cejilla; golpe doble hace referencia a ritmos ternarios y sencillo a binarios; en la maroma los molinetes pueden ser dobles o sencillos (en los juegos de funambulismo del acróbata) o también doble y sencillo en el paso y formación en la danza de chilolos. El juego de pelota se realiza en el "pasajuego", como le dicen a la cancha y los floreos y registros se hacen en el pasamanos o diapason del bajo quinto o en la guitarra.

Por otra parte existen metros para versar las cantadas: en cuartetas, octavas, quintillas, décimas,

agrupadas en octosílabos, decasílabos, dodecasílabos, tredecasílabos, y alejandrinos, *arte mayor y menor*. Apunta el padre Burgoa en una de sus crónicas de la "fundación de la casa de Tecomaxtlahuaca y sitio del pueblo; tienen muy buena capilla de músicos, escuela de niños de doctrina que cantan de memoria los misterios del Santísimo Rosario que les he dado en quintillas en su idioma y las veces que les he ido a visitar, tenían reconocimiento de este afecto y me lo gratificaban cantando como los ángeles, confundiendo con su devoción mi tibieza, y esta devoción corre ya gracias a Nuestro Señor en los pueblos de toda esta provincia".¹⁴ Las quintillas como género musical y literario son bien identificadas entre los trovadores, quienes recurrentemente hacen mención a ellas y las ejecutan, y hasta en algunos casos nombran quintilla a cuartetas octosílabas que nada tienen que ver con esta otra, aunque las recuerdan como un género específico y categoría musical. Mezcla de lenguajes culteranos y visiones del mundo campesino se intercalan y forman códigos de expresión y comunicación, compartiendo de manera colectiva; de tal modo que en el discurso que corresponde al texto empleado en el repertorio de la trova popular de la Mixteca, encontramos difuminados entre sí la presencia de "versos y rimas derivados del teatro popular novohispano y la poesía romántica del siglo XIX".¹⁵ Un ejemplo de esto puede ser el contenido de un corrido de la Mixteca baja titulado *Los brillos de la luna*, en donde resaltan elementos conceptuales del neoclásico. Luz María Robles comenta al respecto: "fue un movimiento artístico que, apoyado en el racionalismo, constituyó una fuerte reacción contra el estilo barroco. Inicialmente, los artistas pertenecientes a este movimiento, perseguían el reencuentro de los valores grecolatinos, sobre todo los de tipo arquitectónico".¹⁶

*Ha envejecido mi alma,
Como el frontón en ruinas,
Y de sagrados árboles,
Brotaron las espinas, Ay...*¹⁷

En 1917 José López Alavez, originario de Huajuapán, compone la *Canción Mixteca*, legando al pueblo y a los trovadores una pieza más para el vasto repertorio de la trova, llegando a traducirse en la lengua nativa, moviendo los sentimientos más profundos del pueblo mixteco y en especial de los migrantes, que a partir de los años cuarenta emprenden un largo viaje a la ciudad de México, Sinaloa, Baja California, California, Chicago y Nueva York, principalmente. Recientemente compositores como Higinio Peláez, de Cacahuatpec, que además de seguir cultivando chilenas y corridos que aprendió de su padre José Peláez, se ha dado a la tarea de componer corridos y chilenas como el anuncio del cataclismo de Pinotepa en 1978; Adolfo Cortés, de Santa María Tindú, compone corridos con temas de "actualidad", *Lucila* es uno en el que hace referencia a los preservativos. Lila Downs, mixteca-americana, fusiona jazz y cumbias, con chilenas y canciones, sones y corridos, realizando una serie de piezas dedicadas a los mixtecos que salen para el norte.

La trova popular es un acto público y colectivo, modo de socialización entre la comunidad que en distintas formas galantescas, respetuosas y en algunos casos jocosas, constituye el escenario lírico y sonoro de los ámbitos en que se desarrolla este arte. Así pues, las labranzas conforman un espacio sagrado donde el trovador ofrece a manera de manda su "sencilla" actuación; se congratula a los amigos en las parrandas y se enamora en los gallos; refleja en melancólicos tonos menores sus desavenencias amorosas o su mala suerte:

*Ay soledad, soledad,
De la cañada,
¿qué tienes corazón mío?
Que no te consuela nada.*¹⁸

Así como canta las gloriosas acciones heroicas de acontecimientos o personas.

