

importante continuar con los estudios sobre la región, y los discos realizados por Alejandro Martínez de la Rosa van en ese sentido.

Se trata de dos discos compactos: uno con música y otro con un video, con grabaciones realizadas desde 2007 hasta 2010. Para realizarlo, Martínez de la Rosa asistió a fiestas y entrevistó a músicos, maestros de danza y lauderos. El trabajo es un importante registro de la música de ciertos géneros coreográficos comunes entre los nahuas del occidente, como las danzas de Xayacates y las de Conquista, con las versiones o variantes que se conservan en Cachán, El Duín, Colola, Huizontla y Pómaro, además de los minueteros que acompañan a las celebraciones religiosas en Ostula, Pómaro, El Duín y Cachán. El video de media hora es una primera aproximación que intenta



mostrarnos el origen prehispánico y colonial de algunas de las danzas, como la de los Xayacates y la de Cintas, pero también es una pequeña etnografía que registra lo que piensan tres generaciones de una familia vinculada con las artes tradicionales de la región, los Jiménez de Cachán.

El trabajo fue financiado por el Programa de Desarrollo Cultural de la Juventud de la Secretaría de Cultura de Michoacán y el Conaculta, con la intención de que los jóvenes nahuas tuvieran registros sonoros para ensayar las danzas. Además, un grupo de Cachán fue invitado a participar en la Semana de la Diversidad Cultural organizada en el Museo del Estado; para muchos de estos niños y jóvenes su primera salida fuera de su entorno regional fue el viaje para bailar en el museo. Es difícil evaluar si los discos compactos y el viaje ayudaron a fortalecer el vínculo entre los jóvenes y la tradición resguardada por los mayores; sin embargo,

el registro fijó 90 sones del patrimonio cultural de los pueblos nahuas de la costa de Michoacán.

Aunque el trabajo de Alejandro Martínez de la Rosa es un importante registro que fija una parte del patrimonio –e indirectamente ayuda a su salvaguarda–, plantea la necesidad de acciones concertadas: un inventario de las artes tradicionales, una investigación histórica y antropológica que nos muestre cómo se articulan con la vida de las comunidades que las crearon y preservan, así como la necesidad de planear políticas públicas basadas en la investigación y que sean incluyentes con los propios artistas y sus comunidades.

• • •

Pueblos Indígenas en Riesgo. Algo más que una serie fonográfica...

Xilonen Luna Ruiz*

Pues si me muero vuelvo a venir otra vez de vuelta porque aquí está bonito, y si me voy y ya no vuelvo, es muy triste también. Pero yo digo una cosa, todo esto no es de nosotros, nada, absolutamente nada, todo lo que tienes va a quedar aquí en la tierra.

TRINIDAD OCHURTE, CANTANTE KILIWA

La serie fonográfica *Pueblos Indígenas en Riesgo* surgió hace cinco años, a solicitud de mi entonces jefe Arnulfo Embriz, como un proyecto de música denominado Lenguas Indígenas en Riesgo que se planteó como objetivo difundir la cultura de los pueblos que se encuentran en riesgo de desaparición.

El proyecto nos llevó a plantearnos qué implica hablar de pueblos indígenas en riesgo. En un primer intento por definir a un pueblo indígena en riesgo, se realizó una delimitación de acuerdo con el número de hablantes de lengua materna de los pueblos

* Directora de Acervos, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

indígenas. Sin embargo, este número no es el único indicador para establecer que un pueblo se encuentra en riesgo, ya que es necesario considerar otros factores, tales como los índices de marginación social, cultural y económica; el despojo de su territorio ancestral; la tendencia al abandono del uso de la lengua materna y las nuevas formas de convivencia relacionadas con la migración y la adaptación a un nuevo hábitat. Asimismo, la discriminación, el racismo y el desconocimiento de una cultura diametralmente distinta a la no indígena ponen en riesgo la diversidad cultural del país. De tal forma que también se consideraron todos estos elementos.

