

Etnomusicología desde Chiapas

RITUALIDADES CONTEMPORÁNEAS



María Luisa de la Garza
Roberto Campos Velázquez
(editores)

Etnomusicología desde Chiapas

RITUALIDADES CONTEMPORÁNEAS

María Luisa de la Garza
Roberto Campos Velázquez
(editores)

Etnomusicología desde Chiapas

RITUALIDADES CONTEMPORÁNEAS

María Luisa de la Garza
Roberto Campos Velázquez
(editores)



**RED NAPINIACA
DE ETNOMUSICOLOGÍA**

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Red Napiniaca de Etnomusicología

780.89

E85

Etnomusicología desde Chiapas. Ritualidades contemporáneas / Editores Ma. Luisa de la Garza Chávez y Roberto Campos Velázquez.--1a. ed.--Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2023.

164 páginas: 17x23 centímetros.

ISBN: 978-607-543-198-7

1. Etnomusicología - Contextos socioculturales. 2. Etnomusicología - Antropología de la música.

I. Garza Chávez, Ma. Luisa de la, editora. II. Campos Velázquez, Roberto, editor.

ISBN: 978-607-543-198-7

Primera edición: noviembre de 2023

D.R. © Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

la Av. Sur Poniente 1460, C.P. 29000

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

<http://unicach.mx>

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Calle Bugambilia 30, fracc. La Buena Esperanza, C.P. 29243

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

Teléfono: (967) 678 69 21

<http://cesmeca.mx>

Diseño de portada y diagramación: Irma Cecilia Medina Villafuerte

Corrección de estilo: María Isabel Rodríguez Ramos

La obra ha sido dictaminada, revisada y discutida por pares en apego a los procesos de aseguramiento de la calidad editorial del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Índice

INTRODUCCIÓN	
Roberto Campos Velázquez y María Luisa de la Garza	7
SONORIDADES RITUALES Y MÚSICOS TRADICIONALES ZOQUES: PROCESOS CONTEMPORÁNEOS DE ESCUCHA Y SUBJETIVIDADES ÉTNICAS EN DISPUTA	
Alejandro Rodríguez López	13
LA MÚSICA DE LOS SONOWILETIK YU'UN MARTOMAETIK (MÚSICOS DE LOS MAYORDOMOS) DE TENEJAPA	
Kimberlyn Maradiaga Aguilar	33
LOS TIJK'INETIK (MÚSICOS) EN LA PETICIÓN DE LLUVIA. UN REGISTRO ETNOGRÁFICO DE LA SANTA CRUZ EN CHANAL	
Delmar Ulises Méndez Gómez	53
RESONANCIAS DEL CARNAVAL DE HUIXTÁN A PARTIR DEL POTS (VIEJO BARBADO)	
Miriam Rosas Báez	75
LA MÚSICA EN LOS RITUALES DE SACRIFICIOS A LA MADRE TIERRA EN SAN JUAN CANCUC	
Celso Cruz Gómez, Diego Hernández Sántiz y Pedro Cruz Gómez	95
SER JOVEN Y MÚSICO TRADICIONAL, DESDE LA EXPERIENCIA DE TRES CHIAPANECOS	
María Luisa de la Garza	105
PRÁCTICAS MUSICALES Y PLURALIDAD RELIGIOSA EN TENEJAPA: AGENCIAMIENTOS, CONTINUIDADES Y TRANSFORMACIONES DESDE LO SONORO Y LA ESCUCHA	
Roberto Campos Velázquez	131
COLOFÓN	
Alain Basail Rodríguez y Axel Köhler	153
SEMBLANZAS	159

Introducción

Roberto Campos Velázquez
y María Luisa de la Garza

El eje que articula este libro es la pregunta por el lugar de lo sonoro-musical en el marco de prácticas religiosas y vidas rituales de diversas localidades de Chiapas. Fue la pregunta que inspiró el “Taller de etnomusicología e intervenciones sociomusicales” que impartimos de manera conjunta de octubre de 2021 a marzo de 2022, y lo que subyacía a la convocatoria a las Jornadas Abiertas de Músicas Tradicionales de Chiapas, que tuvieron lugar del 27 al 29 de septiembre de 2022. Ha sido un diálogo de dos años sobre lo que implica pensar desde lo sonoro y la escucha, sobre las pedagogías de la vida que se transmiten en fiestas, ritualidades y en otras ocasiones musicales, y sobre la necesidad de romper con epistemologías purificantes para poder comprender las artes musicales como un conjunto de técnicas y tecnologías de las cuales se sirven las personas para intervenir en sus respectivos mundos, que son a la vez el mundo que todas y todos compartimos.

Agnósticos, ateos, creyentes o descreídos, nuestro punto colectivo de partida para abordar las ritualidades contemporáneas fue reconocer la complejidad que sustenta los diversos catolicismos tradicionalistas del estado, así como la pléyade de denominaciones evangélicas y el catolicismo desprendido de la política religiosa promovida por la diócesis de San Cristóbal de Las Casas, con fuerte influencia de la teología de la liberación. Esto, con el objetivo de alentar “una postura epistémica de escucha crítica y abierta hacia la diferencia y hacia lo propio”,¹ a fin de comprender el lugar de primer orden

¹ En María Luisa de la Garza y Roberto Campos Velázquez; “Tránsitos epistemológicos de la etnomusicología en México”, en *Áltera. Revista de Antropología*, núm. 16, 2023.

que ocupan las prácticas musicales de las ritualidades en la gestión cotidiana de necesidades espirituales de personas y colectivos.

Frente a esta realidad, en todos los trabajos reunidos en este libro el procedimiento metodológico de base fue la etnografía de las prácticas musicales; y si bien predominan abordajes etnomusicológicos y antropológicos, asumimos que es indispensable la pluralidad de enfoques teórico-metodológicos para poder pensar las distintas realidades socioculturales del país. Por otro lado, al tiempo que reconocemos que la etnomusicología en México ya no está definida por lo que en otro momento no muy distante fuera su primordial objeto de estudio —las músicas dichas tradicionales—, es nuestro interés abonar a la discusión reciente sobre el lugar que estas músicas ocupan en los procesos individuales y colectivos de subjetivación.

En este sentido, las teorías locales sobre la persona son una línea de trabajo que implícitamente atraviesa la mayoría de las contribuciones, declinadas, sobre todo, a partir del estudio de la interrelación con lo que llamamos catolicismos tradicionalistas o costumbristas, los cuales corresponden a catolicismos populares que se distancian del hegemónico. Partiendo de ontologías no naturalistas, dichas teorías extienden el concepto de persona hacia lo que, desde una postura ontológica eurocéntrica —es decir, naturalista—, llamaríamos naturaleza. Así, las ritualidades contemporáneas estudiadas en este texto nos muestran claramente cómo el epicentro de la acción ritual se ubica justamente en la relacionalidad entre colectivos diferenciados y los intersticios que los separan y los unen. Así, humanos, santos, cuevas, ríos, manantiales, animales y “objetos” (velas, copal, cruces, aguardiente, ropas de santos, instrumentos musicales) se articulan en espesas redes de sentido. Y aquí el punto neurálgico es que esos otros entes —que son como personas pero que no son humanos según las heurísticas locales— también escuchan y sienten. Escuchan las plegarias, las músicas que se les ofrecen como dádivas, reciben como ofrendas las dispensas energéticas de cuerpos que se desgastan musicando, danzando por días enteros y sometiendo a profusas libaciones étlicas y ayunos prolongados.

No obstante, las ritualidades aquí trabajadas no corresponden a rituales de transformación o multiplicación de la persona, como sucede en otras geografías de México. En los casos abordados predomina, como decimos, la interacción entre colectivos diferenciados y para gestionar diversos intereses afectivos, económicos y otros bienes preciados para la reproducción

de la vida en cuanto tal. En principio, predomina el estudio de rituales calendáricos inscritos en entramados comunitarios. Ahora bien, es cierto que la presentificación de personajes en contextos específicos —como en el carnaval de Huixtán estudiado por Miriam Rosas en su contribución— nos habla de la transformación temporal de humanos en otros seres que hacen música y que se expresan sonoramente de formas muy particulares. Allí, se trata de seres quiméricos, humanos-seres-del-monte, locales-extranjeros que en sus vocalizaciones rituales y en sus atuendos mismos delatan tensiones históricas entre colectivos humanos diferenciados (tsotsiles y *kaxlanes*, por ejemplo) y entre colectivos humanos y diversos seres sagrados.

Entre los pueblos originarios, las relaciones con los seres de la alteridad siempre son ambiguas, y los santos y otras entidades sagradas no son necesariamente benevolentes. Son amorosos, pero también iracundos, como lo muestran en su contribución Celso Cruz, Diego Hernández y Pedro Cruz al hablarnos de *Me'tik Balumilal*, la Madre Tierra según la ontología tseltal del municipio de San Juan Cancuc. Por eso, la relacionalidad interespecífica que la ritualidad habilita es compleja y delicada en todos los casos que se presentan. Y ahí, como quedó dicho, las músicas son ofrecidas como un don estético de alta valía en los intercambios entre colectivos diferenciados.

Por otro lado, como intentamos generar otras condiciones de perceptibilidad sobre las artes sonoro-musicales de los pueblos originarios de Chiapas, alentamos la profundización en lo que llamamos formas sonoro-musicales como una ruta teórico-metodológica que nos puede ayudar a comprender el modo en que históricamente se han forjado *sonidos símbolo*², a través de los cuales se construyen comunidades emocionales mediante la escucha. Estos sonidos símbolo son arbitrarios y su actualización habilita procesos de subjetivación individuales y colectivos, como ya dijimos. En su contribución, Kimberlyn Maradiaga ahonda en este derrotero al estudiar el repertorio de los *tat sonowiletik* de Tenejapa. Tangencialmente también lo hace Alejandro Rodríguez, al indagar sobre el modo en que jóvenes músicos tradicionales gestionan su pertenencia étnica zoque mediante la praxis musical y las sonoridades rituales relacionadas con el culto a los santos católicos en Tuxtla Gutiérrez. Las formas sonoro-musicales que en contextos

² Para ahondar en el concepto, ver Roberto Campos Velázquez; *Sonidos símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial huave*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.

situados actúan como símbolos son de nuestro interés en la medida en que estamos convencidos y convencidas de que las artes sonoro-musicales de las ritualidades contemporáneas de Chiapas forman parte de esas otras formas de saber y de sentir a través de las cuales las personas y los colectivos configuran el mundo e intervienen en él.

Por estas razones, el conjunto del libro puede comprenderse como un tipo de trabajo discursivo mediante el cual queremos sensibilizar al público lector con relación a esas “otras formas de conocer el mundo y otras formas de producir y transmitir conocimientos”.³ Se comprenderá, entonces, por qué en las distintas contribuciones se habla de las ritualidades de hoy como formas complejas y multisensoriales que reproducen, reinstituyen y transforman sentimientos y valores socialmente relevantes. En varios de los trabajos se conciben las ocasiones festivo-rituales, y la actualización de formas sonoro-musicales dentro de estas, como *performances* en las cuales se ponen en acto y se transfieren diversos saberes, valores y sentires sociales corporalizados, codificados en diferentes sistemas estético-expresivos que trabajan en conjunto. Nos referimos a sistemas de conocimiento que operan mediante diversas artes, como la danza, la plástica, la poética, la música y otros recursos de expresión sonora —gritos, rezos y alocuciones de actores rituales, por ejemplo—. Al mismo tiempo, hemos tratado de ser cautelosos para no elaborar discursos exotizantes y otrerizantes. El *locus* de enunciación de varios participantes es un nosotros, o un yo inclusivo, como en la contribución de Delmar Ulises Méndez Gómez, quien, sirviéndose de un recurso autoetnográfico, muy sentidamente nos narra un proceso ritual hablándonos de la relación con su difunta abuela. Y también es el caso de Celso, Diego y Pedro, ya referidos, quienes aprendieron la música tradicional de su municipio para restituir ese servicio. Por otro lado, pero en el mismo tenor de no generar discursos exotizantes, en su contribución María Luisa de la Garza nos habla de las implicaciones de ser músico tradicional hoy en día, partiendo del análisis del testimonio de tres jóvenes. Por su cuenta, en su capítulo, Roberto Campos dialoga sobre la pluralidad de prácticas musicales y comunidades religiosas en el

³ Estrada Aguilar, Mariano y Axel Köhler, “Desde y para los pueblos originarios: nuestra video-producción en Chiapas, México”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 21, junio 2013, p. 86.

municipio de Tenejapa, y nos invita a pensar lo que llama agenciamientos, continuidades y transformaciones desde lo sonoro y la escucha.

Con este libro, que es fruto de un trabajo colectivo facilitado por una estancia posdoctoral financiada por el CONAHCYT, buscamos contribuir a la comprensión de la realidad chiapaneca, y al mismo tiempo ampliar las fronteras del conocimiento etnomusicológico, todo ello a través del estudio de algunas de sus ritualidades contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

Campos Velázquez, Roberto; *Sonidos símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial huave*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.

De la Garza, María Luisa y Roberto Campos Velázquez; “Tránsitos epistemológicos de la etnomusicología en México”, en *Áltera. Revista de Antropología*, núm. 15, 2023.

Estrada Aguilar, Mariano y Axel Köhler; “Desde y para los pueblos originarios: nuestra video-producción en Chiapas, México”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 21, junio, 2013.

Sonoridades rituales y músicos tradicionales zoques: procesos contemporáneos de escucha y subjetividades étnicas en disputa

Alejandro Rodríguez López

FORMAS DIVERSAS DE VIVIR LA SONORIDAD ZOQUE

En una mañana de agosto de 2018 recorría las calles del primer cuadro de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, como uno más de los músicos y *bailes* que integran el grupo de tradición zoque ¡Viva el Mequé!¹ Eran cerca de las doce del día y teníamos varias horas sobre nuestros pies, llevando de aquí para allá el “baile de San Roque”²: buscábamos casas de familias con algún grado de relación con el “costumbre” zoque para tocar y danzar frente a los altares domésticos. En Tuxtla las danzas también son procesiones; comienzan cerca de las ocho de la mañana y terminan entre las siete y ocho de la noche. En aquella ocasión, habíamos iniciado el baile en una casa ubicada al sur de la ciudad y avanzábamos hacia la capilla de San Jacinto, situada al norte. Es decir, estábamos atravesando el centro urbano de Tuxtla, el cual está inundado de

¹ En el idioma zoque, la fiesta religiosa tradicional o de “costumbre” recibe el nombre de *mequé*. Por lo tanto, “¡viva el mequé!” significa ¡viva la fiesta tradicional!, una expresión comúnmente usada en las celebraciones de Tuxtla. Pero el grupo en el que he participado es una instancia paralela a la organización tradicional “oficial” de la tradición zoque: la Mayordomía y priostería zoque de la Virgen del Rosario. Como se verá más adelante, la presencia del grupo ¡Viva el Mequé! en el campo de las tradiciones zoques de Tuxtla es fundamental para comprender la actual disputa por la etnicidad. Por otro lado, los grupos de música tradicional zoque a los que me refiero en este capítulo están integrados por un tocador de flauta de carrizo y dos, tres o cuatro de tambores bimembranófonos. El primero dibuja las líneas melódicas y los segundos proporcionan una base métrico-rítmica constante.

² “Baile” es la forma habitual entre los costumbristas de llamar a las danzas tradicionales. En este texto usaré baile y danza de manera indistinta. Por otro lado, “baile” también se le dice a la persona que danza o baila en el contexto de la “costumbre”.

comercio formal e informal. Esto hacía que la música de tambor y carrizo apenas pudiera escucharse con claridad; más bien la sonoridad ritual se integraba a la rítmica urbana, amalgamándose con el sonido de los cláxones, silbidos y discusiones de los transeúntes, canciones comerciales, llamadas telefónicas, anuncios publicitarios y gritos de los comerciantes ambulantes.

Cuando dejamos atrás esas calles, pasamos cerca de unas oficinas de la administración estatal. Al reconocer la música, algunos burócratas rápidamente salieron armados con celulares y se apresuraron para grabar videos y capturar una que otra fotografía. Durante los recorridos en los cuales participé, fue común notar que también transeúntes y automovilistas se detenían para capturarlos digitalmente, para aplaudir o simplemente para observarnos con expresiones que iban desde cierto desdén por “obstaculizar” el tránsito, hasta la alegría por volver a ver y escuchar danza y música tradicionales. Los medios locales, por su cuenta, acompañan por algunas horas las danzas-procesiones mientras hacen reportajes o enlaces en vivo para hablar de las tradiciones zoques en Tuxtla. Asimismo, es común que, en los días siguientes a las festividades, músicos y danzantes se busquen a sí mismos en las publicaciones de las redes digitales, donde circulan los registros audiovisuales improvisados o amateurs, lo mismo que aquellos elaborados por los medios informativos. Una vez ubicados los enlaces, fotografías y videos en los que aparecen, los músicos y danzantes hacen lo propio, comparten el material en sus perfiles personales de redes sociales o en los grupos de WhatsApp empleados para mantenerse comunicados y compartir invitaciones para participar en los días de fiesta.

Pero volvamos a esa mañana de agosto. Entre quienes salieron del edificio estatal para observarnos, había una mujer de al menos cincuenta años. Como todas las demás personas, se colocó en una suerte de fila reportera-espectadora, pero al poco se adelantó un par de pasos y preguntó en voz alta: “¿De dónde son?”. No pensé que alguno de nosotros se detendría a explicarle a aquella señora nuestra procedencia, pero desde el fondo de la procesión se escuchó: “¡De Rusia!, ¿qué no ve?”. Algunas risas se dejaron oír inmediatamente mientras volteábamos a ver al maestro Polo, carricero principal del grupo, antropólogo, profesor de educación media y autor de aquella respuesta sarcástica que parecía más bien un reclamo. Polo, quien penosamente falleció en febrero de 2019, mostraba en cada oportunidad que tenía cierto rechazo hacia la población tuxtleca que se desentendía de la ritualidad zoque, sin importarle que tuvieran o no vínculos previos con “el costumbre”.

En la inclusión urbana de la sonoridad ritual que se dejó escuchar en aquel recorrido de la danza de San Roque, así como en las acciones de quienes observaron o documentaron, y en la respuesta de Polo a la pregunta sobre nuestro origen, se expresan una serie de tensiones en las formas de vivir y dar significado a la etnicidad zoque. Cuando la música ritual zoque suena en medio de la cotidianidad de las calles de Tuxtla, se ponen en marcha diversos procesos de subjetivación motivados por la escucha, que gravitan en torno a la “cultura zoque” y la “eticidad”, y expresan modos variables de asumirse como persona que participa dentro del “costumbre”, danzando o haciendo música, y aquellos que no participan. Tales procesos de subjetivación, además, están en el orden de la gestión de las emociones mediante la práctica, la escucha o la danza de la música. Entonces, ¿qué sucedió cuando aquella mujer —motivada por ver y escuchar música y danza tradicional— realizó la pregunta sobre el origen y, luego, el maestro Polo le respondió sarcásticamente? ¿Qué posibles imaginarios sobre lo étnico se echaron a andar en esa situación? Por otro lado, ¿qué discursos en torno a lo étnico se activan entre danzantes, músicos y audiencias cuando la música y las danzas-procesiones zoques suceden? ¿Qué hacen los músicos con estos discursos?

La situación vivida me hizo reparar en que en un mismo contexto tienen lugar procesos diferenciados de significación de la etnicidad y la tradición, y dio fuerza a la duda, más que a la convicción, sobre la autenticidad étnica del grupo, a la vez que puso en evidencia las tensiones sobre la definición de lo étnico que la antropología contemporánea ha colocado como parte importante en los actuales procesos de reconocimiento identitario.³

En este sentido, mi objetivo aquí es abordar la relación entre el aprendizaje y la ejecución de la música ritual de jóvenes tuxtlecos, por un lado, con los procesos de construcción subjetiva y de pertenencia étnica, por otro, en un contexto en el cual los denominados marcadores étnicos —como la lengua— no son evidentes. Mi motivación no fue sólo indagar en el marco global de reinención política, comercial, académica o jurídica de lo étnico, tal como lo han tematizado diversos autores⁴, sino tratar de comprender la sospecha

³ Para ahondar en este tópico, ver Paula López Caballero, “Inhabiting Identities: On the Elusive Quality of Indigenous Identity in Mexico”, en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 26, núm. 1, 2021, pp. 124-146.

⁴ Para este tema, ver José Bengoa, *La emergencia indígena en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2000; Jean Comaroff y John Comaroff, *Ethnicity, Inc.*, University of Chicago Press,

hacia la autenticidad étnica de los zoques de Tuxtla que domina en la academia y que puede verse reflejada paradigmáticamente en la pregunta de aquella mujer.

Por lo anterior, me centro en cómo los músicos tradicionales usan social y culturalmente la sonoridad ritual para subjetivarse como zoques y dar cuenta de sí mismos. Tomo como punto de reflexión sus trayectorias, poniendo particular énfasis en lo que, desde la etnomusicología, Steven Feld llama “historias de escucha”; es decir, atiendo aquello que los músicos zoques de hoy día escuchan en lo que producen y oyen.⁵ Del mismo modo, observo los aprendizajes musicales, la socialización del ser músico en las fiestas, la revaloración subjetiva de sus historias familiares y, por supuesto, la ejecución musical en contextos rituales. Por lo tanto, más que analizar el sentido simbólico de la sonoridad ritual, aquí interrogo lo que, siguiendo a Alejandro Madrid, la música les permite hacer a las personas, específicamente en lo que toca a su pertenencia étnica.⁶

Me parece importante abordar el asunto desde el ángulo de la música ritual y siguiendo la ruta propuesta, pues esto implica —según lo dicho por Giuriati pensando en otros contextos culturales—⁷ alejarse de la mera clasificación colonialista y esencialista de lo sonoro tradicional y, en su lugar, conocer las historias de escucha de los músicos, leer críticamente la plétora de discursos que pretenden definir de forma esencialista lo que es la música ritual que me ocupa y quién y cómo es un zoque en Tuxtla Gutiérrez.⁸ Desde

Chicago, 2009; James Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Harvard University Press, Cambridge, 2013; y Adam Kuper, “The Return of the Native”, en *Current Anthropology*, vol. 44, núm. 3, 2003, pp. 389-402.

⁵ Steven Feld, “On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology”, en Francesco Giannattasio y Giovanni Giuriati (eds.), *Perspectives On a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, Nota, Udine, 2017, pp. 82-98.

⁶ Ver Alejandro Madrid, “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 13, 2009.

⁷ Giovanni Giuriati, “Coping with Change: Changing Musical Traditions, Changing Ethnomusicology”, en *Musicology Today*, vol. 7, 2010, pp. 9-37.

⁸ Como he mencionado anteriormente, las danzas-procesiones son unos de los eventos más importantes para observar la movilización de los discursos sobre lo étnico en Tuxtla. Académicos, medios de comunicación, instancias gubernamentales y promotores culturales normalmente ofrecen comentarios sobre la cultura zoque mediante reportajes o pequeñas notas. Una reflexión del contenido de estos discursos arrojaría aspectos valiosos para la reconstrucción del marco contemporáneo de lo étnico en Chiapas. Quien esté interesado en acercarse de primera mano a esas producciones, puede ver el cortometraje sobre el baile de Santa Cruz de 2022, de un promotor cultural particular (<https://www.youtube.com/watch?v=pwITDpOZkNw>); la nota y el video sobre el baile de Carnaval de 2022, de

esta perspectiva, el hecho de enfocarme en los músicos tradicionales no los aísla en fronteras culturales autocontenidas; por el contrario, veo su relación con esas otras agendas clasificatorias con las cuales ellos dialogan, unas veces en sintonía y otras más en disparidad. Este tipo de relaciones dialógicas hacen parte de lo que Middleton, en *The Demands of Recognition: State Anthropology and Ethnopolitics in Darjeeling*, llama lo etno-contemporáneo: un espacio-tiempo de escala global caracterizado por la negociación vital sobre los términos y las posibilidades mismas de la diferencia humana.⁹ Con este encuadre, los músicos tradicionales son agentes de su configuración identitaria y no mero resultado de fórmulas normativas de la etnicidad pautadas desde entornos académicos, gubernamentales o comerciales.

Las páginas que siguen están organizadas en dos partes. La primera trata sobre la discrepancia empírica de quienes se asumen como zoques, frente a las definiciones clásicas de lo que es un grupo o una cultura indígena, buscando los elementos identitarios de los zoques de Tuxtla “más allá de lo etno”. En la segunda parte abordo las características sociales del grupo ¡Viva el Mequé! y reconstruyo una de las historias de escucha que están detrás de la construcción subjetiva de pertenencia étnica de los jóvenes músicos. Pero antes indago en las condiciones corporales y afectivas que están en la base de la gestión individual del saber-hacer sonoro zoque: ¿cómo es el aprendizaje del músico tradicional?, ¿dónde y en qué momentos sucede?, ¿qué tipo de relaciones se entablan entre el aprendiz y el resto de los músicos?, ¿qué afectos son movilizados y cómo modifica la percepción de sí mismos y de su historia? Las respuestas a estos interrogantes son sustanciales, porque la ruta asumida aquí va del aprendizaje-escucha de la sonoridad a la subjetivación identitaria de lo zoque, en un contexto de disputa por los modos de clasificación y reconocimiento étnico.

la revista de turismo *Primer Plano Magazine* (<https://primerplanomagazine.mx>), y el reportaje televisivo sobre los altares de muertos zoques en el Museo Regional de Chiapas en 2022, de la cadena nacional N+ Noticias (<https://www.youtube.com/watch?v=w4zNddqIpow>).

⁹ Townsend Middleton, *The Demands of Recognition: State Anthropology and Ethnopolitics in Darjeeling*, Stanford University Press, Stanford, 2016.



Foto 1. La tradición en los medios. Baile de San Roque. En la fotografía se aprecia a un músico tradicional siendo entrevistado por la unidad estatal de Televisa. Agosto de 2019. Alejandro Rodríguez.

LA TRADICIÓN ZOQUE, MÁS ALLÁ DE LO ETNO

Quienes se adscriben a la tradición zoque en Tuxtla Gutiérrez conforman lo que Santiago Bastos llama una “comunidad frágil”: “una forma de vivencia de la etnicidad más suelta, menos total”¹⁰, y que Anna Tsing, por su cuenta, llamaría “indigeneidad divergente”¹¹. En Tuxtla no se habla el idioma zoque.

¹⁰ Santiago Bastos, *Mezcala, comunidad coca. Rearticulación comunitaria y recreación étnica ante el despojo*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México, 2021, p. 25.

¹¹ Anna Tsing, “Indigenous Voice”, en Marisol de la Cadena y Orin Starn (eds.), *Indigenous Experience Today*, Berg, Nueva York, 2007, p. 33.

Según Rocío Ortiz Herrera, ya a inicios de 1900 sólo el 1.88% de la población lo hablaba.¹² Tampoco hay cabildo indígena desde 1930 y, en virtud de la urbanización, Carlos Navarrete rotundamente señaló a inicios de los ochenta que “en los últimos veinte años desaparecieron de hecho los últimos enclaves zoques [...] los barrios tradicionales son centros de comercio y las otrora tierras de cultivo las ocupan residencias”.¹³ En otras palabras, los elementos más importantes de identificación indígena usados como clasificadores o fuentes de reivindicación y autogestión (principalmente idioma y territorio), no pueden localizarse entre los adscritos a la tradición zoque en Tuxtla.

En este contexto, el elemento reclamado para lograr el reconocimiento como zoques son las festividades, especialmente las vinculadas con la Mayordomía del Rosario. En cierto modo, este reconocimiento se ha conseguido, y de hecho Miguel Lisbona ha señalado que es justamente la dimensión ritual de los zoques a lo que aluden algunos autores para explicar la continuidad cultural.¹⁴ Sin embargo, Ángel Alejandro Gutiérrez sostiene que todo esfuerzo por caracterizar esos elementos culturales como zoques tiene que verse como algo erróneo, porque

únicamente se puede reconocer la existencia de una identidad cultural a través de la persistencia de la lengua y de sus instituciones sociales. Podemos decir entonces que no sirve de mucho el que los integrantes de la Mayordomía [...] traten de “rescatar”, “preservar” o “proteger” una pureza cultural que nada tiene que ver con la existencia de una identidad cultural o étnica zoque.¹⁵

Las palabras de Gutiérrez Portillo se explican por el reciente aumento de participantes de la Mayordomía en actividades oficiales de la administración

¹² Rocío Ortiz Herrera, *Lengua e historia entre los zoques de Chiapas. Castellанизación, desplazamiento y permanencia de la lengua zoque en la Vertiente del Mezcalapa y el Corazón Zoque de Chiapas (1870-1940)*, El Colegio de Michoacán/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Zamora, 2012.

¹³ Carlos Navarrete Cáceres, *San Pascualito y el culto a la muerte en Chiapas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1982, p. 134.

¹⁴ Miguel Lisbona Guillén, *Sacrificio y castigo entre los zoques de Chiapas. Cambios, intercambios y enredos étnicos en Tapilula*, Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, San Cristóbal de Las Casas, 2004.

¹⁵ Ángel Alejandro Gutiérrez Portillo, “Paradojas de la reinención en la identidad zoque”, en *Ecos Sociales*, vol. 5, núm. 15, 2017, p. 445.

municipal. Para este autor, existe una correlación entre la utilización política de “lo zoque” y la inexistencia de la práctica indígena “auténtica”, de manera que los “zoques de Tuxtla” serían una instrumentalización para discursos reivindicativos o gubernamentales.

De acuerdo con la convocatoria para el registro en el Catálogo Nacional de Pueblos y Comunidades Indígenas y Afroamericanas, emitida el 12 de septiembre de 2022 en el Diario Oficial de la Federación:

Las comunidades, pueblos y naciones indígenas son aquellos que, teniendo *una continuidad histórica con las sociedades anteriores a la invasión y precoloniales, que se desarrollaron en sus territorios*, se consideran distintos de otros sectores de las sociedades que ahora prevalecen en esos territorios o partes de ellos.¹⁶

Continuidad y diferencia son dos aspectos clave en esta definición gubernamental, a la que bien pueden adscribirse los zoques de Tuxtla, según han evidenciado investigaciones como las de Dolores Aramoni, quien, por ejemplo, ha mostrado la transcendencia histórica del culto a la diosa madre Jantepusi-Ilama (señora del espacio sagrado) en la figura de la Virgen del Rosario, la representación más importante de la Mayordomía Zoque.¹⁷ Ahora bien, sin caer en la postura de Ángel Alejandro Gutiérrez, hay quienes critican aportes como los de Aramoni porque consideran que sacan de la historia a las poblaciones indígenas, las vuelven extrañas al proceso de formación social compartido o, como diría José Luis Escalona Victoria, las estarían viendo sólo en la negación y en la separación.¹⁸ Esta postura crítica la sostienen sobre todo intelectuales, artistas y políticos indígenas, quienes reclaman su presencia en las historias nacionales, como han señalado Marisol de la Cadena y Orin Starn.¹⁹

En mi acercamiento a los músicos y a la “tradición zoque”, trato de evitar tanto las construcciones ahistóricas de continuidad como las negaciones de la

¹⁶ Diario Oficial de la Federación, 12/09/2022, énfasis en el original.

¹⁷ Ver, por ejemplo, Dolores Aramoni Calderón, *Los refugios de lo sagrado. Religiosidad, conflicto y resistencia entre los zoques de Chiapas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2014 [1992].

¹⁸ José Luis Escalona Victoria, “La etnografía, el presente y la idea de historia”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 18, núm. 1, 2020, pp. 24-35.

¹⁹ Marisol de la Cadena y Orin Starn (eds.), *Indigenous Experience Today*, Berg, Nueva York, 2007.

reinención cultural; perspectivas, ambas, que reproducen la sustancialización contenida en la noción clásica de lo “etno”. Por el contrario, me posiciono más bien en la perspectiva propuesta por Miguel Lisbona, que nos permite hablar de expresiones de un lugar con residencia “históricamente zoque”, y menos como las manifestaciones de una “cultura zoque”.²⁰

Atendiendo a los afectos y saberes generados en el hacer música, el danzar y el escuchar colectivo, es posible incursionar en las dimensiones encarnada y afectiva de los procesos de reconocimiento étnico. Desde esta perspectiva, las (re)invenções culturales no serían meros esfuerzos oportunistas de la autopercepción étnica, sino que implicarían profundas transformaciones de la identidad individual y colectiva, abarcando —pero también trascendiendo— la política etnológica y el conocimiento etnográfico.

TRAYECTORIAS SONORO-CULTURALES

El grupo de música y danza tradicionales ¡Viva el Mequé! fue establecido formalmente a mediados de 2017 y no es parte de la Mayordomía Zoque del Rosario, que tiene sus propios músicos y bailes “floreados”, es decir, que las personas han sido incorporadas ritualmente para ocupar los cargos de maestro pitero, maestro tamborero y primer maestro baile de Carnaval. Por su parte, entre las filas de los músicos de ¡Viva el Mequé! se encuentran “costumbreros de corazón”, como ellos mismos dicen: personas que llevan décadas participando en la música tradicional, pero que actualmente no acuden a las fiestas organizadas por la Mayordomía debido a desencuentros con algunos de sus integrantes. Incluso, en este grupo alterno a la institución religiosa oficial hay músicos con más antigüedad que los que se encuentran actualmente al frente de la música ritual en la Mayordomía; en ¡Viva el Mequé! hay personajes con varias generaciones a cuestas como parte de los rituales zoques, además de otros que desempeñaron cargos importantes dentro del “costumbre”, como el maestro Teco, quien fuera albacea —máximo cargo dentro de la Mayordomía— hasta 2019.

²⁰ Miguel Lisbona, *Sacrificio y castigo entre los zoques de Chiapas...*, p. 282. Cabe señalar aquí que Rocío Ortiz, en *Lengua e historia entre los zoques de Chiapas...*, también ha retomado este matiz para analizar el devenir histórico del idioma zoque, y sus conclusiones le permiten rechazar la relación nada transparente entre una cultura y un idioma elaborada por la antropología clásica.

En ese punto conviene recordar a Polo, uno de los dos maestros de carrizo que, hasta su muerte —acaecida también en 2019—, tenía parte en el protagonismo de la música zoque. Dentro de este grupo de músicos y bailes tradicionales hay también personas que apenas llevan un par de años siendo músicos, incluidas algunas que no son de Chiapas. Además, es significativa la presencia de personas pertenecientes a la comunidad gay, que tuvieron un conflicto con un adulto respetado del “costumbre”, mas no específicamente por sus prácticas homoeróticas, sino porque interpelaron al hombre mayor debido a que, cuando en las fiestas consumía alcohol, protagonizaba escenas de violencia de género contra mujeres. Esta sensibilidad por las cuestiones de género los llevó a romper vínculos con uno de los maestros de música más importantes en Tuxtla. En resumen, quienes forman parte de ¡Viva el Mequé! se han venido sumando gracias a diversos factores: conflictos y búsquedas de protagonismo que fraccionaron grupos anteriores, relaciones de amistad y amorosas, compadrazgo ritual, parentesco sanguíneo o inquietudes académicas, como fue mi caso.

El hecho de que exista esta agrupación da lugar a tensiones dentro del “costumbre” zoque que interesa hacer notar. Para quienes forman parte de la Mayordomía, ¡Viva el Mequé! es una agrupación un tanto espuria, y se adelantan a ellos no sólo en su participación ritual en las celebraciones oficiales, sino también en eventos organizados por el Estado para evidenciar la zoqueidad de Tuxtla. Ahora bien, lo que más se impugna es el carácter indígena de los ejecutantes. Ningún elemento formal o ritual de los sones es motivo de discusión; lo que se utiliza para desacreditar al grupo y generar sospechas sobre la inautenticidad de los músicos tuxtlecos es que se trata de promotores culturales, académicos, líderes de movimientos sociales e incluso zoques de otras regiones de Chiapas.

Muy importante es señalar cuándo se les permite o se les niega con mayor énfasis a los habitantes de Tuxtla el ser o no zoques. En momentos de celebraciones rituales o de conmemoraciones históricas no hay grandes impedimentos para adjudicarles etnicidad, pero cuando se tocan aspectos de organización política o de reivindicación de derechos por motivos económicos o territoriales se espera que los habitantes de Tuxtla sean “asépticos”, sobre todo en comparación con los zoques del norte de Chiapas.²¹ Este asunto

²¹ Ver Miguel Lisbona Guillén, “Una indianidad aséptica: los zoques de la capital de Chiapas, Tuxtla

se complejiza porque en Tuxtla no tienen de forma clara y contundente los elementos más significativos de identificación indígena: un idioma precolonial, una vestimenta tradicional, un territorio ancestral y una cultura íntima de rasgos diferenciadores, de manera que es en lo sonoro ritual donde se producen los procesos de subjetivación étnica.

Como he mencionado, ¡Viva el Mequé! es un agregado de personas con distintas pertenencias, edades e intenciones hacia la tradición. Para mostrar cómo la música permite a sus ejecutantes apropiarse del repertorio sonoro-musical al mismo tiempo que confrontan su pasado personal y familiar y dialogan con las fórmulas establecidas de la etnicidad, me centraré en la trayectoria de uno de los jóvenes del grupo. Esto, porque la agrupación está integrada por no más de veinte personas y hay una presencia importante de músicos y “bailes” que rondan entre los 14 y los 35 años de edad, pero también porque en ellos se expresan con más énfasis los marcos de intervención subjetiva que suceden a partir del aprendizaje y la ejecución de la música ritual.²²

Disposición corporal para sentir los sonos

El acercamiento desde la escucha al problema de la etnicidad contemporánea implica, en cuanto a metodología, ubicar afectivamente el proceso de aprendizaje del saber-hacer musical dentro de la tradición zoque de Tuxtla. En efecto, como parte de su inserción en el complejo ámbito de la ritualidad costumbrista, cada aspirante a músico de carrizo o de tambor atraviesa por modulaciones no sólo auditivas —para aprender a identificar la rítmica de los sonos—, sino también visuales, para ubicar la asociación entre imágenes y ciertos registros melódicos. Además, el nuevo músico lentamente va aprendiendo ubicaciones espacio-temporales por la relación entre algunos sonos con lugares específicos o momentos particulares del calendario ritual. El aprendizaje también incluye elaboraciones kinésicas para adecuar las manos

Gutiérrez”, en *Anuario 2009 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, 2011, pp. 301-314.

²² Si bien el análisis que viene está centrado en la persona de Alexis, también me sirvo de mi propia experiencia para problematizar el asunto.

en la manipulación del carrizo o de los “bolillos” (las baquetas), o el torso para cargar el tambor durante las danzas-procesiones. Incluso, el aumento en la destreza va acompañado de reformulaciones afectivas en cuanto a la identificación subjetiva con lo zoque.