Es así como el cancionero, que se escucha y se asimila desde la infancia, puede llegar a impregnar el inconsciente del individuo imprimiendo allí una estructura profunda que proporciona modelos de actitudes, sentimientos y comportamientos válidos para la cultura del grupo.¹⁹

Manteniendo su gusto tímbrico, temático, armónico y melódico, latente en el racimo de la *memoria colectiva musical* del país de las nubes.

NOTAS

¹ Jesús J. Lizama Quijano, *Los moradores de la tierra del canto. El grupo etnolingüístico cuicateco*, México, INI/INAH/CONACULTA, 1999, p. 297.

² Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956, p. 19.

³ Raúl G. Alavez Chávez, *Los habitantes del Lugar de las Nubes*, México, CIESAS/IOC, 1997, p. 147.

⁴ Leonor Rodríguez García, *Breves apuntes sobre la historia de Coicoyán*, Coicoyán, Oaxaca, 1985, Mecanografía.

⁵ Luz María Robles Dávila, Conferencia para el ciclo "Panorama del Corrido" en el marco de la exposición: *El corrido vuela vuela Palomita*, México, 2000. Mecanograma, p. 7.

⁶ Catalina H. de Giménez, *Así cantaban la Revolución*, México, Grijalbo/CNCA, 1990, p. 63.

⁷ "Muy buenas tardes toda la plana mayor" (saludo), autor: Aureliano Rojas, de Huaquechula, Pue. Cantado por Pedro Pacheco Rojas, de Juxtlahuaca, Oaxaca.

⁸ "El tercer instrumento" (corrido), autor: Aureliano Rojas, de Huaquechula, Pue. Cantado por Pedro Pacheco Rojas, de Juxtlahuaca, Oaxaca.

⁹ Las labranzas son celebraciones que se hacen un mes antes de la fiesta titular; el mayordomo o los mayordomos organizan a las mujeres del barrio o de la cofradía para preparar platillos de "fiesta": mole bueno, chiles rellenos de almendra, pasas, piña carne de puerco y otros olores; mujeres y niñas salen a repartir la comida por la población, recaudando cooperaciones voluntarias; la casa del mayordomo sirve como sede de la labranza, donde la gente puede ir a comer y cooperar con la fiesta, la labranza es el momento de recabar fondos para los gastos de la fiesta como son: los fuegos artificiales y la banda de música, se le llama labranza por que es cuando se "labran" los cirios que se quemaran a lo largo del acto religioso.

¹⁰ Alejandro Méndez Aquino, *Noche de rábanos (Tradiciones navideñas de Oaxaca)*, Oaxaca, DGCBSGEO, 1990, p. 96.

¹¹ "El toro rabón" (son), D.P., cantado por Guillermo Contreras, de Apatzingán, Mich.

¹² Alejandro Méndez Aquino, *op. cit.*, p. 97.

¹³ Guillermo Contreras Arias, *Festival de música y danzas autóctonas*, vol. I, México, CENIDIM, 1982. Fonograma

¹⁴ Fr. Francisco de Bergoia, *Geográfica. Descripción*, México, 1989, p. 364. "Biblioteca Porrúa"

¹⁵ Luz María Robles Dávila, Conferencia para el ciclo "Panorama del Corrido", en el marco de la exposición, *El Corrido, vuela vuela Palomita*, México, 2000, p. 3. Mecanograma

¹⁶ *Idem.*, p. 6

¹⁷ "Los brillos de la luna" (Corrido), autor: Aureliano Rojas, de Huaquechula, Pue. Cantado por Pedro Pacheco Rojas, de Juxtlahuaca, Oax.

¹⁸ "Soledad o malageña" (Corrido), DP. Cantado por Pedro Espinoza y Toldo Urbano, de Tezoatlán, Oax.