Por otro lado, si partimos de la idea de que hablar de culturas musicales indígenas en riesgo tiene una relación directa con el conocimiento tradicional, podemos tomar en cuenta para el análisis los siguientes factores:

1. La pérdida intelectual de un conocimiento tradicional musical, que se caracteriza por ser holístico. Cuando la música deja de ser un motivo para habitar, interactuar y pensar el mundo en que se vive, se genera una ruptura en la forma de ver el mundo. En este sentido, el músico deja de verse a sí mismo como parte de la tierra o del mar y su cuerpo deja de ser parte de la naturaleza.

2. La pérdida de los procesos de transmisión oral. Al dejar de transmitir los conocimientos musicales de generación en generación, los individuos que pertenecen a una colectividad experimentan una lejanía con su propia cultura, con su biocosmos –como escribe Lenkersdorf–. Al dejar de cantar, de silbar, se pierden a) la capacidad de vincular las tonalidades con los movimientos de rotación terrestre, b) de afinar como los animales, c) de soñar las canciones y d) las afinaciones y los juegos melódicos antiguos.

3. Otro factor de riesgo para la música indígena es cuando los ejecutantes y especialistas culturales, es decir, los músicos, los compositores y los cantantes, dejan de

formar parte de la colectividad. Lo anterior se refiere al abandono de las prácticas colaborativas con músicos de otros pueblos y en el interior de la propia comunidad; es decir, el músico deja de interactuar en sus sistemas normativos comunitarios propios. Lo anterior refuerza la idea de que por lo general las personas de edad avanzada son las que poseen este tipo de conocimiento.

Los factores analizados permiten concluir que las capacidades, las prácticas, las innovaciones de la colectividad y la enseñanza sufren rupturas o transformaciones en el modo de habitar el mundo de la comunidad indígena, lo cual no significa que necesariamente dejen de ejecutar, reinterpretar o componer, pero los conocimientos tradicionales se debilitan y la cultura indígena se transforma y se adapta o se muere.

La CDI ha publicado ocho libros-fonogramas de los siguientes pueblos:

Kiliwas: homenaje a Trinidad Ochurte Espinoza

Trinidad es quizá uno de los últimos cantantes tradicionales kiliwas, nacido en J'ñieel Ja', corazón del asentamiento kiliwa; descendiente de dos linajes, el de Arroyo Grande por parte de los Ochurte y el de Arroyo de León por parte de los Espinoza. Linajes con fuertes valores culturales donde se encuentran los últimos hablantes kiliwas vivos. Trinidad es reconocido por su gran voz y nunca tuvo descendencia.

La historia de los kiliwa se caracteriza por su lucha constante contra el despojo de sus tierras; hoy su territorio se reduce al ejido Arroyo de León, con alrededor de cien kiliwas y sólo cinco hablantes de la lengua.

Los pocos hablantes rememoran la presencia, ahora extinta, de Trinidad Ochurte, y el orgullo de haber tenido a un descendiente con la capacidad creativa de atesorar en su memoria innumerables cantos que al parecer eran una mezcla de las lenguas yumanas y mohave. Cuentan que Trinidad acudía a cuantas ceremonias se celebraban en esa región.

Este fonograma –coordinado por Xilonen Luna Ruiz– fue posible gracias a la contribución de Michael Alan Wilken-Robertson, que registró los cantos y posteriormente, mediante un convenio, cedió las grabaciones al pueblo kiliwa, que a su vez otorgó las grabaciones a la CDI. En el convenio, los kiliwas manifiestan, de alguna manera, el ocaso de su pueblo, al establecer que “en caso de que el pueblo kiliwa no pueda ser identificado o no se pueda ubicar representante alguno de la misma, los derechos patrimoniales de “LA OBRA” quedarán a favor de los pueblos indígenas nativos de Baja California: pai pai, kumiai y cucapá, quedando el resguardo de la misma a cargo de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas...”

Pápagos: un pueblo amenazado

Este fonograma contiene los cantos y la tradición oral de un pueblo indígena con carácter binacional, cuyo creador, *I'toi*, ha orientado su camino. Los cantos de la “gente del desierto” o *tohono oótham* son mitemas extraordinarios que describen tanto lo que son como lo que fueron los modos de vida de este pueblo.