Quien busque convertirse en músico tradicional en Tuxtla Gutiérrez necesita reconocer el repertorio sonoro zoque, integrado por melodías que llevan por nombre el santo, la virgen o la festividad a la que está asociada cada conjunto rítmico. Por ejemplo, existe el son de Rosario o de Carnaval, y cada uno de ellos se compone de varios “misterios”, también llamados sones, los cuales se interpretan según los tiempos y lugares precisados por el ritual. Es importante mencionar que estos sones no tienen una estructura formal rígida, ni han atravesado estandarizaciones estrictas por el aumento de los ejecutantes, como ha registrado Marina Alonso para el caso de la música tradicional de Chiapa de Corzo.²³ De hecho, en los sones zoques de Tuxtla podría decirse que cada carricero tiene su sello, de manera que el músico de tambor aprende varios “estilos” del son, dependiendo de quién sea el carricero de turno.



Foto 2. Músicos tradicionales durante el baile de Carnaval. Febrero de 2020. Romeo Verdugo Niño.

²³ Marina Alonso, “Los otros *parachicos*: alteridades en la Fiesta Grande de Chiapa de Corzo, Chiapas”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 2018, pp. 63-77.

El músico nuevo también comenzará a reconocer que hay sones que pueden implicar bailes, como el de San Roque.²⁴ No obstante, esta identificación sucede en situaciones devocionales concretas, puesto que no son comunes los ensayos antes de los rituales. Mi propio aprendizaje con el tambor tradicional comenzó justamente en la ejecución del baile de San Roque de 2018, cuando pasé de ser un incipiente observador académico a un aprendiz de músico de tambor por invitación expresa de uno de ellos. A partir de ahí, el golpeteo del tambor me acompañó por tres años a lo largo de fiestas, procesiones y bailes de tradición zoque. Ese momento fue clave para verme inmerso en las dinámicas locales que implican esta suerte de disposición corporal para sentir los sones.

Al comenzar mi aprendizaje musical, fui notando cómo los sones iban lentamente haciéndose reconocibles unos de otros por medio del oído y de la mano. Los músicos más experimentados me lo hacían ver durante los rituales, cuando me sugerían que lo más importante era escuchar, antes que golpear el tambor: “escucha la música”, “no le pegues fuerte, primero escucha”, “no veas el tambor, escúchalo”, me decían, y aprendí que, en efecto, la sensibilidad hacia la rítmica sucede “sintiendo el son”.

Esta cualidad del aprendizaje *in situ* incluye la identificación de los lugares más representativos para la ejecución musical: el altar doméstico, las calles y los escenarios, siendo estos últimos espacios de actuación pública generados principalmente por la administración estatal y la academia. De los tres, el más importante es el primero, lugar por excelencia de la expresión ritual de tradición zoque en Tuxtla. Una característica peculiar de los altares de la región es que en ellos se guardan imágenes que fueron “rescatadas” de las hogueras encendidas en la década de 1930 para combatir lo que en ese momento se conceptuó como fanatismo religioso. La “quema de santos” es la manera en que se recuerdan los esfuerzos de aquellos años por secularizar la vida cotidiana. Por lo tanto, la significatividad de las imágenes domésticas no sólo reside en cuestiones devocionales, sino también históricas.

Frente a los altares domésticos no sólo sucede la ejecución sonora, también se establecen lazos sociales muy importantes para los músicos. Entre la

²⁴ Para ver una relación más detallada de los sones y bailes zoques, así como de su análisis, ver mi tesis de doctorado: Alejandro Rodríguez, *San Pascualito: etnografía histórica de las configuraciones religiosas de un santo esqueleto en Chiapas y Guatemala*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

interpretación de un son y otro hay momentos de descanso, ahí se recuerda a “los de antes”, se discuten las fricciones, se establecen alianzas y se crean vínculos de identidad frente a otros grupos de músicos.

Cobré conciencia de la relevancia de los altares en los primeros meses de mi trabajo de campo. A inicios de septiembre de 2018 tuvo lugar la tercera ocasión en que toqué el tambor zoque. Fue durante la “lavada de la ropita” de las Vírgenes de Copoya, una actividad en la que se lava a mano la ropa de las tres representaciones marianas y que se desarrolla acompañada de música ritual, comida y bebida. Mientras me acercaba a la casa donde se realizaría la “lavada” me encontré con uno de los músicos. Nos saludamos y caminamos juntos las dos cuadras que restaban. Al llegar a la casa vimos algunos compañeros músicos sentados en la banqueta, justo al lado de la puerta para entrar a la estancia principal de la casa y en la que se encontraba el altar. Comencé a saludar dando la mano cuando vi que mi acompañante apenas me dio una rápida mirada y entró sin tardanza a la casa. El maestro a quien saludé también se me quedó viendo como si quisiera decirme algo, pero no lo hizo. El segundo a quien le extendí el gesto no se quedó con las ganas: “A ver —me dijo—, primero se saluda al altar y luego vienes y saludas a los demás; así que ve y persígnete”. Con un poco de incomodidad y un tanto fuera de mi sitio entré a la casa, me paré frente al altar y en un instante decidí hacer lo que me decían. Alcé la mano como si fuera a tocar las imágenes que estaban delante de mí e hice la señal de la cruz en mi cuerpo. Así comencé a percibir la importancia de los altares domésticos.

De este modo, y como apunta Marina Alonso,²⁵ la práctica musical en la tradición zoque contiene un conjunto de conocimientos que es irreducible a la expresión sonora. Más bien, la sonoridad ritual permite la construcción de situaciones sociales performativas para la reflexividad cultural, justamente como muestra el caso analizado más adelante. De aquí que, cuando los iniciados en la música tradicional *incorporan* el saber-hacer sonoro, elaboran al mismo tiempo procesos subjetivos importantes para la construcción de la identidad étnica. Con todo, en esta construcción no aparece un yo cultural zoque “auténtico”, visto como la emergencia de una identidad esencial reprimida o escondida, sino la formación de historias de escucha:

²⁵ Marina Alonso, “Espacio onírico, memoria y reflexividad de los músicos zoques de Chiapas, México”, en *Indiana*, núm. 26, 2009, pp. 17-28.

“entendidas como relacionales y contingentes, situadas y reflexivas”, según Steven Feld.²⁶ Además, para este autor las historias de escucha están ancladas epistemológicamente en una ontología relacional, la cual atiende el carácter posicional de los procesos de identificación que sucede en las interacciones sociales mismas. Desde este punto de vista, Feld cuestiona las posturas que enlistan cualidades fijas para un “yo” social o cultural definido previamente a las relaciones sociales.

En otras palabras, más que una adecuación de la historia personal o de su presentación individual a cualidades predefinidas de lo zoque, los jóvenes músicos construyen su subjetividad étnica como músicos tradicionales según las diferentes posiciones que se establecen al relacionarse con otros músicos o con los discursos sobre la etnicidad zoque. Por ejemplo, ante la ausencia del idioma zoque, los músicos apelan a la memoria de los abuelos como hablantes nativos o como partícipes de los rituales zoques como músicos o danzantes tradicionales. Por lo tanto, la disposición corporal hacia los sones es una compleja construcción que articula afectividad, sonoridad, materialidad religiosa y memoria local.

Alexis, o cómo convertirse en tradición

Alexis tiene veinte años, es originario de Tuxtla, del barrio de San Jacinto, y es estudiante de licenciatura en el Instituto de Ciencias Biológicas de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Como él mismo indica, proviene de familia “de costumbre”, forma lingüística utilizada para indicar origen zoque, especialmente cuando no ha existido transmisión doméstica del conocimiento ritual. Su bisabuela tiene parentesco con la familia Sol, vinculada al rescate de la imagen de San Pascualito en el contexto de la quema de santos. Además, su bisabuela también bailó de Yomoetzé en la danza de Carnaval y en la caminata a la localidad de Copoya, que se realiza anualmente para trasladar las imágenes de las tres vírgenes más importantes del sistema de cargos.²⁷ Asimismo, la abuela de Alexis, hija de la bisabuela mencionada, también participó de niña como Yomoetzé. Pero este vínculo

²⁶ Steven Feld, “On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology”, p. 86.

²⁷ Copoya es una localidad que pertenece al municipio de Tuxtla Gutiérrez.

con las fiestas de “costumbre” fue disminuyendo porque comenzó a trabajar en una panadería, luego se casó y se dedicó únicamente a las labores de casa. Para cerrar el proceso de distanciamiento, la mamá de Alexis, aunque nació en Tuxtla, creció en el municipio de San Fernando, pues de ahí era originario su papá, lo que ocasionó que en la vida cotidiana de su madre estuvieran ausentes las fiestas de Tuxtla.

Por todo esto, Alexis se consideraba ajeno al “costumbre” zoque de Tuxtla. Así me lo hizo saber en una ocasión: “Yo no sabía todo lo que existía en la tradición. Ni mis primos ni tíos están en la tradición, [pero] como que traigo algo de eso, porque de la nada me nació [el interés]”.²⁸ Vale la pena señalar que esta rápida reconstrucción de afiliaciones y afectos hacia la tradición fue construida por Alexis sólo a partir de su inserción en la ritualidad zoque en general, y en la música tradicional en particular. Así, fue en 2017 cuando Alexis encontró el momento más importante para su acercamiento a la Mayordomía Zoque, pues “pidió la Virgen”, modo en que se refieren los creyentes para organizar un día de fiesta durante el ciclo de celebraciones a las vírgenes de Copoya. Desde ese momento, la cercanía con los músicos y bailes de tradición zoque fue en aumento, hasta que recibió una invitación para acompañar las actividades de la Mayordomía, pues en ese entonces no existía la división que motivó la creación del grupo ¡Viva el Mequé!

Su incursión en la música no quedó ahí, sino que comenzó su aprendizaje en los sones de carrizo. Como él mismo me comentó, su afinidad al carrizo provino de la música de Chiapa de Corzo, debido a que es parte de un grupo de música y danza de parachicos desde los once años: “Quizá se me facilita [ejecutar la música zoque] —me dijo— por los dedos, que tienen experiencia con carrizos”.

Los inicios de Alexis en la música de tradición zoque, entonces, no corresponden con la experiencia onírica y ritual que se ha documentado tanto para Tuxtla como para otras regiones de tradición zoque, en la cual el sueño y la petición en lugares sagrados son centrales para recibir el don de la música y así devenir músico tradicional.²⁹ También llama la atención que, en lugar de hacer mención del don, se basa en la habilidad o destreza

²⁸ Comunicación personal.

²⁹ Para una revisión puntual de este tópico, puede verse, de Marina Alonso, “Espacio onírico, memoria y reflexividad...”.

desarrollada previamente.

Otro tema importante es el aprendizaje de los sones. Alexis comenzó de manera autodidacta, escuchando fonogramas que contienen algunas piezas de la música ritual.³⁰ Fue así como empezó a saberse no todos los sones o un son completo, sino algunas partes de ellos. Después conoció al maestro Polo y con él aprendió más precisiones de la música, lugares y momentos para ejecutarlos durante los rituales, disposición corporal para sentir los sones, formas de vinculación con otros músicos y respeto por la sonoridad tuxtleca. Su formación quedó incompleta por la muerte del maestro.

Alexis dice seguir el estilo de Polo, y ahora él es uno de los carriceros principales de ¡Viva el Mequé! Significativamente, también suele recibir invitaciones para ejecutar música tradicional fuera de los rituales, como en presentaciones de libros en las instalaciones del Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, a pesar del lugar prioritario que está construyéndose dentro de la tradición en Tuxtla, Alexis no contempla la posibilidad de obtener lo que el Estado ofrece para la promoción de las culturas indígenas. Ni él ni otro músico joven han gozado, por ejemplo, de becas destinadas a población indígena, porque uno de los requisitos es hablar el idioma “precolonial”. Tampoco se ha abierto paso entre artistas e intelectuales indígenas que ponen por delante el territorio ancestral o, nuevamente, el idioma materno. Por último, no concibe una carrera burocrática centrada en la cultura, como sí la llevan adelante otras personas que cuentan con los diferenciadores étnicos considerados más relevantes.

Aun así, Alexis se ve a sí mismo como parte de un largo proceso cultural que tiene la sonoridad de la música ritual como elemento clave en la definición de la etnicidad. Gracias a su inclusión como músico tradicional, no sólo ha contemplado de manera diferente su propia historia, sino que ha volteado a ver elementos de sus antecesores que no eran del todo significativos para él, como la cercanía con la imagen de San Pascualito. No busca negar los saltos, faltantes o recuperaciones que les señalan las formas clásicas de “lo étnico”, más bien articula cada elemento en un proceso que bien puede dialogar con los modos

³⁰ Un registro fonográfico muy importante de la música ritual en Tuxtla tiene título homónimo al grupo aquí analizado: *¡Viva el Mequé!*, publicado en 2013 bajo la coordinación de Fernando Híjar y Aurora Oliva (Puertarbor, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2013). A la par de esto, también circulan por internet versiones de este fonograma, lo que facilita el acceso a una música que sólo se escucha durante los rituales, lo que ayuda a los aprendices. Enlace para consultar un buen ejemplo de esto último: https://www.youtube.com/watch?v=t_bJJVIyyXw

en que actualmente se construye la indigeneidad en el mundo: deslizamientos creativos entre reavivación, reivindicación, negociación, mediatización y reafirmación. En otras palabras, Alexis no se coloca en la externalidad o la diferencia absoluta para hablar de su zoqueidad; teje su historia y su sentido de pertenencia zoque con hilos finos. En este proceso, sus aprendizajes musicales y sus posibilidades interpretativas han sido factores clave.

Y SIN EMBARGO SUENA

La sonoridad ritual en Tuxtla se construye mediante complejas elaboraciones individuales y colectivas que sobrepasan lo meramente sonoro, pero que tienen en lo audible una importante entrada para la indagación de los aspectos socioculturales que se movilizan durante la escucha de la música tradicional. A lo largo de este trabajo he resaltado la manera en que la incorporación a la sonoridad ritual de tradición zoque desarrolla trayectorias sonoro-culturales por medio de la escucha y la ejecución musical. Este elemento resulta valioso para las reflexiones sobre los procesos contemporáneos de identificación étnica, en la medida en que introduce la dimensión afectiva, trascendiendo debates dicotómicos sobre la autenticidad o el uso oportunista de la cultura. Por lo tanto, el aprendizaje y la práctica de la música zoque permite, a personas como el joven músico cuya trayectoria aquí se ha abordado, reconstituir afectos hacia la tradición y fundar pertenencias étnicas. Este argumento contrasta con los discursos autocontenidos sobre la etnicidad; es decir, aquellas narrativas que ven una suerte de continuidad ahistórica en los rituales del “costumbre” y no atienden la complejidad de los modos actuales de construir sentidos de pertenencia étnica. La trayectoria sonoro-cultural ofrecida en este trabajo brinda elementos para indagar sobre las vías que los actores rituales contemporáneos siguen para construir sentidos de pertenencia a la tradición zoque; me refiero a quienes hoy día llevan la música en el cuerpo y hacen que suenen el tambor y el carrizo frente a los santos y en medio de las calles de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Marina; “Espacio onírico, memoria y reflexividad de los músicos zoques de Chiapas, México”, en *Indiana*, núm. 26, 2009, pp.17-28.

- Alonso, Marina; “Los otros *parachicos*: alteridades en la Fiesta Grande de Chiapa de Corzo, Chiapas”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, Ciudad de México, 2018, pp. 63-77.
- Aramoni Calderón, Dolores; *Los refugios de lo sagrado. Religiosidad, conflicto y resistencia entre los zoques de Chiapas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2014 [1992].
- Bastos, Santiago; *Mezcala, comunidad coca. Rearticulación comunitaria y recreación étnica ante el despojo*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México, 2021.
- Bengoa, José; *La emergencia indígena en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2000.
- Clifford, James; *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Harvard University Press, Cambridge, 2013.
- Comaroff, Jean y John Comaroff; *Ethnicity, Inc.*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.
- De la Cadena, Marisol y Orin Starn (eds.); *Indigenous Experience Today*, Berg, Nueva York, 2007.
- Escalona Victoria, José Luis; “La etnografía, el presente y la idea de historia”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 18, núm. 1, 2020, pp. 24-35.
- Feld, Steven; “On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology”, en Francesco Giannattasio y Giovanni Giuriati (eds.), *Perspectives On a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, Nota, Udine, 2017, pp. 82-98.
- Giuriati, Giovanni; “Coping with Change: Changing Musical Traditions, Changing Ethnomusicology”, en *Musicology Today*, vol. 7, 2010, pp. 9-37.
- Gutiérrez Portillo, Ángel Alejandro; “Paradojas de la reinención en la identidad zoque”, en *Ecos Sociales*, vol. 5, núm. 15, 2017, pp. 437-448.
- Híjar, Fernando y Aurora Oliva; *¡Viva el Mequé! Zoques de Tuxtla. Música y celebraciones* [CD], Puertarbor, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2013.
- Kuper, Adam; “The Return of the Native”, en *Current Anthropology*, vol. 44, núm. 3, 2003, pp. 389-402.
- Lisbona Guillén, Miguel; *Sacrificio y castigo entre los zoques de Chiapas. Cambios, intercambios y enredos étnicos en Tapilula*, Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, Instituto de

- Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, San Cristóbal de Las Casas, 2004.
- Lisbona Guillén, Miguel; “Una indianidad aséptica: los zoques de la capital de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez”, en *Anuario 2009 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, 2011.
- López Caballero, Paula; “Inhabiting Identities: On the Elusive Quality of Indigenous Identity in Mexico”, en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 26, núm. 1, 2021, pp. 124-146.
- Madrid, Alejandro; “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 13, 2009, pp. 1-11.
- Middleton, Townsend; *The Demands of Recognition. State Anthropology and Ethnopolitics in Darjeeling*, Stanford University Press, Stanford, 2016.
- Navarrete Cáceres, Carlos; *San Pascualito y el culto a la muerte en Chiapas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1982.
- Ortiz Herrera, Rocío; *Lengua e historia entre los zoques de Chiapas. Castellанизación, desplazamiento y permanencia de la lengua zoque en la Vertiente del Mezcalapa y el Corazón Zoque de Chiapas (1870-1940)*, El Colegio de Michoacán/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Zamora, 2012.
- Rodríguez, Alejandro; *San Pascualito: etnografía histórica de las configuraciones religiosas de un santo esqueleto en Chiapas y Guatemala*, tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2022.
- Tsing, Anna; “Indigenous Voice”, en Marisol de la Cadena y Orin Starn (eds.), *Indigenous Experience Today*, Berg, Nueva York, 2007, pp. 33-67.

La música de los *sonowiletik yu'un martomaetik* (músicos de los mayordomos) de Tenejapa

Kimberlyn Jazmín Maradiaga Aguilar

En el sistema cívico-religioso de Tenejapa, los mayordomos se encargan de cuidar a los santos y vírgenes de la iglesia del centro ceremonial. Los sacan en procesiones, los cuidan en sus recorridos, manejan sus utensilios, lavan y guardan sus ropas, les dan alimento, les visten, rezan y danzan. Estas actividades por lo general incluyen música y, para concluir las celebraciones, también danza. Aunque en algunas ocasiones rituales toca más de una agrupación, hay un grupo de músicos dedicados exclusivamente a las actividades rituales de los *martomaetik* (los mayordomos), llamados precisamente *sonowiletik yu'un martomaetik*, a cuyo repertorio está dedicado este capítulo.

La base del texto son doce meses de trabajo de campo, concretado en visitas periódicas para asistir a celebraciones y otras actividades rituales de las mayordomías, así como la grabación del repertorio de estos músicos realizada en abril de 2022 en la cabecera municipal. En las páginas que siguen se analizan las características musicales de los sones que ejecutan los *sonowiletik*, así como otros elementos culturalmente significativos, tales como la alineación instrumental y las técnicas interpretativas.

Analizar los elementos que caracterizan estos sones y cómo se desarrollan en la práctica es una forma de hacer explícito su código musical para, a partir de ello, comprender algunos de los elementos culturales de los tradicionalistas tenejapanecos, que mantienen un culto a los santos que se nutre de representaciones locales de lo sagrado. De acuerdo con Simha Arom:

Un código puede considerarse como un sistema de referencias culturales. Esto significa que el código musical de una determinada

población puede ser visto, en palabras de [Jean] Molino (1975: 55), como la “matriz convencional” a partir de la cual esa población construye todo el cuerpo de su creación y práctica musical. Por lo tanto, definimos como relevante todo lo que en este sistema de referencias es significativo para sus usuarios.¹

En otras palabras, este trabajo tiene el propósito de abonar elementos para la comprensión de la teoría local que sostiene el saber tradicional que los *sonowiletik* ponen en práctica en las ocasiones rituales en las que participan.

TAT SONOWILETIK YU'UN MARTOMAETIK

Los *sonowiletik yu'un martomaetik* conforman una de las tres agrupaciones musicales tradicionales que participan en eventos ceremoniales, políticos y culturales de Tenejapa, ocasiones en las que interpretan *sones*, como se conoce a las formas sonoro-significantes que ejecutan. Son cuatro músicos que ejecutan dos violines (*raweletik*) y dos guitarrones (*p'usk'inetik*). Se encargan de tocar en las ceremonias de las mayordomías; por ejemplo, en las celebraciones de San Idelfonso —patrón de Tenejapa—, de Santiago o San Diego, de la Santísima Trinidad, de Santa Lucía, Santa María, la Virgen de la Natividad y el Santo Entierro. Ellos cuidan los recorridos de los santos, las vírgenes y las autoridades del pueblo cuando salen a caminar en procesión; van detrás de los santos y de las autoridades. A la fecha de la escritura de este texto, la agrupación está conformada por el señor Marco López (1er *rawel*), Pedro Guzmán Pérez (2° *rawel*), Alonso Gómez López (1er *p'usk'in*) y Alonso López Méndez (2° *p'usk'in*).

La alineación instrumental se construye por un principio de complementariedad, pues hay músicos primeros (par conformado por el *rawel* 1° y el *p'usk'in* 1°) y músicos segundos (par conformado por el *rawel* 2° y el *p'usk'in* 2°). En términos espaciales, los *raweletik* se ubican en el centro y los *p'usk'inetik* en ambos

¹ Simha Aron, “Book IV, Theoretical Tools”, en *African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Reino Unido, 2004 [1985], p. 146. En el original: “A code may thus be considered to be a system of cultural references. This means that the musical code of a given population can be seen, in Molino’s (1975: 55) words, as the ‘conventional matrix’ out of which that population constructs the entire body of its musical creation and practice. We therefore define as relevant everything in this system of references which is meaningful to its users” (traducción propia, revisada por Russell Manzo Vázquez).

extremos, sin perder la alineación de mantenerse juntos los primeros y juntos los segundos, posiciones que mantienen siempre, independientemente de que toquen de pie, sentados o caminando (ver fotos 1, 2 y 3). Cuando tienen que dividirse en diadas para estar presentes en dos celebraciones a la vez, los músicos primeros se quedan juntos e igualmente los segundos (ver foto 4).

El que la alineación se divida en músicos primeros y segundos indica que estamos ante una instancia jerarquizada. En este caso, el señor Marco (1er *rawel*) es el líder especialista del grupo, y tiene esa posición de líder más allá de lo musical, pues si en una actividad ritual se presenta una situación que deba ser resuelta, los *martomaetik*, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik*² se acercan a él para pedir su ayuda. En todo caso, ser músico primero implica ser una persona que conoce los procesos que conforman las celebraciones. Es un cargo muy importante, de mucho respeto para quien lo toma, aparte de implicar una responsabilidad de largo plazo, ya que es un oficio vitalicio.

Cuando tocan dentro de la iglesia, los *sonowiletik* siempre se sientan próximos a los *camerines* de los santos y las vírgenes. Cuando lo hacen en las casas de los mayordomos, se colocan próximos a los altares domésticos, los cuales son el centro de la mayoría de las operaciones rituales. Así lo exige el carácter sagrado de su música, y es un rasgo que comparten con otras tradiciones, como recoge, por ejemplo, Lizette Alegre en su artículo sobre los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo, donde la ejecución de la música se debe hacer al lado del altar familiar, cuidando sólo de dejar libre la parte en la que está colocada la ofrenda, con el propósito de que los muertos puedan acceder a ella.³

Respecto de los instrumentos, se utilizan cuerdas de metal que no son entorchadas, lo que provoca que el sonido sea brillante y fuerte. El *rawel* usa dos cuerdas del mismo grosor, y son las mismas que se manejan en el violín europeo. El *p'usk'in* utiliza tres cuerdas de alambre, dos del mismo grosor ubicadas en los extremos y la cuerda más delgada en el medio. En ocasiones, la melodía en los *raweletik* no es clara debido a que el toque con el arco provoca un sonido “rasposo”, pero esto no genera ninguna incomodidad sonora, ni entre los músicos ni entre

² Se trata de las *meseras* y los *meseros*, quienes se encargan de la organización ceremonial en las casas de los mayordomos y de la distribución y consumo de alimentos y *pox*, pues conocen los códigos sociales para cada ocasión y persona. Los *bankilal j-ilmexaetik* se encargan exclusivamente de la relación con los hombres, y a las mujeres las atienden las *me' bankilal j-ilmexaetik*.

³ Lizette Alegre González, “El camino de los muertos: relaciones intertextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo”, en *Opción*, vol. 20, núm. 44, agosto de 2004, pp. 9-27.

los demás participantes. El sonido producido por los *p'usk'inetik*, en cambio, en general es más homogéneo y podríamos decir que más “limpio”.



Foto 1. De derecha a izquierda: Alonso Gómez López (*p'usk'in* 1º), Marco López (*rawel* 1º), Pedro Guzmán Pérez (*rawel* 2º) y Alonso López Méndez (*p'us'in* 2º). Lavado de ropas. Marzo de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Foto 2. Visita a las cuatro casas de la mayordomía de Santa Lucía. Los músicos guían el recorrido por las calles de Tenejapa. Tras ellos va la niña encargada de sahumar y llevar el incienso. Abril de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Foto 3. Los cuatro músicos en una de las casas de Santa Lucía, un día de lavado de ropa de las vírgenes. Abril de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Foto 4. Visita a la casa de la mayordomía de la Santa Trinidad. Delante de los músicos está uno de los mayordomos, que carga la caja que contiene el collar de monedas; la mayordoma carga las ropas de *tatik mamal* o Santísima Trinidad. Agosto de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

El *rawel* tradicional (ver foto 5) es un instrumento de cuerda de tamaño pequeño; tiene una caja de resonancia con dos aberturas en forma de efe y, encima, un puente y el cordal que sirve para sujetar sus dos cuerdas de metal. Su brazo de madera no tiene divisiones y, de las cuatro clavijas que lleva la cabeza y que sirven para afinar, sólo hacen uso de dos. El arco del *rawel* es grueso, de madera, y sus cerdas son de pelo de caballo. Los *tat sonowiletik* del *rawel* lo toman del extremo inferior con todos los dedos de su mano derecha y, como hacen también en otras tradiciones musicales, de cuando en cuando le untan a las cerdas colofonia⁴, a fin de que se produzca el sonido de las cuerdas.



Foto 5. *Rawel* tradicional. Abril de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Los especialistas colocan el *rawel* apoyándolo entre el hombro y el pecho. Esto varía un poco, ya que, como se ha señalado, tocan de pie, sentados y caminando. En el caso del señor Marco, en las tres posiciones toca con el *rawel* en el brazo izquierdo, con una inclinación del cuerpo que le permite apoyar el codo en la pierna; en cambio, Pedro apoya el *rawel* entre el hombro y el pecho, sin que su brazo toque la pierna, aunque cuando la jornada ha sido larga y

⁴ Es la resina que se extrae de algunos árboles y la untan en las cerdas que usan en los instrumentos de cuerda frotada.

comienza a sentirse cansado, entonces baja el brazo y también se apoya en la pierna (ver fotos 6 y 7).

Al tocar las notas melódicas se percibe que no ejercen apenas presión sobre las cuerdas; colocan los dedos de la mano izquierda por encima de la cuerda, y así hacen que los intervalos melódicos se produzcan.



Fotos 6 y 7. Formas de ejecución de los *raweletik*. Tomadas durante el lavado de ropa de las vírgenes en noviembre (superior) y marzo (inferior) de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

El *p'usk'in* es un instrumento de cuerda pulsada que tiene una caja de resonancia de gran tamaño, por eso se le conoce en español como guitarrón. Su contextura es sencilla; consta de una tapa con agujero en la parte central, un puente que sostiene las cuerdas, un brazo de madera que no tiene trastes y una cabeza donde se encuentran seis clavijas, pero sólo hacen uso de tres, ya que es el número de cuerdas de alambre que utilizan. Para hacer sonar el instrumento usan los dedos de la mano derecha y producen un rasgueo que pasa por todas las cuerdas al mismo tiempo. La presión que se hace sobre la primera cuerda encima del brazo del *p'usk'in* es muy ligera; emplean el dedo índice y a veces el medio o anular de la mano izquierda, pero nunca llegan a presionarlo con la fuerza necesaria para que cambie la nota.

Los ejecutantes del *p'usk'in*, al igual que los *sonowiletik* del *rawel*, tocan de pie, sentados o caminando. Al estar de pie sujetan su *p'usk'in* con unas fajas de cuero que colocan encima del hombro derecho, lo que les proporciona cierta comodidad. Al caminar, utilizan el mismo medio para colgarlo, y de este modo su capacidad para tocar no se ve afectada. Cuando tocan sentados, lo colocan encima de la pierna izquierda o de la derecha, dependiendo del espacio que tengan. Esto también hace que varíe la ubicación del brazo izquierdo, que puede ir apoyado en la pierna izquierda o al aire. A la hora de sentarse, usan sillas pequeñas que les ayudan a mantener una posición más cómoda; esto es igual para *raweletik* y *p'usk'inetik* (ver foto 8).

Ninguno de estos dos tipos de instrumentos se elabora en Tenejapa; los adquieren en la localidad de San Juan Chamula. En estos momentos, cada uno de los músicos cuenta con dos instrumentos de su especialidad, ya que la presidencia municipal les otorgó hace cinco años una dotación de instrumentos, pero no los usan regularmente porque, según dijo Pedro, no les gusta cómo suenan debido a que la caja de resonancia es más pequeña. Lo cierto es que estos instrumentos los utilizan muy de cuando en cuando —el señor Marco es quien decide cuándo se tocan— y son tratados con un cuidado especial; por ejemplo, a la hora de la comida los colocan de canto debajo de una mesa, cuando lo habitual es que los instrumentos se cuelguen en los hilos que sostienen los frutos rituales o *k'anxich* que adornan los altares de las mayordomías.

En referencia a la afinación del *rawel*, tiene una distancia de tres tonos y medio, es decir, una quinta justa (5j) entre sus dos cuerdas. El *p'usk'in* tiene una distancia de dos tonos y medio, o sea, una cuarta justa (4j) entre dos de sus cuerdas, y la tercera tiene el papel de doblar a la octava el sonido de una

de esas cuerdas. La base armónica se sustenta a través del rasgueo de las tres cuerdas sin tocar acordes, y la única cuerda que tiene un cambio de sonido es la primera cuando hacen una presión leve.

Uno de los hallazgos curiosos ocurrió durante el lavado de ropas de las vírgenes el 12 de noviembre de 2022, pues tuvimos ocasión de escuchar la sonoridad de un objeto nuevo cuando llegamos a la casa de la mayordomía de la Virgen de la Natividad. Los *sonowiletik* ya estaban sentados en sus lugares para comenzar a tocar los sones, y cuando comenzó la música, al mismo tiempo se escuchó un sonido que imitaba el canto de un gallo. Para mi sorpresa, el sonido lo emitía uno de los *bankilal j-ilmexactik* con un bule o jícara que tenía incrustada una nochebuena; estaba lleno de agua y le salía por un lateral una flauta de carrizo (ver foto 9). Se trata de un objeto conocido en tseltal como *tat mut* (gallo) o *churchurmut*, una onomatopeya del canto del gallo. Lo usan sólo para dos celebraciones, que son el último lavado de ropas de las vírgenes y el 24 de diciembre. Tienen de dos tamaños; el bule más pequeño, conocido como “hembra”, es asignado a la Virgen de Santa Lucía, y el bule “macho”, a la Virgen de Santa María (ver fotos 9 y 10). Ambos trataban de seguir la línea melódica que producía el *rawel*. Los tocaron varios mayordomos, dejaron que los niños aprendieran a utilizarlos, y yo misma tuve la oportunidad de hacer sonar uno dentro de la iglesia.



Foto 8. Lavado de ropa de los santos. Los músicos tocando afuera de los lavaderos.
Marzo de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Foto 9. *Tat mut* macho, en el lavado de ropa de las vírgenes.
Noviembre de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Foto 10. *Tat mut* hembra. Lavado de ropa de las vírgenes.
Noviembre de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

EL REPERTORIO Y SUS CARACTERÍSTICAS

El repertorio de los *sonowiletik* no se utiliza ni en eventos culturales ni en políticos; los sones que lo integran se ejecutan esencialmente en celebraciones como las visitas de casas de las mayordomías, los cambios de cargo de mayordomía, el lavado de ropas de santos y vírgenes, la costura de ropas de santos y vírgenes, algunas actividades del carnaval y las confesiones de los mayordomos y las mayordomas. Las personas participantes saben que cada uno de los sones tiene un sentido práctico, el cual orienta su hacer en cada momento, lo que genera un diálogo entre la escucha y la actividad ritual.

Estos sones se utilizan en forma de popurrí, pues los músicos van intercalándolos de acuerdo con el momento y la ocasión, y cuando cambian de son, lo hacen de manera inmediata, sin ningún tipo de enlace. Hasta dónde llega mi conocimiento, en ninguna celebración se tocan los diecinueve sones que aquí se registran; algunos son especiales para las ceremonias de las vírgenes, otros para los santos o para otras actividades rituales. Este repertorio es vital para celebrar los rituales y las actividades que necesitan de su ejecución, si no, es difícil iniciarlos. De hecho, en una ocasión nos tocó presenciar que faltaban los instrumentos para una celebración, la cual no inició hasta que los músicos los consiguieron y pudieron comenzar a tocar.

La música de los *tat sonowiletik* no incluye canto; es meramente instrumental y cada grupo de instrumentos —los dos *raweletik* y los dos *p'usk'inetik*— toca al unísono. Ahora bien, en dos ocasiones pude escuchar a dos mayordomos siguiendo la línea melódica del *rawel* con la entonación de una letra, pero no es un elemento característico de esta música.

Cada vez que se toca un mismo son en diferentes ocasiones, su ejecución nunca es idéntica; presentan variaciones mínimas, pero no recurren a la improvisación musical. La duración del repertorio depende de las actividades rituales que se estén realizando; como es música cíclica, el popurrí respectivo puede durar de siete a quince minutos, no está prefijado.

Como el cargo de los *tat sonowiletik* es remunerado,⁵ los músicos tienen la obligación de presentarse en todas las celebraciones calendarizadas; es un trabajo vitalicio, por lo cual en principio no hay sustitutos. Esto explica que,

⁵ Desde hace veinte años aproximadamente, reciben un pago quincenal. En el momento de escribir este texto recibían \$2,500.00 pesos.

en el verano de 2021, cuando don Marco se enfermó y estuvo en cama tres meses, los tres músicos restantes tuvieron que seguir tocando sin él. En ese periodo el grupo se redujo a un trío hasta que se recuperó el señor Marco (ver foto 11).

Además de la iglesia de San Idelfonso, que es el recinto católico principal de la cabecera municipal, el repertorio se toca enfrente o adentro de las casas de las mayordomías, afuera de los lavaderos, en la casa del señor Marco, a la orilla del cerro *k'an olal* que se encuentra cerca del Hospital de la Maternidad y en las calles del pueblo cuando se hacen los recorridos de un lugar a otro o en las procesiones. Habitualmente tocan los fines de semana, pero en algunas ocasiones lo hacen de lunes a viernes. Lo que no realizan son ensayos, ya que el repertorio se retiene en la memoria, se actualiza en las celebraciones y, en principio, no se modifica.

Finalmente, otro punto que conviene destacar es la presencia de danza cuando la actividad ritual está por concluir: todas las mayordomas se colocan enfrente de los músicos, detrás de ellas los mayordomos, y se danza entre diez y veinte minutos.

Las características que se van a describir a continuación se sustentan en la escucha efectuada durante celebraciones acaecidas durante un año, de diciembre de 2021 a diciembre de 2022, y en el análisis de las grabaciones realizadas en una sesión *ad hoc* que tuvo lugar el 12 de abril de 2022.⁶ Ese día se grabaron diecinueve sones, conforme la selección y el orden que hicieron los músicos (ver foto 12), y posteriormente se transcribieron⁷. Al inicio de la sesión de grabación mencionaron que su repertorio se integraba de dieciocho

⁶ La grabación fue realizada por Roberto Campos y quien esto escribe. Tuvo lugar en el adoratorio que el señor Marco tenía en el cuarto que rentaba en la cabecera municipal. El equipo utilizado constaba de cuatro micrófonos de condensador con sus pedestales, dos grabadoras de audio y una cámara de video. Estuvieron presentes, además de los músicos, las esposas de don Marcos y de Alonso, y durante toda la sesión el *pox* tuvo un lugar relevante, ya que fue consumido con constancia. La sesión duró casi cuatro horas, y tuvo dos pausas de unos quince minutos. Esta grabación se pudo publicar gracias al apoyo del Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC); lleva el título de *Música de los tat sonowiletik de los mayordomos de Tenejapa, Chiapas*, y en línea se puede encontrar en la página web de la Red Napiniaca de Etnomusicología (rednapiniaca.org/publicaciones) y en: (<https://repositorio.cesmecca.mx/>).

⁷ Las transcripciones comentadas de los diecinueve sones grabados son parte de la tesis *Los sonowiletik yu'un martomaetik: el lugar de lo sonoro-musical en el lavado y la costura de ropas de santos y vírgenes de Tenejapa* (CESMECA, 2023), y están accesibles en el repositorio institucional (<https://repositorio.cesmecca.mx/>).

sones y luego, avanzado el curso de la grabación, aumentaron a uno más. Después de meses de trabajo de campo, sabemos que existen otros sones que también se tocan en diferentes ceremonias de las mayordomías, pero los que aquí se consignan son los más habituales.

Como se verá a continuación, los sones tienen nombres referentes a acciones propias de la actividad ritual y a personajes importantes de la Iglesia, la familia ritual y los antepasados y antepasadas. Los sones incluidos en la grabación son los siguientes:

1. *Najkajibal son* (Son para sentarse, para el descanso)
2. *Schibal son* (Son para la entrada)
3. *Xjajchibal son* (Son para el inicio, el inicio de procesión)
4. *Sk'ayo santa lusa* (Canto para Santa Lucía)
5. *Sk'ayo ijs't'inal winik* (Canto para el hermano menor)
6. *Sk'ayo ijs't'inal ants* (Canto para la hermana menor)
7. *Sk'ayo wixil ants* (Canto para la hermana mayor)
8. *Sk'ayo bankilal winik* (Canto para el hermano mayor)
9. *Sk'ayo antiwo jme' tatik* (Canto para la madre, señora antigua)
10. *Sk'ayo me'tik kanan ja'* (Canto para la señora que cuida el agua)
11. *Sk'ayo cheb meba' alal* (Canto para los dos niños huérfanos)
12. *Wakeb ta mula* (Seis mulas)
13. *Puka ak'ab xibal a mu'* (Lava tus manos dice tu cuñado, tu cuñada)
14. *Sk'ayo swara Kajkanantik* (Canto para la vara de San Idelfonso)
15. *Son Manojel* (Son para San Manojel o San Idelfonso)
16. *Sk'ayo jala' me'tik ta tsajalsul* (Canto para la madre, señora Tsajalsul)
17. *Sk'ayo mechunil me'el* (Canto para la madre, señora abuela)
18. *Lok'ibal son* (Son para terminar)
19. *Beibal son* (Son para encaminar)⁸

⁸ La transcripción del nombre de los sones, del tseltal al español, es de Delmar Ulises Gómez Méndez.



Foto 11. Los *tat sonowiletik* en la iglesia de Tenejapa en el momento en que se está cambiando de ropa a las vírgenes, prendas que luego lavan las mayordomas encargadas en los lavaderos.
Junio de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Sobre las características formales de los sones, comencemos con la línea melódica, esa sucesión de sonidos en la que intervienen ritmo, altura y forma: es ejecutada por los dos *raweletik* con una textura de melodía acompañada⁹ doblada al unísono, y la mayoría presenta en alguna parte una melodía compuesta¹⁰. Las líneas melódicas que producen los *raweletik* corresponden, como se dijo, a distintos momentos de las celebraciones. Pueden indicar el inicio de una procesión, la entrada de una virgen o de un santo, anunciar la salida o la llegada al templo, anunciar la danza y luego acompañarla, encaminar de una casa de mayordomía a otra, acompañar el momento de las comidas o anunciar que la celebración ha concluido, entre otras actividades. Se caracterizan por ser cortas, de un tiempo acelerado y presentan isometría¹¹. Es decir que la métrica es constante y sin cambios, pues conserva un patrón rítmico que se mantiene con un *ostinato*.¹²

⁹ Quiere decir que la línea melódica principal es acompañada por otro instrumento.

¹⁰ Es cuando la melodía se compone de intervalos que pueden formar un arpeggio.

¹¹ Patrón métrico uniforme.

¹² Se produce cuando la sucesión de dos o más compases se repite de la misma forma en varios momentos.

La altura de los enunciados melódicos es relativa; no interesa una afinación absoluta, sino la altura de las figuras melódicas. La escala que se utiliza es de cinco sonidos. Cada son comienza con una serie de sonidos tocados rápidamente o con una pequeña escala tocada de forma descendente, la cual se usa como un aviso de que ya van a comenzar los sones. La sección repetitiva puede contener hasta doce compases que se repiten varias veces hasta que la actividad que se está realizando en una ceremonia termina. En otros casos, los músicos hablan entre ellos y deciden cuándo será la última ronda del son. Como cierre, se vuelve a ejecutar la escala descendente del inicio y con ello concluyen el son.

Entre los ornamentos musicales, algunos sones presentan *vibratos*,¹³ *glissandos*¹⁴ y apoyaturas.¹⁵ Entre las articulaciones, tienen *marcato*.¹⁶ En relación con las dinámicas¹⁷ musicales, se escucha un único regulador que se mantiene a lo largo de todos los sones y que es el *fuerte* (*f*). En cuanto a la expresión agógica,¹⁸ también se mantiene con una velocidad constante, en un tiempo alegre y animado.

La armonía, que también contiene notas musicales, ritmo y métrica, da soporte a la línea melódica y se toca con los *p'usk'inetik*, que son los encargados del acompañamiento. La armonía tiene isometría, la rítmica es simple y el pulso es regular; la afinación también es relativa y los sonidos de sus tres cuerdas sustentan el patrón rítmico del son. La dinámica mantiene el nivel *fuerte*, sin presentar irregularidades, y la agógica sigue el patrón *animado*. En este parámetro, la métrica es muy marcada por el *p'usk'in*, ya que se encarga de dar mayor tensión a los tiempos fuertes del seis por ocho (6/8); por esta razón, la articulación musical también expone un acento *marcado*.

El aspecto métrico-rítmico sostiene un pulso constante que puede cambiar de velocidad en el mismo son, pero no cambia su métrica. De los diecinueve sones, dieciocho se tocan en tiempo ternario¹⁹ de 6/8; hay uno en particular

¹³ Consiste en que el músico sostiene una nota moviendo el dedo rápidamente para producir una vibración.

¹⁴ Transición de una nota a otra por medio de un deslice acelerado.

¹⁵ Es un adorno corto que se toca rápidamente para llegar a la nota principal.

¹⁶ Es una articulación que intensifica el sonido.

¹⁷ Se refiere a los diferentes niveles de volumen.

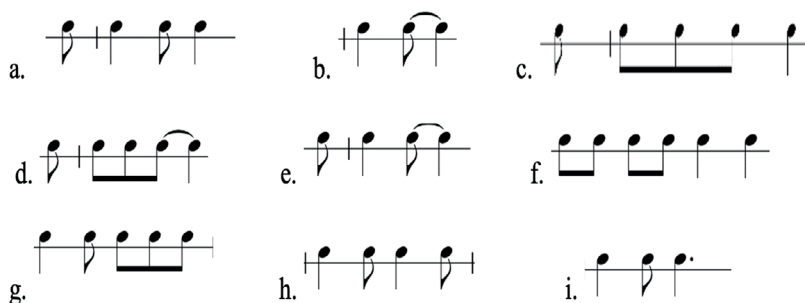
¹⁸ Indica la velocidad con que se ejecuta una obra musical.

¹⁹ Es el tiempo en el cual se divide el compás en tres partes iguales.

que presenta variaciones, expuesto en un tiempo de amalgama.²⁰ Las figuras rítmicas que dominan en este repertorio son: la corchea (♪), la negra (♩) y la negra con puntillo (♩.). Ningún son presenta pausas o silencios.

Profundizando en el análisis de los sones, podemos señalar que la sección inicial de siete de ellos —*Najkajibal son*, *Schibal son*, *Xjajchibal son*, *Puka ak'ab xibal a mu'*, *Sk'ayo swara Kajkanantik*, *Sk'ayo jala' me'tik ta tsajalsul* y *Sk'ayo mechunil me'el*— suele funcionar como una introducción y puede estar representada con las letras A, B o C, pues la parte repetitiva actúa como una sección principal, que se repite el tiempo que sea necesario y puede estar representada por las letras B, C, D, E y F. Excepción a esta norma son los doce sones restantes, en los que la sección repetitiva principal se ejecuta desde el inicio hasta el final del son.

En cuanto a las células rítmicas de la línea melódica que son reincidentes en diferentes sones, hallamos nueve, que son las siguientes:

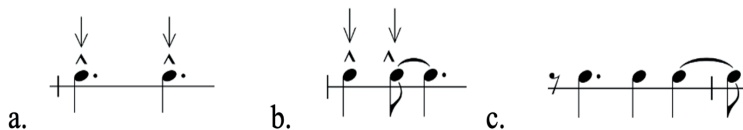


Estas células rítmicas las combinan entre sí para variar la melodía, pero no se salen del molde descrito.

Otra regularidad que se ha encontrado es que la melodía comienza con entradas anacrúsicas; las líneas melódicas son claras, no presentan cambios bruscos de ningún tipo y sirven de referencia para que otros artefactos sonoros o instrumentos ocasionales (como el *tat mut*) las puedan replicar.

²⁰ Combinación de tiempos simples.

En cuanto a la base armónica, estas son las tres células rítmicas que utiliza el *p'usk'in* en todos los sones, las cuales pueden combinarse entre sí:



Como ya se señaló, la base armónica es constante y da soporte especialmente en los tiempos fuertes de cada son. Sobre la métrica, conviene señalar que el 6/8 es habitual en muchas culturas musicales indígenas.



Foto 12. Los cuatro músicos, listos para la sesión de grabación. Al fondo, el altar con la cruz, la Virgen de Guadalupe y los bastones de mando; en primer plano, una mesa de madera donde reposa el *pox*. Las superficies y el suelo están cubiertos de juncia, como se conoce en la zona a las hojas de pino. Abril de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Foto 13. El señor Marco en su adoratorio, escuchando los sones recién grabados.
Abril de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

A MODO DE CIERRE

La música de los *sonowiletik yu'un martomaetik* es un pilar en las celebraciones de las mayordomías de Tenejapa, y su práctica posee una significación determinante para sus usuarios. Conocer el repertorio, analizarlo y catalogarlo permite generar archivos sonoros que podrán responder a demandas que a la misma comunidad le surjan. Al mismo tiempo, el material analizado genera un punto de partida para realizar más estudios y, especialmente, para que sea reconocido como un saber colectivo que encierra una historia, que es presente y al mismo tiempo es memoria y tradición.

En Tenejapa compartimos vivencias desde una colaboración mutua. Para mí fue muy importante que conocieran el respeto que me inspira su saber-hacer, y los acompañé hasta donde me lo permitieron. De alguna forma, como escribe Miguel A. García en “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología”,²¹ mi perspectiva fue generar un diálogo desjerarquizado y participativo que implicara —hasta donde fuera posible— entablar una relación amigable.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegre González, Lizette; “El camino de los muertos: Relaciones intertextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo”, en *Opción*, vol. 20, núm. 44, agosto de 2004, pp. 9-27.
- Arom, Simha; “Book IV, Theoretical Tools”, en *African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Reino Unido, 2004 [1985], pp. 137-176.
- García, Miguel Ángel; “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología”, en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 29, núm. 1, 2019, pp. 107-125.

²¹ Miguel Ángel García, “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología”, en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 29, núm. 1, 2019, pp. 107-125.

Los *tijk'inetik* (músicos) en la petición de lluvia. Un registro etnográfico de la Santa Cruz en Chanal

Delmar Ulises Méndez Gómez

En memoria de quienes se han ido.

PREÁMBULO DE UN ENCUENTRO

—*iBame ayat, meme!*

—*iLame, tatil!*¹

Es era el ritual de saludo, y luego un abrazo. Así reponíamos, mi bisabuela Venancia y yo, el tiempo sin vernos. Entraba a su casa y me invitaba a pasar a su cocina. Colocaba una pequeña mesa tiznada y servía un poco de café para platicar y ponernos al tanto de los días. Solía viajar tres veces al año a su pueblo de Chanal para hacerle compañía y me quedaba dos días en su casa. Ella sabía que podía escucharla durante horas; sus relatos eran una manera de conocerla, de acercarme a las cosas que la asombraban. Nos compartíamos a través de la escucha.

Una de esas veces —durante el verano de 2014, para ser más preciso— me contó el mito del *Ch'uljibal ch'en*. Se trataba de una serpiente grande que cuidaba una cueva sagrada. La serpiente vivía allí; no se mostraba, permanecía oculta. Si alguien decidía bajar, entonces atrapaba a la persona intrusa y jamás la dejaba salir. Mi bisabuela confesó que nunca fue al lugar, pero se había hecho una idea de cómo era a partir de los relatos contados por su padre y por mi

¹ “—¿Cómo estás, *meme*? —Bien, hijo.”

difunto bisabuelo Martín, quien alguna vez fue mayordomo. Mencionó que la cueva era oscura, fría, con veredas reducidas; que tenía muchas figuras sobre las piedras y que al fondo había un riachuelo que sonaba muy despacio.

En una de las pausas le pregunté por qué la serpiente cuidaba el lugar. Ella respondió que allí brotaba el agua de la tierra y que, por lo tanto, debía resguardarse el espacio. Nadie podía ultrajarlo; la gran serpiente lo impedía. Sólo dejaba abierta la entrada en la fiesta de la Santa Cruz para que los músicos y los mayordomos pudieran rendir ofrenda al agua y a los dioses y pedir buenos días de lluvia, en un pueblo donde el agua escasea y sólo se accede a ella en los pozos comunitarios, a los que llega la gente a cargar agua en ánforas coloridas, como muchas veces lo hice en mi infancia.

El relato me asombró tanto que tuve la intención de conocer el lugar. Mi bisabuela mencionó que eso era posible si pedía permiso a los mayordomos para acompañarlos. En aquel momento no tenía certeza de cuándo podría ocurrir, pero estaba curioso por ver lo que mi bisabuela recreaba a través de la imaginación, así que le agradecí que hubiera compartido el mito conmigo.

En septiembre de 2016 mi bisabuela falleció y cesaron mis visitas a su pueblo. Durante varios meses me contuve de ir a su casa, pero después de dos años emprendí el viaje. Necesitaba encontrar el lugar y sentir su presencia a través de lo que lograra hallar en su tierra. Así fue como llegué al *Ch'uljibal ch'en*, movido por el recuerdo de mi bisabuela; se trata de un lugar y, al mismo tiempo, de un mito sobre el origen del agua para el pueblo de Chanal.

MITO Y RITUAL DEL *CH'ULJIBAL CH'EN*

Lo contado por mi bisabuela no fue un hecho fortuito, pues forma parte de los saberes y tradiciones del pueblo tseltal de Chanal. Una vez que escuché aquel relato, decidí indagar si alguien más lo conocía. Pregunté a varias personas adultas acerca del *Ch'uljibal ch'en*, y todas sabían de él; tenían conocimiento de dónde se encontraba y coincidían en lo importante que era. Eso me permitió inferir que no se trataba de un relato cualquiera, sino de un mito que, entre otras cosas, da pistas sobre el modo como la gente de Chanal hoy día se sigue relacionando con un lugar sagrado.

Como escribió el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, el mito “refiere siempre a acontecimientos pasados: antes de la creación del mundo, o durante

las primeras edades, o en todo caso hace mucho tiempo”.² Por su cuenta, para el historiador mexicano Alfredo López Austin, el mito establece el origen “como fundamento” y “como principio”.³ En este caso, el *Ch’uljibal ch’en*, lugar de origen del agua para Chanal, es también fundamento y principio para sus pobladores.

Bronislaw Manilowski hizo ver que el mito “no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive [...] una realidad viva que se cree aconteció en tiempos remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y en los destinos humanos”.⁴ El mito tiene un componente diacrónico que apuntala siempre el devenir; sus elementos aparecen como necesarios, no como circunstanciales, y explican la razón de existir de cosas, acontecimientos y seres que configuran las relaciones sociales, culturales y políticas de una comunidad, por lo cual permiten interpretar la vida social en el presente, como señaló en el texto citado Lévi-Strauss, y atisbar lo que puede ser su futuro.

El mito se expresa a través de narraciones, cantos, danzas y ceremonias, y se encarna en distintas corporalidades, es decir, en personas rezadoras, danzantes, mayordomas, curanderas y músicos, por ejemplo. Analizar cómo ciertos sonidos musicales se vinculan con la recreación del mito puede darnos luz sobre el modo en que los músicos estarían performing un mito mediante el uso de un lenguaje no verbal.

Una forma de acceder a los mitos es a través de los rituales, y por ello quise visitar la cueva un 3 de mayo, día de la Santa Cruz. Para Clifford Geertz, el ritual es un esquema de significación y también una forma de interacción social que involucra el encuentro entre personas que desempeñan actividades concretas.⁵ Por ello quise conocer, para desentrañar los sentidos y significados que aquí adquiere el *Ch’uljibal ch’en*, pues se trata de una ceremonia que no solamente se realiza en la comunidad de Chanal, sino que se practica también en muy diversos pueblos de raíz maya y mexicana.

El origen de la festividad de la Santa Cruz es colonial y católico, pero el sentido que los pueblos y las familias de costumbre le dan a la misma es otro: la solicitación de la lluvia de temporal, tan indispensable para que prospere la siembra. Cada pueblo tiene sus propios elementos, que se comparten en

² Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural II*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1979 [1955], p. 231.

³ Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1998 [1990].

⁴ Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia, religión*, Ariel, Barcelona, 1982 [1948], p. 123.

⁵ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987.

menor o mayor medida, pero un rasgo común es que se dedica al agua, y suele realizarse en ojos de agua, manantiales, cerros y cuevas.

El *Ch'uljibal ch'en* refiere, pues, a un lugar sagrado donde brota el agua, que entre los tseltales es considerada un *ajaw*, una deidad sustancial para la vida. Por ello se le reza, se le hacen ofrendas, se le tocan sones y se le danza. Mediante rituales se busca sostener su existencia. En el caso que nos ocupa, los músicos y mayordomos son las personas encargadas de visitar al *Ch'uljibal ch'en* y de pedir buenos días al *ajaw* del agua. Ellos cumplen una labor religiosa y cultural, pues mediante la acción ritual reestablecen una jerarquía, una comunicación y un orden entre diferentes colectivos de seres. Como sugirió el antropólogo británico Edmund Leach, “la acción ritual y la creencia deben entenderse igualmente como formas de exposición simbólica del orden social”.⁶ Esto es lo que está en juego cuando los tseltales de Chanal se dirigen a los seres sagrados que detentan el agua de temporal.

EL CAMINO ETNOGRÁFICO. ESCUCHA Y OBSERVACIÓN

Para acceder al mundo simbólico, espiritual y material que comprende el mito del *Ch'uljibal ch'en* y su ritualidad en la fiesta de Santa Cruz, decidí realizar trabajo etnográfico, el cual incluyó acompañar a las autoridades tradicionales en su recorrido hacia la cueva. El acompañamiento, en palabras de la antropóloga Lidia Ivonne Blásquez, es una forma de interacción con las personas, “dándoles su lugar como intérpretes del mundo que les rodea”,⁷ y de ese modo es posible comenzar a comprender el sistema de creencias, los gestos y los sentimientos develados durante las actividades rituales.

Como es esperable, llevé un registro de lo que acontecía en distintos momentos del camino, pero sobre todo me esforcé por aguzar mi capacidad de escucha y de observación. Como sugiere la antropóloga Rosana Guber, es importante emplear “técnicas de obtención de información que permitan al investigador ver y oír lo inesperado, abrir cada vez más sus sentidos,

⁶ Edmund Leach, *Sistemas políticos de la Alta Birmania. Estudio sobre la estructura social Kachin*, Anagrama, Barcelona, 1964, p. 26.

⁷ Lidia Ivonne Blásquez Martínez, “La etnografía: una aproximación metodológica para la comprensión de los procesos sociales”, en Raquel Güereca Torres (coord.), *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2016, p. 48.

y distinguir las reflexividades que confluyen en el trabajo de campo”.⁸ Por ello, también recogí lo que fui sintiendo en el compartir e interactuar con los interlocutores de la investigación.

Si la realidad se construye desde el lenguaje, una de sus formas es a través de la conversación en tanto “dinámica cotidiana de habla”;⁹ por ello, busqué acercarme a los músicos y los mayordomos en los lapsos que descansaban, y así fue como conversé con ellos. Establecí varios diálogos en tselal, lo que me permitió conocer y reconocer las formas en que nombran sus prácticas y sentires en su propia lengua. Esta posibilidad de habla y escucha en los pueblos tseltales se conoce como *k’op a’yej*, es decir, “escuchar la palabra”. Pero la palabra nunca está desposeída de una impronta afectiva, pues siempre moviliza algo al ser dicha y oída. A algo así se refería el filósofo John Austin cuando definió la “fuerza perlocutiva” del lenguaje,¹⁰ pero aquí nos gustaría enfatizar la capacidad sensorial y emotiva de las palabras, pues ciertamente causan afecciones al *o’tanil* (corazón).

Al ingresar al universo musical y sonoro durante el ritual de la Santa Cruz, la gente que participa se moviliza a partir de lo que hacen y dicen tanto los músicos como los *ch’uy k’aaleetik*, las autoridades que orienta-n los momentos de la ceremonia —como se describirá más adelante—; por ello, no sólo fue necesario tomar notas de lo observado, sino “sentir lo escuchado”, es decir, el *ya’yel a’yej*. En otras palabras, para comprender lo que iba sucediendo fue muy importante poner atención en aquello que provoca la música y, en general, todo lo sonoro-significante; es decir, atender a lo que pasa cuando la música sucede, desde que las personas se reúnen en la iglesia hasta el descenso hacia la cueva sagrada y una vez ahí.

También, por supuesto, la mirada fue importante. En la descripción de los elementos reunidos en el ritual no sólo tomé nota de los utensilios y otros objetos tangibles, sino sobre todo de los aspectos esenciales que acompañan el ritual, como el fuego, el incienso y el agua, los cuales provocan algo en el cuerpo, en el alma. En este sentido, aunque yo tenía una posición de espectador y acompañante, no hubo distanciamiento ni extrañeza; por el contrario, me involucré desde la cercanía y el asombro.

⁸ Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011, p. 93.

⁹ Blásquez Martínez, “La etnografía...”, p. 56.

¹⁰ John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1982 [1962].

Cabe aquí señalar que entre los pueblos tseltales una de las formas en que se nombra el acto de ver es con el verbo *k'abuel*, que vincula los ojos con la atención. No se trata de la mera acción de mirar lo que es “evidente” o lo que está “ante nuestros ojos”, sino de reflexionar sobre lo que está en (nos) otros, es decir, una introspección por nuestros adentros y los de las personas a partir de lo que nos hacen sentir. De allí que la mirada cobra relevancia si se vincula con nuestras demás capacidades sensoriales, porque no sólo suceden cosas a partir de lo que vemos, sino de lo que sentimos, olemos, palpamos y escuchamos. De este modo se encaminó el trabajo etnográfico, que fue realizado durante los meses de mayo de 2018 y mayo de 2022.

LOS MÚSICOS Y LA MAYORDOMÍA

Mi primer acercamiento a los músicos y mayordomos de Chanal se dio en febrero de 2018, cuando asistí a la celebración de la Virgen de la Candelaria, quien es considerada la guardiana del pueblo. A mi llegada, me dirigí a la iglesia, ubicada en el centro. El primer contacto que tuve fue con el pasado mayordomo Juan Gómez López, quien llevaba dos años en el cargo. A él le expliqué mis intenciones de acompañarlos en las fiestas que realizaran durante el resto de 2018 con la intención de escribir y filmar un documental¹¹ sobre sus actividades.

Mi propuesta fue bien recibida, en gran medida por mi estirpe familiar, pues la mayoría, por no decir todas las autoridades tradicionales, conocían a mi bisabuela Venancia y a mi bisabuelo Martín. Ambos participaron como capitanes en la década de los ochenta, cuando todavía se realizaba el carnaval, celebración que desapareció a finales de esa misma década. El linaje de mis difuntos bisabuelos era *Tsima*, es decir, jícara, que pertenece a las familias con apellido Gómez. Así me presenté. El primer mayordomo convocó entonces a los otros tres, de tal forma que el grupo de cuatro mayordomos escuchó mi petición. Ese mismo día acordamos que los acompañaría en la celebración de San Pedro Mártir, en abril; en la celebración de la Santa Cruz, en mayo, y, finalmente, en la fiesta de San Juan, en junio.

Don Juan Gómez López me explicó que sólo existe un grupo de mayordomos conformado por cuatro integrantes, y que cada uno de los dos barrios que

¹¹ Un primer corte del documental ya se presentó a las autoridades tradicionales.

conforman el pueblo es representado por dos mayordomos: los de *Alantik* y los de *Jamaltik*. Como explica Maura Luvia Gómez, ambos grupos suelen reunirse todos los domingos y entre semana se turnan para abrir las puertas de la iglesia y recibir a las personas visitantes.¹² Algunas de sus principales funciones son organizar el calendario festivo anual, disponer la vestimenta y lavado de las ropas de los santos y las vírgenes, y llevar los elementos en cada celebración (velas, incienso, agua bendita, candelabro, entre otros). Asimismo, son los responsables de asistir en todo momento a los *tijk'inetik* (músicos) y a los *ch'uy k'aletik* (rezadores). También se encuentran otras autoridades como los *alkal*, responsables de sacar las banderas tradicionales en las procesiones, y los dos *regeromal*, quienes llevan las flores y las cruces. Los dos *kornaletik*, por su parte, llevan cada uno un bastón de mando, que es el símbolo de autoridad que protege a las personas durante la ceremonia. Todas estas personas, con el cargo que ostentan, forman el grupo que asiste, organiza y acompaña las celebraciones que se realizan durante todo el año en la comunidad de Chanal.

Los *tijk'inetik* (músicos) se dividen en tres grupos, los cuales no tienen un nombre en específico, sino que se identifican por el instrumento que ejecutan. Un grupo es el de guitarra sexta¹³ y violín, un segundo grupo es el de *bandolina*¹⁴ y guitarra sexta y, finalmente, el tercer grupo está conformado por una flauta y tres tambores. El primer grupo y el segundo acompañan los rituales, y también tocan en los momentos de convivencia, mientras las autoridades descansan. Algo interesante de señalar es que la mandolina, en el contexto de los Altos de Chiapas, sólo se toca en Chanal y en algunas comunidades de Altamirano, y que el grupo que interpreta este instrumento nombra su música como *huapango*, vocablo que remite al centro y al norte del país, pero que aquí también designa la música que se toca para la danza zapateada.

El tercer grupo, el que cuenta con el mayor número de músicos, lo conforman el *tijk'in amay* (músico de flauta) y los *tijk'in k'ayobetik* (músicos de tambor). Los tambores son de tres tamaños: al pequeño y al mediano se les llama *alal k'ayob* (tambor bebé), mientras que el grande se conoce como *sme' k'ayob* (mamá tambor). Esta formación, al igual que en otros pueblos, es la

¹² Maura Luvia Gómez Álvarez, *Un contenido innovador para enseñar la historia local en educación primaria: las banderas y los kaptanes, una tradición comunitaria*, tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional, Ciudad de México, 2013.

¹³ Cabe señalar que, hasta hace unos años, las guitarras que tocaban eran las de San Juan Chamula.

¹⁴ Se refiere a la mandolina, pero la gente tseltal usa la “b” al inicio del nombre del instrumento.

encargada de iniciar y encaminar las procesiones, salidas y recorridos que las autoridades llevan a cabo. Marcan el inicio, la llegada y el final de un ritual. Los músicos de este grupo suelen intercambiar los instrumentos, es decir, no hay una persona fija para cada uno. La flauta y los tambores, a diferencia de los instrumentos de cuerda, se guardan en la iglesia. Los músicos no se llevan los instrumentos a sus casas porque pertenecen a los santos y a las vírgenes; se dejan a un costado del mueble de las banderas.



Foto 1. Camino al *Ch'uljibal ch'en*. Los *kornaletik* llevan los bastones de mando. Mayo de 2022.
Delmar Méndez Gómez.

PARTIR DE LA IGLESIA

Jueves, 3 de mayo de 2018. Salí de la casa de mi tía Herlinda a las 5 de la mañana, cuando apenas se delineaba el rojo carmesí en el cielo. Acompañado del canto profuso de los gallos que anunciaban el ascenso del sol, me dirigí hacia la iglesia. Los cuatro mayordomos ya estaban reunidos en la puerta, junto con los dos *ch'uy k'aaletik*, y esperaban la llegada de sus compañeros. Don Benito Gómez, músico de violín, y don Emilio Pérez, de guitarra, acababan de llegar, y al poco fue el primer mayordomo quien abrió la portezuela para dejarnos pasar.

Los músicos fueron los primeros en entrar, después los dos *ch'uy k'aaletik*,¹⁵ don Caralampio Sánchez y don Pánfilo Velasco; les siguieron los mayordomos y, finalmente, los *kornaletik*. Todos se pararon y voltearon hacia la puerta para saludar y persignarse, después se dieron la vuelta y miraron de frente, hacia donde están los santos y las vírgenes, para repetir el mismo saludo, el cual se lleva a cabo para bendecir a cada persona que entra en la iglesia. Nos dirigimos a las bancas colocadas en el extremo derecho, donde cada uno tomó su lugar; no había un orden establecido pero, eso sí, los músicos se sentaron juntos.

Don Benito y don Emilio pidieron permiso a los *ch'uy k'aaletik* y a los mayordomos para empezar a tocar. “*Ya xjajch'otik mamtik ch'uy k'aaletik, martomaetik, rejroletik*”,¹⁶ expresó don Benito, y marcó la entrada con una subida y bajada del arco del violín, cuya afinación había ajustado minutos antes de iniciar. Don Emilio comenzó el rasgueo de la guitarra, cuatro veces hacia abajo y una hacia arriba. Fue la entrada del *bak'in*, es decir, la primera de cuatro piezas para san Pedro. El conjunto de sonos es nombrado como *chanbaj yajk'ot ch'ul jtatik*: cuatro piezas para la danza al señor san Pedro.

Cada uno de los señores sacó el *sot* (la sonaja) de su morral, y con él siguieron el ritmo. Arriba y abajo, luego enérgicamente hacia los lados. “*Jich ya jtijulay jo'otik*”,¹⁷ mencionó don Pánfilo, uno de los *rejroletik*. Los que no tocábamos algún instrumento escuchábamos con atención, veíamos el vaivén de las manos y las gesticulaciones. Como los músicos de cuerda ya habían llegado, tomaron la iniciativa de sumarse, en espera de los músicos de tambor y flauta y de otros participantes que aún faltaban por llegar.

¹⁵ Lamentablemente ambos rezadores fallecieron en los años 2020 y 2021. A ellos dedico este texto.

¹⁶ “Vamos a iniciar, señores rezadores sabios, mayordomos, regidores”.

¹⁷ “Así lo tocamos nosotros”.

Así pasaron cinco minutos, hasta que terminó la primera pieza. Después, continuó el *cha'k'in* (segunda pieza/son); luego, el *oxk'in* (tercera pieza/son) y, finalmente, el *chanbak'in* (cuarta pieza/son). Me acerqué a uno de los mayordomos para preguntar por el nombre de cada son y respondió que no tenían un nombre propio, que únicamente se reconocían por el orden en que se ejecuta cada uno de ellos, es decir, por la secuencia ordenada de la primera pieza hasta la cuarta. Cada son, marcado por su propio ritmo, melodía y tempo, influía en la manera de agitar la sonaja. El conjunto de cuatro piezas se completó en veinte minutos aproximadamente. Durante ese lapso, los músicos de tambor y flauta llegaron, se acomodaron en las bancas del lazo izquierdo y sacaron sus sonajas para sumarse a la ceremonia.

Una vez finalizada la intervención de los dos músicos de violín y guitarra, los de flauta y tambor se acercaron para estrechar con ellos sus manos. Siete músicos habían llegado: uno de flauta, dos de tambor grande, dos de tambor mediano y dos del pequeño. No era fortuita la presencia numerosa de músicos, lo que se debía a que más tarde, una vez finalizado el rezo dentro del *Ch'uljibal ch'en*, se formarían dos grupos de músicos por cada instrumento para visitar por separado los dos barrios donde existen dos grandes ojos de agua.

Antes de encaminarnos, los músicos de flauta y tambor se pararon y se colocaron en el centro de la iglesia. Don Benito, el mismo músico de violín, tomó la flauta de su morral para unirse al grupo. Él marcó el inicio del *chanbaj yajk'ot ch'ul jme'tik* (los cuatro sones para la danza de la Virgen de la Candelaria) y los tambores se acoplaron. En todas las ceremonias se respeta la misma secuencia: primero se tocan los cuatro sones para san Pedro y luego los cuatro sones para la Virgen de la Candelaria. La primera pieza, el *bak'in*, abrió el camino hacia la cueva sagrada. Todos los presentes se levantaron de su asiento, tomaron sus cosas y se mantuvieron en espera de que los músicos comenzaran a andar.

"*Tk'aotik mamtiketik*",¹⁸ anunció el primer *ch'uy k'aal*, y los músicos iniciaron el recorrido hacia fuera de la iglesia. El primer mayordomo subió al pórtico para tocar la campana. Cuatro campanadas se escucharon; era el anuncio del descenso hacia el *Ch'uljibal ch'en* y una forma de comunicar al pueblo que la procesión había iniciado. Adelante iban los músicos, seguidos por los *ch'uy k'aaleetik*, *martomas*, *rejoletik* y *rejromaletik*. Cada uno sabía el lugar que le correspondía. Caminamos con dirección al poniente, detrás de la iglesia.

¹⁸ "Encamínennos, señores".



Foto 2. Entrada al *Ch'uljibal ch'en*. Al fondo, la cruz donde las autoridades dejan los bastones antes de descender a la cueva. Mayo de 2018. Delmar Méndez Gómez.

DESCENSO HACIA EL *CH'ULJIBAL CH'EN*

Los músicos de flauta y tambor tocaron varios minutos hasta que llegamos a una loma. Justo allí iniciaba el descenso por una vereda y, por lo empinada que era, suspendieron la música. Lentamente comenzamos a descender en zigzag, en el mismo orden en que salimos de la iglesia. Los mayordomos llevaban el fuego encendido en los copales, mientras el humo del incienso nos cubría el rostro. Bajamos como quinientos metros con mucha cautela, hasta llegar a una parte plana donde pasaba un riachuelo angosto entre varias milpas. Allí los músicos, que iban al frente, esperaron a que todos bajáramos.

Una vez reunidos en la parte plana, los músicos continuaron con el *bak'in* y seguimos el recorrido. Caminamos aproximadamente diez minutos, atravesamos veredas, milpas, árboles extensos y grandes rocas que ocultaban a la vista el *Ch'uljibal ch'en*. Después de rodear un enorme montículo de piedras, había una pequeña casa construida con vigas y láminas, en frente de la cual se encontraba la entrada de la cueva. Los músicos no dejaron

de tocar. Todas las personas se formaron en una sola fila de espaldas a la entrada, se persignaron, luego se dieron la vuelta para quedar en frente del *Ch'uljibal ch'en* y repitieron la misma acción.



Foto 3. Los mayordomos encienden las veladoras para iluminar el camino. Mayo de 2018.
Delmar Méndez Gómez.

Los *ch'uy k'aaletik* primero y segundo se acercaron a la entrada de la cueva, bajaron unas gradas y encendieron unas veladoras para pedir permiso antes de descender. La música se detuvo un instante para que todos pasaran a dejar los bastones de mando en la cruz colocada en la entrada de la cueva y comenzó el segundo descenso. Los dos *ch'uy k'aaletik* fueron los primeros en entrar, junto con los mayordomos; llevaban varias velas que encendían en el camino para iluminar nuestros pasos. Conforme se encendían las velas, el grupo avanzaba. Fue un proceso pausado. Todos murmuraban, parecían recordar la sensación experimentada un año antes, la última vez que la mayoría había entrado a la cueva.

De manera cuidadosa caminamos alrededor de doscientos metros hasta llegar a la mitad de la cueva. El lugar era una especie de gruta muy húmeda y fría, con formas rocosas que brillaban con la luz de las velas encendidas. “*Wokoluk tijk'inetik, junaotik beel ochel*”,¹⁹ dijo el primer *ch'uy k'aal*, y así avisó que habíamos llegado al centro, justo en donde se encontraban las cruces sagradas. Las autoridades se formaron en una fila y repitieron el ritual de saludar de espaldas y de frente a las cruces.

REZO EN EL CH'ULJIBAL CH'EN

Los *tijk'inetik* de flauta y tambor retomaron la música. Al tocar el *bak'in*, los mayordomos comenzaron a ordenar el altar ante las dos cruces grandes erigidas en el interior. “*Ch'uljibal ch'en sbiil banti xk'ok'otik lajintik kantelatik. K'alal xk'ootik lea, ya jkich'tik koel kantela, kabeytik jilel xakta sok te ts'umbalte tey ta Kruse*”,²⁰ comentó don Juan, una vez que terminó de colocar, junto con sus compañeros, las trece velas grandes, cuatro botellas de *pox*, dos copas y un copal.

Una vez que el altar quedó adornado, los dos *ch'uy k'aaletik* pidieron a los músicos de cuerda que los acompañaran. Ellos se acomodaron del lado derecho de las cruces, a un lado de la profunda pendiente desde donde salía ruido de agua. Don Benito y don Emilio iniciaron con el conjunto de cuatro piezas *chanbaj yajk'ot ch'ul jtatik*. Los presentes tomaron su sonaja para acompañar la música y comenzaron a danzar. Mientras todos éramos parte

¹⁹ “Por favor, señores músicos, acompáñennos mientras entramos”.

²⁰ “La cueva donde llegamos a dejar las velas se llama *Ch'uljibal ch'en*. Cuando llegamos, llegamos a dejar velas, juncia y orquídeas”.

del ritual musical, al fondo se escuchaba la corriente del río y un viento apenas perceptible sacudía la llama de las velas.

La duración en que se cumple el *chanbaj* es relativa, pues está en función del tiempo que tardan en realizarse los preparativos. Sin embargo, los *ch'uy k'aaleetik* tienen la autoridad para apresurar a las personas cuando aprecian cierta lentitud. Los músicos pueden prolongar cada pieza el tiempo que se requiera, pero los instrumentos “*ya xlubik ek*”, también se cansan, y por lo tanto el ritual no se debe extender demasiado.

Al completarse la primera ronda del *chanbaj yajk'ot ch'ul jtatik* los músicos guardaron sus instrumentos. Entonces, los *ch'uy k'aaleetik*, los mayordomos, los *rejroletik* y los *kornaletik* se hincaron frente al altar para escuchar las palabras de los rezadores. Hubo un silencio prolongado, como si las personas hablaran para sí mismas, sin murmullos, antes de que tomaran la palabra. Entonces, el primer *ch'uy k'aal* anunció a las trece deidades (católicas) del mundo tseltal en Chanal:

*Ch'ul balumilal, rios, kajwal, tal pathbeytik awo'tan, pasa tal perton teme talotik ta sk'ajk'al ito, leme sbabial santo San Miguel, leme sche'bal Espiritu Santo, leme yoxebal bantera, leme scha'nebal San Pedro, leme sjo'ebal San Cristo, leme swakebal ch'ul ja', leme sjukebal tatik maestro Jesucristo, leme xwaxkebal ch'ul me'tik Santa Rosa, leme sbalunebal maestro San Pedro Mártir, leme slajunebal jala' me'tik kurus, leme sbuluchebal me'tik resesion, leme slajchebal ch'ul San Sebastián, leme yoxlajuneb tatik obispo San Martín, leme yoxlajuben limosna, yoxlajuneb kantela [...].*²¹

Los *ch'uy k'aaleetik* llamaron a los espíritus, invocaron su presencia para que pudieran recibir la ofrenda y escuchar la petición, la palabra colectiva, de días de lluvia y abundante agua: “*Le' ayotik ta yoxebal mayo, talotik ta sk'anel, wokuluk, ch'ul kurus, te lek xtal sk'alelal ja'ale*”.²² Todos se hincaron y rezaron alrededor de media hora. Los músicos de cuerda tocaban; me percaté de que ninguno dirigía la mirada hacia los acompañantes que rezaban, pues tenían cerrados los ojos,

²¹ “Sagrada Madre Tierra, Dios, seres sagrados, los saludamos con nuestro corazón, perdónennos si hemos venido en esta fecha, aquí está el primer santo san Miguel, el segundo santo Espiritu Santo, el tercer santo Bandera, el cuarto santo san Pedro, el quinto santo san Cristo, el sexto santo sagrada Agua, el séptimo santo sagrado maestro Jesucristo, el octavo santo la sagrada madre santa Rosa, el noveno santo san Pedro Mártir, el décimo santo madre Santa Cruz, el onceavo santo madre Concepción, el doceavo santo sagrado san Sebastián y el décimo tercer santo señor obispo san Martín, aquí están las trece limosnas, las trece velas [...]”.

²² “Aquí estamos reunidos en este 3 de mayo, venimos a pedir, por favor, sagrada cruz, que vengan buenos días de lluvia”.

con la cabeza inclinada hacia arriba, como si también invocaran a los seres con su pensamiento, además de acompañar la petición con los sonos.

Poco antes de que terminaran de rezar, los músicos comenzaron a tocar el *chanbaj yajk'ot ch'ul jme'tik*. Pude identificarlo a partir de un cambio en la forma rítmica de quien tocaba el violín. Este instrumento marcó el fin de un *chanbaj* y el inicio de otro. Al poco tiempo, noté que algunos lloraban mientras rezaban, y aunque había muchos murmullos al unísono, alcancé a escuchar que lagrimeaban en gratitud por las bendiciones recibidas durante el año. Es posible que el cambio de son a uno más pausado y melancólico, tal como pude sentir, abriera la sensibilidad del corazón de las personas.

En cierto momento, los dos *ch'uy k'aletik* levantaron el rostro y el resto hizo lo mismo; esa fue la indicación de que el rezo había culminado. Todos se pusieron de pie y se dieron la mano, se saludaban como señal de bienvenida. Los instrumentos que descansaban fueron bendecidos, les arrojaban un poco de *pox* con la boca. “*Yu'un jich ya yich' ch'ultesel*”,²³ mencionó don Pedro Moreno, el músico que tocaba el *sme' k'ayob*.

Una vez que todos se saludaron, inició la repartición de *pox*. Fueron cuatro veces, como dijo un mayordomo: “*chan welta kabeytik*”.²⁴ El número cuatro, para los tseltales de Chanal, representa los puntos cardinales del mundo. Algunos llevaban un recipiente para guardar la bebida, otros bebieron lo recibido. En un momento varios tomaron la sonaja para danzar en un gesto que me pareció voluntario, pues otras personas permanecían sentadas, platicando. Era un momento libre, no pautado, donde todos convivían mientras seguía sonando la música dedicada a la Virgen de la Candelaria.

Los dos conjuntos de sonos, tanto el de san Pedro como el de la Candelaria, se completaron en una hora. En ese tiempo aproveché para preguntar algunas dudas que me habían surgido al descender a la cueva. Me acerqué al primer *ch'uy k'aal* para saber si en la petición se mencionaba alguna vez el mito de la cueva. “*Yaknanix, tatil, ya kaltik te ochemotik ta yutil Ch'uljibal ch'en, ta yolil jme'tik balumilal, yu'un li' ya schijnaj te ja'e*”,²⁵ me dijo. La respuesta me hizo comprender que el rezo, aun cuando no tuviera un nombre en particular, como sucede con el *pat o'tan* que realizan en Tenejapa o en Bachajón, era específicamente para el día de la Santa Cruz.

²³ “Así se purifican los instrumentos”.

²⁴ “Cuatro veces tocamos”.

²⁵ “Así es, joven, decimos que estamos reunidos dentro de la cueva sagrada, en el centro de la Madre Tierra, porque aquí es donde nace el agua”.

Don Benito Gómez, el músico de flauta, estaba al lado y escuchaba nuestra conversación. Dirigí mi mirada hacia él para resolver otra de mis inquietudes. Le pregunté si tocar en el *Ch'uljibal ch'en* era distinto a tocar en la iglesia o en cualquier otro espacio. “*Jich, maba pajal k'alal ya jtijtik te k'ayube sok te amaye k'alal xbeenotik beel, li' tulan sk'oplal, ja' mas tulan x-ok' te amaye, yu'un ayotik ta yet'al te ch'ene*”,²⁶ me respondió. El señor Benito Gómez reconocía la acústica distinta que generaba la cueva, el efecto de reverberación y eco, que provocaba una sensación diferente en el ambiente.

Continuamos la conversación y quise saber si de alguna manera al tocar los sonos se hacía referencia al mito del *Ch'uljibal ch'en*. “*Yak, te chanbak k'inetik ja' sk'ayoj te ch'ul tatik, te ch'ul me'tik, te ch'ul ajawetik. K'alal ya tijtijtik te chanbak k'inetik, ya xk'opojik te ch'ul riosetik, ya xcholik te jtaeltike*”,²⁷ me dijo, y esto fue una profunda revelación, porque me hizo comprender que al tocar los sonos todo mito se recrea, que a través de la música se manifiestan unas presencias que es necesario escuchar. En este sentido, hay una performatividad del mito que no se da únicamente en la ejecución de la música, sino en su escucha. Los dioses existen en tanto aparecen en los rezos, en los sonos, en su escucha.

Don Benito se levantó y se acercó a sus compañeros, les tocaba retomar nuevamente la música. Había llegado el momento de recoger las cosas para iniciar el ascenso. Los músicos no ejecutaron ninguna pieza de los *chanbak'in*, sino el *balok'ibal*, es decir “la última pieza”, son que indica el fin de una parte de la procesión. Como las velas no se habían consumido en su totalidad, el camino de regreso era visible. Así como entramos, salimos sin prisa. Los músicos de tambor y flauta nos encaminaron, tocaron durante el tiempo que nos llevó llegar a la superficie.

El descenso a la cueva se entiende como un viaje al centro de la Madre Tierra; la superficie es el mundo de lo terrenal. No es fortuito que únicamente una vez al año la gran serpiente se mueva para permitir que los humanos puedan descender. Un solo día al año, las personas tienen a su alcance el mundo de lo sagrado.

²⁶ “Así es, no es lo mismo tocar el tambor y la flauta cuando caminamos; este lugar es importante, por eso suena más fuerte la flauta, porque estamos en el centro de la cueva”.

²⁷ “Sí, cuando tocamos todos los sonos es como escuchar la voz de nuestro sagrado padre, de nuestra sagrada madre, de los sagrados seres. Cuando tocamos los sonos es como escuchar hablar a los dioses que cuentan nuestra forma de ser”.



Foto 4. Los músicos de violín y guitarra tocan mientras los *ch'uy k'aaletik* y los mayordomos rezan antes de levantar las cosas dejadas en la cruz de la entrada de la cueva. Mayo de 2022. Delmar Méndez Gómez.

DE REGRESO AL MUNDO TERRENAL

Una vez afuera, los músicos de flauta y tambor hicieron una pausa para permitir que los músicos de cuerda retomaran su participación, porque es su música la que acompaña el rezo. Los mayordomos, *ch'uy k'aaleetik* y *rejroletik* se hincaron frente a las cruces de la entrada de la cueva, donde dejaron guardados los bastones. Los músicos de cuerda tocaron nuevamente el *chanbajyajk'ot ch'ul jtatik*, y así completaron el ritual de entrada y salida, el ciclo del adentro y el afuera de la cueva sagrada.

Con esto se cumplió la primera parte del ritual. Lo que siguió después fue la visita a dos ojos de agua que se encuentran en dos barrios distintos: uno, en el barrio Pamal Akil, ubicado en el oriente del pueblo y, el segundo, en el Barrio Bajo, ubicado en el poniente. Los dos *ch'uy k'aaleetik* se separaron; el primero se unió al grupo que iría a Pamal Akil y, el segundo, a Barrio Bajo. Los músicos también se dividieron para acompañar a cada contingente.

Decidí sumarme al grupo del primer *ch'uy k'aal*. Durante el camino hubo música de flauta y tambor. Visitamos en total cuatro lugares con cruces o, como solemos decir, cuatro cruces. En cada parada los mayordomos adornaban las cruces y dejaban velas encendidas y un poco de *pox*, mientras los acompañaban los músicos de cuerda.

Al llegar al tanque comunitario, que antes era un pozo llamado Yaxnichil, el *ch'uy k'aal* ofreció un litro de *pox* al agua y abundante sal. “*Ila a majt'an ch'ul tatik, ch'ul me'tik, ch'ul santa cruz, yu'un jich ma'yuk bin ora xtup' te ja'e*”,²⁸ dijo. Los *rejroletik* quemaron cuatro cohetes para anunciar que habíamos llegado al ojo de agua. Algunas señoras que lavaban en las bateas se acercaron a saludar a las autoridades. También se encontraban ahí las esposas de las autoridades, que habían estado esperando la llegada de los hombres. Así pues, mientras los mayordomos adornaban las cruces, las mujeres repartían la comida que ya habían preparado. Después de media hora, retomamos el camino.

En la cuarta cruz, ubicada en el centro de Chanal, se reencontraron los grupos. La llegada fue casi simultánea; entendían el ritmo al que debían

²⁸ “Te ofrecemos esta ofrenda sagrado padre, sagrada madre, sagrada Santa Cruz, para que en ningún momento desaparezca el agua”.

caminar para culminar a la hora indicada. Ya era mediodía. Como señal y muestra del encuentro, todos los músicos comenzaron a tocar, y con el sonido de todos los instrumentos entramos a la iglesia. Llegar a la iglesia y entrar en ella era símbolo de nuestro retorno del inframundo de los seres sagrados, del centro de la Madre Tierra, emergimos de su vientre.

El primer *ch'uy k'aal* tomó la palabra; se veía conmovido, satisfecho con el trabajo realizado por todos. Dijo: “*Wokolawal mamtikitik, tijk'inetik, martomaetik, rejroletik, kornaletik, yu'un la pasik tulan te a'tele. Teme lek la jpastik te a'tele lek ya xtal te ja'ale. K'anbeytik te riosetik te jich ya xtal a*”.²⁹ Todos confiaban en que así sucedería, en que los dioses serían generosos con ellos, en que el *Ch'uljibal ch'en* les agradecería con buenos días de lluvia.

LAS LLUVIAS QUE VENDRÁN. REFLEXIONES FINALES

Las últimas palabras del *ch'uy k'aal* Caralampio Sánchez desvelan la importancia del ritual: el sostenimiento de la vida. Cada elemento en su conjunto es necesario para la completitud del ritual. Sin la música, la palabra de los rezadores, la participación de las autoridades, las ofrendas, sin todo esto, el ritual no completaría su eficacia. Pero esto tampoco sería posible si no se creyera en la importancia de ello para su mantenimiento. La creencia colectiva es la base de todo ritual.

Si hablamos específicamente de la música, comprenderemos que se trata de las voces de los seres sagrados que allí aparecen, tal como lo mencionó don Benito. Si bien los sonos no tienen cantos que narren los mitos o expresen algún discurso lírico, se interpreta que la música es una forma de hacer presentes a los dioses, de recuperar el devenir del pueblo tseltal. Por ello, estos sonos no se tocan en momentos y lugares que no tengan alguna función mítico-religiosa.

Al respecto, don Pedro Moreno, uno de los músicos de tambor, me hizo reflexionar que el sentido de la música no se halla en ellos ni en sus instrumentos, pues sólo son el medio, sino en que puedan escucharla las personas participantes en la actividad ritual y aquellas entidades sagradas a quienes van dirigidas las plegarias y los rezos. Por ello, es posible aseverar

²⁹ “Gracias señores, músicos, mayordomos, *rejroletik, kornaletik*, por todo su esfuerzo con el trabajo. Si hicimos bien el trabajo, entonces vendrán buenas lluvias. Le pidamos a los dioses que así sea”.

que, si los días de lluvia llegan, es porque los seres sintieron y escucharon la música, el rezo, las peticiones: “*K’ot ta yo’tanik te binti la kalbeytik ya’yik, te binti la tijtike te riosetike*”,³⁰ sentenció don Pedro.

Antes de despedirme de las autoridades, reafirmé en mi corazón la adherencia a la petición que ellos habían hecho porque, después de todo, las lluvias y el agua no son sólo para la gente de Chanal, sino para las personas todas que habitamos este mundo. Mi corazón resuena con ellos y con las sabias palabras que el difunto *ch’uy k’aal* todavía dijo: “Mientras haya música, habrá fiesta, habrá agua, habrá vida”.



Foto 5. Músicos de flauta y tambor frente a la iglesia de Chanal. Mayo de 2018.
Delmar Méndez Gómez.

³⁰ “Llegó al corazón de los dioses todo lo que les dijimos, lo que tocamos”.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John L.; *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1982 [1962].
- Blásquez Martínez, Lidia Ivonne; “La etnografía: una aproximación metodológica para la comprensión de los procesos sociales”, en Raquel Güereca Torres (coord.), *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*. Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2016, pp. 45-67.
- Geertz, Clifford; *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Gómez Álvarez, Maura Luvia; *Un contenido innovador para enseñar la historia local en educación primaria: las banderas y los kaptanes, una tradición comunitaria*, tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional, Ciudad de México, 2013.
- Guber, Rosana; *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.
- Leach, Edmund; *Sistemas políticos de la Alta Birmania. Estudio sobre la estructura social Kachin*, Anagrama, Barcelona, 1964.
- Lévi-Strauss, Claude; *Antropología estructural II*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1979 [1955].
- López Austin, Alfredo; *Los mitos del tlacuache*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, Ciudad de México, 1998 [1990].
- Malinowski, Bronislaw; *Magia, ciencia, religión*, Ariel, Barcelona, 1982 [1948].

Resonancias del carnaval de Huixtán a partir del *pots* (viejo barbado)

Miriam Rosas Báez

HA LLEGADO EL DÍA¹

*A vito a ti k'inetik ti jk'upin jk'eltutik
xchiuk jk'upin jpastutik yu'un a sventa jch'uleltutik.
Carnavalero huixteco²*

Un domingo antes del miércoles de ceniza, los *jtajamoletik* o *carnavaleros* comienzan a prepararse desde muy temprano para bajar a la cabecera municipal. Cada grupo se reúne en la casa de su *kaptan*. Allí rezan, se visten y se encalan. Los ancianos ayudan a vestir a los más jóvenes o niños. Los *tanchaketik* (nalgas pintadas), semidesnudos, se encalan las piernas, los brazos y la cara; llevan sus animales disecados y un paliacate con la figura de la guadalupana. Los *potsetik* (viejos barbados o peludos), por su parte, se colocan sus máscaras de cuero con barbas blancas y cascabeles. Visten una cobija de telar hecha a mano; el *pinto chij*, le dicen. Usan, además, un *morralcito* que cuelga casi hasta el tobillo; es colorado y lleva una cincha de paja para cargarlo. También se ciñen sus fajas rojas y se colocan el sombrero —de esos que son planos y se amarran

¹ Este artículo forma parte de una primera exploración al tema de la dimensión sonora de las ocasiones festivo-rituales vinculadas a los catolicismos de Huixtán, Chiapas, objeto de una investigación doctoral en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

² *Estas son las fiestas que nos gusta ver y hacer porque pertenecen a nuestra forma de ser, a nuestro espíritu-ch'ulel*. Testimonio incluido en el programa: CELALI TV, *Carnaval de Huixtán, Chiapas*, 13 de noviembre de 2020, disponible en <https://youtu.be/DJPQdzwiaQE>. Escritura en tsotsil, Carlos E. Huacash; versión en castellano, Hugo Camaras. Agradezco a ambos su apoyo.

con un listón—. El *pots* toca la guitarra. Junto a él va su “novia” o “esposa”, llamada *k’a me’el* (mujer ruca, vieja podrida). Este personaje es un hombre que viste ropas que usan las mujeres tsotsiles y tseltales del municipio: nahua de tela negra, faja y una blusa de manta bordada. Carga, además, un muñeco en su rebozo y se tapa el rostro con un pañuelo.

Hacia las dos de la tarde, allá en el atrio de la iglesia de San Miguel, comienzan a sonar las caracolas. La flauta de carrizo hace el llamado para comenzar a tocar “El Bolomchón”. Dos tambores la acompañan. Los *cueteros* lanzan los cuetes al cielo. No obstante, nadie sabe a qué hora comenzará el recorrido ni qué grupos vendrán al *K’in tajimol: la sagrada fiesta del juego* o el carnaval.

En la plaza, sentadas en las banquetas, los escalones o las bancas, están reunidas centenares de personas expectantes, silenciosas. En los balcones y ventanas se asoman otras más. Visten de gala: ellas con su blusa y su rebozo blanquísimo, bordados espléndidamente, y su nahua negra ajustada con la faja roja usual; ellos, con botas, sombrero y camisa a cuadros. El viento sopla y trae consigo los aromas de la fiesta: elotes hervidos o asados, cacahuates recién tostados, nieves o paletas de hielo, pozol, aguas, frutas y dulces. Se escuchan los anuncios en los altavoces, los murmullos y el juego de basquetbol.

El primer grupo de *jtajamoletik* viene bajando: ¿serán los de La Pila o quizá los de Chilil? Lo anuncia el repiqueteo de campanas, la ráfaga de cuetes y el grupo de flauta y tambor. Son dieciséis los integrantes que vienen dando saltos y gritos. Van a hacer su mejor esfuerzo, puesto que quieren ganar el concurso de *tanchaketik* que se realiza cada año. Después de entrar en la iglesia para rezarle a San Miguel, ofrecer su trabajo a Jesucristo y pedirle disculpas anticipadas por las bromas que harán durante la jornada, salen a la plaza. Allí, el *kaptan* comienza a recitar sus “bombas” o anuncios burlones frente a la cruz. Al terminar su informe todos le responden: “¡Que viva la muchacha!”. Y, muy alegres, comienzan a saltar, bailar y tocar sus instrumentos: caracolas, melódicas, guitarras, maracas y cornetas. Sacan a las personas a bailar, les hacen bromas e interactúan con la gran mayoría de la gente congregada. La interacción es cercana y personal —hasta confrontativa—. Quieren saber tu nombre para bromear con él. Te preguntan si estás casada, si tienes novio o estás divorciada. Te piden “un su traguito”; te tocan, te empujan y también toman de tu comida.

Al mismo tiempo, las personas asistentes, en su mayoría hombres algo ofuscados por el *pox*, se acercan a hacer bromas con el grupo; especialmente se dirigen al personaje *k’a me’el*: le tocan las ropas, el cuerpo, le levantan la falda

o la quieren abrazar. Este personaje se defiende golpeándolos con un fuste o vara. El *pots* siempre va a su lado. Como su “esposo”, la protege de quien “se la quiera llevar”.

El recorrido de los *tanchaketik* comienza dirigiéndose hacia el mercado; allí, bromean con la gente y, en seguida —en sentido contrario al de las manecillas del reloj—, avanzan alrededor de la plaza y llegan a la presidencia municipal, donde un grupo de autoridades los espera para ofrecerles *pox*, refrescos, cervezas, alimentos y cigarros.

“¡Ahí vienen el segundo y el tercer grupo de *tanchaketik*!”. Uno es más numeroso que otro; cada cual ejecuta el protocolo —iglesia, cruz frente al pórtico, mercado, plaza, presidencia municipal— antes de reunirse de nuevo en el centro de la plaza.

Ya casi son las seis de la tarde, las comparsas se mantienen agrupadas increpando a su audiencia. Una de ellas ocupa la cancha de basquetbol y se organiza para iniciar otra representación. Los *tanchaketik* comienzan a despojarse de los sombreros, instrumentos y animales disecados que llevan consigo; los amontonan en el centro. Luego, hacen una ronda: se toman de las manos y dan vueltas saltando y gritando “¡jay, jay!”. Primero hacia la izquierda, luego hacia la derecha.

En seguida, comienza el “juego del toro”, representado por *Totik Vakax* (nuestro padre toro). Es un *tanchak* que utiliza una máscara con cuernos; lo atan al poste de la canasta de básquetbol mientras distribuyen *pox*, que también le ofrecen al niño *tanchak* que lo va a “montar”. Una vez “sueltan al toro”, los demás intentan lazarlo. ¡La multitud participa y se divierte! Las niñas y los niños presentes persiguen al toro, que pretende cornear a quien se le enfrente; roba la comida de los puestos, se cae, se quita al niño que lleva encima, y esta dinámica se repite con otro *Totik Vakax* y otro *tanchak*-niño-jinete. Mientras tanto, los *potsetik* continúan tocando su guitarra y danzando al margen de la cancha —en compañía de las *k'a me'etetik* (viejas rucas)—.

Hacia las ocho de la noche las comitivas se van despidiendo. Vuelven, casi cayéndose, a sus lugares de destino; a veces se detienen en una casa, donde les convidan alimentos, atol agrio y otras bebidas. En este último momento, los *jtajamoletik* alcanzan un estado de éxtasis: alegría-alteración-intensidad-llanto. Han cumplido su encargo, el cual deberán efectuar durante cuatro domingos consecutivos.³

³ Esta estampa ha sido construida a partir de observaciones realizadas en el *K'in tajimol* de Huixtán en

HUIXTÁN Y LOS CARNAVALES

En estudios recientes sobre los carnavales en Chiapas se plantea que, a lo largo del Estado, aún se celebran veinticuatro fiestas carnavalescas, cada una con características particulares y diversas, pero la mayoría en las zonas zoque, tsotsil, tseltal y ch'ol. De acuerdo con Gillian Newell, Nancy Jiménez y Enrique Pérez, autores de “Historiar el carnaval en Chiapas: un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re)construcción”, esta festividad en el estado no es “una inversión del orden simple o una fiesta popular o católica-sincrética”, sino que debe ser estudiada como expresión de una fuerte —y aquí acuden a Michel-Rolph Trouillot y a Víctor Turner— condensación histórica, semiótica y simbólica.⁴

Según autores como Miguel Sánchez y Rocío Noemí Martínez, los carnavales tsotsiles están relacionados, por un lado, con el calendario maya antiguo, es decir, con las fiestas agrícolas, y, por otro lado, con las y los ancestros, es decir, con la memoria y los entes vitales. Uno de los antecedentes de esta celebración es lo que dictaba el *ch'ay k'in* de uno de los calendarios mayas, es decir, los cinco días “perdidos”, “caídos” o “borrados” (*ch'ay*) con los que culminaba y se reiniciaba el antiguo calendario. Dicho “descanso” de cinco días es semejante al mes *wayeb*, el más corto del año, con el cual iniciaba el ciclo festivo y agrícola, con la temporada de siembra, e implicaba la renovación del mundo. De acuerdo con esto, lo que estarían representando algunos personajes del *K'in tajimol* sería un proceso tanto de recreación del mundo, como de transformación cultural: del ser humano cazador y recolector —que era nómada y aún desconocía el maíz—. hasta la metamorfosis articulada al alimento sagrado para conseguir ser la humanidad del maíz.

el año 2022, así como de la revisión y el análisis de archivos audiovisuales y entrevistas a carnavaleros del municipio. Para comprender mejor la dinámica del carnaval, se sugiere ver el Video 1, que es un fragmento registrado el 27 de febrero de 2022, donde se aprecia la llegada de los *jtajamoletik* a la cabecera municipal, su ingreso directamente a la iglesia y cómo algunos saludan al *pask'in* (guitarrista) que está tocando en el atrio. Miriam Rosas Báez, Video 1. DSC 1769. Llegada de los *tajamoles* a la iglesia de San Miguel, 25 de septiembre de 2022, disponible en <https://youtu.be/z8mSKrrAsrA>

⁴ Aluden a *Silenciando el pasado*, de Trouillot [1995], para lo histórico, y a *La selva de los símbolos*, de Turner [1967], para lo semiótico y lo simbólico. En Gillian Newell, Nancy Jiménez y Enrique Pérez, “Historiar el carnaval en Chiapas: un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re)construcción”, en *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 20, núm. 1, 2021, p. 3.

En “*Ts’akiel*. Vestidos rituales, prácticas de transfiguración y temporalidades superpuestas en la fiesta del *k’in tajimol*”, Rocío Noemí Martínez plantea que esos días del *wayeb* expresan el designio de entidades compañeras o de animales, pero también hacen alusión al dormir o al soñar, lo que podría interpretarse como cercano a los muertos, los cuales, durante el *ch’ay k’in*, nos recuerdan nuestro origen y quiénes somos.⁵ Por su parte, José Manuel Martín, en *El gobierno indígena municipal en Huixtán. Cambios y persistencias en un municipio del altiplano central de Chiapas (1938-2012)*, sostiene que el actual ciclo ceremonial de Huixtán está plenamente relacionado con la práctica de los catolicismos que se profesan en el municipio, aunque, como se señaló, dicho ciclo tiene que ver sobre todo con el calendario agrícola antiguo, en cuya cuenta del tiempo, o *Yotol k’ak’al*, antes se celebraba el *ch’ay k’in* hacia las mismas fechas en las que ahora se celebra el carnaval.⁶

La historia de Huixtán, como la de muchas otras zonas de Chiapas, ha estado marcada por las diferentes fases de la evangelización cristiana desde el siglo XVI hasta nuestros días. La impronta de las misiones dominicas y franciscanas, luego de las evangélicas y, más tarde, la influencia de la teología de la liberación y de la nueva Iglesia autóctona, generaron cambios a nivel social en las formas de gobierno y en las dinámicas mercantiles que, como es sabido, se sostenían en la explotación de la población tsotsil y tseltal de la región. Actualmente es posible apreciar algunas huellas de estos procesos en los espacios que se utilizan para las celebraciones y las fiestas (iglesias, calles, casas y plazas); se percibe en los personajes que participan, en la indumentaria utilizada, las fechas y momentos, los discursos, las expresiones verbales y corporales, y en quienes asisten o participan y quienes no lo hacen, entre un sinfín de elementos, si bien aquí nos detendremos específicamente en lo que tiene relación directa con el *pots*.

⁵ Estas reflexiones se apoyan en la lectura de *The Way Glyph: Evidence for “co-essences” among the Classic Maya*, de Stephen Houston y David Stuart [1989]. Rocío Noemí Martínez, “*Ts’akiel*. Vestidos rituales, prácticas de transfiguración y temporalidades superpuestas en la fiesta del *k’in tajimol* (Chenalhó y Polhó, Chiapas)”, en *Journal de la Société des Américanistes*, Número especial, Tiempos Mayas, 2017, p. 332.

⁶ José Manuel Martín, *El gobierno indígena municipal en Huixtán. Cambios y persistencias en un municipio del altiplano central de Chiapas (1938-2012)*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Chiapas, México, 2014.



Foto 1. Llegada de los *jtajamoletik* a la plaza. En el grupo que está en primer plano se puede observar a dos *potsetik* y cinco *tanchaketik*. Al fondo a la derecha se encuentran dos personas con caracolas; más hacia el centro, los tres músicos de flauta y tambor y, al extremo izquierdo, un *pask'in* o músico tradicional de guitarra. Febrero de 2022. Míriam Rosas.

HERRAMIENTAS TEÓRICAS

Para comprender cómo son interpretadas las expresiones sonoras, así como las formas de comunicación durante ocasiones como el carnaval, recurro a tres conceptos: *modos de escucha*, *formas sonoro-significantes* y *performatividad*, que abordo a continuación.

Sobre la escucha

La escucha es un dispositivo culturalmente orientado que, de acuerdo con Ana Lidia Domínguez, no se limita al oído. Según explica en “El oído: un sentido, múltiples escuchas”, se trata de un fenómeno encarnado, situado y mediado: es encarnado indudablemente porque concierne al cuerpo, pero también porque las sonoridades nos provocan sensaciones corporales y emocionales; es situado porque sucede desde un lugar y tiene un determinado contexto, y es mediado por los diversos marcos interpretativos desde los cuales se forja la percepción sonora.⁷ En otras palabras, la escucha está influida por la cultura, lo

⁷ Ana Lidia Domínguez, “El oído: un sentido, múltiples escuchas”, presentación del dossier Modos de

que significa que el grupo social en el que crecemos modela nuestra percepción y así aprendemos a interpretar los códigos audibles. Por todo esto es posible hablar de diferentes *modos de escucha* a fin de abordar la complejidad implicada en el acto de escuchar.

Desde un punto de vista socialmente más amplio, existen pedagogías y políticas de la escucha por medio de las cuales conocemos y reconocemos determinados repertorios de sonoridades, y ello influye en el modo como nos relacionamos con las otras personas. En mi investigación busco acercarme a una cultura sonora y aural que es parte del repertorio audible de la región y cuya escucha suele estar atravesada por prejuicios con rastros de colonialidad. Al estudiar el carnaval de Huixtán, es importante aprender a “escuchar” las mediaciones comunicativas producidas por las prácticas sonoro-musicales. Dichas mediaciones pueden establecerse entre las personas mismas, pero también entre ellas y lo no humano, ya sea animal, natural o divino. En este sentido, la *colectividad acústica*⁸ estaría conformada por entidades de diverso tipo que compartirían un espacio audiofónico cuyo sentido y significado nos gustaría comprender.



Foto 2. *Jtjamoletik* en la iglesia de San Miguel. Se puede observar que el *tanchak consejero* —el *kaptan*— está rezando, mientras el grupo escucha sus plegarias y disculpas. Febrero de 2022. Rafael Camaras.

escucha, en *El oído pensante*, vol. 7, núm. 2, 2019, p. 94.

⁸ Noción que tomo de la misma autora, Ana Lidia Domínguez, pero de “A un grito de distancia. Comunidades acústicas y culturas aurales en torno al uso de la voz alta”, en Ana Lidia Domínguez y Antonio Ziriñ (coords.), *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, Universidad Autónoma Metropolitana / Ediciones del Lirio, 2017, pp. 35-55.

Sobre las formas sonoro-significantes

El centro de interés en el acercamiento etnográfico son las *formas sonoro-significantes* que se despliegan en el *K'in tajimol* de Huixtán. Para comprender lo que implican las expresiones sonoras y lo que transmiten, me apoyo en lo que acerca de ellas dice Roberto Campos en *Sonidos símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*:

Por expresión sonora entiendo la forma sonora significativa [una melodía, un toque de campanas, un patrón rítmico, una pieza musical, un silbo, un ruido, una alocución] que alguien produce con un objeto [una flauta, campanas, uno o varios tambores, una flauta y tambores, un grupo de cencerros], con una intención expresiva determinada y en una situación particular.⁹

Al hablar de una expresión *sonora* se refiere a los sonidos físicos que emiten unas determinadas fuentes, que pueden ser objetos, cuerpos, movimientos u otros recursos. La *forma* alude a las características que singularizan dichas expresiones, que son estructurales, de timbre, ritmo, melodía, textura, patrones u otros. Finalmente, lo *significante* apela, en la línea de la lingüística saussureana, a la imagen acústica del signo. Se trataría, entonces, de “una secuencia sonora física, es decir, [...] una entidad concreta reconocible y delimitable que ha sido el resultado de la acción performativa de alguien”.¹⁰

En el *K'in tajimol* hay cuatro grandes grupos de participantes que producen formas sonoro-significantes: los músicos, los *tanchaketik*, los *potsetik* y las *k'a me'etetik*. Véanse, en la Tabla 1, los recursos de expresión sonora que utiliza cada uno para generar esas formas sonoro-significantes:

⁹ Roberto Campos, *Sonidos símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016, p. 53.

¹⁰ Roberto Campos; *Sonidos símbolo...* p. 54.

Carnavaleros	Instrumentos	Vocalizaciones	Movimientos corporales	Otras fuentes
Pots	Guitarra y armónica	Vocalizaciones (graves), palabra hablada (tsotsil/tseltal), rezo, silbido, risa y grito	Zapateo, baile	Cascabeles
Tanchak	Guitarra, armónica y maracas	Palabra hablada (tsotsil/tseltal), rezo, silbido, risa, grito, canto y sonidos onomatopéyicos	Zapateo, aplausos y baile	Cascabeles, cuernos de toro, cornetas y caracolas
K'a me'el	Armónica	Palabra hablada (aguda, en tsotsil/tseltal) y rezo	Zapateo, aplausos y baile	Estallido de fueite
Músicos	Flauta y tambor, guitarra, marimba, arpa y acordeón			

Tabla 1. Elaborada a partir de lo observado en el carnaval de 2022 y de la revisión de materiales documentales y archivos audiovisuales en la plataforma de YouTube.

Aquello que suena en la ocasión festivo-ritual localmente puede ser considerado musical o no, incluidas otras fuentes como las campanas de la iglesia, los cuetes, los murmullos, las risas y las voces de los asistentes, los pregones de los vendedores ambulantes y los mensajes que emiten los altavoces de algunas tiendas de abarrotes. Algunas formas sonoro-significantes tienen carácter profano, mientras que otras más bien invocan a lo divino. La relevancia de examinar la caracterización de estas expresiones radica en que articulan sentidos o significados para las personas que las escuchan y para quienes las producen. Por ello, es importante ir más allá de la clasificación o descripción sólo del sonido. Un supuesto básico de esta indagación es que toda forma sonoro-significante opera como símbolo acústico estructurado en el contexto del carnaval. Para que se le confiera sentido al sonido es preciso que existan convenciones implícitas entre quien lo produce y quien lo escucha, y la perspectiva aural me permite argumentar que las formas sonoras estructuran la fiesta y los personajes, que marcan momentos y delimitan acciones.



Foto 3. Para realizar el “juego del toro”, un *tanchak* se transforma en *Totik Vakax* (nuestro padre toro). Febrero de 2022. Rafael Camaras.

Sobre la performatividad

A partir de la pragmática lingüística, que reconoce que el lenguaje no sólo describe la realidad, sino que incide en ella y la transforma, especialmente cuando se pronuncian adecuadamente los enunciados performativos, y a partir también de los estudios del *performance*, que llevan lo planteado por John L. Austin al ámbito escénico y consideran que, “más que una «descripción» de un hecho, el *performance* se convierte en el «hecho en sí»”, cabe preguntarnos, con Alejandro Madrid, “qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer”.¹¹ De acuerdo con este autor, los estudios del *performance* y la noción de

¹¹ Véanse: John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, compilación de J. O. Urmson, Paidós, Barcelona, 1971 [1962]; Diana Taylor, *Performance*, Asunto Impreso Ediciones, 2012, p. III, y Alejandro Madrid, “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 13, 2009, p. 3.

performatividad permiten desplazar la duda habitual sobre cómo entender la música a través de los procesos culturales hacia la pregunta de cómo se pueden comprender procesos socioculturales amplios a partir del análisis de lo musical. Madrid nos insta a preguntarnos “¿qué pasa cuando la música sucede?”¹², es decir, ¿qué ocurre en el contexto específico del *K'in tajimol* cuando los distintos actores participantes producen o escuchan lo que, con Roberto Campos, hemos llamado *formas sonoro-significantes*?

EL *POTS*, SU MÚSICA Y SU FIGURA



Foto 4. *Pots* tocando la guitarra y danzando. Se puede observar al *pots* con camisa y pantalón de telar, faja roja, máscara de cuero con cascabeles y barbas blancas, sombrero plano y pañuelo en el rostro. Está tocando la guitarra y podría llevar una armónica en la bolsa del pantalón. Febrero de 2022. Miriam Rosas.

El *pots* es el personaje aparentemente más serio y solemne; tañe la guitarra y danza, pero también bromea con la concurrencia; especialmente el *pots consejero*, que intenta no dejar sola a su pareja, *K'a me'el*, a la que va “presumiendo” y abrazando por las calles. Cuando los *potsetik* danzan, lo hacen suavemente, con un pequeño paso alternando los pies o dando vueltas, y no es extraño que saquen a bailar a quienes vayan pasando o que los hombres se unan a danzar

¹² Alejandro Madrid, “¿Por qué música...?”, p. 6.

con ellos voluntariamente. El primer domingo de carnaval de febrero de 2022 pude observar a varios grupos de *jtajamoletik* y generé algunos registros. En el Video 2¹³ se recogen unos segundos del recorrido de un grupo de dos *potsetik* y cuatro *tanchaketik* que interactúan con personas adultas y con niños en la zona del mercado. Después de saludar de mano a un asistente al carnaval y bromear con él, el grupo de *jtajamoletik* comienza a tocar la guitarra. Los *potsetik*, sin dejar de rasguear, inician su danza girando para la derecha y luego para la izquierda, gritan y emiten exclamaciones efusivas, risas y palabras en tsotsil. Los niños también buscan acercarse al grupo para jugar. Incluso corren y uno de ellos se cae al intentar que un *tanchak* no lo alcance. Los demás integrantes del grupo interceptan a las personas que pasan por allí o a los comerciantes del lugar para decirles chistes y hacerles preguntas graciosas. Al cabo de unos segundos, el grupo se reúne de nuevo y el *tanchak consejero* da la indicación de retirarse, por lo que se van tocando, gritando y danzando, no sin antes recibir el griterío de los niños con exclamaciones como: ¡ladrón!, ¡uy, uy!, ¡ah, ah!, ¡ja, ja!

Como se puede apreciar, las expresiones sonoras de los personajes del carnaval son complejas, pues en ellas intervienen muchas fuentes que suenan simultáneamente: instrumentos musicales, vocalizaciones y movimientos corporales. Junto con estas expresiones, en el Video 2 se puede escuchar el patrón rítmico del son que tocan los *potsetik* con sus guitarras, en el cual me detendré más adelante.

La guitarra del pots

La guitarra es parte imprescindible de la textura sonora del *K'in tajimol*, puesto que también la llevan los *tanchaketik* y el *pask'in*, guitarrista solista que toca en ciertas ocasiones festivo-rituales huixtecas.¹⁴ La guitarra del *pots* no tiene una afinación estándar a la usanza occidental, sino una *scordatura* o afinación diferente, que equivale aproximadamente a los tonos que siguen:

¹³ Miriam Rosas Báez, Video 2. DSC 1744. *Tajamoles en el mercado interactuando con las personas*, 25 de septiembre de 2022, disponible en <https://youtu.be/dCXTebeKRAY>

¹⁴ Al final del Video 1 se puede observar al *pask'in* tocando en el atrio de la iglesia el primer domingo de carnaval. Reiteramos su ubicación: <https://youtu.be/z8mSKrrAsrA>

Cuerda	Primera	Segunda	Tercera	Cuarta	Quinta	Sexta
Afinación	C#	A#	F#	C#	F#	C#
Índice u octava	5	4	4	4	3	3

De acuerdo con los registros, este ajuste de las cuerdas no es estrictamente igual para todos los *potsetik*. Quien afina las guitarras generalmente es un *consejero*, es decir, un *pots* de edad avanzada. En estos contextos, el factor etario es muy importante. Los *tanchak*, por ejemplo, tienen su consejero llamado *kaptan*, que es el más longevo. En el caso de los *potsetik*, los *consejeros* pueden ir acompañados de una *k'a me'el*, mientras que los *potsetik* jóvenes van supuestamente “buscando esposa”. Ellos mismos van diciendo que “vienen de lejos”, “vienen a bailar” y a “buscar una mujer” en la cabecera municipal.

Puesto que los instrumentos de cuerda llegaron con los españoles, en algunas comunidades se continúan relacionando con lo foráneo, con lo ajeno, con lo extranjero,¹⁵ mientras que en otras han sido asimilados en las prácticas rituales.¹⁶ En específico sobre la guitarra, los registros de la tradición violera en la época colonial no son abundantes, pero como indica Víctor Hernández, las etnografías realizadas en comunidades productoras de instrumentos musicales han permitido rastrear la recepción y transmisión de este instrumento. Igualmente, es posible estudiar los estilos que se fueron desarrollando en estas tierras, así como su adaptación y resignificación cuando se comenzaron a dominar la técnica, la interpretación y la construcción de guitarras, tan utilizadas en la actualidad en los sones y músicas que ahora se llaman “tradicionales”, como sucede en el caso de Huixtán.

Sobre la relación entre la evangelización colonial y la música, Hernández señala que los saberes-hacer violeros se transmitieron a través de las órdenes evangelizadoras.¹⁷ Debido a que tempranamente las ordenanzas dictadas por

¹⁵ Con el arribo de Cortés en 1519 también desembarcó un soldado-músico (arpista), que fundó en Texcoco la primera academia donde se enseñaba música a la manera extranjera (Andrés Barahona, s/f, citado por José Espinosa en “Arpas de norte a sur: tradiciones del México indígena”, en Octavio Murillo Álvarez de la Cadena (coord.), *Arpas de norte a sur: tradiciones del México indígena*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2017, pp. 14-27).

¹⁶ Además del caso que estamos tratando, puede verse el del arpa en Texquitote, San Luis Potosí, trabajado por Víctor Hernández en “Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España”, en Lucero Enríquez (ed.), *Harmonía mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 133-154.

¹⁷ Aunque existen diversas teorías, uno de los argumentos más conocidos es que los misioneros

el cabildo de México se ciñeron a las de Sevilla de 1502, éstas disponían y reglamentaban las formas en que se debían fabricar los instrumentos y sus usos sociales.

Con el avance del proceso de evangelización y la apropiación de los cordófonos como sonoridades dedicadas a lo divino, en los pueblos se fueron generando relatos que vinculaban tales artefactos con personajes o entes de las mitologías locales. En ese sentido, no sólo la música es puente hacia lo divino, también los instrumentos y los músicos se presentan como intermediarios. Por tanto, es posible afirmar que las mediaciones comunicativas generadas a través de aquello que suena en el *K'in tajimol* no sólo competen a participantes humanos, sino que la colectividad acústica integraría también a los santos de origen católico, a otros entes sagrados inscritos en el territorio y a las y los ancestros, a quienes son dirigidas las ocasiones festivas —como lo indican los relatos sobre los orígenes de la *sagrada fiesta*—.¹⁸

Newell, Jiménez y Pérez mencionan que los instrumentos musicales que se utilizan en ciertos carnavales chiapanecos también hacen referencia a las disputas o maneras de enunciar procesos históricos de largo alcance a partir de su tipo y origen.¹⁹ En el caso que nos ocupa, las tensiones históricas salen a flote en esos momentos carnalescos, cuando los tsotsiles y tseltales satirizan lo “intruso” e imitan, a manera de burla, la forma de vestir y de actuar de “los foráneos”. Según conversaciones que sostuve con varios *jtajamoletik*, los *potsetik* emulan a los *kaxlanetik*²⁰ o “extranjeros”, pero, al mismo tiempo, los *potsetik* aluden a los *pask'inetik*, los guitarristas tradicionales huixtecos.

Tij son

La música que tocan los *potsetik* se denomina *tij son*. Únicamente se toca en el carnaval y es una de las expresiones que singularizan al personaje. Lo que

recurrieron a la música sacra para impulsar la conversión al cristianismo de la población nativa, y se instauró el uso de cordófonos —especialmente arpa— para las ceremonias litúrgicas. Víctor Hernández, “Tradiciones violeras...”, pp. 144-145.

¹⁸ Véanse Rocío Noemí Martínez, “*Ts'akiel*. Vestidos rituales...” y Miguel Sánchez Álvarez, *Territorio y culturas en Huixtán, Chiapas*, Universidad Intercultural de Chiapas / Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Chiapas, 2012.

¹⁹ Newell, Jiménez y Pérez, “Historiar el carnaval...”.

²⁰ *Kaxlan* o *ladino* son términos que se utilizan para nombrar a lo “extranjero” o a “el otro” (el sufijo *tik* en tsotsil y tseltal implica pluralización).

se escucha en el Audio 1²¹ es el tema del *tij son*, el cual tiene variaciones que generalmente tocan los *consejeros*, quienes conocen más variantes. Como la actividad no es sólo para expertos, en un mismo grupo de *jtajamoletik* algunos están aprendiendo a tocar el son y otros llevan toda una vida tocándolo; por ello, se pueden escuchar muy variadas formas de interpretarlo.

En cuanto a la interpretación, se caracteriza principalmente por el rasgueo, que es lo que generalmente se mantiene tanto en la ejecución de los señores como de los principiantes. Por ello, es posible afirmar que el patrón rítmico y el timbre son los elementos que singularizan la forma sonoro-significante producida por la guitarra del *pots*. A continuación se muestra el patrón rítmico:



La duración del *tij son* no está establecida previamente, pero suele ser prolongada. Durante su ejecución, las personas que lo escuchan parecen entrar en un estado de concentración y se mueven de un lado a otro o giran, como hace el *pots*. A diferencia de otros personajes del carnaval, el *pots* no va dando saltos ni hace grandes aspavientos; en primer lugar, porque representa a un viejo, pero también porque sus ropas son muy pesadas (unos diez kilos aproximadamente), así que sus pasos son breves y lentos, lo que le da un talante más grave.

Las aristas del personaje

Como hemos venido señalando, el *pots* es el personaje que transmite mayor solemnidad. Ello podría estar relacionado con su forma de danzar y con la sonoridad del *tij son*, que remite a los momentos en que el *pasq'uin*, o guitarrista tradicional, toca en otras ocasiones ceremoniales huixtecas. Pero el *pots* representa también a un ladino o *kaxlan*, y ello queda claro por su atuendo; en particular, por los pantalones y el calzado. Si observamos la Foto 5, que es una imagen de 1935 en la que aparece un grupo de huixtecos reunidos en la plaza conversando con un capataz que probablemente estaría “enganchando” campesinos para el trabajo en alguna finca (prácticamente en condiciones de esclavitud), vemos que el capataz calza zapato cerrado (en este caso botas),

²¹ Audio 1: Miriam Rosas Báez, *Tij-son-potses_2brojil4*, 24 de enero de 2023, disponible en <https://youtu.be/GqfoGL4doVI>. Incluye la grabación del *Tij son* tocado por Francisco E. Jiménez Ton para fines de registro en una conversación personal.

viste pantalón y todo su cuerpo está cubierto, a diferencia de los señores tsotsiles que lo rodean. Además, usa un sombrero de copa alta hecho de un material distinto al que portan los tsotsiles (de fibras vegetales) y sin cintas. De todos los personajes del carnaval, el *pots* es el único que va cubierto de pies a cabeza, y sus vocalizaciones no pueden ser muy sonoras porque lleva máscara, una máscara de tez clara y barbas y bigote con canas.

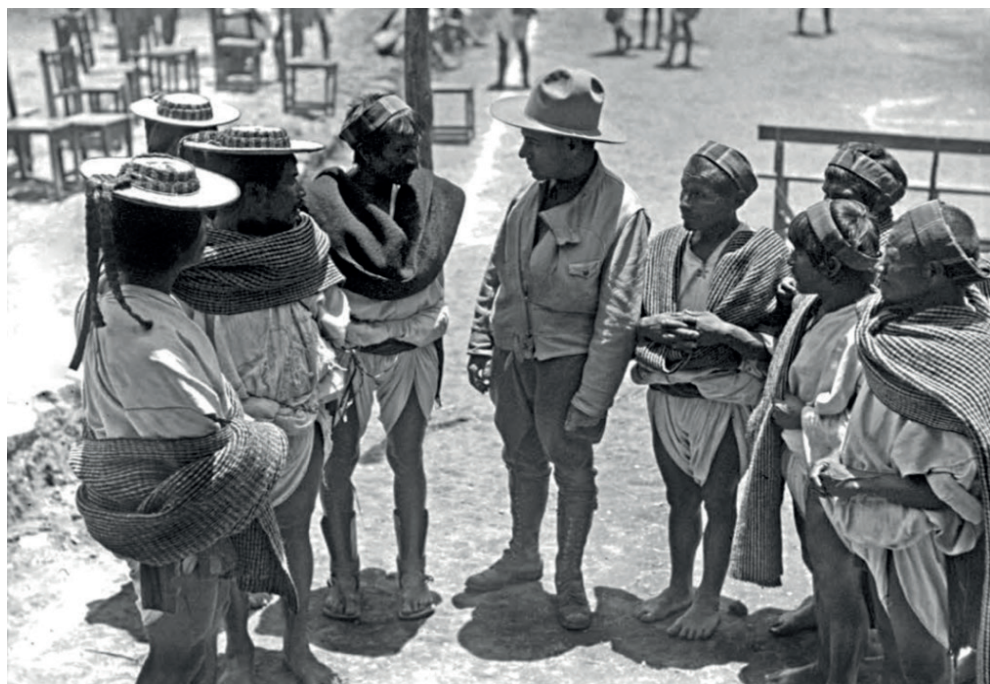


Foto 5. Campesinos huixtecos y capataz ladino. Esta imagen, proveniente del Fondo Casasola, fue tomada de: Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlyn Cuadriello, Rodrigo Megchún, Miguel Hernández y Ana Laura Pacheco, *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008, p. 375.

Algunos autores huixtecos, como el mencionado Miguel Sánchez, sostienen que no sólo el *pots*, sino todos los personajes del *K'in tajimol*, son una “ridiculización” de lo *kaxlan* y muestra del (des)encuentro cultural durante la fase de colonización. Lo cierto es que *lo otro* dominante aparece en muchos momentos, como en la representación del toro, de la que algunos participantes con los que conversé plantean que representa el momento en que los campesinos supuestamente hurtan ganado a los terratenientes de la región.

Además de históricas tensiones sociales, algunos momentos del *K'in tajimol* se vinculan con la creación del mundo o el inicio de un nuevo ciclo, como se señaló más arriba. Uno de esos momentos ocurre durante “la ronda”, cuando los *tanchaketik* cantan y “juegan” antes de la presentación del *Totik Vakax*. En la ronda se hallan los objetos que suenan (guitarras, cuernos, caracolas y maracas), y los *tanchaketik* —sólo ellos— emiten vocalizaciones (ijay, jay!). El *pots* y la *k'a me'el* se limitan a observar “la creación del mundo” y, más tarde, el “robo del ganado”. Quizá por estas razones se dice que el carnaval es la *fiesta indígena*, y porque la población tsotsil y tseltal que participa supera ampliamente a las personas ladinas que lo hacen.

De acuerdo con algunos *potsetik*, el carácter solemne de este personaje se contrapone a la “locura” de los *tanchaketik*, pero también hay ironía. Según me relataron, tanto su imagen de “foráneos” como la vocalización que hacen antes de empezar a hablar (un “ah-ah-ah” grave), les proporciona un tono serio que al mismo tiempo es una ironización o una burla de la solemnidad.²²



Foto 6. *Tanchak consejero* ofreciendo su bomba (discurso bromista) al público. El grupo de *jtajamoletik* forma un semicírculo y el *consejero* comienza a discursar frente a la cruz de la iglesia. Su satírica postura remite a los gobernantes cuando se dirigen a su pueblo. Febrero de 2022. Miriam Rosas.

²² Conversación personal con el *pots* Francisco Ezequiel Jiménez Ton, septiembre de 2022, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Como se aprecia, los personajes son complejos y hasta contradictorios, pues el *pots* es, al mismo tiempo, el extranjero, el que va de paso o de viaje, y es también quien toca el son y guía la danza ceremonial; es quien hace las bromas más pesadas, pero a la vez es el más solemne. Es claro que el carnaval es ese espacio donde se permite a la población tsotsil y tseltal tomar las calles y plazas, increpar a la población ladina, imitar su forma de vestir, ridiculizar el habla de los dirigentes (ver Foto 6), usurpar sus bienes —como el “toro”—, expresarse, gritar sus demandas y confrontar a las autoridades sin temor de ser sancionados, e incluso son alentados a hacerlo. Todo ello, claro, bajo los influjos del *pox*.

Otro ejemplo de lo que se consiente en el carnaval es que los asistentes pueden reñir a los personajes: los niños gritan “¡ladrón!” a los *jtajamoletik* que roban alimentos de los puestos de comida y los señores increpan a la *k’a me’el* sin ser reprendidos. Los *jtajamoletik* se apropian de los espacios públicos y privados durante los cuatro domingos de carnaval. El humor, pero también la intensidad de la experiencia, provoca un estado de ímpetu emocional que es experimentado por los *carnavaleros*, especialmente por los ancianos.

En todo caso, lo que desvelan ciertas escenas del *K’in tajimol* son vínculos de carácter histórico y sociocultural que dan cuenta de conflictos sociales, transformaciones culturales y resistencias de los pueblos tsotsil y tseltal, que reinventan sus expresiones con el fin de sostener sus estrategias de continuidad colectiva.

A MANERA DE CIERRE

Como hemos visto, el carnaval de Huixtán es un espacio de profusa riqueza y condensación de sentidos que se pueden rastrear desde las formas sonoro-significantes presentes en la también llamada *sagrada fiesta del juego* o *K’in tajimol*. El *pots* contiene marcadores sonoros que no son transparentes, sino complejos, los cuales merecen ser investigados cuidadosamente para dar cuenta de los modos de escucha particulares en un contexto vivo y cambiante y, con ello, entrever la potencia performativa de sus acciones. Las expresiones sonoras del *pots* remiten a saberes ancestrales vinculados a esferas de sentido que se actualizan en ocasiones festivo-rituales como el *K’in tajimol*.

Los procesos de largo alcance como la colonización, las evangelizaciones cristianas, la industrialización agrícola y las transformaciones de los grupos sociales a partir de las crisis socioeconómicas y las migraciones han impactado en las fiestas del municipio, que sin embargo se mantienen, combinando significados profundos con innovaciones que facilitarían su pervivencia.

Ha sido importante reconocer que las mediaciones comunicativas en el contexto del carnaval no se dan únicamente en el ámbito de lo humano, sino que también forman parte de esta comunidad acústica las y los ancestros, así como divinidades de tradiciones religiosas distintas, que se sobreponen.

Finalmente, es claro que las acciones que dan sentido colectivo se instituyen y al mismo tiempo se renuevan con la práctica. Comunidades como las que realizan el carnaval en Huixtán ejercen una *resistencia flexible* con el fin de asegurar su permanencia cultural y como colectivo. Vale la pena acercarse para tratar de comprender sus marcos de interpretación y sus formas de entender la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John L.; *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, compilación de J. O. Urmson, Paidós, Barcelona, 1971 [1962].
- Campos, Roberto; *Sonidos símbolo: una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.
- Domínguez, Ana Lidia; “A un grito de distancia. Comunidades acústicas y culturas aurales en torno al uso de la voz alta”, en Ana Lidia Domínguez y Antonio Ziriñ (coords.), *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, Ediciones del Lirio / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2017, pp. 35-55.
- Domínguez, Ana Lidia; “El oído: un sentido, múltiples escuchas”, presentación del dossier Modos de escucha, en *El oído pensante*, vol. 7, núm. 2, 2019, pp. 92-110.
- Espinosa Sánchez, José; “Arpas de norte a sur: tradiciones del México indígena”, en Octavio Murillo Álvarez de la Cadena (coord.), *Arpas de norte a sur: tradiciones del México indígena*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2017, pp. 14-27.

- Hernández, Víctor; “Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí”, en Lucero Enríquez (ed.), *Harmonia mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp.133-154.
- Madrid, Alejandro; “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 13, 2009, pp. 1-11.
- Martín, José Manuel; *El gobierno indígena municipal en Huixtán. Cambios y persistencias en un municipio del altiplano central de Chiapas (1938-2012)*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Chiapas, México, 2014.
- Martínez, Rocío Noemí; “Ts’akiel. Vestidos rituales, prácticas de transfiguración y temporalidades superpuestas en la fiesta del *k’in tajimol* (Chenalhó y Polhó, Chiapas)”, en *Journal de la Société des Américanistes*, Número especial, *Tiempos Mayas*, 2017, pp. 331-359.
- Newell, Gillian Elisabeth, Nancy Karel Jiménez y Enrique Pérez; “Historiar el carnaval en Chiapas: un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re) construcción”, en *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 20, núm. 1, 2021, pp. 1-23.
- Nolasco, Margarita, Marina Alonso, Hadlyn Cuadriello, Rodrigo Megchún, Miguel Hernández y Ana Laura Pacheco; *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008.
- Sánchez Álvarez, Miguel; *Territorio y culturas en Huixtán, Chiapas*, Universidad Intercultural de Chiapas / Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Chiapas, 2012.
- Taylor, Diana; *Performance*, Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires, 2012.

Fuentes audiovisuales

- CELALI TV; *Carnaval de Huixtán, Chiapas*, 13 de noviembre de 2020, disponible en <https://youtu.be/DJPQdzwlQe>
- Rosas Báez, Miriam; *Tij-son-potses_2b10jiI4*, 24 de enero de 2023, disponible en <https://youtu.be/Gqf0GL4doVI>
- Rosas Báez, Miriam; *Video 1. DSC 1769. Llegada de los tajamoles a la iglesia de San Miguel*, 25 de septiembre de 2022, disponible en <https://youtu.be/z8mSKrrAsrA>
- Rosas Báez, Miriam; *Video 2. DSC 1744. Tajamoles en el mercado interactuando con las personas*, 25 de septiembre de 2022, disponible en <https://youtu.be/dCXTebeKRAY>

La música en los rituales de sacrificios a la Madre Tierra en San Juan Cancuc

Celso Cruz Gómez, Diego Hernández Sántiz y
Pedro Cruz Gómez

INTRODUCCIÓN

Este texto lo realizamos con base en nuestra experiencia como grupo de músicos tradicionales originarios de la localidad de Nichteel, en el municipio de San Juan Cancuc, Chiapas. En la primera parte hablamos del *bats'il son* (música tradicional de cuerdas), los instrumentos musicales, las piezas de música y las creencias en torno a ellas. En seguida, discutimos sobre el estatuto ontológico de *Jme'tik Balumilal* (Madre Tierra), sus características y su temperamento. Finalmente, reflexionamos sobre la importancia de la música tradicional en los rituales de nuestra localidad para agradecer y ofrecer sacrificios a *Jme'tik Balumilal* por la deformación que los humanos vivos le ocasionan en su rostro cuando se construyen carreteras, aulas y muros. Este no es un ensayo, es una narración que surge de nuestra experiencia como músicos y que queremos compartir con lectoras y lectores.

BATS'IL SON O MÚSICA TRADICIONAL

En la localidad de Nichteel, la música tradicional principalmente está ligada a las actividades religiosas. De acuerdo con muestras creencias colectivas, ésta expresa la alegría de los corazones y se considera una ofrenda para nuestros dioses, junto con la danza –la cual se realiza sacudiendo una sonaja– y la música tradicional *ta olil ch'ulchan* (se elevan al medio del cielo). Se puede hablar de dos tipos de música tradicional: 1) música de flauta y tambor, y 2) *bats'il son*. La

primera únicamente se toca en la fiestas del *ajk'ota wakax* (toro de petate), que se realiza del 24 al 28 de diciembre de cada año. A quien interpreta la flauta se le llama *tij amay* u *oficial*, y al que toca el tambor se le conoce como *ch'ij k'ayob* (el que toca el tambor). Algunas de sus piezas son: *najt'il ajk'ot* (danza larga), *sojkol ajk'ot* (danza del juego) y *tuch k'abtik ta stojol Ch'ultatik* (levantar las manos al dios Sol). El segundo tipo de música es el *bats'il son*, que se interpreta con el arpa, la guitarra y el violín, y generalmente es al que se hace referencia cuando se habla de música tradicional. El *bats'il son* está presente en todas las fiestas que se realizan en Nichteel. Todos los instrumentos se compran en el municipio de San Juan Chamula, lo cual quiere decir que no son fabricados localmente.

El arpa es el instrumento que guía a toda la agrupación. Generalmente mide entre un metro y un metro y veinte centímetros de largo. En comparación con las arpas que se tocan en Oxchuc, San Juan Chamula, Tenejapa y otros municipios de los Altos de Chiapas, las nuestras son más pequeñas. En cuanto a la guitarra, se compone de doce cuerdas, las cuales se afinan de dos en dos; es decir, tienen seis órdenes dobles. Por último, el violín se compone de dos cuerdas. Las cuerdas de todos los instrumentos son metálicas. Arpa y violín realizan la línea melódica que singulariza a cada pieza; junto con el bajo del arpa, la guitarra realiza el acompañamiento armónico.

El repertorio de piezas del *bats'il son* es relativamente pequeño. Entre las principales piezas se encuentra *Beel son*, que se toca en las procesiones y en la danza *kuchjol wakax* (cargar la cabeza del ganado); esta última se refiere a la cabeza de una res que, como veremos más adelante, se entierra como sacrificio a *Jme'tik Balumilal* (Madre Tierra). Esta pieza musical, entonces, es muy significativa para las audiencias locales, pues evoca y remite a situaciones sociales de muy alta densidad afectiva para las personas que practicamos el catolicismo de la costumbre. A continuación presentamos la lista de otros sones:

- a. *Kox kox a wakan kanan chij* (danza del cuidador de venados; *kanan chij* es el que cuida los venados).
- b. *Me'ba alal* (el niño huérfano).
- c. *Kampana nichim* (flor de campana).
- d. *Ma me xa wixtay a wixim* (no desperdicies tu maíz).
- e. *Karanato son* (son del jornalero o peón).
- f. *Yok'el Maltin* (llanto triste de Martín).
- g. *Lujtuk a wixim* (un poco de tu maíz o un puñado de maíz).
- h. *Lok'ibal son* (son de salida o término).

También se encuentra el *Balun baj son San Juan*, el cual se compone de las siguientes nueve piezas musicales: *Baj son* (primer son), *Xchebal son* (segundo son), *Yoxebal son* (tercer son), *Xchanebal son* (cuarto son), *Yo'ebal son* (quinto son), *Swakebal son* (sexto son), *Sjukebal son* (séptimo son), *Xwaxakebal son* (octavo son) y *Lok'ibal son* (son de salida o término).¹ La mayoría de los sones tienen canto, pero son raras las ocasiones en las que se canta. A modo de ejemplo, compartimos los siguientes dos cantos, los cuales hemos traducido al castellano:

Canto 1

Mame xa wixtay a wixim

Ma'yukix ixim
ma'yukix chenek'.
Wokolxanix bit'il
ayotik ta jlumaltik.
Mame xa wixtay a wixim
mame xa wixtan a chenek'.
Mame ayukix te ixim
mame ayukix te chenek'.
Wokol la yal te jtatik riox
yak'obotikxan tebuk
te alal ixim
sok chenek'.
Mame xa wixtay a waji
mame xa wixtay a mats'i.
Mame xa wixtay bi ay
ma junuk awu'unik ta a najik.
Wokol la yal te tatik riox
k'elel to sitik xan yu'un.

No desperdicies tu maíz

Ya no hay maíz
ya no hay frijol.
Es muy dura
la vida en nuestro pueblo.
No desperdicies tu maíz
no desperdices tu frijol.
Porque ya no hay maíz
porque ya no hay frijol.
Gracias al padre Dios
aún nos obsequia un poco
del pequeño maíz
y frijol.
No desperdices tu tortilla
no desperdices tu pozol.
No desperdices todo lo
que tengas en tu casa.
Gracias al padre Dios
aún miramos el mundo.

¹ Estos nueve sones, del primero al octavo más el de salida, se tocan en honor a San Juan Evangelista: *Balun baj son San Juan* (nueve sones de San Juan).

Wokol la yal te jtatik riox
 k'elel to sitik xsn yu'un.
 Kanantaye me abaik
 wokol la yal te jtatik riox
 sok awajik sok a mats'ik
 sok a wala chenek'ik.
 Mame xa wixtay a we'el
 yak'obotik xan te ixim
 yak'obotik xan te chenek'
 wokol la yal te jtatik riox.

Gracias al padre Dios
 aún miramos el mundo.
 Cuídense
 gracias al padre Dios
 junto con tus tortilla y pozol
 junto con tu pequeño frijol
 No desperdicies tus alimentos.
 nos regala el maíz todavía
 nos regala el frijol todavía
 gracias al padre Dios.

Canto 2

Me'ba alal

Ma'yukix jtat, ma'yukix jme'
 ma'yukix jtat, ma'yukix me'
 me'ba alalonix
 me'ba keremonix.

Xa'bil bal jol, pokbil bal sit
 xa'bil bal jol, pokbil bal sit
 me'ba alalon a wa'ay
 me'ba keremon a wa'ay.

Sak'bil bal jk'u', sak'bil bal jpak'
 sak'bil bal jk'u', sak'bil bal jpak'
 me'ba alalon a wa'ay
 me'ba keremon a wa'ay.

El pequeño huérfano

Ya no tengo padre, ya no tengo madre
 ya no tengo padre, ya no tengo madre
 soy un pequeño huérfano
 soy el niño huérfano.

No me lavan el cabello, no me lavan la cara
 no me lavan el cabello, no me lavan la cara
 porque soy el pequeño huérfano
 porque soy el niño huérfano.

No me lavan la ropa, no me lavan ropa
 no me lavan la ropa, no me lavan la ropa
 porque soy el pequeño huérfano
 porque soy el niño huérfano.

Abakix jpat, abakix jmoche

abakix jpat, abakix jmoche

mach'a ya spokon a wa'ay

ma'yukix jme' ma'yukix jtat.

Mi espalda está sucia, mis costillas están sucias

mi espalda está sucia, mis costillas están sucias

quién crees que me bañaría

si ya no tengo madre, ya no tengo padre.

Ma'yuk warach, ma'yuk xanab

ma'yuk warach, ma'yuk xanab

mach'a la sman bon a waal

ma'yukix jme', ma'yukix jtat.

No tengo huaraches, no tengo zapatos

no tengo huaraches, no tengo zapatos

quién crees que me compraría

si ya no tengo madre, ya no tengo padre.

Teyniwan la kilix abi

bit'il ya xwe'ona abi

teyiniwan la kilix abi

bin ut'il ya xwe'ona abi.

Pero yo sabré

cómo alimentarme

pero yo sabré

cómo alimentarme.

Maniwan ja' ya xlajon yu'un

teme me'ba alalone

maniwan ja' ya xlajon yu'un

teme me'ba keremone.

No moriré a causa

de que soy el pequeño huérfano

no moriré a causa

de que soy el niño huérfano.

Chamel niwan ya xlajon yu'un

teme ya xlaione

chamel niwan ya xchamon yu'un

teme ya xchamone.

A causa de enfermedad

me he de morir

a causa de enfermedad

me he de morir.

Yame jts'un kala kixim

yame jts'un kala chenek'

yame jts'un kala kajpel

yame jts'un kala ixim.

Sembraré mi pequeño maíz

sembraré mi pequeño frijol

sembraré mi pequeño café

sembraré mi pequeña milpa.

CH'UL BALUMILAL. LA DEIDAD DE LA TIERRA

Según la cosmovisión local, el universo se organiza en tres niveles: la Tierra, el cielo y el inframundo. La Tierra, o *Balumilal* en tseltal, es el centro; hacia abajo se encuentran nueve capas inferiores para llegar al *k'atimbak* o inframundo, y hacia arriba se encuentran las trece capas de que se compone el *ch'ulchan* o cielo.

En *Balumilal* habitan los seres humanos y en ella satisfacen sus necesidades básicas de sobrevivencia, como la alimentación y la vivienda. Por ello, las personas consideran a la tierra como su madre. La naturaleza y la tierra se respetan como sagradas, y comúnmente se conocen en tseltal como *Ch'ul Lum K'inál* (naturaleza sagrada), *Ch'ul Balumilal* (Tierra sagrada), *Kaxail* (préstamo del castellano, caja), *M'etik kaxail* (Madre Caja) o simplemente *Balumilal* (Tierra).

La importancia de *Balumilal* radica en que proporciona el sustento básico a los seres vivos, pero su temperamento es fuerte y su naturaleza carnívora. Es una deidad femenina, y se le llama madre por el hecho de que permite sembrar y cosechar los alimentos. Por ello el maíz, al que se le dice *ch'ul chu'* (sagrado seno), es el principal alimento de los pobladores de Nichteel, y en general de los habitantes del municipio de San Juan Cancuc.

Según nuestro modo de ver, *Balumilal* abraza a todos los seres vivos, no sólo a los humanos, sino también a los animales y a las plantas. “Nos cuida, nos protege”, suele decir la gente de Nichteel, además de que recibe los desechos que producimos. Pero en esta localidad sabemos bien que ella tiene un límite y que suele enojarse con la gente. Por ejemplo, las personas dicen que, si alguien migra a otro lugar y luego desprecia su tierra natal, cuando regresa se enferma gravemente. Esto se comprende como el rechazo de la madre *Balumilal*. Para contrarrestar este enojo es necesario hacer rituales en los que se pide perdón por el desprecio que cometió la persona. En estos rituales a *Balumilal* se le ofrendan diversas cosas, como velas, copal, plegarias y música tradicional. De hecho, la gente dice que estos elementos son alimentos para la Madre Tierra. Entonces, *Balumilal* es como una persona; siente, come, respira y escucha.

Pero la Madre Tierra también se alimenta del *ch'ulel* (alma, entidad anímica) de las personas y del *ch'ulel* de algunos animales. De ahí que, además de ser respetada, también es temida, y por esta razón las personas evitamos enfurecerla para no ser objeto de su naturaleza predatoria. Los llamados *ak' chamel* (dador de enfermedad) o brujos sacian el hambre de la tierra con

distintos sacrificios, como carne ahumada, pescados y mariscos. De hecho, en la localidad de Nichteel hablamos de la maldad llamada *chonel* (vender), la cual se deriva del proceder pernicioso de los brujos, quienes venden el *ch'ulel* de una persona a la Madre Tierra. Para romper esta maldad también se le ofrenda a *Balumilal* carne de res o sardinas.

Por otro lado, cualquier acción de los humanos que transforme el relieve de la Madre Tierra es comprendida como una lastimadura sobre su rostro, pues se dice que la superficie es el rostro (*sit yelaw*) de *Balumilal*. Como lastimaduras, destacan la construcción de carreteras, puentes, muros o edificios, salones de escuelas y otras construcciones. En Nichteel, las personas pensamos que, para apaciguar su ira, corresponde ofrendarle plegarias, velas, aguardiente, música, danza y, sobre todo, el sacrificio de algún animal grande, como veremos enseguida.

RITUALES DE SACRIFICIO Y LA IMPORTANCIA DEL BATS'IL SON EN ELLOS

Siguiendo la lógica antes dicha, las obras materiales que los tres niveles de gobierno realizan en nuestro paraje, y también en nuestro municipio, significan dañar y lastimar a la Madre Tierra. Por ello, los ancianos hablan de *ya yich' ixtalayel te lum k'inale*, es decir, que se juega con la naturaleza, se modifica el relieve-rostro de la Madre Tierra.

Las autoridades tradiciones de la localidad de Nichteel son conscientes de que, al momento de recibir alguna obra del municipio o del estado, están obligadas a realizar el ritual de sacrificio a la Madre Tierra. Si no lo hacen, las consecuencias serían trágicas para la comunidad. Si no se le pide perdón y no se le hacen las ofrendas a la Madre Tierra, entonces ésta podría devorar el *ch'ulel* (alma o entidad anímica) de las personas, lo cual se traduciría en la muerte accidental de quienes se encuentren trabajando en las obras en cuestión. Por esta razón, el ritual de sacrificio se vuelve primordial para la estabilidad emocional de la comunidad. Y es en esta práctica cultural donde la música tradicional juega un papel importante, junto con las plegarias, las ofrendas y la danza. La música en sí misma es algo que le ofrecemos a *Balumilal* para su deleite, pero también es el vehículo a través del cual las personas le brindamos nuestras alegrías y emociones. Así, en el contexto de un ritual de sacrificio a *Balumilal*, hacer música y bailar en conjunto nos permite comunicarnos mediante estas expresiones artísticas con esta divinidad poderosa y caprichosa.

Al mismo tiempo, permite que nos reconozcamos como comunidad, y a su vez que las personas nos senti-pensemos como grupo, como colectivo, y siempre en relación con otros seres enérgicos y sagrados que no son humanos, pero que son como la gente, pues sienten, comen y escuchan.

La inauguración de una carretera o de una escuela pública, por ejemplo, debe cumplir con un ciclo festivo establecido. Para ello, los principales de la comunidad de Nichteel y el agente auxiliar platican y acuerdan diversas tareas para la realización del ritual de sacrificio como: dispensa de dineros, designación o búsqueda de responsables de rezos, nombramiento de responsables de cargar la bestia que será sacrificada y, sustancialmente, designación de los músicos de *bats'il son* (música tradicional) que habrán de acompañar todo el ritual.

Una vez resueltos estos asuntos, una comitiva de autoridades visita a los músicos, llevando refrescos y aguardiente, para solicitarles el favor de hacer música para el ritual de sacrificio. Si los músicos aceptan, se establecen el día, la hora y el lugar de encuentro para realizar las actividades rituales. Una vez que aceptamos un compromiso, los músicos debemos guardar respeto (*ya yich' sbaik ta muk'*), absteniéndonos de consumir alcohol o de tener relaciones sexuales desde el día del compromiso hasta el final del ritual de sacrificio.

El día anterior a la inauguración de la obra en cuestión, las autoridades y los habitantes de la localidad sacrifican tres o cuatro reses por la mañana. La cabeza y las extremidades de dos de ellas se guardan cuidadosamente, mientras que el resto de la carne se usa para comer y otro tanto para repartir entre las personas participantes. Cabezas y extremidades son la parte central de lo que le ofrendamos a *Balumilal*, la Madre Tierra.

Por la tarde se lleva a cabo el rezo, en el que el rezador hace plegarias y entrega formalmente a la Madre Tierra todas las ofrendas, y se realiza el sacrificio en un altar que se establece en un lugar de la obra recién terminada. El altar es una cruz, la cual se adorna con ramas de ocote. Durante el rezo los músicos tocamos pues, como dijimos, nuestra música es parte de la ofrenda. Cuando el rezador o *ch'abajom* empieza a decir sus plegarias, los músicos primeramente tocamos *Beel son*, una pieza específica. Pero luego, y sin interrumpir la realización de *Beel son*, seguimos con una suerte de popurrí; es decir, con tres o cuatro piezas juntas, después de lo cual descansamos un poco para recuperar energías, pues la música que hacemos también fatiga.

Otro elemento importante de mencionar es que, al igual que la música,

la danza también es indispensable pues, como anotamos, forma parte del sacrificio físico que las personas le ofrendamos a la Madre Tierra para apaciguar su ira. Los danzantes y los cargadores de las cabezas y las extremidades de los animales sacrificados danzan desde las primeras piezas de música tradicional que se tocan hasta las últimas. Es un verdadero sacrificio físico, pero también es un gusto.

Cuando el rezador está por culminar el ritual, cargadores y autoridades amarran una cabeza de res con un mecapal, junto con cuatro extremidades y la cola, todo en un solo amarre. Cargan este envoltorio y comienzan a danzar en frente del altar. Hacen breves descansos. Finalmente, cuando el rezador culmina sus plegarias, se une a la danza hasta que las velas encendidas para el rezo se consumen en su totalidad. Luego procedemos al banquete, que en tseltal llamamos *syalib ixim* (banquete o festín).

Al día siguiente, desde muy temprano, el rezador, los cargadores, los danzantes y los músicos nos concentramos para comenzar esta parte del ritual. Los músicos afinamos nuestros instrumentos y empezamos a ejecutar las piezas, mientras las autoridades locales y los cargadores danzan al son de la música. En este momento ya no se reza, solo se danza. En esta fase, las personas pueden solicitarnos alguna melodía de su agrado. En general las piezas que más nos solicitan son: *Kox kox a wakan kanan chij* (danza del cuidador de venados), *Yok'el Maltin* (llanto triste de Martín) y *Lujtuk a wixim* (un puñado de maíz).

Autoridades municipales y otros visitantes se concentran en la comunidad. Danzantes y cargadores llevan sobre su espalda la cabeza y las extremidades de una de las reses sacrificadas, siguiendo una ruta para llegar al punto principal de la obra. Allí los danzantes dan cuatro vueltas, y luego el danzante principal baja la cabeza de res mientras los demás siguen danzando. Se acomoda la cabeza en un hoyo excavado con anterioridad, y se vierte sangre de las reses sacrificadas, un litro de aguardiente y otro de litro de refresco. Luego, todo se entierra. Emprendemos otro camino, hacia la derecha del punto central, hasta llegar a otro punto donde otro danzante principal deja uno de los brazos del toro para que se entierre. Posteriormente, avanzamos para enterrar la pata trasera del toro, luego la cola, luego la otra pata y finalmente el brazo que resta. La música que acompaña este ritual la conocemos como *Beel son*. Así se completa el ciclo de la ceremonia, proceso que siempre está acompañado por música tradicional.

SALIDA

Como vimos brevemente en este escrito, la música que nosotros hacemos es de carácter ritual y forma parte de las ofrendas que, como si fuera alimento, ofrecemos a la Madre Tierra para saciar su ira y también para congraciarnos con ella. Hacer música tradicional es un sacrificio físico, pues es cansado tocar durante varios días, pero también es una actividad que a nosotros tres nos gusta y nos permite conectarnos con las demás personas de nuestro paraje. Sobre todo, se alegran nuestros corazones al ver cómo las demás personas se emocionan danzando y escuchando, sintiéndose partícipes de un colectivo y sabiéndose responsables de cuidar las relaciones que establecemos con *Balumilal*, la Madre Tierra, de quien, en primera y última instancia, dependemos para nuestra sobrevivencia.