¹⁹ Catalina H. de Giménez, "El cancionero tradicional morelense", México, 1996. p. 2. Mecanograma



Foto 3

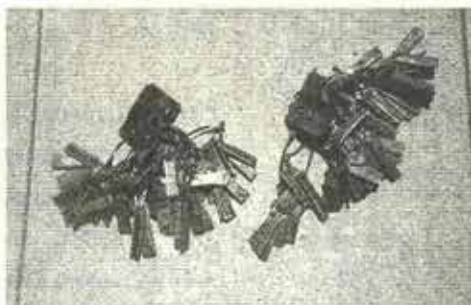


Foto 2



Foto 4

Música en la basura: reciclaje de latas y corcholatas en instrumentos musicales

Cynthia Hernández Muñoz S.

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA-INAH



Introducción

El hombre satisface sus necesidades cotidianas específicas mediante objetos manufacturados por él mismo. Así pues, éstos objetos son el resultado de la transformación de diferentes materiales y, dependiendo del momento histórico en el que se sitúan, cuentan con formas y funciones distintas.

Pero no sólo las necesidades inmediatas son por las que el hombre transforma su entorno; dentro de este marco es necesario incluir a la expresión artística, la cual forma parte importante de la cultura.

El reciclaje

Los objetos tienen una función determinada y un uso, esto es; la función de un artefacto u objeto es el empleo genérico que tiene, y el uso es la utilización que se le da, sea utilizado de acuerdo a su función o no. Consideramos dentro del uso el reciclaje de los objetos, que suele ser de dos maneras: 1) reusado de acuerdo a su función; 2) reusado de otra forma que no corresponda a la función.

Es aquí donde el uso actual de materiales que llamamos "de reciclaje" aparecen para ser transformados. De tal suerte, muchos objetos pierden su función original para ser utilizados en distinta forma.

Estos objetos son ampliamente utilizados de maneras diversas. Pero, dentro de algunos grupos étnicos indígenas y mestizos se incorpora este reuso al quehacer musical, manufacturando instrumentos musicales de manera casera y usándolos

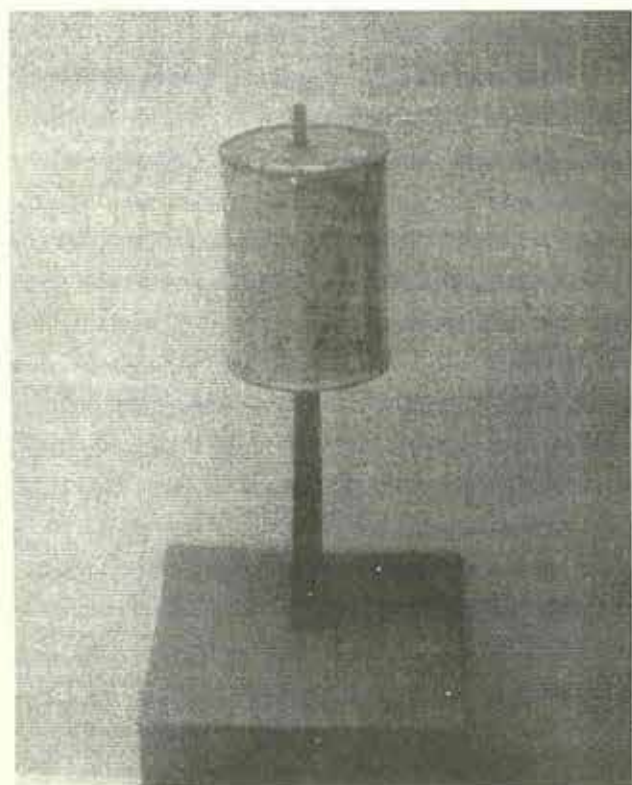


Foto 1

durante sus fiestas en danzas y cantos; siendo tanto adultos como niños quienes se dan a esta tarea.

A continuación definiremos algunos términos que aquí se usan, con el fin de ubicar el planteamiento más claramente: **invención**: hacer por primera vez, crear por primera vez; **creatividad**: hallar la manera de hacer una cosa nueva o no conocida; **ingenio**: talento, maña, artificio para conseguir algo.

La persona que recicla latas o corcholatas en instrumentos no la consideramos como inventora, sino como poseedora del ingenio y la habilidad que le lleva a transformar un objeto para adaptarlo a un instrumento. Encuentra la manera de suplir un objeto por otro. Por ejemplo, esta persona no inventa el pandero, la maraca o el violín, no los crea pero sí los modifica debido a varios factores: falta de recursos económicos (bajo nivel socio-económico); fácil acceso al material (latas y corcholatas); habilidad de transformación y adaptación de un objeto a otro, y posiblemente debido a una descentralización en la producción de instrumentos (Brown, 1990).