También incluye grabaciones de los programas de radio *La Voz de los Pápagos*, realizados por doña Alicia Chuhuhuá en una radio comercial de Caborca. Esta radio cobra su máxima relevancia, al mantener al aire durante cuatro años (1982-1986) el programa donde se narraban en lengua o'otham cuentos, rezos, cantos, leyendas y tradiciones, así como recetas de cocina y remedios medicinales preparados con plantas del desierto; materiales que fueron la base para la edición de este fonograma. Además, tiene cantos interpretados por cantantes hoy casi desaparecidos de la década de 1980, grabados en los estudios del entonces Instituto Nacional Indigenista.

El pueblo pápago sufrió una disminución drástica en la transmisión de su lengua al modificarse la situación de la tenencia de

la tierra, aparte de la reducción de espacios territoriales, aunadas a la transformación del uso de su territorio por otros patrones de producción que trajo consigo la erosión de los suelos; la indefinición de la tenencia de la tierra; la penetración ideológica religiosa y la división de su territorio, derivada de la delimitación de la frontera entre Estados Unidos y México, lo que significó una ruptura por la separación de familias y trajo una serie de dificultades como el otorgamiento de permisos para cruzar la frontera.



Kumiais: homenaje a Gloria Castañeda Silva

Cantante y artesana ya fallecida, oriunda de San José de la Zorra, Baja California, portadora de la cultura kumiai, según la semblanza que escribe Norma Carbajal –investigadora de la CDI–, Gloria es reconocida como una de las mejores cesteras de junco y sauce kumiai en ambos lados de la frontera. Dejó un importante legado cultural por la infinidad de colaboraciones con instituciones para la elaboración de materiales en lengua kumiai.

De los cantos que interpreta Gloria, el doctor Miguel Olmos –que colaboró en la realización de textos para este fonograma–

comenta: “Lo que en español llamamos música, en kumiai se denomina *schkil*, que significa tocar, ‘por ejemplo, tocar un instrumento’. Sin embargo, la palabra ruido, traducida como *schumaj* en kumiai, suele evocar también las expresiones sonoras musicales. Algunas fuentes etnohistóricas nos hablan de prácticas musicales que ya no se realizan en la actualidad; por ejemplo, cantos de los ritos de pubertad, cantos de curación, cantos de matrimonio, cantos de guerra, o cantos de caza conocidos en kumiai como *jammaemuch* [...] Sin embargo, en el pensamiento contemporáneo muchas veces se ha perdido su significado original y no existe una continuidad sustancial”.

Seris: cantos de mujeres seris, de mar y desierto

Los cantos a capella determinan la herencia cultural que ha sido transmitida a través del canto de mujeres y hombres. Es claro que los cantos de mar, del pez, del monte, del caimán, del venadito, del pascola, de café, entre muchos más, constituyen la memoria y la expresión de un pasado marcado por persecuciones, discriminación y marginación que, a pesar de los acelerados cambios, se niega a perecer.

La intensidad y calidad interpretativa de los cantos de animales, plantas, mar y vida cotidiana nos remontan a un territorio donde los concaac asumen su entorno cultural como su vida misma y parte de su cuerpo. Aunque no podemos considerar que la lengua se encuentra en riesgo, sí podemos determinar que es vulnerable frente a los fenómenos de la mundialización.

Guarijíos: fiestas y cantos antiguos del norte de México

Hablar de los pueblos guarijíos es nombrar a aquellos pobladores descendientes de la familia yuto-nahua, quienes se autodenominan guarijío y makurawe, en las sierras de Chihuahua y Sonora, respectivamente.

En la historia han compartido territorio con otras culturas y pueblos indígenas, como los indios de Norteamérica, los yoreme, los pápagos, los pimas, los yaquis y los tepehuanos.