Ser joven y músico tradicional, desde la experiencia de tres chiapanecos

María Luisa de la Garza

La diversidad se presenta con frecuencia como un problema a nivel tanto teórico como práctico, y aun queriendo hacer justicia a los modos diversos de ser de individuos y colectividades, a veces englobamos en categorías demasiado amplias procesos y experiencias diferentes. Actuar así muchas veces es necesario porque exigencias académicas, políticas y organizativas lo demandan, pero es tarea de quienes investigamos la vida social el corroborar la utilidad, la pertinencia y aun la historia de una categoría abarcativa, tanto como indagar los matices, las tensiones, las variantes que oculta. Aquí, no sólo nos enfocaremos en músicos tradicionales que tienen menos de 30 años (franja etaria que no suele asociarse en principio a la noción de “músico tradicional”), sino que mostraremos cuán diferentes pueden ser sus experiencias de formación, cómo se posicionan de manera diversa frente a “la tradición” y cómo compaginan, según su contexto, esta importante función comunitaria con el resto de las actividades que realizan en su vida cotidiana.¹

Reflexionamos a partir del acercamiento a jóvenes músicos de las zonas Centro y Altos de Chiapas, pero las voces que principalmente se recogen son las de Víctor Manuel Velázquez López, pitero zoque de Tuxtla Gutiérrez; Celso Gómez Cruz, arpista tseltal de San Juan Cancuc, y Sebastián Cruz Gómez, arpista tseltal nacido en la Ciudad de México en el seno de una familia que migró en busca de trabajo pero que actualmente vive en el paraje de Belén, municipio de Tenejapa.

¹ La base de este trabajo es lo que se dialogó durante el conversatorio que cerró la parte académica de las Jornadas Abiertas sobre Músicas Tradicionales de Chiapas, de 2022, y una entrevista en profundidad realizada por Roberto Campos Velázquez; sin embargo, se enriquece con lo observado y lo dialogado por el equipo de investigación durante sus muchas jornadas de trabajo de campo.

DEL APRENDIZAJE

Los comienzos de las trayectorias musicales de los jóvenes músicos tradicionales pueden ser muy divergentes, pero lo más interesante fue descubrir que los inicios más apegados a lo que pudiera esperarse desde una visión más purista y tradicionalista fueron, entre nuestros tres interlocutores principales, los de Víctor Manuel Velázquez, el tuxtleco, a quien como habitante de ese territorio urbano con frecuencia se le niega su identidad indígena, como explica bien Alejandro Rodríguez en su contribución a este libro.

En efecto, Víctor Manuel empezó a conocer “la costumbre” desde sus primeros años, ya que su familia participaba del contexto tradicional, aunque de modo externo. Sin embargo, a la edad de once años empezó su aprendizaje formal, con el profesor Leopoldo Gallegos Vázquez:

Prácticamente, de la mayor parte de las cuestiones culturales, sociales, él fue mi mentor. Él me dice que podía participar como *baile tradicional*. De ahí, por cuestiones de contexto, de enfermedad del maestro músico, él pasa a ser maestro músico —porque él era maestro baile—, y me jala como su aprendiz de tamborero. [...] Ver mi interés hacia esa cuestión cultural hizo que me diera esa gama de conocer sobre todo el contexto de la música, el aprenderlo, el valorarlo, el saber su significado de cada momento y cada espacio. Qué es un alabado y para qué es un toque; los toques son para las danzas tradicionales y los alabados para las imágenes religiosas que se ejecutan específicamente en cierto contexto.

Como se observa, el aprendiz va siendo guiado muy de cerca por el maestro, que se asegura de que el joven aprenda meticulosamente porque, de lo contrario, se puede confundir y confundir a los demás. Según contó Víctor, su mentor le dijo que debía ser plenamente consciente de lo que estaba tocando, aprender bien “los códigos”, porque “el día que quieras involucrar a más personas no vas a poder hacerlo de manera objetiva, sino que lo vas a hacer de manera descontextualizada y vas a seguir confundiendo a la gente”:

Primero debes de saber qué es lo que vas a bailar. Si tú no sabes qué estás tocando, ¿cómo vas a bailar? [...] Entonces, primero tenía que pasar

ese filtro, digamos, de aprender la música, de aprender sus códigos, y posteriormente la cuestión de la danza.

A partir de la danza, Víctor Manuel aprende también del maestro Leopoldo a tejer y a bordar para hacerse sus trajes, y hoy en día es el único que domina la técnica tradicional de tejido que se llama *benqué*.

La danza despertó en mí hacerme mis propios trajes, porque lamentablemente allá se dejó de usar muchas prendas tradicionales, porque es cara en realidad. Entonces ese maestro me enseñó a bordar, me enseñó a tejer y actualmente lo sigo realizando.

Lejos de esta experiencia cercana, constante y consistente del proceso de enseñanza-aprendizaje vivida en un ámbito urbano, tenemos las experiencias de los dos músicos que aprendieron en contextos rurales. La menos lejana (por haber contado con cierto apoyo docente) es la experiencia de Sebastián Gómez Jiménez, cuya familia regresó a la zona Altos de Chiapas cuando él tenía 6 años, después de no haber podido salir adelante como habrían querido ni en la Ciudad de México ni en Tuxtla Gutiérrez.

Sebastián tendría 8 o 9 años cuando su papá le dijo que los domingos iba a llegar a su paraje un maestro de música (el profesor Sebastián Sántiz) procedente de la cabecera municipal, Tenejapa, y que él debía acudir “a aprender la cultura”. Aunque la idea no le entusiasmó, acudió obediente y, según relató, quedó fascinado. Pero como la dinámica de la clase era que los niños sólo observaban por horas cómo se enseñaba a “los grandes” —es decir, a los de 12 años para arriba—, empezó a aburrirse. Afortunadamente, como su papá estaba desempeñando en aquel entonces un cargo que le daba acceso a la iglesia y ahí se guardaban los instrumentos, pudo tenerlos en sus manos y empezar a experimentar. Comenzó con la guitarra, tratando de sacar una línea melódica apoyado en su memoria, aunque pronto contó con el respaldo de un disco compacto que vendía el profesor de música y que él pudo reproducir en una grabadora. Sin embargo, sus avances más significativos los tuvo en el arpa, cuando aprendió a leer las notaciones que el profesor llevaba impresas para quienes estaban aprendiendo ese instrumento.²

² El profesor había llegado con dos arpas, tres guitarras y dos violines; “todos sin maquinaria, pura

Así, practicando a diario un “solfeo numérico” y tratando de seguir los lineamientos técnicos que escuchaba los domingos, Sebastián fue progresando. A los dos meses, su papá le dijo al profesor que su hijo ya sabía tocar bastante, que lo ayudara a hacerlo mejor. El profesor le pidió que mostrara lo que sabía y, a partir de ahí, comenzó a dedicarle tiempo.

Empecé a tocar otras músicas [...], zapateados y otras músicas más difíciles; ya los podía calcular cómo se tocaba. “Ah, sorprendente. Mira, ¿sabes qué? La otra semana tengo exposición en la secundaria de Poculum, ¿quieres ir conmigo?” “Sí.” “Está bien, te voy a buscar tu traje tradicional y voy a pasar por ti.”

Fue frente a un público desconocido que Sebastián tocó por primera vez junto con su maestro; lo hizo con la guitarra, cuando no había cumplido aún diez años. Según relató, no sólo tenía nervios; había sentido miedo al enfundarse el traje tradicional, particularmente con el “cacho”, que es un cuerno de toro dentro del cual se guarda el *pox*. Era el más pequeño del grupo, conformado por cuatro personas: él, su maestro, otro alumno que tenía como dos años más que él y otro maestro al que no conocía, que tocaba el violín.

Lamentablemente, el maestro enfermó de cierta gravedad y dejó de acudir al paraje –aunque su influencia aún se proyectaría en el tiempo, como se verá–. El hermano del profesor, también músico, estuvo supliéndolo, pero era muy estricto, muy regañón y al parecer les pegaba con el arco del violín si se equivocaban. A Sebastián lo mandó a meter las manos en un hormiguero porque “le faltaba habilidad” en el arpa. “Era un sacrificio”, relató el joven, recordando aquella época, pero al poco tiempo también este maestro dejó de llegar.

Tendríamos aquí un acompañamiento esporádico, a veces amable y otras veces rudo, pero un acompañamiento, enfocado sobre todo en resultados, sin detenerse mucho en cuestiones técnicas y nada en enseñanzas contextuales, lo que es particularmente significativo para el caso de Sebastián, quien, recordemos, había nacido en la Ciudad de México y no había escuchado música tradicional de los Altos de Chiapas hasta la primera vez que llegó el profesor.

madera”, lo que es relevante por la dificultad que implica para la afinación. Como la guitarra se utilizaba para acompañar, el profesor no llevaba “partituras” para este instrumento. Los sistemas de notación eran para el arpa y el violín.

Finalmente, en la experiencia de aprendizaje de Celso Cruz Gómez al principio estuvo totalmente ausente la figura del maestro; ni siquiera contó con ese referente más o menos cercano al que imitar a escondidas, pues durante su infancia ya no había músicos tradicionales en Nichteel, su comunidad del municipio de San Juan Cancuc, ni llegó nadie enviado por la Casa de Cultura o alguna otra entidad. Sin embargo, en algún paraje había escuchado música ritual y le había llamado la atención, así que reproducía con insistencia un disco compacto de música tradicional que había caído en sus manos.

Su gusto por la música de este tipo era tal, que en la secundaria contó con la complicidad de su hermano para mandar a hacer un arpa en San Andrés Larráinzar: “Una gordita —contó—, no tan larga, pero sí tenía como 27 cuerdas. Ahí empecé”. Trató de afinarla solo, a partir de la música que podía escuchar con el celular, pero evidentemente no le fue fácil:

Fui buscando para sacar esos tonos, esos ritmos; pero no salían porque la afinación no era como tal. Fui practicando, pero en sí no fue seguido. A veces me desanimaba porque no salían los sonidos, y hubo como dos años que definitivamente lo dejé: “No es para mí; no sale ninguna melodía”, eso es lo que pensé.

Sin embargo, Celso retoma la música cuando comienza a estudiar la licenciatura en Lengua y Cultura en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH) y descubre un cartel con la convocatoria para formar parte de un grupo de música tradicional tseltal. Se inscribe, se aplica y pronto consigue que el maestro acceda a enseñarle arpa en lugar de guitarra, que es lo que estaban aprendiendo. La frecuencia de eventos culturales que organiza la UNICH era un estímulo para aprender y practicar, pues le pedían al grupo presentaciones. Por esta razón, la enseñanza era muy dirigida y Celso pudo presentarse ante el público menos de dos meses después de haber iniciado las clases.

La primera pieza que aprendió fue *Beel ajk'ot*. Pero el profesor también acompañaba al arpa otra pieza y Celso, a escondidas, trataba de sacarla:

Me daba pena porque en sí no me salía; me escondía, digamos, del maestro para que no me viera, porque qué tal que decía “ese se está adelantando” y todo. Éramos dos alumnos [...] una vez llegué tarde y el compañero que ya le había comentado al maestro de que más o menos ya

me salía y me preguntó: “¿Es cierto?” “Sí”, le dije. “¿Y cómo aprendiste?” “Ahí viéndolo a usted.” “Ah, bueno; entonces, a ver, échatela”, dice. Y me dio el arpa. [...] Y ya empecé a tocar más o menos. “Entonces te voy a enseñar muy bien”, dice, y ya me fue mostrando los ritmos, y así aprendí la segunda melodía, que era el *Muk’ul ajk’ot*.

Como en la UNICH el aprendizaje se articula a partir de lo que llaman “proyectos integradores”, a Celso se le empezó a dificultar asistir a los talleres por las salidas a campo, y luego tomó un trabajo por las mañanas que definitivamente le impidió continuar. Tuvo que alejarse entonces del taller de música, mas esto no significó alejarse de la música en sí, porque:

Lo que hice fue que escogí la arpa que se escuchaba mejor y lo grabé cada sonido. La primera cuerda, y así fui grabando. [...] Entonces, de esa grabación fui afinando poco a poco [mi arpa] hasta más o menos que sonara igual. Y pues así, llegando a mi casa, cada tarde después del trabajo y en las noches llegaba a practicar.

Celso enriqueció su repertorio a partir de dos grabaciones albergadas en YouTube, pero aclara que eran de Oxchuc, un municipio vecino al suyo, porque de Cancun en su momento no encontró nada. Así ensayaba, en solitario, pero esperaba tener retroalimentación pronto, durante las vacaciones, pues había planeado ir a su comunidad durante el receso académico y tomar clases en la Casa de Cultura de Cancun aunque le quedara lejos, pues le habían dicho que “todos los músicos, de ahí habían salido”.

Su experiencia para afianzar sus conocimientos en la Casa de Cultura de Cancun fue muy cuesta arriba, ya que primero le dijeron que no podrían enseñarle si no iba con la formación habitual completa, es decir, acompañado de alguien que tocara o quisiera aprender guitarra y alguien más aficionado al violín, aunque había que esperar a ver qué decía la siguiente semana el profesor de música. Celso no perdió el ánimo. Eran vacaciones y, a pesar de que llegar a la cabecera municipal le llevaba una hora en moto, haría todo por seguir aprendiendo. Afortunadamente el maestro aceptó enseñarle a él solo, pero la dinámica no podía dar muy buenos resultados, ya que consistía en que el maestro tocaba de corrido una pieza y luego lo dejaba solo, que para que la practicara:

“Te dejo para que aprendas, para que practiques”, me dijo, y se salió. Y yo, como no sabía nada de la música de Cancuc, no pude aprender ninguna melodía. Fui como a unas cinco clases, pero era lo mismo. [...] Llegaba, afinaba su arpa y se salía. Yo decía “¿cómo se toca eso?”. Él tocaba, sí tocaba, pero se salía, y ya no volvía hasta que yo me fuera.

Es posible que el maestro pensara que Celso conocía la melodía y sabría recrearla de memoria, pero no era así. Y tenemos también la hipótesis de su mamá, para quien el profesor tenía miedo de que Celso, que ya sabía algo, le pudiera quitar su trabajo si aprendía más. Esta actitud recelosa también nos fue relatada en el contexto urbano de Tuxtla Gutiérrez, aunque situada en un tiempo ya pasado, pues Víctor Velázquez mencionó que su maestro Polo en algún momento le contó que antes las personas eran “un poquito más egoístas [...] Tenía uno que venir directamente de ciertas ramas y recomendado por maestros para poderte involucrar”. La función de músico tradicional involucra prestigio, y a veces no se está dispuesto a compartirlo o a arriesgarlo, máxime cuando hay algún pago de por medio, porque aunque son pagos casi simbólicos, para algunos músicos —especialmente los que son mayores— son cantidades significativas.

Celo profesional, necesidad económica o celo gremial, el hecho es que los especialistas rituales no necesariamente están dispuestos a compartir sus saberes, como le quedó claro a Celso, quien estaba convencido de que no le querían enseñar y por eso dejó de viajar semanalmente a la cabecera municipal de Cancuc. Pero ocurrió algo entrañable: su familia le insistió en que no desistiera, que afinara su vieja arpa según las grabaciones que nuevamente había realizado de forma subrepticia y que “cantara desde el fondo de [su] corazón para que pudieran salir las melodías”. Y así fue consolidando su saber: apoyado en las grabaciones y con fragmentos de cantos que su mamá y otros miembros de su familia empezaron a rememorar para él, en una experiencia de revitalización que, como veremos, significó que Nichteel volviera a tener una agrupación que acompañara con música la actividad ritual.

Muy diferente fue —según se relató más arriba— la experiencia de Sebastián Gómez en la Casa de Cultura de su municipio (Tenejapa), pues aquel profesor que había ido a su paraje y había potenciado su entusiasmo no dejó de compartirle hojas con notaciones para que ampliara su repertorio. Según su decir, alcanzó a reunir las notaciones de ochenta

sones, aunque no traían notas críticas que le informaran de cómo debían ejecutarse ya en contexto.

En cambio, Víctor Velázquez consolidó su saber durante las procesiones, en las celebraciones de la mayordomía, siguiendo a los músicos con más larga experiencia:

Nuestra manera de aprendizaje es ver el otro músico que va más adelante de ti, de manera visual, de manera de oído y prácticamente te vas afinando; le vas ahora sí que poniendo atención a tu maestro de lo que vaya realizando, los cambios, y te vas contextualizando del calendario festivo y el calendario musical, porque pues prácticamente no todo el año se toca lo mismo, sino que tiene ciertos parámetros para tocar y ejecutarse ciertas músicas en cada ceremonia.

DEL INVOLUCRAMIENTO EN LAS ACTIVIDADES RITUALES

Como el primer profesor de Sebastián le había enseñado, antes de caer enfermo, a afinar el arpa a partir de la afinación de la guitarra, y como los instrumentos habían quedado en la iglesia, una vez que el hermano del maestro también dejó de llegar Sebastián continuó aprendiendo solo, aunque pronto se le unió su hermano Alonso, que empezó a practicar con él. No pasó mucho tiempo para que los invitaran a tocar en una celebración de la iglesia, pero Sebastián dijo que no porque no sabía lo suficiente, porque no tenía traje y porque los instrumentos no eran de él. Pero al final no pudo rehusarse, pues le prometieron que traerían a otro arpista de la cabecera municipal para que los acompañara, y así fue, de modo que ese día se presentaron ante público por primera vez, sin la guía o el apoyo de un profesor. No debió haberles ido muy mal, porque a partir de ahí cada vez que se celebraba una fiesta en la iglesia “le daban la invitación”. Así empezó a tocar ya formalmente, con su hermano y otro guitarrista (un “mariachero”) que conseguía.

Tenía diez años y empezaron a invitarlo también de otros parajes. Aceptaba, pero sólo acudía a las ermitas porque “no sabía nada de costumbres”. Tocaba en misas, durante las fiestas patronales o en la “fiesta de las cosechas”, pero siempre dentro de la iglesia. En aquella época, cuando empezó a ser considerado un músico digamos profesional a pesar de su corta

edad, su repertorio consistía en cinco sones, que los miembros del grupo iban repitiendo o alargando según fuera necesario. Pero esa precariedad se fue subsanando gracias a las “partituras” que le fue facilitando el ya mencionado maestro Sebastián Sántiz, de la Casa de la Cultura de Tenejapa.

Ahora bien, no fue sino hasta doce años más tarde cuando Sebastián pasó a desenvolverse en los contextos de la ritualidad tradicionalista. Un músico de otro paraje le pidió que lo acompañara:

Alonso me invitó: “¿Sabes qué?, tengo actividades en Cruschén; vamos a ir al manantial y vamos a pasar los ángeles”.³ “Está bien, vamos.” Nunca había ido. Nunca había tomado el *pox* ni el cigarro. Fui, me ofrecieron el *pox*, no lo agarré; nada, nada, ni el cigarro. “No, pasa; yo no tomo”. Respetaban la decisión.

Poco a poco se fue involucrando. Lamentablemente, una situación personal penosa lo hizo perder su carácter abstemio, pero hoy es consciente de que debe controlar su consumo de alcohol por la gran responsabilidad que cae sobre los hombros de los músicos. De hecho, cuando en 2021 tomó el cargo de responsable del grupo que acompaña las actividades del ayuntamiento tenejapaneco, tuvo que asumir otros compromisos conexos:

Antes de entrar en la costumbre me advirtieron muchas cosas: no puedes hacer esto, tienes que obedecer esto, tienes que respetar esto, nunca te vayas a esto. Los principales, alcaldes, y también los músicos [me advirtieron]. Si tienes una relación, está chido, pero no andes cambiando.

Él asumió estas indicaciones con toda consciencia, y cuenta que tuvo que preguntar mucho e investigar en libros para conocer lo que implicaba su función. Ahora bien, también se ocupó de valorar lo que del pasado puede seguir vigente, porque el equilibrio de poderes ha variado:

Estuve investigando y platicando más: qué hacían antes, qué se perdió y qué se está haciendo en la actualidad. Tuve que buscar, leyendo libros

³ En este contexto, se llama *ángeles* a los lugares sagrados (una cueva, un manantial u otro lugar específico en el monte) donde normalmente hay sembrada una cruz.

también en la Casa de la Cultura, la historia de los músicos. Hasta donde yo sé, para los músicos en las décadas de sesenta y setenta era muy duro. El que mandaba era el arpista, *bankilal sonowil*. Cualquier detalle del *kunerol* puede sancionar con él, pero en estos tiempos ya no. Si hay un error del *kunerol* yo no le puedo decir eso, porque el poder de la política superó a la cultura. [...] Ahorita ya está más arriba la política; la cultura está a punto de desaparecer. Si yo le digo: las cosas no están bien, presidente, me va a decir: salte si quieres, la puerta está abierta.

Como no venía de familia de costumbre, y como su aprendizaje no se dio acompañando históricamente la actividad ritual, Sebastián ha sido en algunos momentos cuestionado, pero en esta tensión entre tradiciones distintas de autoridad a él lo respaldó en un primer momento el estamento no tradicionalista, que fue el que lo incorporó definitivamente –y de forma paradójica, si se quiere– a la actividad ritual tradicionalista, pues en Tenejapa conviven ambos sistemas.

A Celso, de Cancun, le pasó algo similar en cuanto al modo intempestivo de integrarse al contexto ritual: la primera vez que tocó ante un público desconocido fue en 2019, por la intercesión de su cuñado, que le dijo que habría una fiesta en Oxital y que necesitaban unos músicos: “Pero no sabemos tocar; sólo somos aficionados”, cuenta Celso que dijo, pero la respuesta que tuvo es que con lo que sabía ya era suficiente, que “ya se escuchaban las melodías, [que] ya salían”:

Estaba nervioso la primera vez que fui. Nos citaron una tarde a las cinco. Es que se iba a hacer el ritual, el rezo y todo. “¿Y si no me sale?”, me preguntaba. “¿Por qué acepté? ¿Y si se me atora mi dedo en medio rezo?”. Estaba preocupado. No podía dormir unos días antes porque era la primera vez que iba a tocar sin un maestro que me acompañe. [...] Estaba nervioso; era la primera vez y era con autoridades de la comunidad. Y así llegó el día. Me levanté muy temprano y empecé a practicar las melodías que ya me salían. Llegó la tarde, nos dirigimos para allá. La gente te quedaba viendo; ¿será que de verdad saben tocar? Así te miraba la gente, dudosos de nosotros [...] y los que estaban arreglando todo para el ritual nos quedaban viendo como preguntando si sabíamos tocar o sólo queríamos coca gratis y trago.

Como se observa, la situación ritual comporta mucha exigencia para los jóvenes, que sienten una gran responsabilidad; pero grande también es la alegría de poder contar con músicos que acompañen el desarrollo de una actividad ritual, pues la música es mediadora ente las entidades espirituales, que se espera sean benévolas con los fieles, y también genera atmósferas de recogimiento y de hermandad que refuerzan los lazos sociales. Por eso, si los músicos no son expertos, las autoridades los guían:

Nos dijeron que afináramos nuestros instrumentos y nos pasaron, pues, un bote de *pox*, como así es la tradición allá. Llegando, los músicos afinan y a empezar a beber. Nos pasaron eso y empezamos a afinar. Ya nos dijeron que tocáramos y empezamos a tocar, y así, cinco melodías tocamos. Y ya se acercan las personas y preguntaban dónde aprendimos a tocar. “¿Dónde aprendieron a tocar, si les sale muy bien?”, decían. “Por ahí”, respondíamos, y ya la gente cambió la mirada, muy emocionados, que sí sabíamos, que les sale muy bien.

Desde entonces los siguen llamando, aunque no para actividades cotidianas, sino sólo para fiestas, porque recordemos que él debía compaginar estas peticiones con sus estudios. En los tres años que llevan como grupo, han participado en cuatro o cinco actividades cada año.⁴

Finalmente, para Víctor la formalización de su papel no implicó ningún cambio brusco en su desempeño como músico; sólo la multiplicación de tareas debido a que había una generación de mayores que estaban alejándose de la práctica musical por enfermedad o por fallecimiento. En su caso, el problema era compaginar sus responsabilidades en la costumbre con su vida laboral, porque él no está de acuerdo en cambiar las fechas de las celebraciones:

Hoy, en el contexto católico se celebra a san Miguel Arcángel en varias comunidades tradicionales; mañana, a san Jerónimo. Entonces, muchos pueblos indígenas lo celebran y no lo puede uno celebrar en sábados y domingos porque ya se va del contexto. Se pierde esa parte. Entonces muchos de nosotros, al menos allá en Tuxtla, tratamos de hacer ese sacrificio de que, aunque sea un día, se realice este tipo de ceremonias, este tipo de actividades tradicionales.

⁴ Al momento de la charla, Celso Cruz Gómez acababa de egresar de la carrera de Lengua y Cultura.

DE LA PERCEPCIÓN DE LOS MÚSICOS EN SU CONTEXTO

Para una mirada superficial o estereotipada de la realidad chiapaneca puede resultar desconcertante, pero la estampa que Alejandro Rodríguez presenta al inicio de su capítulo en este volumen ya nos muestra el desconocimiento, y a veces la negación, que la sociedad del estado puede llegar a tener sobre las diversas tradiciones que en su territorio confluyen. En su caso, el contexto es la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, lo que podría en cierto modo “disculpar” la conciencia colectiva por ser el ámbito natural de la modernidad desacralizada. Sin embargo, el diálogo con los jóvenes músicos rurales muestra que también ahí hay tensiones, bien sea por desconocimiento o, lo que sería más grave, por voluntad explícita de rechazo y negación. ¿A qué nos referimos?

Sebastián, el joven músico del municipio de Tenejapa, contó que en la escuela sus compañeras y compañeros se burlaban de él, y explica esta situación por la influencia de las denominaciones religiosas protestantes:

Llegó las religiones y empezaron a haber muchos cambios. Antes era puro costumbre, era obligación poner tu traje tradicional; también las mujercitas. Tenías que aprender todo de costumbre para que respetaras a tus seres queridos. Ahorita, hoy en día, ya no tienen ese privilegio de respetar a los que están de costumbre. Se burlaban de mí. Que la música regional era para los viejos, para los ancianos; lo veían muy extraño que un niño, que un joven ya estaba tocando música. Porque en esos tiempos sí había músicos niños, pero no era de la cultura del arpa; era de mariachis. Entonces ya le tenían más atención a los de mariachi que a los de música tradicional.⁵

Sin meternos ahora en esta disputa de legitimidad que se libra también en el ámbito del sonoro, en distintos contextos hemos recogido ciertamente muchos testimonios de desprecio hacia prácticas del catolicismo tradicionalista, que

⁵ Para conocer de la llegada y el crecimiento de las Iglesias protestantes en Chiapas, puede verse “El marcador sagrado: frontera interna y religión en Centroamérica y en el sur de México”, de Jean Pierre Bastian. En *Las fronteras del Istmo. Fronteras y sociedades entre el sur de México y América Central*, coordinado por Philippe Bovin, CEMCA, México, 2005, pp. 325-333. Accesible en <https://books.openedition.org/cemca/728?lang=es>

para algunos grupos protestantes estarían de algún modo satanizadas. Ese sería un extremo. El otro extremo lo ocuparían quienes *aparentan* interés cuando lo que buscan es pasar el rato. Víctor Manuel, de Tuxtla, ponía énfasis en que las imágenes religiosas, los elementos dancísticos, musicales, gastronómicos, etc., son cosas sagradas que no se deben tomar a juego:

Son *juegasantos*, dicen por ahí. Y el Santo para nosotros es respeto, es todo. Entonces, si nosotros dejamos de tener ese valor, esa parte de tener ese respeto, pues prácticamente, si ya no hay un respeto, se hace nada. Entonces, pues yo creo que es muy importante tener bien focalizados esos términos. Tener sobre todo respeto y el valor hacia lo que uno está involucrado.

Y no hay excusa para tratar con frivolidad estas cuestiones, ni para los novatos ni para invitados ocasionales, ya que es responsabilidad de todos los involucrados hacer saber a sus conocidos la importancia de aquello en lo que van a participar:

Cuando a una persona tú vas a invitarla a que escuche o a participar, [hay que] decirle “¿sabes qué?, estos son códigos, este tipo de cuestiones hay que realizarlas”. Tal vez hoy en día nuestro contexto como jóvenes ya lo miramos de diferentes maneras; ya lo miramos tal vez como una tontería. Pero para las gentes adultas aún no. A veces hasta para rezar, hay gente que actualmente ya no quiere hacerlo; pero pues, ahora sí, como decimos nosotros: “Si se va a hacer el costumbre, que es la denominación que nosotros tenemos, pues hay que hacerlo como es. Si no, pues vamos a estar jugando.”

Para todos los músicos es muy importante la percepción que tengan de su hacer los conocedores a quienes ellos respetan. Sentir que no cumplen las expectativas es algo que les angustia, y en parte por ello nuestro interlocutor de Tuxtla no acepta que se toquen las músicas de una actividad ritual en otra, porque la gente que sabe puede pensar que estás jugando.

Ha quedado claro aquí que el nivel de exigencia está relacionado con la disponibilidad de recursos, pues en los contextos rurales donde en algún momento no había (o aún no hay, como en Nichteel, la comunidad de Celso)

otros músicos que nuestros interlocutores, ya hemos visto que podían interpretar su mismo corto repertorio en cualquier ocasión. Además, todos han procurado seguir aprendiendo para especializarse.

DE LA PARTICIPACIÓN FUERA DE ACTIVIDADES RITUALES

Las palabras que más arriba hemos recogido de Víctor ya nos pueden sugerir que él no está muy de acuerdo con sacar las ritualidades de contexto, pues en tanto que las imágenes religiosas y todos los demás elementos son cuestiones sagradas, “no se puede hacer para cualquier gusto, para cualquier cosa”. Hay códigos que deben seguirse, calendarios que se tienen que respetar:

Se tiene que ver en qué contexto se tiene que realizar [un son o una danza]. Y respetar esa parte. No violar ese código que a veces, por ejemplo, a nosotros nos gusta mucho una melodía que se llama *Carnaval*, pero pues el carnaval solamente es hasta febrero. Entonces nosotros, aunque lo sepamos tocar, tratamos de no hacerlo.

Sin embargo, a veces hay que hacer algunas excepciones precisamente para conservar la tradición, como ocurrió en un caso que a ellos mismos se les presentó en relación con la formación de violín, jarana y guitarra. Ya el violín no se ejecuta; se perdió. Pero queda el dúo de jarana y guitarra, que también estaba a punto de perderse. Según Víctor contó, varios jóvenes querían aprender, pero al parecer el maestro ponía muchas condiciones para compartirles su saber o, más bien, las condiciones que ponía eran contraproducentes, pues para “ganarle la voluntad” había que comprarle “su traguito, su cartón de cerveza, y con botana”. El maestro no controlaba mucho su ingesta de alcohol, así que se embriagaba y la clase ya no tenía el desarrollo correcto. Se vieron entonces en la necesidad de buscar otro maestro, aunque no perteneciera a su mayordomía:

Un compañero, un amigo mío, tuvo la iniciativa: “Ah, este viejito totoreco, si no nos va a enseñar, mejor vamos a buscar quién sí nos quiera enseñar, aunque tal vez vamos a descontextualizarlo porque pues se

supone que debe ser en la fiesta y no en una casa...”⁶ La cosa está de que [el amigo] aprendió todos los sones, tanto de la música para ejecutar con danzas como las músicas que son para los alabados de los santos. Entonces tenemos que, afortunadamente, allá existe una persona joven, que tiene alrededor de 26 años, 27, que ejecuta la música de jarana y ya no dependemos mucho [del maestro jaranero de su mayordomía].

Víctor destaca que este aprendizaje ha sido muy relevante para ellos, pues recuperaron seis sones de una danza dedicada a la Octava de Corpus para la cual se tocaban doce sones y el jaranero de su mayordomía ya sólo se acordaba de seis. Los sones se ejecutan frente al altar en los meses de junio y julio, y han conseguido volver a tener “el ritual completo”.

Asimismo, están dispuestos a participar con instituciones involucradas directamente en la cultura, como el Centro de Lenguas Indígenas, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas o Culturas Populares, porque la gente que está a cargo tiene alguna idea del valor de estas prácticas; con lo que Víctor no concuerda es con iniciativas que están hechas a la medida de los políticos sólo para que se tomen la foto. Lo importante, comentó, es “la formalidad del evento, qué es lo que se va a tratar y que tú no seas un payaso; que te traten de manera digna”.

Por otro lado, la conciencia del valor y el respeto que merecen estas prácticas no impide que haya una cierta actualización precisamente para garantizar su pervivencia. Los compromisos laborales en ámbitos del todo ajenos a estas tradiciones o los cambios en costumbres sociales que también las ignoran (los hábitos de sueño, por ejemplo) han propiciado algunas adecuaciones, que se dejan ver de manera notable en el ámbito de la comida, pues la diversidad de platos que se preparaban o se servían desde la madrugada ahora es menor:

Anteriormente, en las fiestas era a las siete de la mañana estar ahí; y era una cuestión gastronómica. Llegas temprano, que chocolate con pan, que desayuno, pozol, comida y todo eso. [... Hoy,] la persona que va a hacer la comida para la fiesta: “Ay, la comida”. No se quiere levantar a las siete de la mañana, a las seis de la mañana. Entonces, mejor un pozolito;

⁶ El proceso de enseñanza-aprendizaje debía darse en el domicilio del profesor porque tenía problemas motrices: “No podía caminar, pero se sabía todo”, contó Víctor Manuel Velázquez.

ya de ahí, lo que sigue. Pero ya desayunas en tu casa, ya te levantas más o menos a buena hora, y ya te vas a los contextos tradicionales.

Sin embargo, hay fiestas en las que se mantiene el protocolo completo; son como un referente inquebrantable para seguir ponderando el valor de todos los elementos que solían conformar este tipo de entramado social:

Sí hemos salteado ciertas cosas; pero cuando son días muy, digamos, muy ceremoniosos, ahí sí, con todo el dolor del mundo se tiene uno que levantar a las seis de la mañana para realizar lo que es. Pues esa parte, si lo dejas de hacer, se va perdiendo, ¿no? Y no queremos eso, sino lo que queremos es seguir preservando y conservando toda esa riqueza cultural.

En relación con la participación de los músicos tradicionales fuera de los ámbitos sagrados, los jóvenes rurales han tenido menos prevenciones, seguramente porque su propio aprendizaje tuvo lugar fuera del contexto festivo o de actividades rituales, y también por las dinámicas que se establecen a partir de la política cultural estatal. A Sebastián, por ejemplo, su propio maestro le pedía que representara al pueblo en diversos concursos y presentaciones musicales, aun siendo tan joven y sin explicarle del todo el tipo de actividades en las que se participaría. Pero confiaba en él con razón, porque sabía de sus habilidades y de los conocimientos que había adquirido en su persistente formación autodidacta:

Ahí te van a guiar. Vas en San Cristóbal. Te vas en las albercas, me dijo. ¿Y dónde es eso? Pues no sé, pregunta. [...] Llegamos sin saber qué onda. Con los instrumentos. Éramos tres músicos [arpa, guitarra y violín]. Había otros músicos ahí. El maestro de la Casa de Cultura de Oxchuc, Manuel, que es muy conocido porque lleva años en la música tradicional. También estaba el maestro de la Casa de Cultura de San Juan Chamula, de Chenalhó, de Cancuc... Eran como quince grupos de músicos de diferentes lugares de la zona Altos. Empezamos a competir con ellos: quién afina mejor, quién toca mejor, la explicación, todo eso. En ese caso llevamos el segundo lugar. [...] La explicación es lo que nos impulsó más, y la presentación de cómo estábamos vestidos.

La pervivencia de estas músicas se desliga de las ocasiones rituales, y de una cierta manera gana autonomía, aunque —como muestra la cita anterior— en realidad pasa a depender de otros actores sociales, que juzgarán con unos criterios muy otros la pertinencia, la duración, la sonoridad e inclusive la puesta en escena. Los jóvenes rurales con los que conversamos saben lidiar bastante bien con estas ritualidades profanas, y no perciben que sean necesariamente una amenaza para el carácter sagrado de su música cuando es tocada para los tradicionalistas de su comunidad. Antes bien, reconocen el papel que en su formación finalmente han desempeñado este tipo de iniciativas de instituciones oficiales: la Casa de Cultura para uno y la Universidad Intercultural para el otro, lo que en el caso de la comunidad de Nichteel ha significado que los tradicionalistas cuenten nuevamente con una agrupación musical.⁷

Las formas de interrelación entre las lógicas de la cultura, de la política, de la cultura política y de la política cultural en Chiapas son una materia que espera todavía aproximaciones serias y profundas, pero el hecho es que distintos colectivos tienen distintos posicionamientos, aunque la base en la que coinciden todos es en el papel central que juegan los músicos para la ritualidad.

DE LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

Para hablar de la centralidad del papel del músico tradicional, no sólo para actividades rituales concretas sino para la preservación de un colectivo que se percibe a sí mismo como comunidad, destaca la caracterización que hizo Sebastián del músico como el fiel de una balanza, pues ocurre que en los últimos tiempos ha incursionado también en la pintura e hizo un mural en su casa sobre el valor de la tradición, en el cual una balanza ocupa un lugar destacado. Según explicó, con todo y las prevenciones señaladas más arriba, la balanza representa al músico porque

⁷ Vale aquí destacar que Celso Cruz resultó favorecido en una convocatoria reciente del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes denominada “El arte ayuda”, y está llevando a cabo una recopilación de cantos que al parecer eran habituales entre los pobladores de Cancun y que ya prácticamente no se escuchan. Celso, junto con su hermano Pedro y con Diego Hernández Sántiz, contribuyen en este volumen con un texto sobre la música en los rituales de sacrificios a la Madre Tierra; esperamos que próximamente pueda dar cuenta de su investigación sobre esos cantos de tristeza, de desamor y, en general, de la vida cotidiana de los cancuqueros.

el músico siempre tiene que dar las órdenes. Si alguien comete, digamos, pecado, si lo quieren multar de *pox*, el *sonowil* va a decidir si va a sacar su litro o no. El músico siempre está del número uno de cómo van a estar las cosas. Ahí balanceamos qué se puede hacer, qué no. Yo tendré la autoridad de decir si es pecado o si no es pecado. [...] Un músico tiene que ser como un juez, tiene que ser como un comandante, todo; sin la presencia del músico no puede haber actividades, hay desorden.

Con esta responsabilidad encima, la moderación, la prudencia y la entrega son fundamentales. Como enfatizaría, por su parte, Víctor, participar en estas tradiciones no es nunca solamente una cuestión “de gusto”, “porque el gusto se quita, el gusto se va”,

pero cuando te apasiona algo y tienes el compromiso, tienes que estar ahí sin importar a veces escuela, a veces familia, a veces ciertos contextos de amistades y así. Entonces hay que tener ciertos sacrificios para que se realicen este tipo de ceremonias. Más aún si tú eres una persona de las encargadas y tú eres una de las personas que son foco de atención para que se desarrollen ciertas actividades religiosas, musicales, dancísticas. Porque al final de cuentas sobre ti recaen muchas cuestiones. Entonces uno tiene que tener esa madurez, esa responsabilidad y sobre todo ese deseo por seguir continuando este legado cultural. ¿Es difícil? Sí, es muy difícil.