De esta manera, nos damos a la tarea de buscar instrumentos de lata y corcholatas en distintos lugares de la República mexicana, ubicarlos espacialmente y tratar de comprender si este fenómeno es recurrente debido a los factores anteriormente citados, haciendo para fines clasificatorios un método que nos permita, de la manera más completa posible, la catalogación de estos objetos.

Clasificación

Los parámetros que utilizamos para la clasificación de los instrumentos son: 1) Materia prima; 2) Técnica de manufactura; 3) Morfología del instrumento; 4) Función; 5) Uso; 6) Tipo de instrumento; 7) Zona de procedencia; 8) Grupo étnico; 9) Motivo de uso.

Así tenemos, para los instrumentos hasta ahora recopilados:

1) *Materia prima*: Hoja de lata.

2) *Técnica de manufactura*: a) Latas rellenas (piedras o semillas); b) Con parche; c) Unidas secuencialmente; d) Aplastadas o aplanadas; e) Dobladas.

3) *Morfología del instrumento*: a) Cilíndrico; b) Circular; c) Compuesto.

4) *Función*: a) Contener leche (lata de leche); b) Contener cerveza (lata de cerveza); c) Tapar envases de refresco (corcholatas); d) Contener petróleo (Tambos); e) Contener alimentos en conserva.

5) *Uso*: a) Maraca; b) Violín; c) Pandero; d) Sartales; e) Sonaja.

6) *Tipo de instrumento*: a) Idiófonos de sacudimiento; b) Membranófonos: de marco/idiófono; c) Cordófonos de frotación de brazo.

7) *Zona de procedencia*: a) Sonora (Maraca, foto 1); b) Chihuahua (Sartales rectangulares, foto 2 y violín, foto 3); c) D.F.; d) Veracruz: San Andrés Tuxtla (Pandero, foto 4); Tlacotalpan (Sartales en alambre, foto 5).

8) *Grupo étnico*: a) Yaquis; b) Tarahumaras; c) Mestizos.

9) *Motivo de uso*: a) Danzas ceremoniales; b) Fiestas religiosas; c) Fiestas populares.

Consideraciones finales

En este escrito hemos querido plasmar la importancia cultural que los instrumentos de lata reciclada tienen dentro del contexto musical en México y resaltar su relevancia organológica.

La investigación —como ya se expuso—, se basa en los instrumentos musicales manufacturados y transformados de manera casera con hoja de lata reciclada por algunos grupos étnicos de la República mexicana, con el fin de modificar y/o adaptar instrumentos ya conocidos; no toma en cuenta a aquellos instrumentos hechos con hoja de lata industrial, y tampoco aborda el fenómeno de construcción experimental de instrumentos con basura o materiales de desecho, ya que el fin de esto último es la creación de nuevos sonidos o instrumentos.

Nuestro propósito es el de continuar la investigación y catalogación de estos instrumentos en México, y ampliarla hacia el sur del continente, donde ya hemos visto la recurrencia de este fenómeno.

Para concluir, diremos que la búsqueda y catalogación de los instrumentos "reciclados" es importante ya que, debido a las transformaciones tan rápidas que las bebidas embotelladas sufren en un lapso de tiempo relativamente corto, las corcholatas se vuelven cada vez más obsoletas, dando paso a tapones plásticos de rosca. Por esta razón, los instrumentos en cuestión desaparecerán gradualmente.

BIBLIOGRAFÍA

BROWN, Ernest D., "Something from nothing and more from something: The making and playing of music instruments in African-American cultures", in *Selected Reports in Ethnomusicology. Issues in Organology*, Vol. VIII, University of California, Los Angeles, 1990, pp. 275-291.

CONTRERAS Arias, Guillermo, *Atlas Cultural de México. Música*, México, SEP-INAH-Grupo editorial Planeta, 1988.

Diccionario Enciclopédico Larousse, México, Larousse, 1999.

(Cualquier comentario será bienvenido en CynthiaHMS@aol.com)

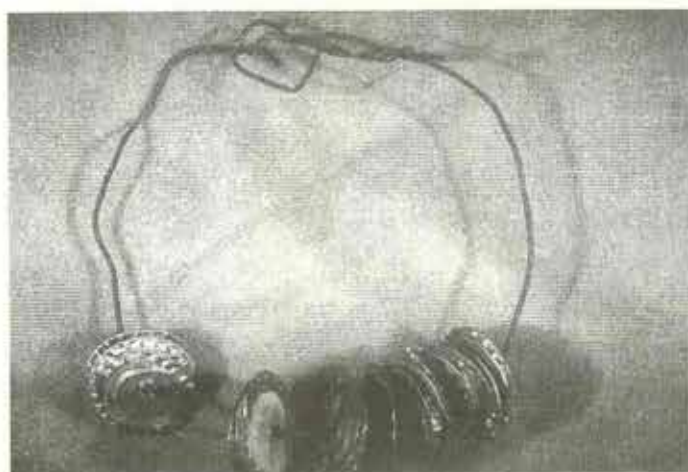


Foto 5



Napster, archivos MP3 y boleros

Violeta Torres Medina

SUBDIRECCIÓN DE DOCUMENTACIÓN BNA-INAH



os tiempos postmodernos me han tomado por sorpresa y de repente me he dado cuenta que las penas con Napster son menos. Casi todo adolescente del mundo que tiene acceso a Internet encontró en este espacio un oasis de esparcimiento musical y de comunicación.

Los usuarios de la comunidad musical Napster y toda la interacción virtual se ha hecho sobre las bases de un usuario a otro. Para crear una comunidad como ésta, Napster asegura una basta colección de archivos MP3 para su transferencia.

La joven sociedad, creada el año pasado por Shawn Fanning, un estudiante norteamericano de 19 años, permite a los usuarios el intercambio gratuito de música en Internet gracias a un sistema disponible en su página www.napster.com

¿Qué es Napster?

Napster es un sistema que permite enviar y recibir música comprimida previamente en pequeños ficheros informáticos en el formato MP3. Estos archivos son intercambiados a través de los servidores Napster. Este servicio también incluye la mensajería instantánea.

Al minimizar el sistema se puede seguir el proceso "download" (bajar las piezas), al mismo tiempo que se trabaja algún archivo de texto y se escucha música o se "chatea", es decir, se establece una comunicación a distancia.

¿Qué son los archivos MP3?

El formato MP3 fue creado por el Instituto de investigación



alemán Fraunhofer IIS, que licenció sus derechos a Thompson Multimedia.¹ Este formato de compresión del sonido ha transformado el intercambio de pistas musicales a través de la Red en algo cotidiano.

La búsqueda de archivos MP3 en Napster sólo puede darse por artista o por título o por ambas combinaciones, sin embargo, también pueden identificarse algunos géneros en el espacio del artista.

Napster es todavía Beta y por eso ofrece un máximo de 100 resultados que son identificados con círculos coloreados (el proceso sólo toma 15 segundos):

Verde: cable y superior

Amarillo: 56 k modem a ISDN-128K

Rojo: 36.6 modem y velocidad desconocida.

¿Qué softwares existen en el mercado para escuchar archivos MP3?

En la página <http://software.mp3.com/software/> (22/08/00) son enlistados 51 softwares "players", con diseños que simulan a los aparatos de sonido, con la forma de una grabadora convencional o con sofisticados diseños futuristas o mezcladores de sonido donde se pueden ver las gráficas del comportamiento del mismo. A continuación son enlistados nueve productos gratuitos a los que se puede acceder desde la página arriba mencionada:

SOFTWARES GRATUITOS	DESARROLLADO POR
Music Match Juckbox for Windows	MP3.com.Inc
Winapm 2.64	Nullsoft
SoundApp (Power PC)-Para Machintosh	Norman Franke
Real Jukebox Basic	Real Networks
Phat Man Beta Release	Phat Noise Inc.
Spectre (Ultra player skin)	Kentium
MP3 Trim 1.51	Jean Nicolle
MP3 Space Maker	215 Technology.Inc
GetDown 2000	Subsoftware

Los 32 softwares restantes, enlistados por mp3.com, varían en precio pues van desde los 10 hasta los 1 389 dólares. Entre los más caros están Cakewalk Pro Audio 9, Cubase VST/24 y BPM Studio desarrollado por Al-Catech.