Durante la danza del tuburi, los guarijíos se enlazan simbólicamente en diversos sentidos. Es un proceso en que la participación de la mujer toma mayor relevancia, pues son ellas quienes se atan a sus mitos a través de la memoria oral; en otro momento, tanto las mujeres adultas como las niñas, en compañía del *wikatame* –el cantador que pide vida y canta a la naturaleza y a los animales–, recrean y fortalecen la identidad de su pueblo.

A través de las ceremonias y celebraciones, tales como las tuburadas, las pascolas y las fiestas de la cavapizca, los guarijíos



reafirman sus derechos culturales; el respeto de sus espacios ceremoniales y geográficos; las tradiciones relacionadas con la medicina y la religión; el uso cotidiano de la lengua y sus formas de vida propia. Al mismo tiempo que reafirma su cultura, el pueblo guarijío mantiene una relación social con otras culturas, estableciendo una convivencia armónica en territorios complejos con culturas diferentes a la suya.

Música de las fronteras Norte y Sur de México

La historia de los pueblos indígenas está marcada por la expulsión y despojo de sus territorios, la exclusión y la discriminación, lo que ha ocasionado la pérdida paulatina de su cultura, el uso de la lengua materna, el conocimiento simbólico del territorio, las prácticas ancestrales de caza y recolección, el uso de la medicina tradicional, entre otros aspectos de su vida cotidiana. En este

sentido, los pueblos de la frontera norte han reconfigurado sus modos de vida e incluso se han establecido en otros territorios; parte de ellos se encuentran viviendo en Ensenada, Rosarito, Tijuana y en ciudades de Estados Unidos.

En lo que se refiere a las expresiones musicales de los pueblos de la frontera norte, los cantos del Kuri Kuri fueron un modo de vida, de convivencia y un mecanismo para relacionarse de manera intersubjetiva entre linajes. En la actualidad sólo forman parte de la memoria colectiva de los pueblos de la frontera; es el recuerdo de un territorio transitado que ya no existe.

Los cantos evocan cosas sencillas pero determinantes en la cosmovisión de los pueblos, pues a través de éstos piden por la subsistencia de su entorno natural, de las plantas silvestres, de los animales del desierto y de la sierra que tuvieron poder en algún tiempo.

En determinadas épocas del año –en algunas celebraciones de relevancia para estos pueblos– aún es posible escuchar los cantos de las culturas pai pai, kiliwa, tipias y cucapá de Baja California y Sonora bajo el cobijo del desierto y en las ramadas, que expresan la relación entre el creador, la Luna y sus ciclos ceremoniales, así como cantos de recolección y de caza.

En lo que se refiere a los pueblos de la frontera sur, Marina Alonso –en el mismo fonograma– destaca los paisajes sonoros de esa región tanto como la diversidad de las culturas indígenas en los linderos con Guatemala. La geografía ha construido regiones culturales y múltiples formas de paisaje materiales y simbólicas, reales o imaginarias, entre las cuales podemos considerar el paisaje sonoro. Es así que este fonograma incluye música de indígenas guatemaltecos que huyeron de su país.

Por otro lado, Alonso señala que “es tal la habilidad de los músicos de esta región, que muchos sones y zapateados han desaparecido debido a que nadie puede interpretarlos por la dificultad que representan”.

Cantos de enamoramiento, amores, desamores y casamiento

Este fonograma transita entre los ámbitos público y privado. Es una clara expresión de la tradición oral de los sentimientos de los individuos reflejados en los cantos, en su lengua materna, expresión cultural no visible que se ha venido desconfigurando ante la avasalladora homogeneización de las formas de pensamiento asociadas con los fenómenos globalizadores. Hablar de amor es tan íntimo que se asocia también con un pensamiento propio desde el lenguaje materno y las vivencias personales del ser indígena.

Chichimecas

San Luis de la Paz es el último reducto de una conjunción de culturas a las que se asociaba como “chichimecas”, como se les denominó durante algún tiempo a los pueblos ubicados desde El Bajío hasta el sur de Estados Unidos, aunque en este lugar se les nombró como jonaces. Éste es el último fonograma de la serie, con notas del profesor Julio Herrera.