Como queda claro, lo que el cargo de músico tradicional conlleva para cada uno de estos jóvenes es, y ha sido, distinto, pero en general es muy demandante. Cada uno en su contexto, para todos es fundamental el sentido de organización a fin de abarcar todas las peticiones que les hacen, así como cultivar la capacidad mediadora. Pero si además tienes la responsabilidad del desarrollo de una ocasión festiva o ritual, como diría Víctor Manuel, “qué tanto trabajo no hay”:

Desde pensar, desde tener capital, ahora ejecutarlo. [...] Para empezar, tener visionados: un ejemplo, ahorita en el mes de noviembre a mí ya me toca involucrarme para las fiestas del carnaval, en el cual yo tengo que realizar una compra de pan, de cigarro, de una botella de licor,

azúcar y llevarlo al maestro pitero para que me haga favor de ejecutar la música tradicional durante los días de la fiesta del carnaval. Entonces ya voy con una autoridad tradicional para que se rece frente al altar de su domicilio. Obviamente, previo, ¿sabes qué?, ¿vas a poder?, va a ser tal fecha. Ah, que no, que sí. Ya fijamos en el mes de noviembre, ya sea un jueves o un domingo, que son los días que nosotros decimos o denominamos de “visita” y ahí nos reunimos en su domicilio; llegamos las personas involucradas y se reza frente al altar, en el cual se hace como un pacto entre las tres personas: lo celestial digamos, o lo divino, el maestro músico y en mi caso quien va a realizar esa actividad. Primero el músico porque tú no puedes ahora sí que involucrar primero la comida si no tienes músico. Posteriormente nos vamos con la cuestión gastronómica. Ya me tengo que ir con la persona que me va a realizar los alimentos. De la mañana, de la tarde y de la noche. [...] ahorita pues yo voy a seleccionar qué día voy a ir este próximo mes de noviembre y la fiesta de carnaval aproximadamente va a ser como en febrero, pero ya tengo que estar visionando esa parte.

Es interesante que en el ámbito rural el estado civil de los músicos es relevante. A Celso no lo consultan directamente las autoridades; van a hablar con sus padres porque él y su hermano aún viven en la casa paterna: “todavía no estamos casados; juntados, pues”. Y quien media para que el encuentro tenga lugar es su cuñado, a quien “como que le llega un chismecito” de que las autoridades van a llegar un determinado día para pedir que los muchachos acudan a tocar:

¿Y qué es lo que hace pues mi cuñado? Nos llama. Nos pregunta antes de que lleguen las autoridades si vamos a poder o no. “Me llegó un comunicado, como que van a tocar otra vez, no sé si van a poder o, si no, en balde voy a decir que sí o voy a aceptar la coca que las autoridades te dan. A mí me daría pena, vienen las autoridades, están muy contentas, me dan su coca, lo acepto y que digan que no van a poder, me va a dar pena. Piénsenlo y ya me avisan mañana.” Como que una semana antes me llega el chismecito para que lleguen las autoridades. Y ya nosotros vemos si podemos o no. [Hasta ahora,] las veces que nos han dicho sí hemos podido. Y es así, les comentamos si vamos a poder. Ya llegando las autoridades empiezan a platicar y todo. Está bien que nos lleven

como músicos, pero hay también responsabilidad de parte de ellos hacia nosotros: que no tomamos mucho, que nos deben de medir para que podamos cumplir con las jornadas acordadas de tocar. Y es así el proceso más o menos para que nos contraten, por así decir.

El estado civil también es relevante porque a veces las jornadas de trabajo son muy largas, y también porque la tradición manda abstinencia, de manera que si los músicos o las autoridades en general no cuentan con el apoyo de sus esposas, hay conflictos. Celso reconoce que ellos no tienen por ahora esa complicación porque es a su mamá a quien le piden permiso, pero las circunstancias de algunas autoridades les dan pena:

Las autoridades son los que más sufren, porque un día antes empiezan a hacer los preparativos ellos, y pues a veces ahí empiezan los problemas familiares entre la mujer y el esposo, porque se supone que tenemos que cuidarnos porque es algo sagrado, no es nada de juego, y creo en esa parte un músico que ya está casado es algo complicado, más si a la esposa no le gusta lo que hace, empiezan los conflictos.

Para Víctor —que también es soltero—, es importante que “en los contextos matrimoniales la persona sepa que eres fiestero”:

Tú sabes que vives dentro de un contexto tradicional y ese contexto implica una serie de cuestiones. Dentro de eso, aunque se escuche así como raro, esa cuestión del beber no solamente es porque te guste la bebida (sino) porque es un ritual.

Al pedirles la descripción de un día de trabajo para un músico tradicional, Celso eligió una fiesta de sacrificio que tuvo lugar porque habían construido una escuela e iban a hacer un ritual. Algunos elementos de su narración son los siguientes:

Nos dijeron que a las cinco hay que estar donde se juntan las autoridades. Llegando saludamos a todos los ancianos: “Ya venimos”. “Bueno, siéntense; vamos a esperar a los principales”. Las máximas autoridades son los principales. Ya una vez se juntan todas las autoridades [porque

en los rituales que hacen sólo llegan las autoridades, no llega otra gente], nos vamos a donde ya está el altar, donde está la cruz y nos dan nuestros asientos, unos asientos así, bien pequeños, y peor cuando uno es alto, pues tus rodillas... Llegando nos piden que afinemos nuestros instrumentos y ya nos dan una bebida [...] para que se afine bien el arpa y todo. Y hacen los preparativos para empezar a rezar. Y así empezamos a tocar. Cada tocada dura alrededor de hora y media. Hay que estar tocando seguido. [...] Y prácticamente una vez iniciando las autoridades que les gusta la música empiezan a danzar. Desde el principio danzan, hasta terminar. Uno está cansado, porque sí cansa siempre, más en el hombro empieza a doler. Y una de las partes más cansadas sería cuando tenemos que llevar el arpa caminando [...] La primera vez que me tocó hacer al día siguiente estaba morado aquí porque me lastimaban esas cosas donde se afina. Entonces así hay que estar tocando, descansamos como unos diez minutos, vamos al baño o nos estiramos, y de ahí seguimos hasta que terminan las velas que se utilizan.

Después volvieron a tocar para que las autoridades danzaran de nuevo, antes y después de que colectivamente comieran la ofrenda, y la celebración continuó al día siguiente:

Así que es como que nos citan a las cinco, y yo llegué a mi casa como a las dos de la mañana y al día siguiente nos citan a las seis de la mañana otra vez para tocar. Una vez llegando a las seis de la mañana te dan tu silla y empiezas a tocar, y las autoridades todavía medio bolos, todavía borrachos [pero] yo no me siento cansado, quizá porque lo hacemos de todo corazón.

Víctor, que es alguien más experimentado, no habló tanto del pasado sino de lo que estaba por acontecer: la celebración de la Virgen del Rosario. En su narración podemos apreciar cuán copiosas pueden ser las festividades “grandes” en la capital del estado, así como confirmar el valor que este músico otorga a lo culinario:

Llegas desde muy temprano, y es el chocolate con pan. Ya debe estar el maestro pitero esperando a sus músicos y a sus tamboreros; lo

que hace uno llegando es persignarse frente al altar, darle gracias a Dios, saludar a las personas que están ahí y sentarte. El maestro pitero tiene que solicitar tu primer bocado, que es chocolate con pan. En este caso, como son fiestas grandes, se involucran dos elementos musicales: la jarana y la guitarra y la música de tambor y pito. La tradición allá en Tuxtla dice que primero tienen que empezar la jarana y la guitarra; después el tambor y pito (y) vamos alternando hasta las cuatro de la tarde. Pero en el transcurso del día se involucra lo que es el desayuno, posteriormente lo que es la hora del pozol, que allá es muy común el pozol de cacao con panela que se degusta en las fiestas. Posteriormente, alrededor de las doce del día, al maestro músico encargado se le da su botella de trago, su cartón de cerveza y una serie de botanas tradicionales de allá, para que comparta y le brinde a sus músicos tradicionales. Y ya después de eso, si quiere, cuando se termina la cerveza —porque allá es muy caluroso—, pues puede pedir más, y si se acaba la botella puede pedir más.

El "reglamento" para los tradicionalistas zoques marca que la celebración termina a las cuatro de la tarde:

Después de las cuatro de la tarde ya no se toca música tradicional. Empieza [...] una fiesta más social, que involucra músicos nortños, teclados y todo ese tipo de cosas. Entonces ya se rompe esa parte ritual y ya empieza lo social. Pero si tú te quieres seguir ahí, ahora sí que disfrutando de la verbena, pues puedes quedarte, conviviendo, bailando, pero ya no estás involucrado en el altar.

En esta festividad, la celebración no incluye danza, pero vale la pena recuperar aquí la descripción que hizo Víctor Manuel de las danzas zoques, que incluyen un recorrido amplio por la ciudad:

Nuestras danzas se ejecutan en espacios familiares frente al altar. Se desplaza uno de barrio en barrio, de domicilio en domicilio de personas que son parte del contexto tradicionalista: que ha estado su familia involucrada como músicos, que han tenido cargos dentro de la

tradición de los santos o personas que también son amistades y que tengan el gusto de recibir la danza. Obviamente que el único requisito no es solamente para que lo vean, sino que tiene que estar el altar; esa es la cuestión del espacio digamos mágico que se involucra entre la danza y la cuestión espiritual, que es lo más importante.

Como *maestro baile* que es, a Víctor le compete trazar la ruta que va a seguir la danza a partir de los acuerdos que establezca con los participantes, y el mero día tiene que estar atento a numerosos detalles:

Hay que levantarse muy temprano, a las cinco o seis de la mañana [...] llegar al lugar donde se va a preparar la danza tradicional, esperar a tu gente, que son tus danzantes que previamente invitaste, a tus músicos y, ya cuando están listos los alimentos, invitarlos a desayunar. [...] Después, ataviarnos; ya después desplazarnos con una ruta previamente establecida. Y claro, a veces se desfasa uno porque [surge] una persona que, no sé, le gustó y ¿saben qué?, ¿pueden bailar frente a mi domicilio? Claro, con mucho gusto y pues ya nos desfasamos. Pero a final de cuenta tenemos cierto rol dinámico y [...] terminamos alrededor de las seis o a veces hasta las ocho de la noche.

Anteriormente parece que la ruta se prolongaba hasta casi la medianoche, pero hoy en día “hay otras situaciones”:

La falta de ejercicio de todos; ya no aguantamos. Y luego las casas [no están tan próximas]. Por ejemplo, en una casa se ejecuta y para ir a la otra son hasta a veces diez cuerdas que caminar y bailar, y el maestro pitero sople y sople. Y es prácticamente del libramiento a veces hasta llegar al centro y volver a dar vuelta, porque donde iniciamos tenemos que culminar. Entonces sí es desgastante. Hoy en día nuestros roles, por ejemplo de trabajo, no te dan ganas a veces ni de caminar en las tardes, pero para las fiestas sí está uno.

Para las fiestas sí está uno, dice Víctor Manuel, y lo afirma no como opción evasiva, sino como la opción consciente para preservar lo que le da identidad:

La verdad, es algo muy agotador; ya llega uno a su cama y “para qué lo hice”. Pero queda uno con esa satisfacción, ya hiciste parte de la historia, ya hiciste parte de ese momento histórico de tu comunidad. [...] Uno tiene esa satisfacción de seguir haciendo, de seguir preservando, y continuando con este legado cultural.

PALABRAS FINALES

Las implicaciones de ser hoy día músico tradicional son múltiples. No solamente se trata de saber tocar un instrumento, sino de hacerse con otros conocimientos que tienen que ver con el modo como se organizan los rituales y también con esferas aparentemente ajenas como la de la justicia. Como dijo Roberto Campos en el conversatorio de las Jornadas sobre Músicas Tradicionales de Chiapas, “los músicos tradicionales en realidad orquestan, pues sobre ellos giran diversos saberes-hacer que son importantes para las celebraciones religiosas”.

En los discursos oficiales se consideran estas prácticas como un valor. Sin embargo, el compromiso de su continuidad como prácticas vivas no debería sólo recaer en los tradicionalistas. Víctor Manuel reprochaba que en las escuelas y en los centros laborales no consideren la posibilidad de que los días que los músicos tengan compromiso puedan acudir a cumplir su tarea comunitaria sin temor a una sanción. Reprochaba también a los fotógrafos y a los periodistas, quienes los acosan a preguntas cuando realizan sus danzas por la ciudad, que no se interesen por los significados profundos de las actividades y contengan la estigmatización por una lectura superficial de la fiesta centrada sobre todo en el trago y la comida. E hizo un llamado a las autoridades y a la sociedad en general para que sus discursos elogiosos no sean vacuos y sus acciones no los contradigan, antes bien, que sean consistentes y, si es verdad que valoran la diversidad cultural, que no obstaculicen sus expresiones:

Me da mucha a veces tristeza de parte de las autoridades municipales y todo ese tipo de cosas: “ojalá se siga preservando”, “ojalá lo sigan haciendo”. Qué bueno, ¿verdad? Pero para que se siga haciendo

se necesitan muchos elementos. Para empezar, que haya una bendita patrulla [que abra paso], más los transportistas que a veces no tienen consideración de lo que se está realizando, una procesión o algo así. Entonces es muy fácil a veces hablar. Y sobre todo la gente romántica: “Ay, qué bueno que lo sigan haciendo; ojalá nunca se acabe; ojalá que lo sigan preservando por muchos años”. [...] Pero, ¿usted qué hace por preservarlo? [...] ¿Qué haces tú para que se siga preservando? Hay que involucrarte, hay que involucrarse. “¡Ojalá sus hijos lo sigan haciendo!” ¿Y por qué no el de usted? ¿Por qué no su nieto?

Víctor, Celso y Sebastián son conscientes de remar a contracorriente pero insisten, persisten, resisten y, como se dice ahora, re-existen. Aquí hemos dado cuenta de algunas de las muchas formas y facetas de su vitalidad.

Prácticas musicales y pluralidad religiosa en Tenejapa: agenciamientos, continuidades y transformaciones desde lo sonoro y la escucha

Roberto Campos Velázquez

INTRODUCCIÓN

Sitúo mis reflexiones en el municipio tseltal de Tenejapa, Chiapas, el cual comprende una superficie territorial de 99.46 kilómetros cuadrados y alberga a 40,268 personas;¹ abarca una decena de localidades principales y cerca de sesenta periféricas o parajes. Después de la apertura del campo religioso, a mediados del siglo XX, el catolicismo perdió su hegemonía histórica y la dinámica social se complejizó. Para inicios del año 2000, en esta entidad los católicos apenas representaban el 35.89 % de la población total.² No obstante, la gobernanza de la municipalidad ancla su legitimidad en la práctica de un catolicismo fincado en el culto a los santos y a otros seres sagrados. A quienes llevan a cabo esta práctica los llamo *tradicionalistas*, pues así se autonomban.

Además de la comunidad de tradicionalistas, el municipio cuenta con una amplia presencia de católicos no tradicionalistas. Por un lado, en la cabecera municipal se concentran los *kaxlanes*³ y en los parajes, por el otro, se profesa

¹ Instituto Nacional de Estadística y Geografía; *Censo de Población y Vivienda (2010). Panorama sociodemográfico de Chiapas*, México, 2011, p. 216.

² Ver de Jean-Pierre Bastian; “Conversiones religiosas y redefinición de la etnicidad en el estado de Chiapas”, en *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, núm. 54, diciembre de 2008, pp. 19-30, y “De los protestantismos históricos a los pentecostalismos latinoamericanos: Análisis de una mutación religiosa”, en *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, núm. 16, 2006, p. 47.

³ Mediante la voz *kaxlan* localmente se alude a un otro no tseltal. Hablamos, claro está, de una categoría de clasificación que se desprende del régimen socio-racial que, según Aníbal Quijano, fue constitutivo del patrón de poder capitalista, mundial, eurocentrado y colonial/moderno (ver de Aníbal Quijano;

un catolicismo que deriva de la influencia de la política religiosa promovida por la diócesis de San Cristóbal de Las Casas desde la década de los sesenta del siglo XX a la fecha. Dicha política ha logrado crear una amplia comunidad de creyentes que profesan su fe en tseltal y se deslindan de ciertas prácticas rituales realizadas por los tradicionalistas. Estos últimos, por su cuenta, se desmarcan de los anteriores llamándolos *los católicos*. A este cuadro se suman las distintas comunidades de cristianos no católicos, localmente reconocidas con el término genérico de *evangélicas*.

Cada una de estas cuatro grandes comunidades (tradicionalistas, católicos, *kaxlanes* y evangélicos) emplea diversas músicas para acompañar sus actividades religiosas. Todo ello hace que el paisaje sonoro-musical del campo religioso en Tenejapa sea abigarrado y complejo. Para describir tal paisaje, y pensar la vida social mediante este, me sirvo del siguiente esquema elaborado desde la teoría de conjuntos (ver figura 1).

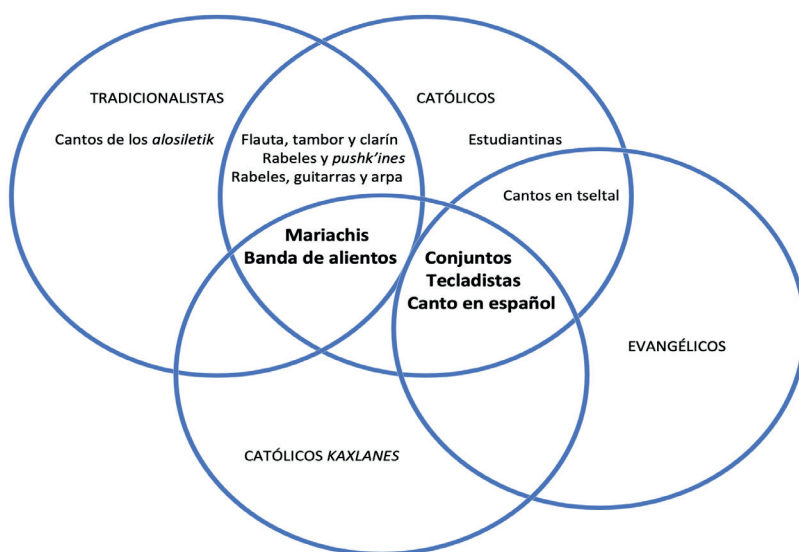


Figura 1. Comunidades religiosas de Tenejapa y sus prácticas musicales. Elaboración propia.

“Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Pontificia Universidad Javeriana (Colección Pensar), Bogotá, 1999, pp. 99-109, y “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), Biblioteca Universitaria Ciencias Sociales y Humanidades, Bogotá, 2006, pp. 93-126.

A partir del análisis descriptivo mi intención es problematizar lo siguiente: después de la segunda mitad del siglo XX en la región de Los Altos de Chiapas emergieron nuevas comunidades religiosas que promovieron otras prácticas musicales para diferenciarse, para atraer a feligreses y para instituir otros *habitus*. Me motiva la intención de desnaturalizar la idea de la práctica musical como un acto cotidiano y anodino, exento de implicaciones personales y colectivas en lo que a agenciamientos, continuidades y transformaciones desde lo sonoro y la escucha se refiere. Para pensar lo que la praxis musical nos ofrece a las personas, pondré el foco en el *musicar*, peculiar actividad social desde la cual las personas nos subjetivamos cotidianamente, haciendo, escuchando o danzando música.⁴ Para ello, reviso primero las prácticas musicales empleadas en cada una de las comunidades religiosas representadas en la figura 1. Finalmente, esbozo reflexiones preliminares sobre la relación entre prácticas musicales y ritualidades contemporáneas en esta compleja realidad social de la geografía mexicana.

DE LOS TRADICIONALISTAS

Las músicas empleadas por quienes practican el catolicismo tradicionalista son cuatro: cantos de los *alosiletik*, música de los *j-amteletik* (flauta, tambor y clarín), música de rabeles y *pusk'ines* y música de guitarras, rabeles y arpas. Cada una de estas constituye una instancia desde la cual los varones realizan figuraciones musicales que son parte sustantiva de muy diversas ritualidades. Dicho de otro modo, estas músicas se actualizan como dádiva en el marco de ocasiones ceremoniales en las cuales personas y colectivos gestionan intereses espirituales, emocionales, terapéuticos y económicos. Esta actividad se deriva de la relacionalidad que los tseltales tradicionalistas establecen con otros colectivos diferenciados, como santos católicos de origen colonial, antepasados y otros seres poderosos que habitan en una suerte de plano paralelo a esta realidad solar, pero sobre la cual también actúan.⁵

⁴ Retomo la idea del *musicar* de Christopher Small, quien la emplea para poner de relieve las muchas actividades y procesos sociales que se desprenden de las prácticas musicales y para dejar de pensar “la música” como un sustantivo, como una cosa (Christopher Small; *Musicking: the meanings of performing and listening*, University Press of New England, Hanover, 1998).

⁵ Para una revisión exhaustiva de este tópico, ver los siguientes trabajos de Pedro Pitarch: *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*, Artes de México, CONACULTA, México, 2013; *La palabra*

Según la ontología que sustenta la práctica del tradicionalismo, los seres de estos otros colectivos detentan los elementos sustanciales que potencian la vida, pero que también propician la enfermedad y la muerte. De allí que el colectivo humano vivo establezca relaciones casi serviciales con ellos. Siguiendo a Alessandro Questa —quien trabaja con los *mazewal* de la Sierra Norte de Puebla—, en el caso que me ocupa este vínculo también puede comprenderse como un principio cosmopolítico de *codependencia mutua*.⁶ Desde esta perspectiva, el colectivo humano vivo depende de las dádivas de los seres de los otros colectivos, y estos últimos, por su cuenta, viven de las ofrendas que les rinden los primeros: quemas de copal, de velas y veladoras, danzas, súplicas, rezos y, en definitiva, del sacrificio energético de los vivos, como largas jornadas de trabajo ritual, de ayuno y de práctica musical, por ejemplo.

Cada una de las cuatro instancias tiene una jerarquía y quienes allí participan son especialistas. Dicho de otro modo, las *performances* musicales que se desarrollan en el marco del tradicionalismo son *presentacionales*, no participativas.⁷ Esto querría decir que los músicos actúan y no se espera que la concurrencia se sume a la elaboración del tejido musical tocando un instrumento, aplaudiendo o cantando. Las audiencias escuchan o danzan las músicas que producen los especialistas. No obstante, en el contexto de las celebraciones rituales es común que personas no especialistas espontáneamente canten en tseltal, sobre todo cuando el efecto embriagante del *pox*⁸ las desinhibe y sus emociones afloran. Veamos cada una de tales instancias.

Los *alosiletik*. Estos cantan durante el mes de octubre en una ceremonia de agradecimiento a la tierra y a los santos por los elotes que algunas familias ya están levantando de sus milpas. Lo hacen en la iglesia y por las calles de la

fragante: cantos chamánicos tzeltales, Instituto Nacional de Bellas Artes, Artes de México, México, 2013, y “‘Tú nos has soñado’. Notas sobre el sueño en los cantos chamánicos tzeltales”, en *Entrediversidades*, núm. 9, julio-diciembre, 2017, pp. 21-42, <https://doi.org/10.31644/ED.9.2017.a01>

⁶ Alessandro Questa Rebolledo; “La creatividad ceremonial de *kalwewetsin* y la invención *masewal* de la mortalidad”, en *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, año XV, núm. 29, enero-junio, 2020, pp. 56-83.

⁷ En *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture* (Oxford University Press, Nueva York, Oxford, 2008), Thomas Turino hace una distinción general entre dos tipos de eventos musicales: presentacionales y participacionales. En los primeros un grupo de personas o una persona solista hace música y no se espera que las audiencias hagan música. En los segundos, se espera y se alienta que las personas participen musicando.

⁸ El *pox* es una bebida alcohólica que se produce por destilación, de una mezcla de piloncillo y maíz.

cabecera municipal, así como en los domicilios de los miembros de *los alférez*, uno de los varios grupos de participación que el catolicismo tradicionalista ofrece a los varones y sus familias. También cantan durante el largo periodo del carnaval, a inicios del año. Los *alosiletik* no son un grupo, sino una suerte de instancia en la que se reúnen los varones que saben o quieren aprender a entonar estos singulares tarareos.⁹ En este sentido, ciertamente es relevante confeccionar estas formas sonoras en los contextos referidos, pues son parte del culto; pero más significativo aún es pensar que un grupo de personas se sirve de un *saber hacer* colectivo y ancestral para expresarse y, al hacerlo, erigen comunidades de escucha en las cuales se dinamizan procesos de subjetivación individuales y colectivos. En el marco de la pluralidad religiosa que estoy intentando problematizar, el acto de cantar y escuchar, entonces, congrega a quienes participan dentro del tradicionalismo, pero también traza fronteras aurales efímeras entre una comunidad religiosa y otras que, aun oyendo lo mismo, escuchan cosas distintas en los cantos. Es más o menos común que quienes participan en alguna comunidad evangélica, por ejemplo, signifiquen como asunto de borrachera los cantos de los *alosiletik*. Por el contrario, para los varones que participan dentro del tradicionalismo, cantar como *alosiletik* es un gesto de adoración a Manojel, el Cristo muerto que se venera en la iglesia católica de Tenejapa. Además, también es un divertimento, pues los *alosiletik* operan un tipo de humor ritual que juega con las relaciones entre los géneros, invierte estatus y ridiculiza mediante bromas la imagen de una suerte de Otro exterior.

Los *j-amteletik*. Estas son las personas que tocan flauta de carrizo, tambor y *ornamento* o clarín de latón. Como triada, participan musicando en muy diversas ritualidades del catolicismo tradicionalista. En este sentido, sus figuraciones sonoras también forman parte de la relacionalidad que los humanos vivos entablan con los santos católicos y otros númenes que habitan en cuevas, formaciones de agua y manantiales, según la ontología tradicionalista. Su actuación también contribuye a la emergencia de comunidades mediante la escucha. Mejor dicho, en la escucha situada de estas formas musicales las personas encontramos un hilo más con el cual tejer o destejer pertenencias

⁹ Los cantos en cuestión no tienen contenido semántico, más bien corresponden a dibujos melódicos tarareados.

colectivas y afectivas, humanas y transespecíficas. Subjetivarse es un proceso constante, y está dicho que las músicas —cualesquiera que estas sean— constituyen un valioso material para agenciarse. La singularidad de las prácticas musicales religiosas se reconoce en que son una mediación con lo sagrado, donde quiera que esta noción o “sustancia” sea colectivamente colocada o reconocida: en materialidades, ideas, imágenes o sonidos.¹⁰ Desde el punto de escucha de algunas personas que participan en el tradicionalismo de Tenejapa, por ejemplo, el sonido del clarín está cargado de sacralidad, pues es directamente asociado a los santos.

Música con *rabeles* y *pusk'ines*. Las personas hacen música con rabeles y *pusk'ines* durante todo el año, en diversas actividades rituales, y tanto en la cabecera municipal como en muchos otros parajes. Estos instrumentos son cordófonos de dos órdenes y de tres respectivamente. Las cuerdas de ambos son metálicas y no entorchadas, lo cual le confiere características tímbricas bien singulares a la música que se realiza con esta alineación.¹¹

Esta es una de las músicas que comparten tradicionalistas y católicos. Es decir, ambas comunidades religiosas interpretan en el culto el mismo repertorio con la misma alineación instrumental. Aquí, lo importante es entender que la política musical promovida por la diócesis de San Cristóbal de Las Casas entre los pueblos de los Altos de Chiapas implicó aceptar en el culto católico la realización de músicas que los pueblos de la región hacían desde tiempos remotos, esto no solamente en el municipio de Tenejapa. Al menos desde la década de los sesenta del siglo XX en adelante, las viejas músicas empleadas por los tradicionalistas fueron aceptadas y promovidas como parte de los cultos renovados y de la promoción de una nueva evangelización entre los pueblos de la región, como trataré más adelante. En cualquier caso, la puesta en práctica de estas músicas opera como una suerte de puente entre tradicionalistas y católicos, como se aprecia en el punto de intersección superior del esquema (ver figura 1). Además, los repertorios que

¹⁰ En San Mateo del Mar (Oaxaca, México), por ejemplo, los huaves reconocen en el sonido de los rayos en el firmamento a *teat monteok* (señor rayo), el ente sagrado más potente de su panteón y el cual es homologado al santo epónimo san Mateo Apóstol (ver Roberto Campos Velázquez; *Sonidos símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial huave*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016).

¹¹ Con los rabeles se dibujan las líneas melódicas, y con los *pusk'ines*, que son una suerte de guitarrones, se realiza el acompañamiento rítmico armónico. Para una descripción detallada de esta música, ver el capítulo de Kimberlyn Maradiaga en este mismo libro.

se tocan con la alineación instrumental en cuestión se danzan entre ambas comunidades, y la danza es claramente un gesto devocional que también conecta a los humanos vivos entre sí y a estos con los santos católicos y otros númenes, cuando se trata de los tradicionalistas.

Música con guitarras, *rabeles* y arpa. Finalmente, con guitarras de cuerdas dobles, rabeles y arpa también se hace música durante todo el año. Esta es la más escuchada en el marco de las celebraciones rituales de los tradicionalistas, y también se interpreta entre la extensa colectividad de católicos de las comunidades periféricas o parajes.¹² En tales lugares, estas músicas también son un punto de intersección, una suerte de vaso comunicante, pues interpretan los mismos instrumentos y el mismo repertorio musical. También es común que los músicos se movilen de una comunidad religiosa a la otra gracias a los servicios musicales que ofrecen como parte del culto en ambas instancias. No obstante, una de las diferencias más significativas entre estas dos comunidades religiosas es la ingesta de *pox*. En una de ellas se alienta profusamente su consumo, mientras en la otra —la de los católicos apegados a la diócesis de San Cristóbal— se prohíbe de forma tajante. La relación entre *pox* y música es compleja, pues la bebida en cuestión es objeto de tratamiento ritual, y también es uno de los componentes sustantivos para que la relacionalidad con los númenes más potentes de lo sagrado sea adecuada. El consumo ritual del *pox* y la escucha de la música que me ocupa notoriamente potencian las experiencias afectivas de las personas. Así, ingesta, producción y escucha se erigen como un nodo altamente significativo para la semiosis social. Pero como el consumo de alcohol históricamente ha estado ligado a los mecanismos de explotación colonial y a la pauperización consecuente de la vida social en la región, la diócesis de San Cristóbal de Las Casas desalentó férreamente el consumo del *pox* como parte medular de la evangelización renovada que promovió en toda su jurisdicción.¹³

Mediante la producción de estas músicas los tradicionalistas tseltales del municipio de Tenejapa han trazado fronteras sonoras entre ellos y otros grupos sociales, como los *kaxlanes*, desde la Colonia a la fecha. No

¹² Las cuerdas de todos los instrumentos son metálicas. Algunas de estas piezas se cantan en tseltal, y su lírica alude a los santos o narra eventos míticos relacionados con el territorio.

¹³ Altamente recomendable es el siguiente estudio de Julio de la Fuente; *Monopolio de aguardiente y alcoholismo en los Altos de Chiapas. Un estudio "incómodo" (1954-1955)*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2008.

está de más recordar que, en su conjunto, el catolicismo tradicionalista puede comprenderse como una solución de continuidad colectiva que las poblaciones originarias de los Altos de Chiapas implementaron frente a la gobernanza de sus esquemas de objetivación y subjetivación religiosa durante el periodo colonial y poscolonial.

Entonces, ¿qué son estas cuatro instancias de las cuales se sirven los tradicionalistas hoy día para expresarse musicalmente? Para las personas son espacios de participación social a través del musicar. Sin embargo, en esta geografía las prácticas musicales en cuestión fundamentalmente son un dominio masculino, cerrado a la participación de las mujeres.¹⁴ Estas suelen participar danzando, aunque en contextos rituales algunas de ellas cantan de manera improvisada, siguiendo las melodías que tocan los rabelistas y los arpistas. Esto sucede ocasionalmente cuando las personas “se calientan”, es decir, cuando el *pox* surte su efecto embriagante. Tales participaciones esporádicas son una suerte de fisuras —por los hechos— en el sistema, que implícitamente limita la participación de las mujeres como músicas.

Por otro lado, desde las cuatro instancias descritas se desatan distintos procesos sociales mediante el musicar, el danzar y el escuchar. En un sentido amplio, la escucha situada de la música activa la semiosis social, pues las personas suelen hablar de los santos —del fervor y también del miedo que les tienen—, de sus largas carreras participando dentro del complejo sistema de mayordomías, de sus recuerdos, de sus antepasados y de sus problemas de hoy día, por ejemplo. Al mismo tiempo, y en la medida en que las figuraciones sonoras producidas actúan como símbolos en estas audiencias, la escucha de la música crea entramados comunitarios con una fuerte carga afectiva. Y este elemento de cohesión es clave para la reproducción social, así como para la gestión de las emociones que desde allí instrumentamos las personas.

¹⁴ En todo el municipio de Tenejapa solamente se tiene conocimiento de dos mujeres que participan haciendo música tradicional. María, una niña de poco menos de diez años, acompaña a su papá y a su hermano —Roberto y Miguel, respectivamente— tocando la guitarra de cuerdas dobles. Ellos son del paraje El Retiro, y con frecuencia son requeridos para amenizar con su música celebraciones rituales en diversos parajes del municipio. En el paraje de Majosik', por su cuenta, tengo conocimiento de que hay una joven mujer que toca el arpa en una agrupación de música tradicional que dirige su papá. El caso de María llama mucho la atención entre las audiencias locales, y varones y mujeres de todas las edades celebran su participación como “musiguera”.

PRÁCTICAS DE LOS CATÓLICOS

La religiosidad de los católicos se desprende de la política promovida por la diócesis de San Cristóbal de Las Casas desde la década de los sesenta en toda su jurisdicción. Dicha política estuvo fuertemente influenciada por la teología de la liberación y por el cisma religioso alentado por el papa Juan XXIII a través del Concilio Vaticano II a partir de 1962. En algunas regiones latinoamericanas con fuerte presencia de pueblos originarios, los resolutive de dicho cónclave dieron pauta a la gestación de catolicismos hasta cierto punto fincados en ideas y prácticas religiosas locales. En el caso de la diócesis de San Cristóbal se alentó la formación de lo que posteriormente se llamaría la Iglesia Autóctona,¹⁵ un tipo de fe que, al tiempo que promovió la organización para la transformación social desde abajo y mediante las Comunidades Eclesiales de Base, fomentó una religiosidad encaminada a romper con prácticas de los catolicismos tradicionalistas. Se prohibió, como anoté anteriormente, el consumo de *pox* y se desalentó la participación en los sistemas de mayordomías de origen colonial.

Por otro lado, desde la Iglesia Autóctona se recuperan y se recrean algunos componentes simbólicos pretendidamente provenientes del universo precolumbino; por ejemplo, se realizan altares mayas en el marco de las celebraciones litúrgicas.¹⁶ La diócesis también promovió la formación de líderes religiosos locales mediante la figura de los diáconos, lo mismo que la traducción de la Biblia y la celebración de las misas en lenguas originarias. A decir verdad, las distintas denominaciones cristianas no católicas ya habían implementado estas acciones en la región al menos desde la década de los cincuenta.

En el municipio de Tenejapa, este catolicismo tiene un fuerte arraigo sobre todo en los parajes, es decir, en las comunidades periféricas a la cabecera municipal. Esta última es la sede del sistema de mayordomías, pues en ella se asienta el templo en el cual se resguardan los santos históricos sobre los que gira la devoción de los tradicionalistas, así como los santos a los cuales rinde

¹⁵ Para una revisión detallada sobre el tema ver el libro de Jorge Valtierra Zamudio; *La pastoral indígena del siglo XXI en el sur de México. Misioneros, sociedad civil y gobernanza*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México, 2019.

¹⁶ Para un análisis reciente, puntual y desde dentro del catolicismo, ver el texto del sacerdote José Elías Tsepente; *El altar maya, aposento de Dios: teología e inculturación del Altar Maya en la Diócesis de San Cristóbal de Las Casas*, Editorial Fray Bartolomé de las Casas, México, 2021.

culto la no pequeña población *kaxlana* de Tenejapa. Sobre este último punto volveré más adelante, pues se trata de otra comunidad religiosa que practica otras músicas.

Como señalé en el apartado anterior, entre la comunidad de católicos también se realizan algunas de las músicas empleadas por los tradicionalistas. Este hecho se deriva de la apertura política de la diócesis de San Cristóbal, pues sus integrantes comprendieron que —dado su arraigo histórico— las músicas en cuestión operan un tipo de trabajo afectivo mediante el cual claramente se tejen entramados comunitarios. También advirtieron que las sonoridades de las tres instancias compartidas con los tradicionalistas (los *j-amteletik*, los tocadores de rabeles y *pusk'ines*, y los tocadores de rabeles, guitarras de cuerdas dobles y arpa) actúan como fronteras acústicas entre comunidades religiosas, pues dichas sonoridades diferencian a los católicos hablantes de tseltal del resto de colectivos religiosos.

Además de la recurrencia de estudiantinas en las que se alienta la participación de jóvenes e infantes de ambos sexos, la comunidad de católicos también realiza alabanzas colectivas en tseltal y en español, a capella o con acompañamiento instrumental. En este sentido, es muy relevante que se fomente la participación de las mujeres en las agrupaciones que musicalizan el culto y en las secciones cantadas de este. En los parajes es más o menos común que jóvenes mujeres interpreten violines y también trompetas, lo cual nos habla de la apertura reciente de un campo de participación social que les estaba cerrado. Este hecho contrasta con lo que sucede en la comunidad de tradicionalistas, donde, como dije, la práctica musical básicamente es de dominio masculino. En definitiva, la presencia de mujeres que hacen música instrumental nos habla de un proceso de transformación social promovido, en última instancia, por la diócesis de San Cristóbal a través de la Misión de Tenejapa. Se promueve la participación de la mujer en este dominio de la vida comunitaria de modo que se le dota, así, de herramientas de intervención social mediante la práctica musical.

Por otro lado, los católicos de los parajes emplean músicas de bandas de alientos en ciertos momentos del culto y hacen cantos religiosos con mariachi. Desde las dos últimas décadas, la diócesis de San Cristóbal promueve la formación de mariachis en las comunidades mediante la impartición de

talleres de enseñanza-aprendizaje musical.¹⁷ En Tenejapa, además, destaca la generación de materiales didácticos bilingües, expresamente diseñados para alentar la formación musical de base. Actores religiosos locales, como diáconos y catequistas, comprendieron que el canto religioso en tseltal es una herramienta muy potente para construir entramados comunitarios, alentar la vivencia de la fe católica y competir así dentro del campo religioso frente a la fuerte presencia de cristianismos no católicos en el municipio. En 2010 publicaron *Pahm lum yak ta bel* (*Un pueblo en camino*), en donde compilan 219 cantos en tseltal y se dan instrucciones musicales para el aprendizaje de la guitarra sexta, el guitarrón, la guitarra eléctrica, la vihuela, el violín, el contrabajo, el bajo eléctrico y la trompeta, y también se comunican acordes para teclado. Este material se distribuyó entre los católicos de los parajes del municipio y, sin duda, constituye un recurso muy importante para la enseñanza-aprendizaje musical. En el contexto de las celebraciones litúrgicas de los católicos es común que oficiantes y participantes se apoyen en este material didáctico para musicar. Tal escrito contribuye a la creación de *performances* participativas ya que la lectoescritura del tseltal es una habilidad instituida entre las jóvenes generaciones.

Además de las prácticas musicales comentadas, los católicos de los parajes del municipio de Tenejapa realizan una actividad musical paralela durante sus ocasiones festivas y religiosas. Como se aprecia en la figura 1, emplean conjuntos electroacústicos y tecladistas multipistas para amenizar sus bailes. En mi opinión, la industria de la música en México impactó las sensibilidades locales sobre todo después de la segunda mitad del siglo XX. No es fortuito que ciertos géneros musicales comerciales y mediatizados hoy sean muy empleados entre las comunidades religiosas para avivar su fe. Además, la impronta de las músicas mediatizadas también es audible en los estilos interpretativos empleados, y visible en las técnicas bailables asociadas a los géneros musicales en cuestión. Claramente, estilos y técnicas son localmente reapropiados y puestos al servicio de la gestión de diversas espiritualidades.

Pero ¿dónde se advierte el impacto de la industria musical en la comunidad de católicos? En las ermitas de los parajes de Tenejapa es muy recurrente la celebración de bailes religiosos con la participación de

¹⁷ La misión jesuita de Bachajón, por ejemplo, realiza talleres de formación de mariachis entre la población tseltal de distintos municipios.

las figuras más prominentes de una suerte de escena regional de música católica electrificada y para el baile. Tecladistas multipistas o conjuntos electrificados y amplificados interpretan corridos, alabanzas, baladas románticas y cumbias transculturadas con líricas religiosas y mensajes de fe y esperanza. En los bailes en cuestión las personas participan gustosas y gestionan su fe mediante la escucha y la vivencia de sus emociones. Las agrupaciones estelares actúan en toda la región ofreciendo sus servicios musicales, y es común que los *comités* de los parajes con fuerte presencia de católicos se empuñen por contratarlos para que amenicen sus bailes religiosos.¹⁸ Por su parte, las personas se movilizan de paraje en paraje para escucharlos y bailar así con las agrupaciones de su preferencia. Entre las audiencias de las localidades la comunicación de estos acontecimientos es fluida, y encuentra apoyo en el uso cada vez más frecuente de la telefonía celular de tercera generación y de las redes sociales. Las personas se comparten informaciones y, después, postean fotografías y videos de los eventos en los que participaron. Así, se va forjando la popularidad de las agrupaciones musicales e igualmente se tejen entramados religiosos virtuales suscitados por los fanáticos.

La huella de las músicas mediatizadas, comerciales y de entretenimiento —sobre todo de la “onda gruperá”— es reconocible en los estilos interpretativos de tecladistas y conjuntos electrificados. Esta presencia nos habla del modo en que las personas participan en la vida contemporánea, pues gustan de los géneros musicales de moda, así como de las formas espectaculares de presentación musical instituidas por la industria: templete, luces de colores, cajas dispensadoras de vapor y uso de pantallas gigantes, por ejemplo. Estos bailes religiosos promueven ocasiones participativas, pues se alienta a la concurrencia para que participe bailando. Tecladistas y conjuntos cantan en tseltal y en español y, en definitiva, suscitan la emergencia de comunidades afectivas religiosas, como anoté.

¹⁸ Los comités de los parajes son espacios de participación, coordinación y gobernanza comunitaria, y constituyen el punto de articulación entre paraje y gobierno municipal. Son instancias masculinas y tienen una jerarquía dentro de la cual el responsable de Educación es la máxima autoridad. En ellas se participa de manera obligatoria y gratuita, durante un año. La designación de sus integrantes se desprende de una asamblea popular anual. Los comités imbrican funciones cívicas y religiosas católicas, razón por la cual las personas de los parajes que participan de otros credos no católicos ocupan una posición disidente y, hasta cierto punto, marginal.

DE LOS EVANGÉLICOS Y LOS KAXLANES

La intersección del esquema mostrado al inicio de este capítulo (figura 1), y cuyo texto dice “Conjuntos, Tecladistas, Canto en español”, me permite abordar la cuestión de la electrificación y amplificación del sonido musical como un régimen acústico que se instauró en las ruralidades mexicanas después de la segunda mitad del siglo XX. En todas las comunidades religiosas del municipio de Tenejapa hay un pronunciado gusto por estas sonoridades musicales.

En un texto reciente hablé de *músicas locales emergentes* en el contexto de las ruralidades mexicanas contemporáneas.¹⁹ Por músicas locales emergentes comprendo todas aquellas expresiones que han sido el resultado de transculturaciones entre los géneros comerciales y mediatizados que después de la segunda mitad del siglo XX fueron llegando a los entornos rurales, y algunos componentes musicales locales. En el documento referido argüí que la discursividad social que circuló por las músicas comerciales y mediatizadas en la esfera pública fue bien recibida por ciertas audiencias en los contextos rurales. Las músicas en cuestión circularon otras retóricas de lo amoroso y del relaxo, así como nuevas técnicas bailables asociadas a géneros musicales específicos. Todo ello cautivó a las audiencias locales, pues en realidad tales músicas les ofrecieron otros modelos de subjetivación, de gestión de sus deseos y sus sexualidades.

De este modo, las músicas comerciales y mediatizadas fueron instituyendo el gusto por la música electrificada y amplificada. En la literatura etnomusicológica contemporánea no son pocos quienes han empezado a trabajar sobre esta línea de indagación.²⁰ El paisaje sonoro de las nuevas ruralidades mexicanas nos habla, entonces, de un régimen acústico pautado por la producción y los consumos de la música electrificada y amplificada.

¹⁹ Ver Roberto Campos Velázquez; “Músicas locales emergentes: agenciamientos y transculturaciones sonoras desde las ruralidades mexicanas contemporáneas”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época III, vol. XXVII, núm. 54, enero-junio, 2022, pp. 11-41.

²⁰ Ver los textos compilados en Miguel Olmos Aguilera; *Música indígena y contemporaneidad: nuevas facetas de las músicas en las sociedades tradicionales*, El Colegio de la Frontera Norte, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2016. Particularmente, ver el capítulo de Patricia García y Rubén Luengas; “Mixtechno: las nuevas tecnologías en las antiguas músicas mixtecas”, en Miguel Olmos (coord.), *Música indígena y contemporaneidad: nuevas facetas de las músicas en las sociedades tradicionales*, El Colegio de la Frontera Norte, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2016, pp. 49-69.

La celebración de cultos, bailes y festividades religiosas varias imprime una huella acústica en los entornos que no pasa desapercibida. Veamos ahora cómo permeó este régimen dentro del campo religioso en Tenejapa, para describir las prácticas musicales de la comunidad católica de *kaxlanes* y aquellas empleadas por los evangélicos u otras denominaciones cristianas no católicas.

En los Altos de Chiapas las religiones protestantes pronto se sirvieron de diversos géneros musicales comerciales y mediatizados para ganar feligreses y posicionarse dentro del campo religioso. Es más que probable que el sonido musical electrificado y amplificado haya sido un elemento de fuerte atracción para las audiencias locales pues, como anoté, el gusto por esta sonoridad se estaba instituyendo desde mediados del siglo XX, sobre todo entre las audiencias juveniles de la época. Como sabemos, los diversos cristianismos no católicos —sobre todo las corrientes pentecostales y evangélicas— promueven *performances* participativos dentro del culto y como parte sustantiva de la experiencia de lo sagrado entre la gente. Así, se incentiva a las personas a cantar, gritar, llorar, aplaudir, correr y saltar, entre otras actividades. Todo ello contribuye a que la concurrencia vivencie diversos estados de éxtasis como la glosolalia, por ejemplo. En tales ocasiones rituales la música electrificada, casi por norma escuchada a muy altos decibeles, es un componente sustancial en la vivencia de los estados referidos. Carlos Garma y Alberto Hernández indican que las religiones protestantes y evangélicas, así como las bíblicas no evangélicas, ocupan el porcentaje más alto de pertenencia religiosa en el municipio de Tenejapa.²¹ Esto indica que los católicos constituyen el 35.9 % del total, porcentaje que no contempla la división tajante que el conjunto de católicos localmente establece entre sí: tradicionalistas, católicos y *kaxlanes* de la cabecera municipal.

Por otro lado, en el municipio que me ocupa los pentecostales y los evangélicos hoy día se sirven de la radiodifusión para emitir mensajes religiosos a través de prédicas y, sustantivamente, de la programación musical. No son los únicos en hacerlo, pues diversas asociaciones católicas de San Cristóbal de Las Casas también cuentan con radioemisoras. Sin embargo, la evidencia etnográfica demuestra que en el municipio de Tenejapa sobre todo se escuchan

²¹ Carlos Garma y Alberto Hernández; “Los rostros étnicos de las adscripciones religiosas”, en Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez Zúñiga (coords.), *Atlas de la diversidad religiosa en México (1950-2000)*, El Colegio de Jalisco, El Colegio de la Frontera Norte, CIESAS, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Universidad de Quintana Roo, México, 2007, p. 213.

radios evangélicas, en las cuales la música ocupa la mayor parte del tiempo al aire. En las emisoras en cuestión se emiten muy diversos géneros musicales comerciales y mediatizados de ayer y de hoy. Se programan agrupaciones estelares dentro del circuito de la música cristiana en español, lo mismo que grupos de renombre en la región, los cuales suelen cantar en alguna lengua originaria o en español. El común denominador de las muy diversas músicas que se escuchan todos los días en las radios evangélicas es que hablan de Dios, pero sobre todo de Cristo, razón por la cual algunos autores hacen referencia a radios religiosas *cristocéntricas* en el estado de Chiapas.²² Lo importante es cobrar conciencia de la presencia de esta programación musical en el marco de la vida cotidiana, pues se erige como una ocasión en la cual las personas pueden subjetivarse mediante la escucha —generalmente silenciosa— de la música. Es común, por ejemplo, que la gente oiga estas programaciones en los taxis que cotidianamente movilizan a las personas de un punto a otro. Unas sentadas al lado de las otras, escuchando lo mismo, pero definiendo pertenencias religiosas distintas.

No obstante, el gusto por las músicas electrificadas y por el sonido amplificado es compartido por distintas comunidades religiosas. Por ejemplo, quienes participan dentro del catolicismo consumen músicas electrificadas y bailables en la vida cotidiana o en eventos festivos en los que también se baila, como se vio en el apartado anterior. Estos últimos son eventos performáticos en los que se pone en práctica un tipo de catolicismo-carismático muy cercano a ciertos cristianismos evangélicos. En las *performances* evangélicas y católico-carismáticas, la figura de Cristo tiende a ser el centro discursivo y se alienta la vivencia festiva y corporal de lo divino. Así, entre las comunidades religiosas de católicos, evangélicos y *kaxlanes* es patente un pronunciado gusto por las sonoridades musicales electrificadas, bien en el contexto de la vida cotidiana, como anoté, o en el marco de celebraciones calendáricas. En este punto, aprovecho para hablar brevemente de la comunidad de católicos *kaxlanes* de Tenejapa y de las prácticas musicales de las cuales se sirven.

Como se ve en la figura 1, los *kaxlanes* emplean música de banda y mariachi. La primera para acompañar procesiones y otras exhibiciones públicas más bien alegóricas; la segunda para musicalizar misas y procesiones. En esta

²² Ver Sarelly Martínez Mendoza, Francisco Cordero Fernández y Hugo Villar Pinto; “Expansión y presencia de la radio libre en Chiapas, un fenómeno de la globalización”, en *Correspondencias & Análisis*, núm. 5, 2015, pp. 153-171, <https://doi.org/10.24265/cian.2015.n5.08>

comunidad los mariachis siempre cantan en español. También realizan alabanzas colectivas, a capella o con acompañamiento instrumental, en los servicios dominicales, en procesiones y en diversos ritos mortuorios. Los conjuntos electroacústicos y los tecladistas que acompañan sus celebraciones siempre se sirven de un repertorio de alabanzas clásicas en castellano. Dentro de esta comunidad religiosa no se baila, ni se alienta la vivencia festiva y corporal de lo divino. Estas son diferencias menudas que vale la pena subrayar, pues nos permiten reconocer la existencia de modos diferentes de vivenciar la fe y de gestionar los sentimientos religiosos. En realidad, estos modos corresponden a *habitus* que, según se vea, reproducen regímenes de control corporal o posibilitan la emancipación y la construcción de otras corporalidades. Bailar, brincar, correr y cantar en el contexto de una celebración religiosa, entonces, son acciones que a las personas les permiten actuar diversos valores sociales y gestionar otros cuerpos.

Finalmente, la comunidad religiosa *kaxlana* tiene como sede de sus principales actividades el templo católico de Tenejapa, al igual que los tradicionalistas, como anoté líneas arriba. Este hecho suscita frecuentes fricciones entre ambas comunidades de creyentes, pues cada una de ellas ocupa de manera muy diferente el mismo espacio. Los tradicionalistas fuman, consumen mucho *pox* y hasta hace pocos años sacrificaban gallos o gallinas dentro de este recinto y como parte de ciertos ritos terapéuticos. La frontera social entre *kaxlanes* y tseltalhablantes es muy pronunciada en este municipio, sobre todo en la cabecera, lugar en el que históricamente se avecindó población no tseltal. Por ello, la lengua es una frontera que escinde fuertemente a la población en esta geografía. Si bien es común que algunos *kaxlanes* de Tenejapa hablen tseltal de manera esporádica, esta lengua es un elemento que fundamentalmente cohesiona a las personas que la hablan en la cotidianidad. Por esta razón, el canto religioso en tseltal es una actividad que, a pesar de las diferencias, articula a católicos y a evangélicos. Por su cuenta, el sonido electrificado de tecladistas y conjuntos aproxima a católicos, evangélicos y *kaxlanes*. En cualquier caso, el gusto declarado por la música electrificada y el sonido amplificado habla del predominio del régimen acústico referido al inicio del apartado.

REFLEXIONES DE SALIDA: MÁS ALLÁ DE LAS DIFERENCIAS

Si bien existen diferencias entre las comunidades religiosas revisadas en este capítulo, las personas transitan con mayor o menor facilidad de la una a la otra mediante la escucha, la práctica musical y el baile. Algunas de las músicas circulan en la esfera pública a través de la radio, como vimos, donde crean *comunidades acústicas*²³ que trascienden las divergencias referidas.

Por ejemplo, algunos mayordomos y músicos tradicionalistas también participan en el culto católico ligado a la teología de la liberación y a los procesos de transformación que desde allí se promueven. Asisten a los eventos que se realizan en las ermitas de los parajes y hacen músicas tradicionales con instrumentos de cuerdas o con flauta y tambor, de tal modo que habilitan relaciones dialógicas entre las audiencias de las dos comunidades religiosas. Sebastián Gómez, por ejemplo, es el jefe de los músicos tradicionalistas que acompañan las actividades religiosas del presidente municipal de Tenejapa y de su cabildo, así como las diligencias rituales que desarrollan los mayordomos, los alférez y los fiadores, pero también participa en el catolicismo de Jerusalén, su paraje, haciendo la misma música que interpreta con los tradicionalistas. Igualmente, asiste a los bailes religiosos amenizados por tecladistas o conjuntos electrificados. Por cierto, Sebastián es mayordomo en Tenejapa, la cabecera del municipio, pero recurrentemente marca las diferencias entre las dos comunidades religiosas en las cuales se mueve.²⁴

Por otro lado, vimos que los bailes religiosos con teclados o conjuntos electroacústicos aproximan a católicos y a evangélicos dado el tipo de *performance* musical que allí se alienta. Dicho de otro modo, los conjuntos y tecladistas promueven la vivencia festiva de la fe mediante un tipo de baile pronunciado. Como anoté, los grupos musicales que amenizan los bailes de los católicos ponen en marcha un tipo de catolicismo carismático que, como el culto evangélico, encuentra en la práctica musical y en el baile vías idóneas para la vivencia de lo sagrado y la gestión de emociones religiosas.

²³ Para profundizar en el concepto de comunidades acústicas, ver Ana Lidia Domínguez; “La función de la voz alta en la historia de la comunicación a distancia: comunidades acústicas y culturas aurales”, en Ana Lidia Domínguez y Antonio Ziriñ (coords.), *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, Ediciones del Lirio, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2018, pp. 35-55.

²⁴ Para conocer más a Sebastián, ver la contribución de María Luisa de la Garza en este libro.

Por su cuenta, y como se apreciaba en la figura 1, las bandas de viento las emplean las tres comunidades de católicos de Tenejapa. Las bandas interpretan alabanzas, cumbias, corridos, rancheras y, en general, repertorio de moda dentro de la escena del *regional mexicano*. Estas agrupaciones actúan en las calles, en el templo, en las ermitas y en domicilios particulares. Además, la escucha de las músicas de las bandas también promueve relaciones dialógicas entre las comunidades católicas y las evangélicas que gustan de esta sonoridad. Por ejemplo, en ciertos momentos de los procesos rituales de los tradicionalistas las bandas actúan en las calles acompañando la movilidad de comitivas. Estos desplazamientos públicos no pasan desapercibidos para las audiencias *kaxlanas* y las personas de los parajes, católicas o no, que se encuentren realizando alguna diligencia en la cabecera municipal. Al contrario, las personas atienden estos desplazamientos, y la escucha compartida de repertorios y de una sonoridad por todos conocida transgrede las fronteras religiosas y crea, por unos momentos, una comunidad acústica transfronteriza.

Lo que me interesa resaltar es que la apertura del campo religioso implicó que las prácticas musicales se ampliaran, lo que ensanchó el repertorio de posibilidades desde el cual las personas se subjetivan a través de la música. Si el juego de las subjetivaciones tiene un carácter contextual y procesual, la vivencia de las músicas potencia y dinamiza dicha actividad, bien en el tenor de celebraciones religiosas o en el marco de la vida cotidiana. Y este último escenario es importante, pues ahí las personas avivan consumos musicales religiosos no circunscritos a los tiempos rituales. Sea gracias a la escucha de la radio o al uso cada vez más frecuente del internet, las redes sociales y la telefonía celular de tercera generación, la música evangélica, la católica-carismática y la tradicionalista se escuchan muy activamente.

Por último, me pregunto, ¿qué relevancia tiene hoy día pensar las prácticas musicales, la pluralidad religiosa y las ritualidades contemporáneas en los Altos de Chiapas? Primero, la realidad social de los Altos se caracteriza por la proliferación de fuertes problemas sociales, unos nuevos y otros de muy larga data. Al racismo, al colonialismo, al machismo y al alcoholismo, recientemente se han sumado el narcotráfico, la migración interna forzada y el conjunto de problemas que gravitan en torno a estos signos del capitalismo tardío. Segundo, y como anoté en la introducción, hacer, escuchar y bailar música no son actos anodinos, sino acciones sociales que activan la semiosis en las

personas. Al musicar, reproducimos distintos regímenes de gobernanza que actúan en nuestros cuerpos y nuestras creencias, religiosas o no, mediante *habitus*. Pero el musicar también nos permite transformarnos, y no son pocos los procesos de emancipación impulsados mediante la música inscrita en el ejercicio de distintas espiritualidades. Por ello, hablo de agenciamientos, continuidades y transformaciones desde lo sonoro y la escucha.

En cualquier caso, muchas de las prácticas musicales empleadas por las distintas comunidades religiosas revisadas en este capítulo también pueden comprenderse como alternativas de sociabilidad frente a un mundo contemporáneo que promueve el individualismo, el hedonismo, el consumismo y el aspiracionismo como modelos de subjetivación hegemónicos. Por esta razón, las prácticas musicales son una importante vía para el estudio de la compleja vida social de nuestro tiempo, y también constituyen una senda bien significativa de intervención para la construcción de otros mundos posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Bastian, Jean-Pierre; “De los protestantismos históricos a los pentecostalismos latinoamericanos: Análisis de una mutación religiosa”, en *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, núm. 16, 2006, pp. 38-54.
- Bastian, Jean-Pierre; “Conversiones religiosas y redefinición de la etnicidad en el estado de Chiapas”, en *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, núm. 54, diciembre de 2008, pp. 19-30.
- Campos Velázquez, Roberto; *Sonidosímbolo. Una etnografía del calendario ceremonial huave*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.
- Campos Velázquez, Roberto; “Músicas locales emergentes: agenciamientos y transculturaciones sonoras desde las ruralidades mexicanas contemporáneas”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época III, vol. XXVII, núm. 54, enero-junio, 2022, pp. 11-41.
- De la Fuente, Julio; *Monopolio de aguardiente y alcoholismo en los altos de Chiapas. Un estudio “incómodo” (1954-1955)*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2008.
- Domínguez, Ana Lidia; “La función de la voz alta en la historia de la comunicación a distancia: comunidades acústicas y culturas aurales”, en Ana Lidia

- Domínguez y Antonio Ziri6n (coords.), *La dimensi6n sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en M6xico*, Ediciones del Lirio, Universidad Aut6noma Metropolitana-Iztapalapa, M6xico, 2018, pp. 35-55.
- García, Patricia y Rub6n Luengas; “Mixtechno: las nuevas tecnologías en las antiguas músicas mixtecas”, en Miguel Olmos (coord.), *Música indígena y contemporaneidad: nuevas facetas de las músicas en las sociedades tradicionales*, El Colegio de la Frontera Norte, Instituto Nacional de Antropología e Historia, M6xico, 2016, pp. 49-69.
- Garma, Carlos y Alberto Hern6ndez; “Los rostros 6tnicos de las adscripciones religiosas”, en Ren6e de la Torre y Cristina Guti6rrez Zúñiga (coords.), *Atlas de la diversidad religiosa en m6xico (1950-2000)*, El Colegio de Jalisco, El Colegio de la Frontera Norte, CIESAS, El Colegio de Michoac6n, Secretarí de Gobernaci6n, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnologí, Universidad de Quintana Roo, M6xico, 2007, pp. 203-226.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía; *Censo de Poblaci6n y Vivienda (2010). Panorama sociodemogr6fico de Chiapas*, M6xico, 2011. https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/panora_socio/chis/702825003348.pdf
- Martínez Mendoza, Sarelly, Francisco Cordero Fern6ndez y Hugo Villar Pinto; “Expansi6n y presencia de la radio libre en Chiapas, un fen6meno de la globalizaci6n”, en *Correspondencias & An6lisis*, núm. 5, 2015, pp. 153-171, <https://doi.org/10.24265/cian.2015.n5.08>
- Olmos Aguilera, Miguel (coord.); *Música indígena y contemporaneidad: nuevas facetas de las músicas en las sociedades tradicionales*, El Colegio de la Frontera Norte, Instituto Nacional de Antropología e Historia, M6xico, 2016.
- Pitarch, Pedro; *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*, Artes de M6xico, CONACULTA, M6xico, 2013.
- Pitarch, Pedro; *La palabra fragante: cantos cham6nicos tzeltales*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Artes de M6xico, M6xico, 2013.
- Pitarch, Pedro; “‘Tú nos has soñado’. Notas sobre el sueño en los cantos cham6nicos tzeltales”, en *Entrediversidades*, núm. 9, julio-diciembre, 2017, pp. 21-42, <https://doi.org/10.31644/ED.9.2017.a01>
- Questa Rebolledo, Alessandro; “La creatividad ceremonial de *kalwewetsin* y la invenci6n *masewal* de la mortalidad”, en *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, año XV, núm. 29, enero-junio, 2020, pp. 56-83.

- Quijano, Aníbal; “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Pontificia Universidad Javeriana (Colección Pensar), Bogotá, 1999, pp. 99-109.
- Quijano, Aníbal; “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), Biblioteca Universitaria Ciencias Sociales y Humanidades, Bogotá, 2006, pp. 93-126.
- Small, Christopher; *Musicking: The meanings of performing and listening*, University Press of New England, Hanover, 1998.
- Tsepente, José Elías; *El altar maya, aposento de Dios: teología e inculturación del Altar Maya en la Diócesis de San Cristóbal de Las Casas*, Editorial Fray Bartolomé de las Casas, México, 2021.
- Turino, Thomas; *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford, Oxford University Press, Nueva York, 2008.
- Valtierra Zamudio, Jorge; *La pastoral indígena del siglo XXI en el sur de México. Misioneros, sociedad civil y gobernanza*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México, 2019.

Colofón

Alain Basail Rodríguez y Axel Köhler

Las raíces de la etnomusicología se pueden trazar hasta las antiguas culturas alfabetizadas de China y Grecia, en las que algunos de sus pensadores y filósofos generaron tratados sobre la música como expresión cultural extraordinariamente importante y con profundas implicaciones cosmológicas, espirituales, religiosas, sociales y hasta políticas. Confucio pensaba que entrenar en la música “adecuada”, refiriéndose a la que se toca durante los rituales, podría cultivar buenas cualidades en la clase dominante. Aproximadamente un siglo después, en el siglo V a.C., Platón expresó que la juventud debía de instruirse en la música, pues afecta el comportamiento ético y, por tanto, la vida política de una sociedad. En Oriente Medio, entre los siglos VII y XIII d.C., aparecieron importantes obras en árabe sobre la música, que anticipan los estudios etnomusicológicos contemporáneos.¹

En referencia al período prehispánico, los escribas-pintores de los pueblos originarios ancestrales representaban a la música por su alto significado en la vida ritual y sociocultural. En diversos códigos coloniales y precoloniales producidos en el área mesoamericana se encuentran referencias a la música, los cantos y otras sonoridades, las cuales se representaban con personajes ejecutando algún instrumento musical como trompetas, caracolas marinas, atabales y sonajas. La voluta o la vírgula de sonido no solamente designa la palabra, sino también los cantos y expresiones musicales. Utilizaban, además, diferentes formas y colores para pintar sonidos. En el período

¹ Timothy Rice, *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2014, pp. 11-13.

Posclásico las actividades artísticas (pintura, música, escultura) se concebían como cualidades divinas ligadas a la creación. Según Sandra Amelia Cruz Rivera, “las representaciones sonoras musicales (sonidos implícitos) recreaban atmósferas con la eficacia simbólica necesaria para el funcionamiento de los rituales. [...] En los libros pintados había una dimensión cultural sonora tan importante, que los *tlacuilloque* crearon un repertorio de imágenes de sonido necesarios para reproducir una realidad mítica y ritual”.²

El libro sagrado de las y los mayas, el *Popol Vuh*, nos ofreció los orígenes mitológicos de la música y proporcionó el convenio divino para establecer las diferentes ocupaciones de la élite, entre ellas la música y la danza. En el mundo maya del periodo Clásico, los músicos y los danzantes constituyeron un grupo de especialistas dentro de la élite que tenían una jerarquía propia y gozaban de prestigio social. Vestían atavíos fastuosos e insignias y eran considerados personas cercanas a las deidades del maíz y el viento.³ Los músicos y los danzantes “acompañaron los discursos de los gobernantes y fueron medios paralingüísticos efectivos para transmitir la ideología política, cohesionar a la población y dar legitimidad a los mandatarios”.⁴ Además, fueron partícipes de procesiones, entronizaciones y del juego de pelota, así como de rituales de sacrificio en épocas de guerra, como se puede ver representado en vasijas de cerámica y los murales de Bonampak.⁵

Los inicios de los estudios etnomusicológicos contemporáneos se remontan a la época de la invención del fonógrafo, en 1877, en la que se practicaba la llamada “musicología comparada”, principalmente por parte de etnólogos, muchos de ellos formados en psicología. No faltaba el sesgo colonial de un paradigma evolucionista que buscaba demostrar cómo los elementos musicales —escalas y modos, ritmos, armonías, formas e instrumentos— evolucionaron de lo simple a lo complejo para poder imaginar una historia musical universal que culminaría en la música artística europea.⁶

² Sandra Amelia Cruz Rivera, “La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”, en *Pasado Abierto. Revista del CEHIS*, año 5, núm. 9, 2019, p. 86.

³ Pilar Regueiro Suárez, “Músicos y danzantes mayas. Una aproximación a sus contextos y funciones durante el periodo Clásico”, en *Revista de Arqueología Americana*, núm. 39, 2022, p. 100.

⁴ Regueiro Suárez, 2022, p. 112.

⁵ Regueiro Suárez, 2022, pp. 111 y 116.

⁶ Rice, 2014, p. 16.

El musicólogo holandés Jaap Kunst habló por primera vez de la “etnomusicología” en un pequeño libro publicado en 1950.⁷ El nuevo término arrasó y borró por completo el nombre y el campo de la musicología comparada, junto con sus grandes teorías sobre los orígenes musicales, la historia universal de la música, la evolución musical y la distribución de los rasgos musicales a través de los llamados círculos culturales.⁸

En 1960, Alan Merriam, una de las figuras norteamericanas del nuevo campo, definió la etnomusicología como “el estudio de la música en la cultura” y “como un aspecto universal de las actividades del hombre”.⁹ Christopher Small, en su libro titulado *Musicking*, propuso transformar el sustantivo *música* en un nuevo verbo: *musicar*, primero para superar la connotación de la música como un producto más que como un proceso y para redefinirla como una actividad más que como una cosa y, segundo, más allá de tocar música, para captar el sentido de responder y asignar significados a los sonidos musicales producidos por otros.¹⁰ Y así llegamos a la definición que ofrece Timothy Rice, como “disciplina académica basada en un discurso razonado en palabras sobre toda la gama de la música humana y la creación musical en todos los lugares y épocas”.¹¹

En México, la etnomusicología se ha centrado históricamente en el estudio de las músicas denominadas “tradicionales”, abarcando con este término sobre todo las músicas de los pueblos originarios y las tradiciones soneras. Hoy, sin embargo, el campo se ha abierto al estudio de las más diversas prácticas musicales y ha incorporado una pluralidad de enfoques teórico-metodológicos desde los cuales se alienta una escucha crítica y abierta, de la cual es ejemplo este volumen.

Por ello, es una alegría para el cuerpo académico “Estudios Críticos en Comunicación, Política y Cultura” ver concluida esta obra, el más reciente trabajo del Nodo CESMECA de la Red Napiniaca de Etnomusicología, la cual desde el año de su constitución, en 2011, recibió el encargo de promover la investigación, la comprensión y el reconocimiento de las músicas de Chiapas.

⁷ Jaap Kunst, *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*, M. Nijhoff, La Haya, 1950.

⁸ Rice, 2014, p. 21.

⁹ Alan Merriam, “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field”, en *Ethnomusicology*, vol. 4, núm. 3, 1960, p. 109.

¹⁰ Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover, 1998.

¹¹ Rice, 2014, p. 9.

Ala vista de la coherencia de las contribuciones, el cuidado de los análisis y la focalización del contexto geográfico en que tienen lugar las investigaciones que componen este volumen, estamos seguros de que se instituirá como una referencia obligada, no sólo para los estudios etnomusicológicos, también para los antropológicos y para los musicológicos, pues contienen ese raro equilibrio entre la reflexión social y la musical.

La mancuerna establecida por nuestra compañera María Luisa de la Garza y Roberto Campos Velázquez, académico de la Facultad de Música de la UNAM que estuvo dos años con nosotros en una provechosa estancia posdoctoral al amparo de un proyecto que buscaba la incidencia social a la par que ampliar las fronteras del conocimiento, ha tenido buenos frutos, de los que este libro es sólo una muestra, pues han conseguido sacar también dos discos compactos que responden a peticiones de las comunidades con las que han trabajado y han impulsado tesis de posgrado que ayudarán a comprender la compleja realidad sociocultural en la que la música desempeña una función total.

Esta es, pues, la cuarta publicación producida desde el Nodo Cesmeca de la Red Napiniaca de Etnomusicología. Las previas son *La música y los mitos* (2018), *Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el Sur* (2016) y *La música como diálogo intercultural* (2013). Por su parte, los discos aludidos han sido editados conjuntamente por nuestro Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, y el Laboratorio Nacional de Materiales Orales, de la UNAM; en un caso, además, con apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC). Son sus títulos: *La música de los tat sonowiletik de los mayordomos de Tenejapa, Chiapas* (2022) y *Cantos de los alosiletik y otros sonidos rituales del carnaval de Tenejapa, Chiapas* (2023). Todos estos materiales están disponibles para todo público en el repositorio del CESMECA (<https://repositorio.cesmeca.mx>).

¡Larga vida a la Red Napiniaca de Etnomusicología! ¡Larga vida a la investigación etnomusicológica! ¡Larga vida a las músicas, todas!

BIBLIOGRAFÍA

- Cruz Rivera, Sandra Amelia; “La imagen del sonido en códigos prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”, en *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, año 5, núm. 9, 2019.
- Kunst, Jaap; *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*, M. Nijhoff, La Haya, 1950.
- Merriam, Alan; “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field”, en *Ethnomusicology*, vol. 4, núm. 3, 1960, pp. 107-114.
- Regueiro Suárez, Pilar; “Músicos y danzantes mayas. Una aproximación a sus contextos y funciones durante el periodo Clásico”, en *Revista de Arqueología Americana*, núm. 39, 2022, pp. 97-120.
- Rice, Timothy; *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2014.
- Small, Christopher; *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover, 1998.

Semblanzas

ALAIN BASAIL RODRÍGUEZ

Investigador del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, es doctor en Sociología por la Universidad del País Vasco y la Universidad de La Habana. Sus principales intereses de investigación discurren sobre los vínculos entre conocimiento y poder, cultura, comunicación y política.

ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ

Antropólogo mexicano interesado en el estudio de la gente haciendo, escuchando y bailando música. Está adscrito al área de etnomusicología de la Facultad de Música de la UNAM. Sus líneas de indagación son: Música y discursividad social; prácticas musicales y ritualidad; agenciamientos, continuidades y transformaciones desde lo sonoro y la escucha.

CELSO CRUZ GÓMEZ

Es originario del paraje Nichteel, en el municipio de San Juan Cancuc, Chiapas. Músico tradicional desde el 2016, toca la guitarra, un poco de rabel y, como instrumento principal, el arpa. Aprendió música de manera autónoma, ya que no tuvo un maestro como tal. También toca algunas piezas de música tradicional de Oxchuc y de Tenejapa. Estudió la licenciatura en Lengua y cultura en la Universidad Intercultural de Chiapas.

PEDRO CRUZ GÓMEZ

Nació en Nichteel, paraje del municipio de San Juan Cancuc, Chiapas, el 24 de septiembre de 1988. Es profesor de educación primaria indígena y promotor cultural. También se dedica a la creación literaria en la lengua tseltal y en español, principalmente en el género narrativo. Como músico tradicional, es nuevo en el oficio, pero toca el violín y la guitarra. Ayuda en el rescate y la escritura de los cantos tradicionales.

MARÍA LUISA DE LA GARZA CHÁVEZ

Investigadora del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la UNICACH, es doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y cuenta también con estudios de posgrado en Lingüística y en Antropología Social. Su principal área de investigación son los vínculos entre ética, política y música popular. Ha sido secretaria y presidenta de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) e integrante de la Red Napiniaca de Etnomusicología desde su fundación.

DIEGO HERNÁNDEZ SÁNTIZ

Nació en el paraje de Nichteel, municipio de San Juan Cancuc, Chiapas, el 8 de mayo de 2001. Toca la guitarra tradicional, instrumento que aprendió a tocar gracias a Celso Cruz Gómez. Diego toca con Celso y con Pedro Cruz, y es quien canta en tseltal. Actualmente estudia la licenciatura en Lengua y cultura en la Universidad Intercultural de Chiapas.

AXEL KÖHLER

Investigador de origen alemán del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la UNICACH, que vive y trabaja en Chiapas desde 1998. Doctor en Antropología Social por la Universidad de Manchester, Reino Unido, su principal área de investigación son los medios indígenas audiovisuales y las metodologías participativas y descolonizadores. Desde 1999 forma parte de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLAPI) y en el año 2000 fue cofundador del Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur .

KIMBERLYN JAZMÍN MARADIAGA AGUILAR

Originaria de Tegucigalpa, Honduras, es guitarrista, educadora musical, investigadora y creadora de contenido. Es la primera mujer graduada en la universidad de su país en guitarra clásica. Estudió pedagogía musical por un año en la Universidad del País Vasco en Bilbao, España; cursó por un año la Maestría en Etnomusicología de la Universidad de Guadalajara y obtuvo el grado de Maestra en Ciencias Sociales y Humanísticas por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

DELMAR ULISES MÉNDEZ GÓMEZ

Es ensayista, documentalista y académico tseltal. Maestro en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Estudia actualmente Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Es miembro de la Red Mexicana de Jóvenes por la Investigación (ReMJI) e integrante del Colectivo Audiovisual Satil Film.

ALEJANDRO RODRÍGUEZ LÓPEZ

Sociólogo por la Universidad Autónoma de Chiapas. Maestro y doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Por su tesis de doctorado obtuvo el Premio Cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán y mención honorífica en el Premio Cátedra Jan de Vos. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en El Colegio de México y colabora como profesor visitante en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco.

MIRIAM ROSAS BÁEZ

Miriam es educadora, música e investigadora originaria de Veracruz. Estudió la Maestría en Música de la UNAM y actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la UNICACH. En sus trabajos de investigación confluyen las áreas de etnomusicología y educación musical.

Etnomusicología desde Chiapas.
Ritualidades contemporáneas
se terminó de imprimir en los
talleres de Editorial Fray Bartolomé de Las Casas,
Pedro Moreno 7, Sta. Lucía, 29250, San Cristóbal de
Las Casas, Chiapas, en el mes de noviembre de 2023,
en tiro de 500 ejemplares.

Este libro es fuente de conocimiento, imaginación y creación de alternativas de sociabilidad mediante la música. Pone su mirada en ritualidades que articulan viejos y nuevos sistemas de creencias y de prácticas para la construcción de un mundo donde, como ha quedado dicho desde estas geografías del sureste mexicano, han de caber muchos mundos. Mundos de respeto y de cuidados; mundos de praxis artísticas que nos ayuden a vivir y a luchar con alegría, lo mismo que a sortear con entereza los inevitables sufrimientos de la vida. Los ejercicios de etnomusicología aquí reunidos buscan contribuir a la creación de modos de sociabilidad que ayuden a enfrentar el individualismo, el consumismo y el aspiracionismo como modelos hegemónicos de ser en el mundo, al tiempo que amplían los lugares de enunciación disciplinar.



Roberto Campos Velázquez, María Luisa de la Garza, Alejandro Rodríguez López, Kimberlyn Maradiaga Aguilar, Delmar Ulises Méndez Gómez, Miriam Rosas Báez, Celso Cruz Gómez, Diego Hernández Sántiz, Pedro Cruz Gómez, Alain Basail Rodríguez, Axel Köhler
(autores)



**RED NAPINIACA
DE ETNOMUSICOLOGÍA**