A pesar del litigio, Napster sigue en línea

Una demanda de infracción a los derechos de autor en el tribunal federal de Nueva York en contra de MP3.com.Inc. fue llevada a cabo en este año por Recording Industry Association of America, Inc. (RIAA), que abarca varias compañías grabadoras.² El sitio en Internet permite a los usuarios buscar archivos MP3 en otros sitios.

MP3.com. Inc. anunció el martes (22/08/00) que llegó a un acuerdo ante la demanda por violación de derechos de autor con Sony Entertainment, que permitirá al sitio de música online usar el material de la disquera japonesa como parte de su servicio en Internet.



Se espera que MP3.com pague a Sony, "donde graban artistas como Bruce Springsteen, Bob Dylan y Billy Joel, cerca de 20 millones de dólares en compensación por daños, afirma Derek Caney".³

El servicio My MP3.com, con sede en San Diego California, reunió una base de datos de 500 000 canciones de 80 000 artistas; estos archivos son combinados con su software y permiten al usuario almacenar música digitalmente y luego tener acceso a ella a través de cualquier computadora.

Con Internet se cambian las reglas del juego en todo contexto y la muestra de ello fue la audiencia sostenida por políticos, estrellas del rock y empresarios.com ante la Comisión de Justicia del Senado de los Estados Unidos de América.

Obviamente, como sostiene Alejandro Ángeles Jiménez en su artículo "El caso Napster y MP3. Internet cambia hasta la forma en que muchos caminan":



MP3 y otros formatos digitales de música fueron el plato fuerte de la discusión. Lo sorprendente fue ver romper lanzas a personajes de la talla de Lars Ulrich, el líder de la banda Metallica, Roger McGuinn, legendario miembro de los Byrds, Fred Ehrlich presidente de desarrollo de negocios y nuevas tecnologías de Sony Music Entertainment, Hank Barry, director general ejecutivo de Naster y Michael Robertson, presidente de MP3.com

[...] En los derechos de autor de fondo, se vio cómo una megastrella de la música moderna, Ulrich, defendió a ultranza su postura de autor y pidió, a contrapelo de su figura como rebelde y guerrero de la música, ayuda del gobierno estadounidense a fin de proteger sus ganancias como creador de letras y compositor musical.⁴

No todos los compositores se oponen a que sus obras se difundan por Internet. McGuinn, por ejemplo, según información de Alejandro Ángeles, confesó que un contrato con MP3.com ha permitido que sus interpretaciones de canciones del género folk lleguen a muchos escuchas. El acuerdo fue que 50 por ciento de las ganancias eran para MP3.com y lo demás para el autor.

Debido a mi nueva investigación sobre el llamado "bolero mexicano", encontré algunas versiones de *Bésame mucho*, de Conquelo Velázquez, en las interpretaciones de Pérez Prado, Ray Conniff, Los Panchos, The Beatles, Luis

Miguel, Paloma San Basilio y Plácido Domingo, además de boleros de Agustín Lara y otros artistas; 30 piezas bajadas casi llenaron el disco duro de mi PC.

La aplicación de la técnica de la observación-participación en el ciberespacio para buscar boleros en archivos compactados MP3, mediante el uso de Napster y la ecualización de los mismos mediante Winamp, además de la comunicación con usuarios de Alemania, Brasil, Argentina, Estados Unidos, etcétera, al mismo tiempo que trabajaba archivos de texto y escuchaba las versiones de *Bésame mucho*, fue una experiencia verdaderamente placentera y para mi fortuna personal, Napster sigue en línea.

NOTAS

¹ NISICOCCIA, E., "Accesando La Red, Mp3 en peligro", en: "2ª Interfase"/Reforma, lunes 21/08/00.

² RIAA vs. MP3.com by Staff, 2000-01-21. Text of the RIAA lawsuit filed against MP3.com on January 21, 2000. <http://www.mp3.com/news/533.html> 22/08/00.

³ <http://www.mx.starmedia.com/aye/musica/articulo?=-3571965&fd=> REUTERS 22/08/00.

⁴ <http://tlmsn.prodidy.net.mx/noticias/computacioneinternet/cei.asp?tema=19&subtema=56284> 15/08/00.