La Fonoteca Henrietta Yurchenko de la CDI posee cientos de fonogramas que constituyen la memoria sonora de los pueblos indígenas desde fines del siglo XIX. Los cientos de cintas guardadas no contribuyen a la revitalización de la propia cultura si no salen a la luz y se difunden; puede ser que la sola pieza de música en una bóveda de conservación carezca de sentido, pero es aún más grave que el registro musical no llegue a la comunidad para brindar la posibilidad al pueblo de origen de tomar la decisión de retomarlo, adaptarlo, reconocerlo o desecharlo.

Es así como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, en un esfuerzo por contribuir a la preservación, respeto y dignificación de los pueblos indígenas de México, ha realizado la serie *Pueblos Indígenas en Riesgo*, con ocho libros, a

fin de recuperar una parte de su memoria histórica y cultural.

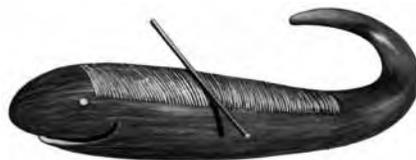
Los fonogramas de esta serie están dedicados a niñas, niños, hombres y mujeres indígenas, y fueron pensados para preservar, respetar y promover el uso de las tradiciones orales y musicales.

• • •

Acervo musical del estado de Puebla

Helio Huesca Martínez

Formar un acervo cultural es una tarea paradójica y esto se debe a que las expresiones objeto de nuestras compilaciones “están pero no están”, es decir, en el caso



concreto de la música de compositores poblanos, para obtenerlos se ha tenido que recurrir a múltiples posibilidades: hurgar en los baúles, en las cajas arrinconadas, en las grabaciones perdidas u olvidadas o entre los materiales no clasificados de las fonotecas locales y nacionales.

Entonces debemos buscarla entre las partituras traspapeladas de los propios compositores, recurrir a los archivos municipales o eclesiásticos, preguntar a cuanta persona uno supone que pueda darnos una pista, preguntar, preguntar y preguntar, ir a pueblos y realizar registros sonoros de expresiones de compositores populares tradicionales, o bien recorrer todos los pasos que implica meterse a un estudio profesional de grabación. Todo esto porque las músicas de compositores poblanos “están pero no están”, así que, además de ser una tarea paradójica, resulta toda una aventura.

Se ha recurrido a los propios compositores, a los familiares y amigos de éstos, a sus admiradores, a las instituciones que guarden una relación con nuestro tema objeto, creándose y desarrollando una red de interés muy afortunada en la mayoría de los casos, con el objetivo de crear un acervo de la música del estado de Puebla.

Si atendemos a la definición de música, por cierto un poco gastada, respecto a que ésta “es el reflejo de la sociedad”, tendremos que buscar esta música justo entre la gente. Entonces debemos reconocer que una sociedad está representada por muchas voces o, reafirmando la definición, se refleja por medio de muchas músicas y, por ende, de sus compositores.

Tenemos compositores de música académica o escolástica o clásica; compositores de música popular contemporánea, o bien, esos compositores que perpetúan e incrementan la tradición popular, y otros más que no encajan en ninguno de los grupos anteriores: los compositores de música vernácula.

Cada una de estas tendencias propicia a su vez una diversidad de géneros y estructuras que incrementan de manera considerable el volumen de estas expresiones musicales, y cada uno de estos géneros tiene sus seguidores, que de muchas maneras se sienten identificados con los propios gustos y preferencias, respondiendo a modas o tendencias, formas de pensar, costumbres, edades.

Por eso resulta enorme la diversidad cultural que refleja todas estas expresiones que conforman el panorama de la música poblana.

Así, hemos dado un primer paso en la formación del acervo musical del estado, al producir una serie de discos compactos denominada Compositores Poblanos, la cual cuenta hasta hoy con diez volúmenes más cuatro ediciones especiales.

De este acervo se desprenden siete libros y tres colecciones de discos compactos, denominadas: