

A stylized, grey line-art illustration of a person's profile, facing left. The person has a beard and is wearing a suit jacket and tie. Two colorful hummingbirds are perched on a branch in the lower-left area of the illustration. The background is black.

Los sonidos de nuestros pueblos

ESCUCHAS DESDE EL SUR

María Luisa de la Garza Chávez
EDITORA



Los sonidos de nuestros pueblos

ESCUCHAS DESDE EL SUR

María Luisa de la Garza Chávez
EDITORA



RED NAPINIACA

780.972
S66

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur/ Editora María Luisa de la Garza Chávez.-- 1a. Ed.-- Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH, 2016.

296 p. ; 17x21.5cms.

ISBN: 978-607-8410-71-2

1. Música - tradición - México. 2. Música folklórica. 3. Música - historia.



RED NAPINIACA

Primera edición: 2016

D. R. ©2016. UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
1ª Av. Sur Poniente 1460, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
www.unicach.mx

ISBN: 978-607-8410-71-2

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA
Bugambilia 30, fracc. La Buena Esperanza
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México
Tel. y Fax: 01 (967) 678 69 21
www.cesmecca.mx
rednapiniaca@gmail.com

Impreso en México

Diseño de portada

Tania María Bautista Gutiérrez, a partir de un dibujo del pitero
Don Primitivo Manga elaborado por Fernando Becerra

Corrección de estilo

María Isabel Rodríguez Ramos

Índice

Presentación <i>María Luisa de la Garza</i>	7
INVESTIGACIONES	
La música tradicional en las configuraciones regionales de México y sus complejos genéricos <i>Jorge Arturo Chamorro Escalante</i>	17
La improvisación en la marimba de Chiapas. Una propuesta de tipología <i>José Israel Moreno Vázquez</i>	35
<i>El Baile de la Conquista</i> : resignificación liberadora <i>Alfonso Arrivillaga Cortés</i>	57
Del tingo y los misterios en la <i>Danza del Calalá</i> en Suchiapa <i>Yolanda Palacios Gama</i>	71

La música en los espacios festivos y ceremoniales de los jakaltekos del ejido Guadalupe Victoria, en Amatenango de la Frontera, Chiapas <i>Geny Hernández López</i>	87
Continuidad y adaptación de los tamborileros y piteros <i>yokot'an</i> de Nacajuca, Tabasco <i>Gabriela González Hernández</i>	103
La <i>Danza del Copotí</i> : una tradición contemporánea zoque <i>José Alejandro Burguete Sarmiento</i>	115
Presencia de la migración en la canción wixarika <i>Rodrigo de la Mora Pérez Arce</i>	123
Razones de valoración y estigma de los corridos entre jóvenes universitarios y preuniversitarios de Chiapas <i>María Luisa de la Garza Chávez</i>	137
La dimensión social, musical y literaria de la mujer en la canción y el romance tradicional y popular <i>Joan de la Creu Godoy i Tomàs y Maria Àngels Subirats Bayego</i>	159
Fernando Soria Cárpena, un compositor chiapaneco relevante y esquivo <i>Douglas M. Bringas</i>	181
<i>Perfidia</i> : versiones y diálogo cultural a través de la canción popular <i>Martín de la Cruz López Moya</i>	199
Panorama de la producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas <i>Claudia Isabel Serrano Otero</i>	213
TESTIMONIOS	
La música y la antropología <i>Andrés Fábregas Puig</i>	225
Meliphone: una iniciativa civil basada en la etnomusicología <i>Margarita Barajas Durán</i>	241

Destinos sonoros: música, migración e identidad <i>Fernando Híjar Sánchez</i>	257
La trascendencia de nuestros sonidos. Una invocación a la memoria <i>Aurora Oliva Quiñones</i>	273
La canción cardenche. Apuntes de una expedición de campo <i>Hilda Pous Acosta</i>	283

Presentación

Los encuentros de etnomusicología que la Red Napiniaca organiza desde 2011 han abierto espacios de diálogo entre músicos, investigadores y promotores culturales interesados en comprender, sistematizar y difundir la producción musical de Chiapas y de Guatemala. Fruto de esos esfuerzos es este libro, que recoge ensayos elaborados principalmente por investigadores de la región sobre prácticas rituales, consumos musicales, creaciones artísticas e iniciativas culturales situadas mayoritariamente en el área de la frontera sur.

Al enfrentar la tarea de organizar los materiales ya re trabajados por los autores aparecieron como ejes ordenadores la descripción, la valoración y el testimonio. Por ello, los lectores encontrarán que el libro tiene dos partes, una de investigaciones y otra de testimonios, y que las investigaciones, a su vez, forman dos conjuntos, uno de ensayos donde predomina lo descriptivo y otra donde lo valorativo ocupa el papel preponderante.

En el primer ensayo, “La música tradicional en las configuraciones regionales de México y sus complejos genéricos” —uno de los pocos trabajos no enfocados en la región sur del país—, Jorge Arturo Chamorro aplica dos conceptos que, en el análisis de los procesos y prácticas sociales, ponen en primer término las

singularidades regionales: el concepto de “complejo genérico”, acuñado por Zoila Gómez y Victoria Eli en relación con la música en *Música latinoamericana y caribeña* (1995), y el de “configuraciones regionales”, propuesto por Andrés Fábregas Puig en *Configuraciones regionales mexicanas: un planteamiento antropológico* (2010). Los géneros en los que se enfoca son los sones planecos de la Tierra Caliente michoacana y los sones del sur de Jalisco, en los que aborda aspectos de la armonía, la rítmica, la melodía y la métrica, y nos muestra formas y técnicas provenientes de la herencia africana, de la indígena, de la mediterránea y de la centroeuropea.

Producto de un análisis también regional es la contribución de Israel Moreno Vázquez, “La improvisación en la marimba de Chiapas. Una propuesta de tipología”, en la que resalta el prominente desarrollo que ha experimentado la improvisación en la ejecución de la marimba particularmente en el estado de Chiapas, distinguiéndose del desarrollo musical que ha tenido este instrumento en Guatemala o en otros países, y distinguiéndose también de la improvisación en otros géneros tradicionales y populares de México. Los cinco tipos de improvisación que Moreno ha definido (improvisación simultánea a la melodía, en cadencia, sobre la forma, de puente y abierta) se sitúan históricamente y vienen acompañados de una transcripción que los ejemplifica, lo que permite —a los versados en lectura musical— apreciar la transformación de la improvisación y el estilo de algunos marimbistas que han sido determinantes para este desarrollo.

A continuación, un conjunto de cinco trabajos sobre danzas y músicas rituales. El primero de ellos, “El *Baile de la Conquista*: resignificación liberadora”, de Alfonso Arrivillaga Cortés, presenta una mirada abarcadora que no sólo describe este drama danzario guerrero y de conversión tal como se practica en el altiplano quetzalteco, sino que señala familiaridades con otras danzas de Guatemala y de México, así como las vías de dispersión que ha tenido, con sus consecuentes variantes coreográficas y cambios en la instrumentación. En una exposición sumamente rica por esos referentes comparativos, Arrivillaga argumenta, a partir de elementos en los trajes, en el baile, en las máscaras, en la música y en la resemantización de las acciones relatadas en éste que es —por los recitados— el más explícitamente narrativo de los dramas danzarios tratados en este libro, que el *Baile de la Conquista* subvierte la vocación de pedagogía de dominación que tuvo en sus orígenes para constituirse en evidencia de la tarea fallida de Occidente.

La contribución de Yolanda Palacios Gama, “Del tinco y los misterios en la *Danza del Calalá* en Suchiapa”, constituye una detallada y entrañable pesquisa

sobre el agitado destino de un instrumento ritual vinculado a una fiesta que prácticamente desapareció de todos los pueblos de Chiapas pero que sobrevivió en Suchiapa: la celebración del *Corpus Christi*. El instrumento es el tinco de la ermita del Santísimo Sacramento del Altar, un ejemplar único por sus dimensiones, que le fue solicitado al pueblo en 1939 para ser exhibido en el Encuentro Internacional de Americanistas y no volvió sino sesenta años después, tras numerosas gestiones y en calidad de préstamo a donde ya nadie sabe cómo debe tocarse para dar alegría al Santísimo. El tinco enmudeció, al igual que otros instrumentos con los que acompañaba la *Danza del Calalá*, pero esta danza de la fiesta de *Corpus* permanece, y en este texto podemos conocer la forma en que su música y su baile perviven.

Los dos trabajos que siguen abordan los gestos sutiles en que se mantienen tradiciones ancestrales de dos grupos indígenas, a pesar de los desplazamientos poblacionales, a pesar de las transformaciones del entorno rural y a pesar de los embates mediáticos o políticos que a veces persiguen las formas tradicionales y otras las fagocitan y las anulan al refuncionalizarlas. Se trata de "La música en los espacios festivos y ceremoniales de los jakaltekos del ejido Guadalupe Victoria, en Amatenango de la Frontera, Chiapas", de Geny Hernández López, que se refiere a los descendientes de aquellas ochenta familias que, a fines del siglo XIX, migraron desde las montañas de los Cuchumatanes, en Guatemala, a las montañas de Santiago Amatenango, en Chiapas, buscando beneficiarse de la recién promulgada Ley de Colonización de 1883 y trayendo consigo sus tradiciones. El segundo ensayo es "Continuidad y adaptación de los tamborileros y piteros *yokot'an* de Nacajuca, Tabasco", de Gabriela González Hernández, que se centra en unas comunidades de la Chontalpa que, entre otras amenazas, han sufrido el fuerte impacto ecológico y social que ha acompañado al establecimiento de la industria petrolera en la zona. Ambas contribuciones describen cuál es la música tradicional más arraigada, en qué circunstancias se ejecuta, con qué instrumentos se hacía antes y con cuáles se hace ahora, y con qué géneros no tradicionales convive. Ambas abordan también las características del oficio: las obligaciones que entraña, el prestigio que comporta y el pago económico que los músicos reciben según el tipo de ceremonia en que participan, ya sea religiosa, privada, política o cultural. Finalmente, los dos trabajos recogen la preocupación de algunos pobladores por el olvido de las tradiciones o la pérdida de su sentido ceremonial; sin embargo, los dos nos muestran también que en ambos colectivos sigue habiendo jóvenes interesados en aprender la música tradicional y en conservar una identidad comunitaria arraigada a veces sólo en unas

pocas piezas interpretadas en momentos de ritualidad sincrética, pues otros rasgos diferenciadores ya se han perdido.

Con una perspectiva más sincrónica y más etnomusicológica favorecida por su experiencia como músico tradicional, José Alejandro Burguete Sarmiento describe los sones que acompañan los distintos momentos de la también llamada *Danza del 3 de mayo*, en su ensayo sobre la *Danza del Copotí*, a la que resuelve llamar “una tradición contemporánea zoque”. No se incluyen transcripciones, pero sí las denominaciones y algunas características rítmicas, además de ubicar su ejecución en el momento preciso del desarrollo ceremonial. Este trabajo de sistematización resulta tanto más valioso a la luz de la información musical que se registra como perdida en las investigaciones previas; y tiene, además, el complemento de recoger también la descripción de los personajes, sus vestuarios y la dinámica de movimientos de todos los participantes en este —más modesto— drama danzario.

En “Presencia de la migración en la canción wixarika”, Rodrigo de la Mora Pérez Arce analiza la letra de cinco canciones de los wixaritari —más conocidos como huicholes— para destacar articulaciones significativas entre alusiones a lugares geográficos y algunas de sus prácticas de movilidad espacial. Siguiendo a Levebvre en sus planteamientos sobre *La producción del espacio* (1974), se refiere a la movilidad por placer, a la migración de tipo laboral (en actividades legales o ilegales) y a la migración definitiva, subrayando la significación social de las referencias geográficas tanto para quienes cantan como para quienes escuchan las canciones y se sienten identificados con ellas.

La sección donde predomina lo valorativo comienza con el ensayo “Razones de valoración y estigma de los corridos entre jóvenes universitarios y preuniversitarios de Chiapas”, en el que analizo los campos semánticos de los cuales los jóvenes extraen argumentos para rechazar o valorar positivamente los corridos, la implicación o distancia que ponen respecto de los juicios que emiten y las tensiones entre los gustos personales y los discursos sociales. Al delinarse cinco grandes ámbitos (histórico, literario, musical, social y personal) que proveen a los jóvenes elementos para el juicio, se hace evidente el sinsentido de censurarlos o de alabarlos de forma reduccionista, ignorando la diversidad de registros por los que una canción apela a la sensibilidad de quien la escucha.

En “La dimensión social, musical y literaria de la mujer en la canción y el romance tradicional y popular”, Joan Godoy y Maria Àngels Subirats se aproximan

al papel protagonista que la mujer ha tenido en tres áreas de la lírica popular en las que no siempre ha sido reconocida: en primer lugar, como transmisora e informante del legado tradicional; en segundo lugar, como recolectora e investigadora de este patrimonio, y, finalmente, en los papeles que desempeña como personaje, en tramas que conforman una tradición claramente misógina. El *corpus* con el que trabajan fue recogido en Cataluña, pero por su propia naturaleza de canto popular tiene variantes en el resto de España y en Latinoamérica.

Si Joan Godoy y Maria Àngels Subirats reivindican con énfasis la figura de Palmira Jaquetti i Isant, pionera en la investigación de la música tradicional en Cataluña, Douglas Bringas reivindica la figura de Fernando Soria Cárpena, un compositor chiapaneco que vivió el cambio del siglo XIX al XX, cuya producción y labor educativa fue muy relevante a nivel nacional, tanto como el peso que hoy tiene su olvido. En esta minuciosa investigación, no sólo conocemos a quien fuera representante nacional en las Exposiciones Universales de 1889 y 1900, sino a un protagonista de las *soirés* en los tiempos porfirianos a quien la Revolución, con sus cambios en los códigos estéticos y políticos, desplazó, pero cuya obra conviene analizar y, sobre todo —concluimos del ensayo de Bringas— interpretar.

En esta sección se incluye también “*Perfidia: versiones y diálogo cultural a través de la canción popular*”, de Martín López Moya, en el que se pasa revista a los amplios circuitos musicales y cinematográficos por los que esta canción del chiapaneco Alberto Domínguez Borraz ha transitado desde fines de los años 30, rebelándonos que al día de hoy sigue siendo versionada en los más variados géneros por músicos de prácticamente los cinco continentes. Asimismo, se bosqueja la presencia que a nivel local siguen teniendo los hermanos Domínguez, a casi cien años de haber dejado su tierra.

La contribución que cierra el conjunto de investigaciones es “Panorama de la producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas”, de Claudia Serrano Otero, un acercamiento a lo que se graba en esta pequeña ciudad multiétnica y cosmopolita. A partir de una serie de entrevistas a grabadores y músicos en las que se abordó no sólo el repertorio que graban, sino las condiciones en que lo hacen, los ideales estéticos que los animan y el tipo de público al que se dirigen, se definen cuatro ámbitos de producción y circulación, de los que se esboza su desarrollo histórico y se analizan sus singularidades y sus cruces: el de la música *étnica*, el de la música *cristiana*, el de la de música *alternativa* y el de la música *popular*.

La segunda parte del libro, la que reúne los testimonios, comienza con “La música y la antropología”, de Andrés Fábregas Puig, quien nos presenta, a partir de sus recuerdos de trabajo de campo guiado nada menos que por Guillermo Bonfil Batalla, un modo de hacer investigación antropológica que probablemente ya no se practique. En todo caso, con una narrativa deliciosa nos hace recorrer los paisajes sonoros —y gastronómicos— de la Amecameca de mediados de los años sesenta, Los Altos de Jalisco de una década después y varias regiones de Chiapas en los tiempos tanto de infancia como de madurez. Testigo privilegiado de significativas transformaciones sociales, nos comparte también recuerdos de momentos definitivos de cambio cultural.

Continúan los testimonios con “Meliphone: una iniciativa civil basada en la etnomusicología”, contribución en la que Margarita Barajas Durán, directora de Meliphone. Centro Vocal de Arte y Terapia, presenta la historia de esta asociación civil que fomenta la afición a disciplinas musicales y escénicas, ofrece talleres vivenciales para fortalecer a individuos y grupos en su identidad comunitaria y en su autoestima personal, promueve la valoración de las lenguas originarias y organiza foros en los que se tematiza la interculturalidad, la interreligiosidad, el desarrollo humano, la inclusión y la prevención de la violencia.

Fernando Híjar Sánchez, en “Destinos sonoros: música, migración e identidad”, explora los caminos que recorren algunos músicos migrantes y aspectos de su vida en los nuevos lugares en los que se establecen, principalmente mexicanos y centroamericanos en Estados Unidos y músicos campesinos e indígenas en la Ciudad de México, A partir de ello, experiencias de solidaridad, cooperación y ayuda mutua, pero también prejuicios, contrastes y desprecios. Los vínculos con las comunidades de origen son un tema destacado, y también el corrido como el género por excelencia en el que se vierte y se recrea la experiencia migratoria.

Se incluye en esta sección el ensayo “La trascendencia de nuestros sonidos. Una invocación a la memoria”, en el que Aurora Oliva Quiñones pone en valor el patrimonio sonoro de nuestro entorno natural, rural y urbano, así como el papel que desempeñan las fonotecas del mundo, y aboga por hacer realidad el proyecto de crear la Audioteca de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en colaboración con la Fonoteca Nacional. En medio de un repaso a la historia de la documentación sonora y una serie de evocaciones de sonidos de infancia en diversos paisajes de Chiapas, se proyecta una entidad que no sólo registre, catalogue y preserve el patrimonio inmaterial, sino que sea un espacio vivo que

estimule la escucha con actividades lúdicas, académicas, científicas y, en general, de divulgación.

Cierra los testimonios, y el libro, “La canción cardenche. Apuntes de una expedición de campo”, de Hilda Pous Acosta, contribución que rememora una expedición realizada a mediados de los años ochenta a instancias de la Dirección General de Culturas Populares a los pueblos de Saporiz, en Durango, y La Flor de Jimulco, en Coahuila, para entrar en contacto con maestros cardencheros que pudieran organizar talleres para enseñar el repertorio y el modo del canto cardenche a los jóvenes. Se hace un recuento de los participantes y se valora en perspectiva aquella iniciativa, que a la luz de las transformaciones sociales actuales bien vendría recuperar.

Al momento de concluir esta publicación, la Red Napiniaca prepara su 4º Encuentro. El objetivo de potenciar la vinculación y la divulgación de investigaciones etnomusicológicas se va cumpliendo, ahora poniéndolas a disposición del público en general. Continuemos el diálogo.

*María Luisa de la Garza Chávez
San Cristóbal de Las Casas, octubre de 2016*



Investigaciones

La música tradicional en las configuraciones regionales de México y sus complejos genéricos

Jorge Arturo Chamorro Escalante*

De acuerdo con Nicola Abbagnano, se puede entender el fenómeno de la tradición como la herencia cultural, la transmisión de creencias y técnicas de una generación a otra, "la sagrada cadena que liga a las personas al pasado y que conserva y transmite todo lo que han hecho los que les han precedido" (1998: 1146-1147). Con base en esto, habría que reflexionar sobre la naturaleza de la música tradicional en las configuraciones regionales de México a partir de los registros fonográficos de campo en la segunda mitad del siglo XX, producto de las investigaciones enfocadas en el "complejo genérico" conocido como los *sones mexicanos*.

Zoila Gómez y Victoria Eli acuñaron el concepto de "complejo genérico" (1995: 121) para referirse a la necesidad de respetar las particularidades regionales de los géneros musicales, es decir, una compleja convergencia de elementos de

* Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara, México.

estilo, dentro de la diversidad y pluralidad en la manera de hacer música en ámbitos regionales. Dicho complejo ha pasado por todo un proceso de evolución dentro del fenómeno de la tradición, en donde se advierten herencias culturales, transmisión de técnicas instrumentales y el desarrollo de conceptos sonoros procedentes de la diversidad cultural que han caracterizado el patrimonio tangible e intangible del México de las regiones.

El concepto de “configuraciones regionales” ha sido acuñado por el antropólogo Andrés Fábregas Puig (2010: 15-19), cuya experiencia de campo le ha permitido entender que las regiones mexicanas se han reconocido desde una perspectiva antropológica, histórica y etnográfica, a partir de la cual podemos entender aspectos tales como las tradiciones, el concepto de frontera, la evolución sociocultural, las relaciones sociales, el ámbito geográfico y la ecología cultural. Sin duda, esta experiencia antropológica supera, en mucho, la antigua visión de regiones musicales mexicanas que propuso Vicente T. Mendoza (1984) a mediados del siglo XX para los estudiosos del folclore musical, la cual tomó en consideración el fin del período colonial como el parteaguas para el inicio de la música popular mexicana, estructurada a partir de tonadillas, cantos, sones, jarabes, décimas, coplas y corridos; es decir, una interpretación centrada en lo literario y musical, que posteriormente continuaron con la misma orientación Thomas Stanford, Irene Vázquez, Daniel Sheehy, Larry Saunders y Mark Foguelquist.

A partir de la experiencia y de la reflexión antropológica de “configuraciones regionales”, y en un intento por reconsiderar la noción de “complejos genéricos” para el estudio del son mexicano desde su estructura musical e instrumentación regional, propongo en el presente trabajo la aplicación de ambos modelos, lo que puede permitirnos conocer mejor las regiones sonoras mexicanas que se consolidaron a partir de la década de los años cuarenta del siglo XX, y que hoy podríamos entender como la música tradicional mexicana.

El sonido musical antiguo en la tradición de los sones mexicanos hereda formas y técnicas de hacer música. Desde la diversidad, tales formas y técnicas provienen de las herencias africana, indígena, mediterránea y centroeuropea. Se reconocen en éstas los rasgos que han permitido conformar no sólo un concepto sonoro fusionado, sino la emergencia de estilos regionales que le dan al sonido de los ensambles de cuerda tradicionales particularidades tonales, rítmicas y melódicas, lo que sin duda ha generado en los repertorios de dichos ensambles un sello original que caracteriza a los *sones de mariachi* en las configuraciones regionales del sur

de Jalisco, a los *sones planecos* de Tierra Caliente en la vertiente del Tepalcatepec en Michoacán, al *son jarocho* en el sur de Veracruz desde el inicio de la cuenca del Papaloapan, o bien a la gran región conocida como La Huasteca, que involucra a Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Guanajuato, Puebla y Tamaulipas, en donde se gestaron el *son huasteco* y el *huapango*.

La Tierra Caliente de Michoacán y el sur de Jalisco, regiones emparentadas y diferentes

De acuerdo con Jaime Espín Díaz (1987: 97-132), la Tierra Caliente es parte de uno de los núcleos ecológicos del área de convergencia de Uruapan, y uno de sus componentes naturales es el río Tepalcatepec, que configura la cuenca de la Tierra Caliente y recibe todo el caudal de lluvias de diferentes pisos ecológicos. En la descripción de Jaime Espín, la Tierra Caliente comprende el desarrollo de esta cuenca, que incluye Lombardía, Nueva Italia, Apatzingán, Buena Vista, Tepalcatepec, La Huacana, Parácuaro y Zaragoza, y llega hasta Jilotlán, Jalisco. Espín refiere que el crecimiento demográfico y económico que experimentó esta región a partir de los años cuarenta se debe a la reforma agraria y al desarrollo de la cuenca que promovió la agricultura de comercio y una reorientación de ganadería extensiva a ganadería intensiva. En contraste con la Tierra Caliente, la actividad agrícola tradicional del sur de Jalisco se centró en los cultivos de maíz, frijol, caña de azúcar, garbanzo, jitomate, cebada, alfalfa y sorgo. Por otro lado, una actividad fundamental ha sido la explotación de maderas de pino y encino, así como la industria papelera y la minería de cuarzo, fierro, yeso, oro, caliza y mármol.

En cuanto a su población, mestiza y criolla, se puede advertir una fuerte presencia de raíces culturales europeas, lo que sin duda permitiría entender algunas de las tradiciones musicales de la Tierra Caliente en la zona de la cuenca del Tepalcatepec, en donde se desarrolló el *son planeco*.¹ Guillermo Contreras Arias (2007: 91-105) expresa que la denominación de “planeco” se refiere al plano conformado

¹ Una configuración olvidada es la región costera de Michoacán limítrofe con Colima, en donde la población originaria es hablante de lengua náhuatl y los sones difieren mucho de los de la Tierra Caliente.

por la depresión del Tepalcatepec, pero además aporta otra denominación, que es la de "Plan de Apatzingán" como otra categoría regional que permite comprender qué entienden los músicos de esta región por "son planeco".

El sur de Jalisco, aunque con una fisonomía de pisos ecológicos un tanto distintos a los de la cuenca del Tepalcatepec en la Tierra Caliente, se encuentra emparentado con esta última región en lo musical a partir de que se escuchan sonos planecos en los repertorios del mariachi antiguo y, por otro lado, el arpa es un elemento de cultura material común para ambas regiones.

De manera frecuente, en el ámbito de la regionalización hay una tendencia a confundir la Tierra Caliente con el sur de Jalisco, pretendiendo reconocer la existencia de una Tierra Caliente de Jalisco debido a su cercanía con Michoacán; sin embargo, habría que advertir que se trata de regiones distintas, aunque cercanas. En la opinión de José Lameiras Olvera, el sur de Jalisco, en su configuración histórica, se asentó en el espacio último de la Nueva España en el occidente de México y representó un territorio fronterizo dentro de la Nueva Galicia (1990: 15). La superficie del sur de Jalisco, de acuerdo con la definición de este autor, incluye las sierras del Rosario, Tizapan, parte de la sierra del Tigre y la sierra de Tapalpa, pero además el Llano Grande, la depresión de Sayula, el valle de Zapotlán y varias cuencas. Guillermo de la Peña agrega que dichas cuencas se encuentran intercomunicadas y son atravesadas por el río Coahuayana de noreste a suroeste (1980: 42).

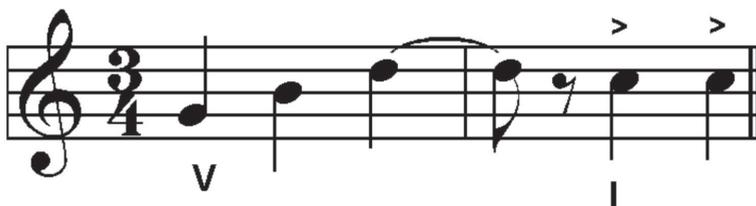
El sonido antiguo de los sonos planecos de Michoacán y del sur de Jalisco con raíces en la música occidental

Para entender la naturaleza del sonido antiguo en los sonos que se interpretan en grupos de arpa grande y en el mariachi, habría que partir de las estructuras elementales de la música occidental, que son la armonía, la melodía, la rítmica y la métrica. Partiendo de la teoría tonal, podemos entender que existen estructuras elementales en la música del son mexicano. Una de estas estructuras es la secuencia o progresión de tres tonalidades básicas que involucran la tónica, dominante y subdominante, estructura fundamental del movimiento armónico en los sonos del occidente y de otras regiones de México. Dicha estructura secuencial guarda una profunda raíz en la música renacentista y barroca, y puede verse en otras herencias mediterráneas.

En cuanto a la rítmica y la métrica, habría que revisar, por un lado, las fórmulas rítmicas de las secuencias tonales interpretadas a través de los máncicos de los cordófonos de punteo y rasgueo —que en la segunda mitad del siglo XX tuvieron su mejor presencia en la música de las regiones cercanas al Pacífico o al Golfo de México—, así como el esqueleto rítmico de los contornos melódicos en los sones tradicionales. Los sones de mariachi también pueden analizarse, para identificar sus raíces culturales, a partir de las diferentes fórmulas de un movimiento en el tiempo. En el sonido antiguo de los sones mexicanos es necesario reconocer las fórmulas, acentos y duraciones, es decir, la rítmica de los sones.

La secuencia tonal y la cadencia auténtica

En el contexto del mariachi campesino, la secuencia tonal que más comúnmente escuchamos en los sones tradicionales de mariachi es la progresión armónica subdominante, dominante y tónica, que en armonía tonal se interpreta como la progresión IV–V–I en un ambiente de *cadencia auténtica*, y la progresión subdominante a la tónica IV–I como *progresión plagal*, lo que bien puede combinarse y conformar la progresión subdominante, tónica, dominante, tónica IV–I–V–I, a base de tríadas —acordes de tres sonidos— en modo mayor, o bien incluyendo un acorde séptima en la dominante (V₇) para resolver a la tónica (I). Dichas progresiones es común escucharlas en los rasgueos de las vihuelas y las guitarras de golpe o jaranas, apoyadas en gran medida por el punteo de arpas o el guitarrón en el occidente de México, que le sirven de base al violín para entretejer patrones melódicos y variaciones, o bien rasgueos de jaranas y punteos de requintos, pero particularmente la cadencia auténtica es un arquetipo ampliamente utilizado por los músicos populares para los finales en los sones.



Cadencia común para concluir sones de mariachi en el sur de Jalisco.

Stefan Kotska y Dorothy Payne refieren que la sucesión de acordes es un aspecto fundamental en la armonía tonal y que ejemplifica la progresión plagal y la cadencia auténtica como rasgos distintivos en obras del clasicismo; mencionan además que, en la teoría armónica de este período, el último descanso de cualquier estructura tonal es la tríada en posición de acorde de tónica (Kotska y Payne: 1984: 95, 101, 102). Por otra parte, Willi Apel sostiene que la cadencia auténtica, así como la progresión plagal, se introdujeron desde el año 1450 como resultado de la búsqueda de un buen bajo en el texto musical, y que por ello este recurso tonal se aprecia en algunas obras musicales del Renacimiento (Apel, 1979: 119).

Donald Grout agrega que la cadencia auténtica caracterizó a los principales tipos de composición de motetes y canciones seculares justo cuando apareció la progresión armónica de dominante-tónica. Se emplea en algunas composiciones del siglo XV, pero especialmente después de 1460, cuando algunos compositores toman modelos de la música popular para sus propias obras (Grout, 1980: 160). Un ejemplo mencionado por Grout es el de Josquin de Prez, quien incorporó en algunos motetes los recursos de la música popular italiana de su tiempo, como la armonía cordal o pasajes mediante series de acordes a cuatro voces, o episodios en pares de voces, en lo cual encontró grandes ventajas (Grout, 1980: 199). A este recurso se agrega otro, que fue el favorito del siglo XVI: la técnica de composición que más tarde sería conocida como *fabordón* o falso *bordón*, consistente en el procedimiento de improvisar armonizaciones sobre el bajo y emplear acordes de tríada en posición fundamental, incluyendo la tercera o la quinta en la parte del bajo (Grout, 1980: 199).²

En el caso de los sonos de mariachi, destacan las preferencias populares en el uso de las sucesiones más simples de acordes en tríadas en posición fundamental, como I-V-I-V-I, o bien I-V-I-IV-I, y el uso de séptima de dominante para modular a tono vecino, como el modelo I-V-I-V⁷-I⁷ (D-A-D-D⁷-G), así como el empleo de la cadencia auténtica V-I, pero habría que referir también una preferencia por los modos mayores. En el caso de los sonos de mariachi, se emplean con mayor

² Grout explica que el *falsobordone* fue uno de los métodos de improvisación empleados tanto en el canto llano, como en la polifonía. Se realiza a base de tríadas en posición fundamental, que armonizan con una voz aguda en tono de recitación, recurso aplicado principalmente en Italia y España para los salmos, magnificats y lamentaciones.

frecuencia los tonos básicos en do mayor, sol mayor, re mayor, la mayor, mi mayor o fa mayor, con el agregado distintivo de la cadencia final, o bien se incluye la séptima para modular. La preferencia por la selección de tonalidades más simples implica considerar que esto se encuentra desde las técnicas de ejecución o desde las posiciones sobre vihuelas o guitarras de golpe, aunque es posible que, si nos basamos en el diapasón, encontremos que el oído musical nos indica que pueden escucharse tonos complejos, lo cual se debe a que los músicos populares con frecuencia recurren a subir o bajar la afinación de las cuerdas a su conveniencia, fuera del diapasón.

Sones	Progresión cordal	Tonos en cifra por letras	Cadencia
Son del tigre.	I-V-I-V ⁷ -I'-IV ⁷ -V-I-V-I-IV-I-	D-A-D-D7-G-C-A-D-D-D-	Auténtica
Tecolotlán, Jalisco	IV-I-IV-I-V7-I-V ⁷ -I'-V-I-V-I- V-II7-V-I-IV-V7-I-V ⁷ -I'-V-I- V-I	G-D-G-D-G-D-A7-D-D7- G-A-D-A-D-A-E7-A-D-G- A7-D-D7-G-A-D-A-D	
Son de llegada. Acatic, Altos de Jalisco	I-V-I-V-I-V-IV-I-IV-I	D-A-D-A-D-A-G-D-G-D	Plagal

Cuadro comparativo de la progresión cordal y cadencia entre sonos jaliscienses de regiones diferentes.

Es difícil encontrar en la tradición de los sonos antiguos el empleo de tonalidades que requieran de una armadura compleja utilizada de manera intencional —tanto del orden de los sostenidos como de los bemoles— y, por regla general, los músicos ágrafos buscan emplear posiciones en los cordófonos de rasgueo que no requieran de complejidades, sino de la facilidad de hacer cómodamente los mánicos y las secuencias de acordes. Esto además abre mejores posibilidades a los violinistas y ofrece variaciones melódicas sobre la base de tonalidades más sencillas.

Junto a la técnica cordal o de secuencias de acordes en tríadas —manejadas con una métrica muy particular—, aparece también algo que nos recuerda al fabordón por las variaciones sobre el bajo —dado por el guitarrón o el arpa—, y que nos permite entender que en el ensamble de los sonos de mariachi son muy

importantes las líneas del bajo porque sustentan en gran medida el aspecto tonal de los sones. Algo de esto puede reconocerse, por ejemplo, en los bajos del *son calentano* o del *son del sur* de Jalisco.



Variaciones en el bajo y secuencia cordal del son del sur de Jalisco, versión de Tapalpa (la dominante comienza en posición de primera inversión y después en fundamental).



Variaciones en el bajo octavado y secuencia cordal del arpa para son planeco, versión Apatzingán, Tierra Caliente de Michoacán (la dominante en posición fundamental).

La frecuente orientación hacia progresiones tonales permite reconocer una primera diferenciación de los sones de mariachi del sur de Jalisco, *son antiguo* y *son moderno*, tal y como lo apunta Irene Vázquez Valle (1976) de acuerdo con los datos de músicos entrevistados en la década de los años setenta.

Son antiguo	Son moderno
Las tonalidades mayores ofrecen cierta dificultad para el canto	Admite cambios de tonalidad
Cambios rítmicos y armónicos frecuentes	Admite pocos cambios rítmicos y armónicos

Cuadro comparativo entre son antiguo y son moderno en el sur de Jalisco (según la concepción de los viejos mariacheros).

Evidentemente, el *son moderno*, al admitir cambios de tonalidad, pone mayor énfasis en el canto, aunque no promueve los cambios rítmicos. Una segunda clasificación del son del sur de Jalisco se puede reconocer a través de las referencias de campo de Irene Vázquez Valle, Jesús Jáuregui y Thomas Stanford. Su experiencia etnográfica arroja importantes términos regionales que aluden a, cuando menos, cuatro categorías: *sones abajeños*, *sones arribeños*, *sones para bodas* y *sones para bautizos*. Las dos primeras categorías corresponden a los estilos regionales que han coexistido en el sur de Jalisco, Colima y la Tierra Caliente michoacana.

Esta clasificación de estilo, expresada también por los antiguos músicos de mariachi, obedece a criterios geográficos. Así, el son planeco o abajeño es identificado por Irene Vázquez (1976) y Thomas Stanford (1963: 231-282) en Colima, en la Tierra Caliente de Michoacán, que abarca desde la Sierra Madre del Sur hasta la costa michoacana y la depresión de las Balsas, y en la parte sur de Jalisco, en las regiones de la Costa Sur —Autlán, Cihuatlán— y el sureste de este mismo estado —Tecalitlán, Tamazula—. Por otro lado, el son arribeño o serrano fue escuchado entre los mariacheros de las áreas boscosas, como las de Mazamitla, Tapalpa, Atemajac de Brizuela, Zapotiltic y Tuxpan.

En cuanto a la estructura tonal de los sones arribeño y abajeño, se han reconocido ciertas diferencias que son apuntadas por Irene Vázquez y Thomas Stanford de acuerdo con las siguientes generalidades de la estructura tonal, que ellos mismos describen desde la experiencia del registro fonográfico de campo.

Son abajeño	Son serrano
Cuerdas tocando en distinta tonalidad	Cuerdas tocando en la misma tonalidad
Cambios armónicos frecuentes	Pocos cambios armónicos

Cuadro comparativo entre el son abajeño de Michoacán y el son serrano en el sur de Jalisco.

En la década de los años setenta, los informantes de Irene Vázquez (1976) refrieron la existencia de un cierto desacoplamiento de acordes que caracteriza al son abajeño, en el cual los violines tocan en sol mayor, mientras el arpa y la guitarra tocan en do mayor, y, además, cuando los violines tocan en la mayor, el arpa y la guitarra tocan en re mayor.

En la estructura tonal del son del sur de Jalisco se pueden advertir opiniones distintas en cuanto a la interpretación de un mariachi moderno frente a la de un mariachi tradicional. Particularmente, en esta distinción se puede reconocer la presencia de armonizaciones complejas como distintivo de lo moderno en el mariachi, además de la forma, que incluye dos, tres o cuatro partes y cadencia.

Mark Stephen Fogelquist (1975: 83), por ejemplo, caracteriza al son del sur de Jalisco desde la perspectiva del mariachi moderno, en el cual la instrumentación de los sones se antoja un tanto más por la vía del arreglo que por la vía de la tradición. Él hace notar que en los sones se reconoce una melodía armonizada en tres voces efectuada por los violines, con inversiones de acordes. Desde luego, esto es posible para el mariachi moderno, que cuenta con tres o más violines y trompetas, pero no en el sonido del mariachi tradicional, en el cual el número de violines es menor y la armonización se distribuye en forma de tríadas y algunos acordes de séptima dominante entre la guitarra de golpe o la vihuela y el arpa. El propio Fogelquist (1975: 90) reconoce que la vihuela, la guitarra y el guitarrón son los responsables de la base rítmico-armónica de los sones. Esta misma característica la encontramos en los sones planecos de la Tierra Caliente michoacana, con una base de secuencias tonales de subdominante, dominante y tónica, sustentadas por la guitarra de golpe, la vihuela y el arpa, aunque en este caso hay una tendencia a la duplicación de violines.

Los pulsos rítmicos binario y ternario

Entender que en la música de los sones de mariachi se advierten herencias del Renacimiento y el Barroco —de Italia y España, principalmente— en cuanto a los instrumentos de cuerda, quizá nos llevaría a entender que lo mismo sucede con algunas de las estructuras elementales de la música, como la rítmica. Ahora bien, en realidad no podemos hablar de herencias rítmicas españolas o italianas porque los fundamentos de esta rítmica surgieron mucho antes del Renacimiento, con la rítmica y la métrica griegas.

Edgar Willems explica que los patrones rítmicos más elementales de la teoría griega son los de dos y tres, o bien binario y ternario (1964: 193). El primero, según Willems, lo descubren los griegos en la naturaleza y se representa en los binomios arsis-tesis, alzar-dar o bien comienzo-fin. En contraste, el patrón de tres, o ternario, se entiende como comienzo-medio-final, o bien impulso-centro de fuerza-reposo.

Los sones de mariachi también guardan esta caracterización de dos o tres, binario o ternario en términos de pulso o tiempo fuerte-débil, que sin duda es una herencia mediterránea y que podemos entenderla como la relación de las figuras de tiempo que se muestran en cierto tipo de compases como el 6/8 y el 3/4. Esta métrica aparece como una constante en los sones de mariachi, que por su rítmica pueden caracterizarse como composiciones en dos y tres tiempos o, mejor aún, combinando dos más tres tiempos.

La estructura métrica sesquiáltera

El atributo general de son del sur de Jalisco y del son planeco de la Tierra Caliente de Michoacán consiste en un tipo de estructura rítmica *sesquiáltera*; es decir, que combina o alterna grupos rítmicos, ya sea por la alternancia de compases de 6/8 con 3/4, o bien por una combinación de grupos rítmicos binarios y ternarios que se interpretan en tempo lento o rápido.

Según Willi Apel (1979), este concepto métrico mediterráneo deriva del prefijo *sesqui-*, que denota las fracciones de compás, cuyo numerador es mayor por un valor en relación con el denominador. Esta descripción obedece al siguiente razonamiento: *sesquiáltera* como 3/2 —uno más un medio—, *sesquitercia* como 4/3; *sesquiquarta* como 5/4 y *sesquioctava* como 9/8. Apel agrega que en la teoría de la música antigua estos términos se emplearon tanto para entender los radios de vibración —intervalos—, como los radios de valores de tiempo —proporciones—.

Según Apel, otra denominación también de herencia mediterránea para explicar la métrica sesquiáltera es la de *hemiola* (1979: 382), y la explica como el radio de vibración 3:2 empleado desde la *notación mensural*³ de los siglos

³ La notación mensural es un antiguo sistema de notación musical establecido por Franco de Cologne (ca.1250), el cual permaneció en uso hasta el año 1600 (Apel, 1979: 520).

XV y XVI, aplicados a valores de tiempo en la relación de 3:2, particularmente en el uso de valores de nota en *tempus perfectum*. Apel agrega que los cuatro modelos principales de notación mensural corresponden a las cuatro principales combinaciones de *tempus* y *prolatio*, a su vez equivalentes a los cuatro metros básicos de la notación moderna, que son: 2/4, 3/4, 6/8 y 9/8. Pero lo más importante de estas combinaciones es comprender la existencia de cierta modificación o alteración del *tempus perfectum*. Tal modificación, también entendida como imperfección, se ve por ejemplo en el contraste métrico según el cual los valores de notas negras reemplazan a dos valores de notas perfectas, lo que en otras palabras es una dicotomía métrica, entendida popularmente como el cambio de ritmo o de compás.

Luis Felipe Ramón y Rivera (1980: 34-35) afirma que los teóricos europeos de la musicología usan indistintamente *hemiola* y *sesquiáltera*, conceptos que representan dos cosas distintas. Este autor demuestra que en la interpretación de la hemiola, por ejemplo, los grupos de notas dispuestos en una birritmia simultánea mantienen su valor al combinarse, mientras que en la sesquiáltera, entendida también como binarización simultánea, no la mantienen al combinarse e interpretarse. En realidad, apoyándonos en el segundo caso podemos escuchar una gran variedad de combinaciones métricas de la música latinoamericana, en las que se presentan grandes dificultades en su transcripción debido a que los valores de las notas no siempre pueden encuadrarse a compás, y en otros casos es necesario apuntar el modo como cambian los valores rítmicos.

Quizá la manera más clara en la que podemos reconocer una métrica sesquiáltera en Latinoamérica sea a partir del concepto "seis que alterna", definido por Thomas Stanford (1963)⁴ como una alternancia de dos grupos de notas dispuestos en tres pulsos, los cuales se combinan con tres grupos de notas en dos pulsos, llevando un pulso básico y constante, es decir, lo que podemos entender con una combinación clásica de 3/4 más 6/8. En la ejecución de "tamborita" en la Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero apreciamos un tipo de combinación sesquiáltera, lo mismo que en ciertas chilenas de Guerrero y Oaxaca. Hay que aclarar que, desde el punto de vista rítmico, se pueden reconocer variedades de

⁴ Thomas Stanford cita entre las más antiguas referencias sobre sesquiáltera en el siglo XVI a Luis de Narváez en *Delphin de la Música*, Valladolid (1538).

combinaciones y acentos que sugieren tanto la sesquiáltera como las otras formas rítmicas definidas anteriormente.

En los sones con *tempo* más acelerado, como es el caso de los sones abajeños, es común reconocer figuras de doble corchea con alternancia de acentos. Esto contrasta con el contratiempo establecido por la rítmica del guitarrón, que también efectúa alternancias de figuras de negra en $3/4$ y síncopas o bajeos con acentuaciones en tiempo débil, dentro de un ámbito de $6/8$. Según Fogelquist (1975), la mayoría de los sones pueden también anotarse en compás de $12/8$, en sustitución del alterno entre $6/8$ y $3/4$, pero hay, por lo general, variaciones rítmicas que los músicos van incluyendo sobre la marcha, especialmente en el ensamble rítmico entre vihuela y guitarrón, o bien entre guitarra de golpe y arpa. Este recurso fue empleado por el bien conocido compositor jalisciense Blas Galindo,⁵ quien escribió la métrica sesquiáltera de sus *Sones de Mariachi* para gran orquesta, en $6/8$, en donde ejemplifica el recurso de la distribución de este tipo de métrica entre los bajeos del arpa y contrabajo, simultáneamente a la parte rítmica reiterativa de los violines.

Según Thomas Stanford (1963: 275), una característica del son planeco es la presencia del *acento agógico*, que consiste en el alargamiento de ciertas figuras rítmicas. En muchos casos, el acento agógico llega a alargar una frase completa hasta que el ritmo tiende a aumentar y la melodía a mantener compases desiguales. El acento musical, como lo dice Willi Apel (1979), es el énfasis en un tono o acorde, y se denomina "acento tónico" si el tono o acorde es más alto en tonalidad, o "acento agógico" si es de mayor duración.

Las variaciones rítmicas también se pueden ver claramente representadas en los elementos de herencia africana, que son los fuertes rasgueos o mánicos sobre la vihuela o la guitarra de golpe y que denotan acentuaciones, además de proponer combinaciones y cruzamiento de acentos con los bajeos en un ensamble de sones.

⁵ Blas Galindo (1910-1993) fue originario de San Gabriel, en el sur de Jalisco, y es considerado como uno de los exponentes del nacionalismo musical en México.

Mánicos comunes de la vihuela en relación con el bajo del guitarrón en el sur de Jalisco.

Patrón de mánicos de la guitarra de golpe en relación al bajo del arpa en la Tierra Caliente de Michoacán.

La rítmica de los sones no corresponde únicamente al rasgueo de las guitarras, sino también al zapateado, por lo que se advierte una estrecha relación entre acento y rasgueo en los sones michoacanos, que no ocurre del mismo modo en los sones jaliscienses. “El zanate”, son sureño de Tapalpa y Tomatlán, ofrece una estructura en cuatro partes; la línea melódica llevada por los violines determina el tipo de zapateado, que tiende a realizarse mediante tresillos efectuados por tacón, punta y deslizados. Irene Vázquez (1976) refiere que, según los viejos mariacheros de Tomatlán, los violines efectuaban la imitación del canto de un pájaro. A cada cambio de melodía de los violines corresponde un tipo de zapateado, y en algunos momentos se tiende a efectuar pequeños brincos que imitan los de un caballo bailador, lo que nos recuerda en cierto sentido a los sones calentanos.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

El Zanate

The image shows a musical score for the piece "El Zanate". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a sequence of eighth notes. The middle staff is labeled "Vihuela" and is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a sequence of chords. The bottom staff is labeled "Guitarrón" and is a bass clef with a 6/4 time signature, containing a sequence of eighth notes. A dashed line labeled "8va" is positioned between the top and middle staves.

Patrón de máncicos de vihuela y bajeos del guitarrón en el son "El zanate"
(versión de José Trinidad López, del Mariachi Los Martinillos de Tapalpa).

Por su parte, "El funcionero", son serrano del sur de Jalisco, tiende a zapatearse —desde la práctica de algunos maestros de danza regional— mediante cierto tipo de técnicas como la "base" y el "remate", incluyendo zapateado hacia atrás, volado y remate, lo que coincide con el rasgueo de la vihuela o la guitarra de golpe.

Consideraciones finales

En la tradición del son mexicano que se identifica a partir de las configuraciones regionales, la estructura de la música ofrece ciertas particularidades. Por ejemplo, una vez expuesta la idea musical completa se aplica el recurso del retorno para dar paso a las variaciones o improvisaciones rítmico-melódicas, dirigirse luego a la reexposición de la melodía inicial y concluir mediante la cadencia auténtica. Esto se apreciaba de manera común en la segunda mitad del siglo XX en diferentes regiones del occidente de México.

En cuanto a la forma y el carácter de recurrencia melódica, algunos sones del sur de Jalisco incluían más de dos partes que se reconocían de manera clara, como es el caso de "El tesmo", "El tigre" y "El manzanero", del mariachi Los Centenarios de Tecolotlán, sones que contienen cuatro y seis motivos melódicos distribuidos a lo largo de doce y catorce frases.

Los contornos melódicos de los sones antiguos del mariachi, interpretados en el violín, normalmente se ejecutan mediante arcadas muy ligadas y continuas, o bien arpegiando el acorde de algún cambio tonal. Algunos sones, como "El tesmo",

incluyen *pizzicatos* y *glissandi* intercalados. Se identifican, además, frecuentes progresiones que anuncian el cambio tonal o modulación. La línea melódica de los sones es normalmente por grados conjuntos, aunque también hay ciertos cambios de saltos de décima u octava baja para iniciar un arpegiado, seguidos por los violines; esta línea es casi idéntica a la que se realiza en el canto, aunque en la parte del violín se advierten más progresiones, notas de paso o bordados; es decir, una mayor ornamentación.

En general, las frases de los sones del sur y la costa de Jalisco y Michoacán se caracterizan por ser repetitivas, un tanto redundantes y con temas recurrentes; entre los grupos tradicionales del occidente de México se incluyen entre cuatro y cinco temas. Los primeros son repetidos, reelaborados o adaptados al canto; la recurrencia es el regreso al primer o segundo tema, suspendido sorpresivamente, para concluir con la cadencia auténtica. Todos los sones incluyen un pasaje de cierre o conclusión que se caracteriza por la repetición de las primeras frases, incluyendo el primero o segundo temas. Todo esto, sin duda, permitirá entender la caracterización musical del son mexicano en una configuración regional.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, Nicola (1998). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Apel, Willi (1979). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Contreras Arias, Guillermo (2007). "La música de la región planeca". En Álvaro Ochoa (ed.), *Michoacán: música y músicos*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 91-105.
- De la Peña, Guillermo (1980). "Evolución agrícola y poder regional en el sur de Jalisco". En *Revista Jalisco I*, Guadalajara, México, abril-junio, pp. 38-55.
- Espín Díaz, Jaime (1987). "Poder y ecología: el área de influencia de Uruapan". En Guillermo de la Peña y James M. Acheson (ed.), *Antropología social de la región purhépecha*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, pp. 97-132.
- Fábregas Puig, Andrés (2010). *Configuraciones regionales mexicanas: un planteamiento antropológico, t. 1*, Tuxtla Gutiérrez, México: Editorial Culturas en Movimiento.

- Fogelquist, Mark Stephen (1975). *Rhythm and form in the contemporary son jalisciense*. Tesis de Master of Arts in Music, Los Angeles, Universidad de California.
- Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Grout, Donald (1980). *A History of Western Music*. Nueva York: W.W. Norton and Company Inc.
- Kostka Stefan y Dorothy Payne (1984). *Tonal Harmony: with an Introduction to Twentieth-Century Music*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Lameiras Olvera, José (1990). *El Tuxpan de Jalisco: una identidad danzante*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Mendoza, Vicente T. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe (1980). *Fenomenología de la etnomúsica del área latinoamericana*. Caracas: Biblioteca INIDEF 3-CONAC.
- Stanford, Thomas (1963). "Lírica popular de la costa michoacana". En *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México: INAH, t. XVI, pp. 231-282.
- Vázquez Valle, Irene (1976). *El son del sur de Jalisco*. Guadalajara, México: Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco.
- Willems, Edgar (1964). *El ritmo musical: estudio psicológico*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

La improvisación en la marimba de Chiapas. Una propuesta de tipología

José Israel Moreno Vázquez*

Introducción

En Guatemala y en el estado mexicano de Chiapas, la marimba es el instrumento representativo; constituye un elemento importante en la identidad cultural de ambos territorios y mantiene un arraigo social de gran importancia hasta el día de hoy. Chiapas y Guatemala tenían prácticamente una historia común hasta que, hace casi 200 años, en 1824, Chiapas decidió separarse de la Capitanía General de Guatemala y anexarse a México, y ello tuvo también su impacto en el desarrollo de la marimba, pues se formaron dos corrientes independientes tanto en los aspectos físicos del instrumento como en los estilos de interpretación.

* Facultad de Artes, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

A diferencia de lo que ha ocurrido en Guatemala, donde la marimba es símbolo nacional y por ello ha sido ampliamente estudiada, en las historias de la música mexicana se le ha brindado muy poca atención. Sin embargo, es interesante acercarse a la marimba por diversas razones. Una de ellas es que su música ha sido predominantemente instrumental, a diferencia de la mayoría de la música tradicional y popular de México, que suele ser cantada, o por la amplitud de géneros que con ella se interpretan.

En Chiapas, el desarrollo de la marimba —uno de los instrumentos más jóvenes tal como la conocemos actualmente— se ha sustentado en el seno familiar, con una poderosa tradición oral, lo que ha propiciado su inserción en diferentes aspectos de la vida, particularmente en momentos de celebración y de solemnidad. Hay que señalar que en Chiapas la marimba ha tenido una presencia bastante mayor en regiones mestizas que en zonas indígenas, a diferencia de Guatemala, donde podemos encontrar una diversidad de marimbas en diferentes culturas y regiones, y en zonas tanto rurales como urbanas.

Entre los trabajos más conocidos sobre la marimba se cuentan los de David Vela (1953), Vida Chenoweth (1974), Mariano López Mayorical (1982), Carlos Ramiro Asturias (1994), Bautista y Ángel (1999) y Lester Godínez (2002) quienes, aunque abordan de forma general el origen y el desarrollo de la marimba, se enfocan más en el área de Guatemala. Más centrados específicamente en el sureste mexicano tenemos, entre otros, los trabajos de Amador Hernández (1975), César Pineda del Valle (1990) y Laurence Kaptain (1991). La mayoría de los autores escriben sobre las transformaciones organológicas del instrumento, haciendo referencia a las extensiones de las notas o las teclas de la marimba, mencionando únicamente los números de teclas y no los registros o tesituras musicales para tomar en cuenta con certeza la aportación del constructor, o en su caso el tipo y posibilidades del repertorio que se pudo haber ejecutado y cómo se pudieron haber distribuido las diferentes voces en la ejecución de la marimba.

En este sentido, para el área de Chiapas prácticamente no hay textos que ayuden a comprender los aspectos de la marimba que le dan su sonido identitario ni que provean información sobre las técnicas de ejecución. Afortunadamente para Guatemala, investigadores como Alfonso Arrivillaga Cortés (1983, 2010) o el mencionado Lester Godínez (2002) han realizado trabajos de documentación seria y musicológica que aporta elementos más certeros acerca del desarrollo musical de la marimba en su país. Con nuestro trabajo (Moreno 2016) hemos tratado de

arrojar algo de luz sobre estos temas, y aunque muchos de los marimbistas que fueron protagonistas en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX —la “época de oro de la marimba”— han fallecido, conseguimos entrevistar a no pocos marimbistas tanto mexicanos como guatemaltecos nacidos entre los años veinte y los años cuarenta, cuyo testimonio, unido a una amplia revisión de fuentes hemerobibliográficas y de archivos sonoros, ha sido muy útil.

Al menos desde los tiempos en que existen grabaciones, lo que principalmente ha tocado la marimba no es música tradicional —sones y zapateados de las regiones de Chiapas—, sino músicaailable y de moda, desde repertorio para baile de salón como son los danzones, hasta la llamada música duranguense, pasando por el rock and roll y muchos otros géneros. Los marimbistas han adoptado históricamente todo los estilos de música posible, tanto de la música mexicana como de la música clásica y lo que llaman en Chiapas “música americana”, que se refiere a la música de las grandes orquestas estadounidenses de los años treinta y cuarenta del siglo XX.

Al parecer, tanto en Chiapas como en Guatemala fue determinante la proliferación de bandas de viento, que durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX proliferaron en ambos países y ejercieron gran influencia en la música popular. Además, propiciaron la movilidad de músicos entre las regiones de cada país, así como la alfabetización musical.¹ También los marimbistas que viajaron a los Estados Unidos y volvieron fueron fundamentales para la ampliación del repertorio, pues incorporaron, entre otros, el ragtime, el charlestón y el fox-trot.² E igualmente influyeron en la escena musical norteamericana marimbistas chiapanecos y guatemaltecos que se quedaron a radicar en los Estados Unidos, como los Hermanos Solís, de México, y los Hermanos Hurtado, de Guatemala. Particularmente la música de los espectáculos del movimiento chautauqua,³ en los que se utilizaban xilófonos, abrieron la puerta a grandes ejecutantes chiapanecos

¹ Para México, puede verse Flores (2015) y, para Guatemala, Arrivillaga (2010).

² El fox-trot se estableció con gran fuerza en Guatemala, y al fusionarse con ciertas marchas se creó un estilo muy peculiar que hoy en día es parte identitaria de la música de marimba en ese país.

³ El movimiento chautauqua, llamado así por el poblado de Nueva York donde se originó, existió durante cincuenta años, de 1875 a 1925. Estas actuaciones a menudo constituían la única oportunidad de escuchar música en vivo a las personas que vivían fuera de las zonas urbanas. Las bandas profesionales, que con frecuencia contaban con solistas de xilófono, fueron un elemento importante de los programas (Kite 2007:145).

y guatemaltecos.⁴ Un caso muy destacado es el de José Betancourt, originario de Quetzaltenango, Guatemala, quien en Chicago fue maestro de importantísimos músicos que desarrollaron el estilo de marimba americana y el vibráfono, como Michael Peters, Gordon Peters o Clair Omar Musser, considerado el padre de la marimba americana.⁵

Ahora bien, aunque esta diversidad de géneros influyó enormemente en la forma de tocar el instrumento, aquí no abordaré el tema del repertorio, sino el de la improvisación musical, elemento no tan común en la música mexicana y que los marimbistas de Chiapas han desarrollado de forma singular en comparación con cómo la ejecutan sus pares guatemaltecos o los músicos de otras regiones del país. De hecho, este trabajo parte de la consideración de que los elementos utilizados y desarrollados en la improvisación marimbística en Chiapas son diferentes a los de otros géneros tradicionales en los que también hay improvisación, como el son jarocho y el son huasteco. En éstos, el desarrollo primordial se da en el manejo de arpegios y en el desplazamiento melódico, mientras que en la marimba chiapaneca el desarrollo más notorio tiene lugar en lo armónico-melódico, a partir de sustituciones armónicas, el empleo de tensiones armónicas al estilo del jazz y los *voicings* (movimientos armónicos de voces que se realizan sobre las líneas melódicas) ejecutados con cuatro baquetas.

Antes de abordar de lleno el tema de la improvisación, es importante destacar la relevancia del uso de cuatro baquetas, que diferenció los estilos a ambos lados de la frontera, pues mientras en México se convirtió en algo esencial, en Guatemala es menos común y siguen tocando con dos o tres baquetas y esporádicamente tienen una sección de improvisación. De hecho, el uso de las cuatro baquetas y los *voicings* marcaron un estilo propio que llevó a los músicos a obtener notoriedad y, a los aficionados, a reconocer cuando quien interpretaba una marimba era un músico de Chiapas.

⁴ Para abundar en las influencias entre los tres países pueden verse Eyler (1985, 1993), Godínez (2002) y Kite (2007).

⁵ Los Marimba Masters fueron importantes para la creación de la marimba Deagan, y ésta, a su vez, influyó en los xilofonistas japoneses, sentando las bases de la marimba contemporánea (Kite, 2007; Eyler, 1985)

Rastreado el desarrollo de la improvisación

Improvisar es crear o recrear música de manera espontánea, atendiendo a algunas convenciones que, según el momento y el lugar, nos marcan la dirección en que esta improvisación se puede realizar: en el ritmo, en un determinado número de compases, en el tempo, en elementos armónicos o melódicos como escalas, tonalidades, etcétera.

Históricamente, como señalan Arrivillaga y Godínez para el caso de Guatemala, el deseo de abordar repertorios más complejos propició la transformación de las agrupaciones, de la distribución de los músicos en el ensamble y, por supuesto, de las técnicas de ejecución. En México, la marimba por mucho tiempo se tocó “sola”, con cuatro ejecutantes y sin acompañarse de otros instrumentos, pero poco a poco se fueron sumando instrumentos, así como más ejecutantes de marimba, hasta llegar a lo que es habitual hoy: siete marimbistas en un ensamble con dos marimbas, acompañados o no con otros instrumentos. En particular, cuando se establecen los “octetos” de marimba se refuerza el papel del director del grupo, quien eventualmente actuaba de “solista” e improvisaba según la necesidad. Entonces, la figura del solista se consolida y las agrupaciones de marimba buscan contar con un músico con mayores recursos técnicos y gran elocuencia en la improvisación.

En el estado de Chiapas y en Guatemala, a la improvisación se le llama “el solo”, y al acto de improvisar se le llama “solear”. No sabemos con exactitud cómo se inició la improvisación, pero las primeras grabaciones en las que encontramos solos de marimba ejecutados con destreza y madurez son las primeras grabaciones de la marimba La Poli de Tuxtla, publicadas por Columbia entre 1957 y 1964. Con anterioridad, la presencia de la improvisación se vuelve más tenue. Henrietta Yurchenko hizo grabaciones de campo en 1945 en las zonas indígenas de Sololá y Nebaj, en Guatemala, de agrupaciones en las que no hay evidencia de improvisación. Por su parte, Thomas Stanford viajó a Chiapas entre diciembre de 1957 y marzo de 1958, y grabó en cintas magnetofónicas o de carrete a agrupaciones que ejecutaban la marimba tanto en zonas indígenas como mestizas, y tampoco tienen secciones de improvisación definidas claramente.⁶ Ahora bien, en la revisión de 63 archivos

José Israel Moreno Vázquez

⁶ Las grabaciones revisadas pertenecen al archivo de la Fonoteca de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en la Ciudad de México.

de audio encontramos que en el tema musical “Marta” de la Marimba Orquesta Corona Extra, hay breves secciones con adornos a las melodías, que se pueden considerar como breves improvisaciones que van enriqueciendo las frases y que permiten reconocer rasgos claros de la destreza técnica de los ejecutantes. Estas piezas⁷ fueron grabadas en el pueblo de Venustiano Carranza, lugar reconocido por sus excelentes constructores de marimba, marimbistas e improvisadores.

Sin embargo, a partir de las entrevistas a los músicos más viejos es posible afirmar que ya se improvisaba en los sones y zapateados que se ejecutaban con la marimba diatónica. Según Rufo Tovilla, su abuelo tocaba la marimba en la zona de Copainalá, y “en los sones, en los zapateados, echaba solos, y te estoy hablando de 1940. ¿Dónde aprendió? ¡Él lo improvisó! [...] La gente lo criticaba porque tardaba mucho y no se daban cuenta en su ignorancia que adornaba la canción con sus solos”.⁸

Selvas, en su trabajo acerca de la música de la Valdiviana, refiere que en las fiestas tradicionales la marimba ejecutaba toda clase de sones y zapateados por horas y horas (1952: 80-81), lo que probablemente los obligaba a tratar de alargar las piezas e introducir pequeñas variaciones en las reinterpretaciones, facilitándose así el desarrollo de la improvisación y de la destreza.

Después, la inclusión de nuevos géneros al repertorio marimbístico implicó un esfuerzo de adaptación al instrumento tanto en las secciones de acompañamiento como en la distribución melódica o de las voces entre los diferentes integrantes de la marimba, así como en la instrumentación adicional.

La adaptación del repertorio, principalmente de las bandas, conduce probablemente a la creación de la marimba cromática, y con ella a la experimentación con otros géneros musicales (Arrivillaga, 2010: 20-21). El buscar que las versiones en marimba fueran lo más cercanas posible a las versiones originales motivó la incorporación de una segunda marimba, pasando de los conocidos “cuartetos” a tener seis o siete marimbistas (Kaptain, 1991: 45). Esta transición seguramente se dio de forma bastante natural, aunque en Chiapas el hecho de que la segunda marimba (la marimba requinta) se incluyera en el ensamble en 1916 se ha destacado como un acontecimiento histórico cuya invención se atribuye a Francisco Santiago Borraz.

⁷ Archivos de audio con la clasificación MNA-2293 y MNA2296, de la Fonoteca de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

⁸ Conversación con el maestro Rufo Tovilla (n. 1931), en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez el 11 de mayo de 2011.

Lo cierto es que la contribución del maestro Francisco Borraz a la evolución de la marimba en México es muy relevante, pues es él quien le da forma a la agrupación marimbística moderna, que lleva casi cien años de vigencia. Con la requinta se van distribuyendo de mejor manera las voces en los dos instrumentos, originando la primera agrupación con siete marimbistas: cuatro en la marimba grande y tres en la marimba requinta, agregando además el contrabajo (conocido como violón o tololoche), por lo que la formación queda en ocho integrantes.⁹ Esta nueva distribución de voces enriquece el sonido y proporciona a las agrupaciones una nueva imagen, pero quizás la aportación más trascendente fue el desarrollo del “tenorista” o “solista”, lo que da una nueva faceta a los ejecutantes con miras al virtuosismo y al uso de más de dos baquetas.¹⁰

Aunque en las historias de la marimba de Guatemala no suele hacerse una referencia amplia a la aparición de la marimba requinta como en el caso de México,¹¹ las fuentes apuntan a que fue en Guatemala donde primero comenzaron a tocar con dos marimbas en ensamble. En las grabaciones de la Marimba de los Hermanos Hurtado¹² realizadas en 1916 en Estados Unidos—que se presentan como la Hurtado Brothers Royal Marimba Band of Guatemala—, se pueden escuchar con claridad las dos marimbas en ensamble, así como también en la agrupación Blue and White Marimba Band,¹³ que realizó una grabación durante una gira por los Estados Unidos en 1915, y se escuchan las dos marimbas con las melodías octavadas y, además del tema, el contrapunto que tocan otros marimbistas.

⁹ Ver más en Trujillo (2010).

¹⁰ El tenorista es el músico que toca en la marimba requinta las melodías más graves, incorporando la improvisación, el uso de cuatro baquetas y mayores posibilidades armónicas (los *voicings*).

¹¹ Son excepción, entre otros, Vela (1953) y Godínez (2002).

¹² Las grabaciones del disco *Hurtado Brothers Royal Marimba Band of Guatemala* pueden encontrarse en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, y pueden ser revisadas en internet, en <http://www.loc.gov/jukebox/artists/detail/id/4>.

¹³ *Blue and White Marimba Band* fue una producción de RCA Victor, circa 1915.



Las grabaciones más antiguas no tienen improvisaciones como tales. Podemos escuchar que los arreglos musicales de las marchas, polkas o pasodobles tienen una sección en la que los tiples de la marimba van adornando el tema en contrapunto, adornos que son similares a los que realizan algunas veces los clarinetes, las flautas o el pícolo en las bandas de viento.¹⁴

El uso de estos breves pasajes donde se adorna la pieza musical con una melodía escrita que va en contrapunto con el tema principal es el antecedente más cercano a la improvisación, considerando que las improvisaciones en las primeras grabaciones son precisamente en este tipo de música y en secciones similares.

Hacia los años cuarenta finalmente podemos encontrar improvisación en las grabaciones de marimbas de México; por ejemplo, la marimba Lira de San Cristóbal de los hermanos Domínguez, en la tema "El jarrito" tiene una improvisación en

¹⁴ Un ejemplo es el pícolo en "Stars and stripes forever", marcha patriótica estadounidense ampliamente considerada como la obra magna del compositor John Philip Sousa y la cual por ley del Congreso es la Marcha Nacional de los Estados Unidos de América.

la parte aguda de la marimba conocida como tiple. Desafortunadamente las grabaciones fueron editadas en LP como antología y no muestran las fechas exactas de cuando fueron grabadas. Los hermanos Domínguez trabajaron en XEW Radio en la Ciudad de México desde 1939, y de ahí se transmitían muchas de sus composiciones (Robledo, 2004: 68). Considerando la gran demanda de producción musical para cubrir los programas de radio, se puede estimar que la grabación debió realizarse en esos años, probablemente por la compañía RCA Victor.

Tipología de la improvisación en la marimba de Chiapas

Con base en las entrevistas a músicos y el análisis de alrededor de 2800 tracks de música de marimba —desde grabaciones en archivos de bibliotecas hasta grabaciones de colecciones privadas—, hemos establecido cinco diferentes tipos de improvisación: 1) la improvisación simultánea a la melodía, 2) la cadencia (*cadenza*), 3) la improvisación sobre la forma, 4) la improvisación de puente y 5) la improvisación abierta.

1. *Improvisación simultánea a la melodía*

La improvisación simultánea a la melodía es una improvisación de forma dinámica en la parte tiple de la marimba, mientras que el resto de la agrupación ejecuta la melodía. En esta improvisación, el músico de la parte más aguda de la marimba ejecuta una serie de adornos con figuras métricas rápidas, generalmente en un rango de octava y media a dos octavas, mientras en el resto del grupo el “tenorista” o algún instrumento más grave sigue ejecutando el tema. Esta serie de adornos forma en sí una especie de contrapunto melódico que va siempre relacionado con la armonía y forma pequeñas líneas melódicas ascendentes y descendentes, en muchas ocasiones con trémolos y trinos. Se ejecuta con dos baquetas, e históricamente se ha tocado sobre todo en piezas en compás de 2/4, como las marchas y las polkas.

Esta forma de improvisación es la más antigua que tenemos registrada en archivos de audio; no como adornos, sino como improvisación real. La primera grabación es de la marimba Lira de San Cristóbal, de los hermanos Domínguez,

en la pieza "El jarrito",¹⁵ compuesta en 1936 por Abel Domínguez Borraz (Robledo, 2004: 312). En ella se escucha claramente cómo el solista realiza una línea melódica florida, mientras que el tenor y el acordeón tocan la melodía principal. Más tarde, en una grabación de 1964 de los hermanos Paniagua, el solista en la pieza "Parachicos"¹⁶ hace una improvisación bastante similar a la de "El jarrito".

The musical score is in 3/4 time and consists of several systems of staves. The first system shows the 'First solo played by the tiple' on a treble clef staff, followed by the 'Second solo played by the tiple' on another treble clef staff. Below these, the 'Accordion keep playing the melody' is shown on a bass clef staff, with a 'C7' chord indicated. A bracket above the second tiple staff notes that 'The notes of the chord are used on the beat'. The second system continues the tiple solo and accordion melody, with a 'Building a pattern using the chord and hemiola' section marked with an 'F' chord. The third system shows further development of the tiple solo and the accordion accompaniment, with another 'C7' chord indicated.

¹⁵ En *Marimba Lira de San Cristóbal de los Hnos. Domínguez*, vol. 2 [LP] México: RCA Victor Mexicana, MKL-1263.

¹⁶ Compuesta por Rafael de Paz; grabada por la Marimba Orquesta de los Hermanos Paniagua en *Vibración de Maderas*. [LP] Discos Peerless, Id-746, 1964.



Extracto de "El jarrito" grabado por La Lira de San Cristóbal.
 Transcripción de Israel Moreno y de Luis Rojas. (Tomado de Moreno 2016: 249)

2. Improvisación en cadenza (*cadencia*)

La improvisación conocida como "cadenza" es una ejecución solista veloz y virtuosa para abrir una obra musical, enlazar dos secciones diferentes o cerrar la obra antes del último acorde. La cadenza, o candenza, se ejecuta generalmente con dos baquetas en casi toda la extensión de la marimba y es de forma libre, aunque principalmente se ejecutan escalas y arpeggios, preponderantemente sobre el acorde de dominante (V7) del tono principal o como modulación hacia otro tono.

En español se le suelen atribuir dos usos al término "cadenza": el primero se refiere a alguna progresión armónica que conduce a un final de frase o final de una obra; y el segundo se refiere a la *cadenza* en italiano, esa parte del concierto en la que el solista ejecuta con maestría un pasaje sin acompañamiento de la orquesta.¹⁷

En la marimba, la improvisación que denominamos cadencia tiene gran similitud con la *cadenza* de la música clásica, con la que tiene relación directa por las adaptaciones y transcripciones que se han hecho de obras clásicas, principalmente de música para piano. Fue muy común a finales del siglo XIX que los compositores de obras para piano, tanto en Europa como en México, usaran este recurso como

¹⁷ En el periodo clásico, la *cadenza* fue concebida como una improvisación libre del solista, que así tenía la oportunidad de exhibir su virtuosismo; sin embargo, hoy en día generalmente se ejecuta una parte que alguien más escribió.

introducción o a manera de puente. Los elementos utilizados para estos pasajes musicales son los mismos que los marimbistas retomaron y desarrollaron para realizar sus cadencias, por ejemplo en el popular “Vals capricho”, del compositor mexicano Ricardo Castro, en el que la introducción está claramente construida de esta forma.

Tanto Chiapas como Guatemala tienen una obra representativa que generó el gusto por las cadencias en los marimbistas y sentó las bases para su desarrollo. En Chiapas, la rapsodia chiapaneca “El Grijalva”, de René Ruiz Nandayapa, compuesta en los años cuarenta. En Guatemala, la fantasía “Ave Lira”, de Luis Betancourt, compuesta alrededor de los años veinte. Estas dos obras fueron concebidas específicamente para agrupaciones de marimba y como obras de concierto. Ambas requieren de un alto nivel de ejecución, muestran la destreza de los marimbistas tanto de forma individual como de conjunto y siguen siendo frecuentemente ejecutadas hoy en día. En su momento generaron un movimiento por el que los marimbistas aplicaron los elementos de este tipo de cadencias en sus arreglos de piezas tradicionales y populares.

Arpeggios grouping in four

B7

ascending arpeggios

B7

3. Improvisación sobre la forma

Este tipo de improvisación se desenvuelve a través de toda la forma y estructura armónica de un tema. Se ha desarrollado mucho en el jazz, y desde ahí ha permeado a muchos géneros, propiciando fusiones con la música tradicional, popular y clásica. Se encuentra en prácticamente todos los *standards* de jazz, esos temas que son referencias fundamentales del género.

Si un tema tiene, por ejemplo, la forma A-A-B-A, la improvisación se desarrolla respetando esa organización y el género; es decir, si se trata de un blues, se improvisa sobre la forma de los doce compases, respetando la estructura armónica.

Los marimbistas seguramente adoptaron este tipo de improvisación desde los años en que empezaron a adaptar la música de las grandes bandas a la marimba orquesta, pero la primera improvisación sobre la forma encontrada en una grabación es en un disco de los años cincuenta de la Marimba Cuquita, reeditado en 1974, donde un marimbista improvisa en el vibráfono en el tema “La diablesa del rock”, de Rodolfo Gómez, que está en forma de *blues*.¹⁸ No es una improvisación en marimba, pero se trata de un instrumento de tecla percutida tocado por uno de los marimbistas de la orquesta. La improvisación en este caso es muy discreta y con elementos sencillos.

En 1957, la Poli de Tuxtla grabó los temas “El cisne” de Agustín Lara, “Blue Moon” de Richard Rodgers y “Noche y día” de Cole Porter, en los que las improvisaciones son desarrolladas sobre la forma, ejecutadas magistralmente por Manuel Vleeshower con cuatro baquetas, lo que nos indica que el desarrollo de la improvisación con esta técnica tuvo sus inicios años antes. De esta primera grabación de la Poli de Tuxtla, los dos últimos temas se volvieron muy populares y fueron incorporados al repertorio de muchas marimbas orquesta, que los grabaron continuamente durante los siguientes veinte años.

¹⁸ *Marimba Cuquita de los Hermanos Narváez*, [LP] ECO-Peerless, 25096 LD, México, 1974.

♩ = 95

C6 3

Em C#dis A#dis

Theme variation

4 Dm7 A7 scales Dm7 arpeggios Am7 3

Small cadenza, considering the harmonic progression

Theme variation

double melodic line by octaves and second voice with 3rd intervals

6 FMaj7 Bb7 G7 C7 CMaj7 3

answer the phrase

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

Primera parte del solo en "Mi cielo eres tú", compuesta e interpretada por Manuel Vleeshower en el disco *Marimba Orquídea con el internacional solista Manuel Vleeshower* (Discos Sonosur, VMV001, Chiapas, México, 1991.)
 Transcripción de Israel Moreno. (Tomada de Moreno 2016: 264)

A partir de los años ochenta, esta forma de improvisación se fue diluyendo en la medida en que se fue dejando de tocar este repertorio. Sin embargo, todavía hay algunos temas vigentes que se volvieron lo que podríamos llamar estándares del repertorio de la marimba y que se siguen tocando, especialmente los que son improvisados a dos baquetas, como "Calle 12", de Euday L. Bowman, y "Palillos chinos" (*Chop sticks*), de Billy Vaughn.

4. Improvisación de puente

La improvisación de puente es una de las dos más comunes hoy en día. Consiste en la ejecución de una sección del tema musical con variaciones y adornos, sin dejar de percibir la línea melódica que la identifica. Es común en los boleros y en las baladas rancheras.

Los antecedentes para su adopción los encontramos precisamente en los años treinta y cuarenta del siglo XX, cuando el bolero estaba en auge: La forma clásica del bolero, que consiste en 32 compases divididos en dos partes (los primeros 16 en tono menor con sus partes A-B y los siguientes 16 en tono mayor igualmente con sus partes A-B) se fue popularizando, y durante la época de Agustín Lara el piano retomaba la parte A del modo mayor por segunda ocasión adornando la melodía principal de forma instrumental para que el cantante continuara con la parte B. Más adelante, en los años cuarenta, aparecen en la escena musical de México los tríos, en un formato instrumental de guitarra, requinto (una guitarra más pequeña y aguda) y maracas, con los integrantes cantando a tres voces (Rico, 2000). En esta música, que se popularizó en toda Latinoamérica y en España, el requintista improvisa breves fragmentos melódicos entre las pausas de los cantantes, realizando breves puentes para enlazar las secciones A y B, y al igual que lo hacían los pianistas en el bolero, al retomar la parte A de forma instrumental el requinto toca una improvisación sobre el tema donde se percibe la melodía principal.

Esta forma de improvisar fue replicada por los marimbistas y es muy común en la actualidad: con cuatro baquetas el marimbista toca la parte A de la pieza, realizando variaciones y adornos pero percibiéndose con claridad el tema, y durante el resto realiza adornos muy breves.

En 1957, la Poli de Tuxtla grabó un popurrí de boleros de Agustín Lara, donde los puentes se aprecian con mucha claridad. La manera de interpretar estos puentes no tuvo muchas variantes; la mayoría de los marimbistas fueron influidos por el estilo de Vleeshower, y las grabaciones desde los años setenta hasta la actualidad suenan de manera muy similar.

$\text{♩} = 90$ original melodic line variations with other note of the chord

variations played by the tenorist

variations with other note of the chord

variations played by the tenorist

variations with other note of the chord

variations played by the tenorist

variations with other note of the chord

variations played by the tenorist

variations with other note of the chord

Parte del solo en "Estoy pensando en ti", de Agustín Lara, tocado por Carlos Cuervas Vidal, "El Caliche", en *Marimba Orquesta Brisas del Grijalva* (Discos Popular, LDP-58, México, 1975).

Transcripción de Israel Moreno. (Extraída de Moreno 2016: 272)

5. Improvisación abierta

La improvisación abierta consiste en que el marimbista toma un patrón armónico breve, generalmente de dos acordes, y ejecuta la improvisación el tiempo que considere. En esta forma, los arreglos contemplan una parte llamada "mambito", que da pie a la intervención del solista y éste, al terminar, toca una señal melódica o "cue" para que la orquesta regrese al "mambito" y continúen con la pieza musical. Como mencionamos anteriormente acerca de que los marimbistas en el siglo XIX probablemente tuvieron que realizar pequeñas improvisaciones libres en los zapateados para alargar las piezas, en los años cincuenta del siglo XX las orquestas tocaban en fiestas privadas también por largas horas y es en esa época cuando esta forma de solear se populariza. Una pieza que puede durar tres o cuatro minutos, con las improvisaciones se alarga hasta por cinco o seis minutos, e incluso más.

La improvisación abierta se desarrolló principalmente en Chiapas, y de aquí se trasladó a otras regiones de México. Está presente generalmente en la música tropical, que incluye los chachachás, los danzones, los mambos, las cumbias, los merengues, los sones cubanos y la salsa, entre otros.

Es interesante hacer notar que, aunque no es común la improvisación en Guatemala, es posible escuchar los mambos en los temas tropicales grabados por las marimbas orquesta de ese país.

El desarrollo que ha tenido esta forma de solear sigue transformándose, y de hecho en la última década se ha revitalizado.

Cumbia en Sax (Improvisación)

♩ = 193

The musical score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 193 bpm. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 1-4) features a G major chord in the first measure, a D7 chord in the second, and a G major chord in the third. The second system (measures 5-8) features a D7 chord in the fifth measure and a G major chord in the eighth. The third system (measures 9-12) features a D7 chord in the ninth measure and a G major chord in the twelfth. The fourth system (measures 13-16) features a D7 chord in the thirteenth measure and a G major chord in the sixteenth. The melody in the treble clef is primarily composed of eighth and quarter notes, often with slurs and ties. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

José Israel Moreno Vázquez

Solo de "Cumbia en Sax", de Domingo Rullo, tocado en vivo por Danilo Gutiérrez en Tapachula, Chiapas (s/f). Archivo personal de Danilo Gutiérrez. Transcripción de Israel Moreno. (Tomado de Moreno 2016: 515)

Referencias bibliográficas

- Arrivillaga Cortés, Alfonso (1983). *Teorías universales sobre el origen de la marimba en Guatemala*, Ciudad de Guatemala: Universidad San Carlos.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (2010). *La marimba Maderas de Mi Tierra. Embajadora musical de Guatemala*, Guatemala: Editorial Kamar.
- Asturias Gómez, Carlos Ramiro (1994). *Verdadera evolución de la marimbah maya*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- Bautista Vásquez, Alfonso y Amauri Ángel Figueroa (1999). *La marimba en Guatemala*, Ciudad de Guatemala: Editorial Cultura.
- Chenoweth, Vida (1974). *The marimbas of Guatemala*, Estados Unidos, Lexington: University of Kentucky Press.
- Eyler, David Paul (1985). *The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and its Current Status in College and University Percussion Programs*, Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State University.
- Flores Mercado, Georgina (coord.) (2015). *Bandas de viento en México*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Godínez Orantes, Lester Homero (2002). *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio histórico, organológico y cultural*, Ciudad de Guatemala: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Amador (1975). *El origen de la marimba*, México: n. p.
- Kaptain, Laurence D. (1991). *Marimbas que cantan*, Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Kite, Rebecca (2007). *Keiko Abe: a virtuosic life: her musical career and the evolution of the concert marimba*, Virginia, Estados Unidos: GP Percussion.
- López Mayoral, Mariano (1982). *Momentos estelares de la historia de la marimba en Guatemala*, Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.
- Moreno Vázquez, José Israel (2016). *The Marimba in Mexico and Guatemala, Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and Improvisation*. Tesis doctoral, Kunst Universität, Graz, Austria.
- Pineda del Valle, César (1990). *Fogarada: Antología de la marimba*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Rico Salazar, Jaime (2000). *Cien años de boleros*, México: Editorial Panamericana.
- Robledo, Elisa (2004). *Eternamente los hermanos Domínguez, un siglo de música*

popular de México para el mundo. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

Selvas, Eduardo J. (1952). "La música de la Valdiviana". En *Ateneo* núm. 4. Tuxtla Gutiérrez, pp. 80-81.

Trujillo Tovar, José Gustavo (2010). *Marimbas de mi Tierra*, Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del Estado de Chiapas.

Vela, David (1953). *Noticia sobre la marimba*, Ciudad de Guatemala: Unión Tipográfica.

El Baile de la Conquista: resignificación liberadora

Alfonso Arrivillaga Cortés*

*A Carlos René García Escobar,
maestro, danzante, escritor y antropólogo incansable.*

A juzgar por las representaciones iconográficas del mundo prehispánico, la música y la danza ocuparon un lugar central en las sociedades mesoamericanas. Estelas, murales, esculturas, vasos policromos e instrumentos musicales dan muestra de este complejo universo, expuesto en múltiples contextos.¹ Es por ello que muchas de las imposiciones que se recibieron a la llegada de los castellanos fueron resemantizadas y llegaron a funcionar de manera contraria a lo esperado.

* Universidad San Carlos, Guatemala.

¹ Para un recuento desde la perspectiva de los instrumentos musicales, véase Arrivillaga (2005).

Para enfrentar la catástrofe, se reorientaron y adquirieron un nuevo sentido, constituyéndose en tenues pero pertinaces formas de resistencia.

Los castellanos trajeron consigo sus costumbres y expresiones, impregnadas de la cultura árabe por la ocupación que vivieron durante más de siete siglos. En el teatro, por ejemplo, se procedió a montar una serie de versiones de las llamadas *Embajadas* (o *desafíos*) de *moros y cristianos*, que representan las luchas sostenidas entre ambos grupos. El drama plantea el triunfo de los cristianos y la conversión —al cristianismo— de los moros; un mensaje que dibuja el proyecto que está por empezar.²

Es probable que esta danza sea la de mayor difusión en Occidente. En Portugal, se conoce como las *morismas*, y *morisketänse* en su versión más septentrional, en Alemania. En España, las embajadas tienen diversas variantes: De *Carlos Magno*, *Rodas* ó *Roldan*, *Tamberlan* (o *Mamerlan*), *Ganalón*, *Fierabras*, *Botargel*, *Mahometanos*, *La conversión de San Pablo*, entre otras, en su mayoría trasladadas al Nuevo Mundo. Esta representación, que sería muy habitual en el teatro español de los siglos XVI y XVII, debió inspirar la implementación de la versión local, el *Baile de la Conquista*, sobre el enfrentamiento entre españoles e indios y la conversión de estos últimos —los vencidos— al cristianismo. De esta cuenta se presentan en el continente americano diversas versiones: en México tenemos el *Baile de la pluma*; en Panamá, *La Moctezuma* (Loubat, 1900) y, en Guatemala, el *Baile de la Conquista* o *de Cortés*.

Todo parece indicar, afirma Rudd van Ankeren, que la factura de las primeras expresiones de este drama danzario fue de amanuenses franciscanos (2007: 25),³ acompañantes de los conquistadores. Por su contenido, uno podría considerar que la primera representación de este tipo de drama tuvo lugar a mediados del siglo XVI, en la llamada *Fiesta del volcán*. Fuentes y Guzmán (1932: 370-372) señala que se trató de un aparatoso montaje que incluía un cerro —el volcán— con una casa arriba, varios indígenas ricamente ataviados que acompañan a Zinacan, rey de los

² Como señala Bricker, estos bailes representan una analogía del pasado en el presente, funcionan como una especie de inversión temporal (1989: 285).

³ Según propone, en la escuela conducida por estos religiosos fueron a estudiar los hijos de los principales k'iche' que escribieron los llamados títulos *Koyoi*, *Ixquin Nejaib* y *Xawila* —Olintepeque—, obras que recogen datos sobre la visión danzaria de la Conquista y sobre la discutida existencia del *rajpop* Tecum.

kaqchikeles,⁴ y entablan una batalla de la que salen vencidos por el ejército de los españoles, representados por los tlaxcaltecas, que fueron sus aliados (Hill, 2001: 4).

Relación de los acontecimientos⁵

Enviado como castigo por Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, conocido como el más cruel de los conquistadores, salió en diciembre de 1523 de México. Dos meses después, en febrero de 1524, pasó por el Soconusco (*Xoconochco*), continuó hacia Retalhuleu por la planicie costera y, a la altura de Zapotitlán (*Xetulul*), viró al norte para iniciar, entre el volcán Santa María y el pico de Santo Tomas, el ascenso al altiplano, donde se localizaban las capitales indígenas más importantes. Gracias al ejército de tlaxcaltecas⁶ que lo acompañaba y a un par de cautivos, los conquistadores sabían de la existencia del reino k'iche'. Estos, a su vez, tenían conocimiento de las huestes españolas por los vigías de las rutas y por las noticias enviadas desde México por Moctezuma a través de un emisario llamado Huitzizil.

En Q'umarkaj—capital de los k'iche'—el *ajpop* (rey) K'iqab' (Ciempiés) instruyó a su nieto, el *rajpop achij* (capitán) Tecum, para preparar tropas y defensa. Siendo el encargado de Xelaju noj—Nueve venado, poblado que seguramente también era conocido como Quetzaltenango, “fortificado de plumas verdes”—, preparó su ejército. Los k'iche' lanzaron el primer ataque a los hombres de Alvarado en Palajunoj.⁷ Estos los repelieron y se replegaron al centro del valle del Pinal, donde se libraron algunas escaramuzas. Seis días después, en Pakaja (Urbina), tuvo lugar la batalla más sangrienta, y poco después un tercer enfrentamiento, en Olinstepeque, donde los españoles tenían establecido su “real” (campamento). Luego siguieron avanzando a Q'umarkaj. Estando en la fortaleza k'iche' por invitación expresa, los españoles se dieron cuenta de que se trataba de una trampa, pues manejar la caballería en esa

⁴ Sobre estos tributarios de los k'iche' pesa la leyenda negra de su alianza con los conquistadores. Ellos, una confederación separada de este grupo apenas en 1425, encuentran en los castellanos a unos aliados coyunturales, pero esto termina en breve, en 1526, coincidiendo, por cierto, con un año importante, el cumplimiento de la rueda calendárica llevada por los mayas.

⁵ Para una versión sucinta desde la perspectiva historiográfica, véase Luján y Cabezas (1995).

⁶ Junto con tenochtecas, cholultecas y quauhquecholtecas (Akkeren, 2007: 33).

⁷ Literalmente, “cerca de Xelaju”.

estrechez resultaba sumamente difícil. En reprimenda, Alvarado secuestró a K'iqab' y a parte de su corte, y luego los sacrificó. Alvarado continuó hasta alcanzar el territorio de la actual República del Salvador, recorrido que ya no recoge el baile.

No obstante, esta versión de la Conquista tiene otra mirada, la sostenida por la memoria colectiva de los mayas k'iche'. Diversas son las vías para la permanencia de estos conocimientos; una de ellas son los originales que marcan la trama de la representación danzaria de *La Conquista*. Esta, al igual que los textos k'iche', reconstruye su visión de los hechos y la emergencia de sus héroes, más allá de las imprecisiones históricas, como sucede con el mismo Antonio de Fuentes y Guzmán, que unifica los eventos y pospone la muerte de Tecum para la última batalla, cuando todo indica que falleció en la primera. Bricker señala, por ejemplo, que si bien hay batallas previas y posteriores, es la del Pinal (Xelaju) la considerada en los relatos, en tanto es la que trata de la capitulación (1989: 88).

Más allá del baile, hoy día muchos historiadores ponen en duda la existencia de Tecum a pesar de que está documentada, en particular en los textos referidos. Preocupante negación, o falta de acuerdo, acaso de método científico, sobre unos pasajes de nuestra historia que podríamos considerar fundacionales.

La danza-teatro: narración y memoria de la historia popular

El drama danzario de *La Conquista* recoge una visión de la historia que subvierte su vocación de pedagogía de la dominación para constituirse en una expresión de resistencia. Si bien es una narración triunfalista desde lo retórico al ofrecer una visión de dominio, su



Músicos del *Baile de la Conquista*.
Jacaltenango, Huehuetenango, ca. 1990. Foto: Sylvia Shaw.

representación pone en juego, en la acción misma del baile, en los trajes, las máscaras, la música, los rezos y las prácticas de la costumbre, un complejo de significaciones que expresan lo contrario o mueven a otra escala de su propia cosmovisión. Este es el orden del trabajo de Chinchilla (2013), que muestra concepciones cosmogónicas de carácter precolombino, como el hecho de visualizar a Tecum como un sol fallido que representa el final de una era.

Popularmente definida como un baile, esta representación tiene la estructura de una danza desde la perspectiva coreológica. Se trata de un complejo ritual con una estructura específica en la que los participantes deben aprender una serie de versos, conocidos como “relaciones” (o “recitados”), y cuentan con vestuarios de terciopelo de diversos colores, bordados con lentejuelas y espejos, con flecos, ribetes y trenzados en orillas y remates y con los atributos que identifican a cada grupo.

Tanto españoles como indígenas usan pantalón corto; los primeros con abrigo militar cerrado por delante, guantes blancos y sombrero de dos puntas, mientras que los indígenas visten camisa cerrada por detrás, capa larga de dos cortes y, por supuesto, sus respectivas máscaras, cual si apreciáramos en ellas, acaso, el propio barroco indiano. De todas las máscaras, la más expresiva es la de Tecum, con rostro de enojo y con dos quetzales tallados. Los ejércitos se pueden distinguir por el color de la tez de cada máscara, moreno para los indígenas y blanco para los españoles. En cuanto a los atributos, los indígenas portan arco y flecha, y los *ajitz* visten traje militar rojo y llevan escudo —que hace las veces de sonaja— y un hacha, instrumento que también aparece en la máscara de este personaje y que se asocia a la deidad precolombina de Tohil. El *ajitz* resume la esencia del vínculo con el mundo de los antepasados y es el principal aliado de Tecum.

Los grupos de baile se organizan a través de un responsable conocido como “capitán”, “autor” o “dueño”,⁸ que convoca a los ensayos una vez por semana —por ejemplo, los sábados— durante varios meses, antes de estrenar frente al santo patrón del pueblo. Determinantes son los músicos, que guían a los danzantes y son considerados contadores de la historia. Sus intervenciones son las rectoras

⁸ Son llamados “dueños” ya que suelen, en efecto, tener en su poder los llamados “originales”, como se conocen los libros donde copian los versos y otras indicaciones pertinentes para el desarrollo del baile. Bode incluye también los términos “maestro” y “director” (1961). Durante su trabajo de campo, esta autora localizó 63 originales.

del movimiento en el inicio y al final, entre cada escena, en las entradas, salidas y batallas. A diferencia de los danzantes, los intérpretes gozan de un salario y un estatus de mayor prestigio. Entre tanto, la danza forma parte del ámbito de lo sagrado; los danzantes, con sus trajes y máscaras, son asistidos por guías espirituales que conducen rezos y prácticas rituales como la romería a las morerías, la velación de los trajes y las máscaras, la bendición de músicos y danzantes, y peticiones en la montaña. Asimismo, cada danzante asiste al baile por una tradición familiar, por devoción o por una promesa, que se inscribe por lo regular en una serie de siete años. Ante los ojos de la comunidad son vistos como cargadores de tradición.

En el *Baile de la Conquista* —que sigue las reglas del teatro español y, por lo tanto, se divide en tres partes y varias escenas—, los danzantes se dividen en tres grupos que buscan mostrar ubicaciones distintas. Por un lado, la corte del rey K'iqab', en Q'umarkaj, compuesta, según las localidades, por entre dos y seis princesas llamadas Malinches y dos príncipes. En lugares como Momostenango y San Cristóbal Totonicapán, una tarima, que puede incluso estar techada, los coloca en posición superior a los otros. Trata de simular el palacio del rey y la familia real. En líneas paralelas, frente a frente, se establecen los indios —en la montaña o en Xelaju— y los españoles —en el campamento: Olinztepeque—, así como los *ajitz*, siempre del lado de los indígenas, pero en distinta posición en tanto su ubicación se asocia con las faldas del volcán Santa María. Esta ubicación geográfica de los hechos puede variar, pero destacando su pertinencia desde la definición de otras vecindades. Bode señala que es el altiplano montañoso su área más importante, en particular los municipios de Momostenango, San Andrés Xecul y San Cristóbal Totonicapán, todos del departamento de Totonicapán (1961: 57).

La línea de los indios está encabezada por Tecum y sus lugartenientes Hutizizil-Tzunun, Chávez, Tepe, Saquimux, Ixcot y el *ajitz*, que además de tener habilidades mágicas hace el papel de bufón. En ciertos lugares, el baile tiene la variante de que presenta más de un *ajitz*: uno grande y uno o dos chiquitos, o bien, como en Chichicastenango, se le conoce con el nombre de *Tzisimite*. Este personaje baila con un hacha en la mano y cuenta con un elemento escenográfico, a diferencia de los demás: una mesa, que usa como oráculo para sus adivinaciones. Asimismo, lleva un morral con cristales y granos para el acto de adivinación, y un incensario. Algunas representaciones suelen introducir también un ataúd que será utilizado por Tecum. Frente a ellos se sitúan Pedro de Alvarado, con Portocarrero, Carrillo, Cardona, Calderón, Moreno y Quirijol. Al igual que entre los indígenas, este

último desempeña funciones de bufón. Hay un distintivo —o atributo, como se le conoce— más entre los dos grupos, la bandera de España para el ejército invasor, llevada por Portocarrero, y la de Guatemala, que turna el rey k'iche' con el cetro.

Marcados por un son distintivo para los movimientos grupales, como las entradas, salidas, batallas y movimientos procesionales, y con un son para cada personaje y marchas para los pasos de los españoles, proceden en una sucesión de intervenciones con recitados que llevarán la narrativa de la conquista. Esa diferencia semántica entre son y marcha, muchas veces no existe musicalmente, más bien trata de una concepción, de una cuestión de criterio.⁹ A diferencia de otros campos, en los que la pérdida del nombre del son no causa mayor ruptura, en esta tradición su ausencia eventualmente puede significar una especie de amnesia, para decirlo metafóricamente, al olvidar con ello un fragmento de su historia. Habría que considerar que el baile debió ocultar otra realidad, la alejada de los acontecimientos salpicados de revueltas como la del Itzá, que aconteció en 1697 y fue seguida en los siglos posteriores por repetidos motines y una resistencia constante.

Desde la perspectiva coreológica, hay algunos elementos que merecen ser destacados. Por un lado, todos los danzantes están en escena y siempre bailan. Aunque no estén actuando, danzan desde su puesto, que abandonan ocasionalmente para tomar agua, secarse o ir al baño. Hay que recordar que las jornadas pueden llegar a sumar danzando hasta las doce horas. En la arena danzaria, mientras que los indígenas hacen desplazamientos para cada uno de los puntos cardinales —una evocación de su cosmovisión—, los españoles avanzan en diagonal, con lo que quieren así sugerir el recorrido de largas distancias, mientras que la corte y el rey se ubican en una línea lateral, con la que cumplen sus movimientos a las esquinas, y los *ajitz* en diagonal o en libertad completa.¹⁰

⁹ Sobre este campo fenomenológico y algunas formas de percepción del hecho sonoro, véase el trabajo de Stöckli (2007a: 3).

¹⁰ Ver: <http://conquista.arts.ubc.ca/introsp.html>.

Bailando: sones y marchas de *La Conquista*

Los sones van en correspondencia con el número de personajes, además de los toques para entradas, enlaces y desplazamientos que hemos señalado. A diferencia del *Baile de moros y cristianos*, que se acompaña de un *ajxul* (pito, flauta)¹¹ y un *k'ojom* (tamborón), en las versiones locales del *Baile de Conquista* se suele utilizar un dueto de tambor¹² y chirimía,¹³ un instrumento de clara conexión mozárabe. Según Thomas Stanford (comunicación personal, 1983), por su brillantez y sonoridad este oboe arcaico fue aceptado y ampliamente difundido entre los amerindios. Asimismo, la chirimía aquí suplente al clarín, una referencia textual que se localiza en los recitados y se contrapone a la trompeta de caracol marino que usan los indios y que también está referida en las relaciones del baile.

Algunas versiones del baile presentan en otras partes una instrumentación distinta. En Rabinal (Baja Verapaz), por ejemplo, la chirimía interviene responsorialmente con una banda que interpreta las marchas. Una dicotomía sonora que se expresa en la etnicidad de sus danzantes: para representar a los españoles, ladinos; y para los k'iche', indígenas achí (Stöckli, 2007b). Para los pasos de los españoles, los pokomames de Palín (Escuintla) se acompañan de guitarra, violín y concertina (García Escobar, 2009: 84); en Santa María Chiquimula utilizan clarín —trompeta— y redoblante para las entradas de los españoles; mientras que en Huehuetenango, en complejos y nuevos procesos de hibridación, esta intervención danzaría aparece acompañada con marimba (García Escobar, 2008), una forma común también en Concepción Tutuapa y en la aldea Tuicoche de Tacaná, ambos pueblos de San Marcos, y en San Raymundo. No obstante, habría que considerar lo afirmado por Bode, en el sentido de que muchas de estas danzas suelen contar con sobreposiciones de personajes, tramas e historias que remiten a un proceso de fundición con otras danzas (1961: 231).

Como se señaló más arriba, los músicos reciben un pago por su intervención. Si bien los dueños o danzantes pueden requerir los servicios de distintos músicos,

¹¹ Un aerófono con potencial asidero tanto mesoamericano como europeo.

¹² Llamado *tun* en algunas partes, aunque no se trata de un tronco ahuecado con dos lengüetas, sino propiamente de un membranófono.

¹³ También conocida como *su*, aunque este nombre es más apropiado para el pito o flauta.

tradicionalmente son los mismos que acompañan a un grupo. Los músicos responden a tradiciones familiares incrustadas en la localidad, como los dueños del baile, y se encargan regularmente ellos mismos de construir sus instrumentos. Los niños se inician en el seno de la familia llevando el tambor y luego acompañando al padre o al tío, aunque hay casos excepcionales de infantes que desde muy temprana edad interpretan la chirimía. En definitiva, se trata de una profesión de tiempo completo, cuya inscripción en el calendario ritual a lo largo del año implica una serie continua de ocupaciones. Ellos son importantes marcadores locales, y conforman también una especie de identidad sonora de la comunidad que se manifiesta en sus invitaciones a comunidades vecinas y lejanas. El gusto por un *melos* y una sonoridad los identifica y distingue de otros.

El número de sones de baile no es siempre el mismo, y los procesos de pérdida en las marchas son mayores. Esta situación la solucionan mediante la repetición de otro *melos* en sustitución cuando no ha significado ya pérdida. Se contabilizan versiones que van desde los diecisiete a los veintidós personajes, además de los sones ceremoniales y procesionales. En definitiva, estos maestros resultan portadores de un importante patrimonio intangible que, como ellos mismos afirman, cuenta historias en la sucesión de sones y marchas que componen el baile.

La mirada de la danza desde la esquina de los músicos resulta central y desde ahí se advierten elementos relevantes. Por un lado, se baila hacia ellos. La representación, aunque diseñada para un espacio tipo arena, se dirige desde los músicos. Ellos, con sus toques, van marcando los pasos del bailaror, lo llevan o lo detienen, le avisan, lo previenen, lo corrigen y, por qué no, también lo confunden o distraen cuando a ellos les sucede lo



Danzantes del *Baile de la Conquista*. Jacaltenango, Huehuetenango, ca. 1990. Foto: Sylvia Shaw.

mismo —aunque por su centralidad se esperaba que no tuvieran descuido alguno. El conjunto, por otro lado, es un puente hacia el atrio de la iglesia, a veces erguida sobre antiguas construcciones prehispánicas, o bien sólo con representaciones matizadas en esos majestuosos estucos que dieron marco a los santos cristianos. Esto permite la permanencia de una posición ancestral para la continuidad del ritual en el que, aunque transformado su contenido, perviven significados diversos a partir de su resemantización.

Un elemento más se dibuja en el ejercicio sonoro: el canto de las *malinches* durante las premoniciones, el encuentro con los españoles y la muerte de Tecum. El *ajitz* también canta en algunos casos, como por ejemplo luego del sueño en el que predice la llegada de los castellanos, aunque no es una suerte de evento sonoro destacado, ni siquiera con la ya silenciosa intervención de las *malinches*. Finalmente, recordamos una vez más que los recitados muchas veces traen sus propias alocuciones que hacen referencia a la música.

A la resignificación liberadora

Robert Hill, en su magistral trabajo sobre los kaqchikeles en la época colonial, narra la escenificación de la gesta conquistadora denominada *La fiesta del volcán* (2001: 1-4), un evento que tiene como marco la inauguración de la catedral de Santiago de los Caballeros, en 1680. El suceso debió causar sorpresa entre los indígenas, ya que sus expresiones musicales y danzarias, que hasta entonces habían sido perseguidas, pasan a primer plano para aderezar la presentación. De acuerdo con Hill, el volcán, que representaba al cerro-pirámide, resulta una evocación del espíritu de la montaña, lo que debió sorprender al estar ahí ante la vista de todos. Si bien en dicha representación el volcán es ocupado en la persecución que hacen los españoles, representados por los tlaxcaltecas, al no ser destruida la casa que corona este montículo —el cerro-pirámide—, desde la cosmovisión indígena no se consideró concluida la toma territorial. En términos prácticos, nos indica una conquista no consolidada. Por otro lado, como guerreros heroicos la muerte constituía un sacrificio digno, la mejor ofrenda a los dioses, aunque fuera en una representación teatral (2001: 4-10). Códigos y más códigos que activaron, en la representación, formas de resistencia. Algo similar se construyó con el *Baile de la Conquista* a lo largo de los años.

Este drama danzario guerrero y de conversión, como el de Moros, es introducido al amplio repertorio de danzas de los indígenas, que en su mayoría adquirieron distintos niveles de resignificación. Pero además, este tipo de danzas, que Bricker considera dentro de la iconografía del conflicto étnico, ya formaban parte central de la vida precolombina, como lo prueba el baile del *TunTelech* (danza del prisionero).

Volviendo a la *Danza de la Conquista*, más allá del discurso formal que expresa un proyecto de sometimiento existen una serie de acciones simbólicas que conectan con otras percepciones y que activan un sentido de carácter liberador. Este es el caso de las máscaras, que se consideran seres anímicos y que conectan con deidades precolombinas, y otro caso son las hachas de los *ajitz*. Este identificador, también plasmado en la máscara, no es más que una evocación de Tohil, asociado a la lluvia y los rayos, que por cierto son lo que utiliza el *ajitz* para combatir a los conquistadores en el drama.

Los quetzales tallados en la máscara de Tecum, y que otrora debieron ser águilas por el rol que se otorgaba a esta ave, resultan importantes distinciones acaso del sitio, Quetzaltenango, o quizá referencias al plumaje como elemento distintivo de la danza. Seguramente, en el abordaje de lo coreológico y de la expresión de la estética corporal resguardan importantes eventos de memoria.

El violento proceso de batallas que aconteció en el altiplano quetzalteco se manifiesta, ahí mismo, en la continuidad de una serie de presentaciones, muchas de ellas seguramente vinculadas a viejas tradiciones familiares heredadas de las que describieron títulos indígenas como el *K'oyoi*, *Ixquin Nehaib*, *Ajpop Huitzil* o el *Memorial de Tecpán Atitlán*.²⁴ Todas son importantes fuentes para verificar pasajes del baile descritos por los recitados, aunque otros alegan que carecen de validez por no haber sido recogidos por los españoles. Esto último da lugar a que se dude de los eventos descritos o de personajes como el mismo Tecum, importantes instancias de significación en tanto mitos fundadores. Es curioso que, siendo enarbolado el héroe indígena por los mestizos que inventaron esta nación y que ven en él un bastión de la resistencia, sea negado, o al menos puesto en duda, por muchos historiadores y por la opinión pública.

Alfonso Arrivillaga Cortés

²⁴ Este último texto citado, de ascendencia kaqchikel, recoge una mirada distinta del proceso de conquista, el que pronto, por cierto, irá contra ellos.

La ruta que siguió la conquista en el altiplano quetzalteco marca los sitios de dispersión de esta danza. En su epicentro se encuentran Quetzaltenango y Cantel, Olintepeque y adyacencias, Cajola, Ostuncalco, Concepción Chiquirichapa, Almolonga, La Esperanza, San Martín Sacatepéquez, Huitán y Cabricán. Continúa por dos rutas esta dispersión: por Retalhuleu —la previa, en tanto recorre la vía seguida por los españoles en su entrada—, se extiende a San Andrés Villaseca, San Sebastián Retalhuleu y en los vecinos Suchitepequez, Mazatenango, Cuyotenango y San Gabriel. La otra, por el camino seguido por Alvarado a Umatlán (Kumarkaj), es la más importante, e incluye los poblados de San Cristóbal Totonicapán, Momostenango y San Andrés Xecul, deriva hacia Joyabaj, Santa Lucía la Reforma y San Francisco el Alto, y por continuidad geográfica se extiende a Chichicastenango, San Antonio Ilotenango, San Pedro Jocopilas, Zacualpa, Chinique, Chiché, y a los norteños Sacapulas, Cunén, Uspantán, Santa María Nebaj, San Juan Cotzal y San Gaspar Chajul.

En su dispersión por el resto del altiplano debemos incluir Sololá, Nahualá y los pueblos del lago de Atitlán.¹⁵ Este recuento es incompleto si no referimos la Baja Verapaz, con Rabinal, y la Alta Verapaz, con Cobán, Carchá y Chamelco; Huehuetenango, con San Pedro Necta, Jacaltenango y San Juan Ixcoy; y San Marcos, con Tacaná, El Rodeo, Nuevo Progreso y San Pedro Sacatepequez. En muchos lugares se trata de *Bailes de la Conquista* compuestos o nutridos por otras danzas.

En muchos de estos sitios, los acontecimientos relatados tienen una mayor significación para los danzantes y el auditorio, pues entran en la esfera de la historia como evento, en tanto que sus ancestros y su propio espacio fueron los protagonistas de la narración. En algunas de las aéreas de dispersión, la danza es conocida como *Baile de Cortés*, por lo que se amplía su narrativa y la data para incluir a este personaje, aunque el rey k'iche' continúa como el principal actor de los eventos. Si bien algunos arguyen la llegada de estos textos originarios del altiplano quetzalteco, esto aún no ha sido estudiado, y menos para explicar su denominación como *Baile de Cortés*. Con todo, hay que considerar que muchos grupos de danzantes de diversos lugares podrían haber obtenido de una morería, además del alquiler de

¹⁵ Panajachel, Santa María Visitación, Santa Clara la Laguna, Santa Cruz la Laguna, Santa Catarina Palopó, Santa Lucía Umatlán y San Juan la Laguna.

trajes¹⁶ y mascarar, un "original del baile", como se conoce a los cuadernos con la copia de los parlamentos. A dichos sitios acuden desde los más distantes y variados lugares de la geografía nacional y del sureste mexicano para alquilar las prendas.

San Cristóbal Totonicapán, muy cerca de los eventos de la gesta, es uno de los sitios que desarrolló una importante tradición de las llamadas morerías, talleres de confección de trajes que derivan de una vieja tradición prehispánica, acaso del arte plumario para danzantes y guerreros que se desarrollaba entonces en la zona. En este poblado localiza Akkereen a miembros del linaje Kejnay (2007: 36), famoso por sus bailadores desde tiempos precolombinos. Recuerda al último morero de Olinstepeque, Rosalío Coyoy, del linaje K'oyoi, y que *Xelajú Noj*, el recinto de Tecum, era un sitio dedicado al trabajo de la plumería, un elemento que marca en particular a este personaje y que se asocia a la danza en toda Mesoamérica.

Pero más allá de esta imbricación de significaciones, es la práctica misma, en la implementación de un formato, la que se inscribe en las tradiciones precolombinas: desde vivir el baile como una conexión con los ancestros, o como sucede con algunos danzantes, que dicen que son los finados quienes bailan por ellos, hasta cumplir una promesa; la particular percepción de las máscaras como seres anímicos que toman rienda suelta sobre los bailadores; el empañuelado para colocar la máscara al rostro, como si las indicaciones fueran dadas por el *Popol Vuh*, o ese intenso zapateo sobre la tierra, cual Hunahpú e Ixbalanque molestando a los señores de Xibalbá.

Los ladinos, como se definen los mestizos en Guatemala, tienen su propio imaginario de este drama. Particular lugar ocupa el son *Rey Quiché*, del compositor quezalteco David *el Chivo* Hurtado, un son de impacto en el gusto de ese auditorio. Durante el periodo del presidente Álvaro Colom, fue sustituida la marcha *La Granadera* por *Rey Quiché* para intervenciones oficiales.

Por todo ello, hoy, cual *ajitz* con sueño premonitorio, como sucede en la *Danza de la Conquista*, veo este drama como el recuerdo de una tarea inacabada de Occidente, o como una voz de alerta para los indígenas del Nuevo Mundo, ahora quinientos años más viejo.

¹⁶ Para caballeros medievales, antiguos guerreros indígenas, *malinches* o *ajitz*, se localizan capas, pantalones con bombacho, guerreras y otras prendas con telas de pana, damasco y fieltro, acompañados de pelucas, sombreros de tres picos, penachos, plumas, cascabeles, espejuelos, pañuelos de seda, guantes blancos, espolinas, borlas, espadas, hachas, platos sonajeros o simplemente sonajeros de latón.

Referencias bibliográficas

- Akkeren, Ruud van (2007). *La visión indígena de la Conquista*. Guatemala: Serviprensa.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (2005). *Aj. Instrumentos musicales mayas*. Chiapas, México: Universidad Intercultural de Chiapas.
- Bricker, Victoria R. (1989). *El Cristo indígena, El rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bode, Barbara (1961). *The Dance of the Conquest in Guatemala. The Native Theatre in Middle America*. Nueva Orleans: Middle American Research, Universidad de Tulane.
- Chinchilla, Oswaldo (2013). "Tecum, the Fallen Sun: Mesoamerican Cosmogony and the Spanish Conquest of Guatemala". En *Ethnohistory*, vol. 60, núm. 4, pp. 693-719.
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de (1932). *Recordación florida*, t. I. Guatemala: Biblioteca Goathemala, Sociedad de Geografía e Historia.
- García Escobar, Carlos René (2008). "Las danzas unificadas de San Pedro Necta, Huehuetenango". En *Senderos. Revista de Etnomusicología*, USAC, pp. 93-106.
- García Escobar, Carlos René (2009). *Atlas danzario de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- García Escobar, Carlos René (2011). *Parlamentos y recitados en las danzas tradicionales de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Grupo Folklórico San Cristóbal, Totonicapán, Guatemala (s.f.). *Baile de la Conquista*. Disponible en: <http://conquista.arts.ubc.ca/introsp.html>.
- Hill, Robert M. (2001). *Los kaqchikeles de la época colonial. Adaptaciones de los mayas del Altiplano al Gobierno español, 1600-1700*. Guatemala: CIRMA.
- Loubat, Duc de (1900 [1968]). "Letra de la *Danza de la Pluma* de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de México". En *Congrès International des Américanistes, Xlle session*, París: Kraus (reed.), pp. 221-262. Disponible en: <http://archive.org/stream/proceedingsinter1900inte#page/358/mode/1up>
- Luján Muñoz Jorge y Horacio Cabezas Carcache (1994). "La Conquista". En Jorge Luján Muñoz (ed.), *Historia general de Guatemala*, t. II. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, pp. 47-74.
- Stöckli, Matthias (2007a). "La música del Baile de la Conquista: aspectos conceptuales". En *La Tradición Popular*, núm. 171, pp. 1-16.
- Stöckli, Matthias (2007b). "Música y etnicidad: el Baile de la Conquista de Rabinal, Baja Verapaz". En *Tradiciones de Guatemala*, núm. 67, pp. 99-104.

Del tínco y los misterios en la Danza del Calalá en Suchiapa

Yolanda Palacios Gama*

Introducción

La celebración del *Corpus Christi*, por su dimensión solar, permitió una suerte de paralelismo con la festividad mayor de los pueblos mesoamericanos. Al caer en los meses de siembra, coincidió con los ritos que por este motivo se realizaban en las mismas fechas, imbricándose con la fiesta del Sol. En Chiapas, son pocos los datos existentes acerca de la fiesta del *Corpus*, lo que impide establecer su origen, aunque se supone que debió iniciar poco después del comienzo de la evangelización, por el interés de los frailes en que los indígenas comprendieran pronto los misterios de la fe católica. Así, aunque en el siglo XIX la celebración del Santísimo prácticamente desapareció en la mayor parte de los pueblos de Chiapas, en Suchiapa y Chiapa se mantuvo presente. En el caso de Suchiapa, después de

* Universidad Autónoma de Chiapas, México.

la expulsión de los dominicos del pueblo, en 1858, el Santísimo¹ quedó bajo el amparo de una familia de apellido Toalá. De esta manera, aunque durante más de cien años no hubo párroco permanente que orientara la festividad, siguieron organizados en una cofradía —representada por el tata Manuel Toalá, y después por su descendiente Lucano—, que serviría de guardiana de esta fiesta y de los innumerables conocimientos que sintetizan muchos años de historia. Así, aunque los suchiapaneos son nominalmente católicos desde el siglo XVI, este proceso de evangelización discontinua permitió integrar una singular relación entre las divinidades cristianas y las vernáculas.

Del tinco y su aparición en la escena ritual

La narración siguiente refiere un suceso acaecido en el periodo colonial, y es testimonio fehaciente de la astucia del clero para incorporar su religión, pero a su vez es el escenario en el que destaca el objeto que ocupa nuestro interés en este texto: el tinco de la ermita del Santísimo Sacramento del Altar, en Suchiapa, un instrumento musical ritual de peculiar talla histórica y simbólica.

Iba cierto día un indio en busca de colmenas monteses por los bosques cercanos. Cansado de buscar, se detuvo cerca de un gran árbol, con el objeto de tomar algún alimento que llevaba en su morral. Sacó, pues, de éste, su jícara, su masa de maíz i su pumpo o calabazo de agua i se puso a batir su posol o nambimba.

A beberla iba, cuando notó que una abeja montés, i luego otra, i otras, se posaban al borde de su jícara con el fin de tomar agua. Interesado el indio en hallar la colmena de donde procedían aquellas abejas, cuando se levantaron las siguió, viendo entonces que la colmena estaba precisamente en lo alto del gran árbol cercano. Vino a notar entonces, también, que varios animales (el tigre, el puma, el tepezcuittle, el guaunque, el conejo, el venado, el gavilán, la paloma) permanecían cerca del árbol viendo hacia la colmena sin cuidarse de otra cosa. Eso le hizo advertir que la colmena se había formado alrededor

¹ En la Iglesia católica se conoce como Santísimo Sacramento a la Hostia Consagrada, o *Corpus Christi*, expuesta a la adoración de los fieles.

de cierto cuerpo pequeño circular i blanco parecido a una hostia i que el enjambre revoloteaba como formándole aureola.

Atemorizado el colmenero, o sorprendido, por aquel extraño espectáculo, huyó, volviendo violentamente al pueblo i yendo a contar al cura lo que había visto. Recordó éste, entonces, cierto percance que a él le había acaecido en días anteriores; a la hora de la misa se le había caído del altar una hostia; buscóla, pero no hallándola, prosiguió sus oficios, creyendo haberse equivocado. Por esto interesóse en el relato del indio i organizó con algunos fieles una expedición al lugar, en donde halló el cuadro que le había sido descrito. Decidieron cortar el árbol para bajar la colmena, i una nueva maravilla los asombró: ¡el árbol sangraba a los cortes de los machetes! Cortado, al fin, se vio que el cuerpo circular i blanco era, en efecto, una hostia. ¡Las abejas la habían recogido del pie del altar i le habían formado otro, en el bosque, con su miel i su cera!

Ante tal evidencia milagrosa, el trozo de árbol que contenía la colmena fue conducido en procesión solemne al templo de Suchiapa i sacada la hostia, fue ésta expuesta en su custodia en el altar. El TINCO es el tubo de madera en que la colmena se alojaba (Becerra, 1986: 352-353).

Esta versión le fue narrada a Marcos E. Becerra en 1915 y se publicó por primera vez en 1937. La tomo porque es la misma, con ligeras variantes, que me han relatado durante varios años distintas personas de Suchiapa. En el mismo texto, Becerra deduce, respecto a la historia de la aparición del Santísimo, lo siguiente:

1. Los indios tenían escondido en el bosque su antiguo tinco o *teponaxtle*, y allí se dedicaban a las ceremonias de su antigua religión.
2. Un día un indio cristiano, quizá casualmente, los descubrió, y fue enseguida a denunciarlos con el cura.
3. El sacerdote, en vez de procurar por medios enérgicos, quizá ineficaces, la corrección necesaria de aquellos indios aún gentiles —los Toalá, los Símuta y los Nucamendi, progenitores de los actuales—, la obtuvo, en lo posible, trayéndose conciliatoriamente el tinco al pueblo y a la iglesia, y permitiéndoles emplearlo en actos del culto cristiano.
4. La explicación de la presencia del tinco en la iglesia se tuvo que apoyar en una leyenda piadosa, bastante distinta a la realidad

de los hechos, que con el tiempo debe de haber sufrido mayores variantes.

Debe notarse que, según Orozco i Berra, continúa este autor:

El *teponastle* estaba dedicado al Sol i que, en relación con esta noticia, existe el hecho actual de que el tinco de Suchiapa sólo se toca en la fiesta de la Santa Cruz (equivalente cristiano del *chikahualistcotl* o *nahuiolin*) i en la de *Corpus*, que, como es sabido, corresponde a las antiguas fiestas paganas del solsticio de verano (Becerra, 1986: 353-354).

Agua del Hoyo es un lugar que se encuentra en la meseta de Copoya frente a Suchiapa, donde Navarrete localizó vestigios arqueológicos chiapanecas y tuvo noticias de que se trataba de un sitio donde iniciaban los festejos del *Corpus*, en los que participaban pobladores tanto de Suchiapa, como de Chiapa. Según le narró el señor Lisandro Coutiño:

Subían en otros tiempos los hechiceros de Suchiapa y Chiapa a realizar rezados y costumbres cuando la fiesta de *Corpus* se avecinaba [...] En el centro de aquel círculo de piedras pasaban tres días tocando el Tinco, gran percutor labrado en un tronco centenario que en Suchiapa conservan por generaciones, y con él tocando y bailando, a más de rezar oraciones en lengua Zoctón, bajaban del cerro de donde se encaminaban a Chiapa y Suchiapa los brujos de ambos pueblos para iniciar el baile de representación que tanto nos alegra, y que en Santa Elena y en Nuestro Señor del Calvario llaman el *calalá* (Navarrete, 1991: 134).²

² El *calalá*, ligado al Sol tanto como la serpiente emplumada, frecuentemente se asocia con el "señor de los animales". Es considerado "ser espiritual", que funge como intermediario entre el cielo y la tierra. También se vincula a las plantas silvestres, cuya función es dar, a cambio de diversos ritos, permiso y protección a los seres humanos para internarse en sus dominios y obtener así la caza que requieren. A veces el vocablo se traduce como venado; sin embargo, su significado trasciende el plano material al considerarlo además "espíritu de los montes". En el diccionario de Marcos E. Becerra localizamos los términos *muchuké* o *musají* en la acepción de venado, no así la palabra *calalá*, cuyo significado lo hemos obtenido de fuentes orales. Entendemos que el personaje del venado en la danza dedicada al Santísimo en la fiesta de *Corpus* es una representación, pero la concepción *calalá* nos remite a otras dimensiones.

La importancia del tinco no sólo se debe a su condición antigua, sino a la relevancia que se le ha concedido en relación con el culto al Santísimo. Comparado con el *tun* de los mayas quiché —su instrumento más importante si se atiende a su participación en los rituales—, tiene semejanzas notorias. Consiste en un tronco hueco de madera en cuya pared superior se han practicado ranuras que dan origen a lengüetas, las cuales se percuten.

Ariel de Vidas lo ubica también entre los teenek de Veracruz con el nombre de *nukub*, y resalta su importancia en toda la región:

El músico se pone en cuclillas delante del instrumento de percusión, colocado en el centro del área de la danza. Las lengüetas de madera, talladas sobre la cavidad hendida en el centro del tronco, emiten dos sonidos diferentes: la lengüeta derecha tiene un sonido más grave, y por ello se la asocia con el hombre; la lengüeta izquierda tiene un sonido más agudo, y es asociada con la mujer. La relación del *nukub* teenek con el carácter divino del jaguar se confirma en la tradición oral prehispánica. [...] Así, entre los nahuas, el *teponaztli* era adorado como un dios, y entre los mayas, que lo llamaban *tunkul*, era portador del mismo significado. En el calendario maya tzeltal, Uotan era el tercer día y el señor del *tunkul* o *teponaztli*, correspondiente a *Akbal* en el calendario maya-yucateca. Este último se asociaba con la oscuridad y el dios-Jaguar-patrón del número siete, el color negro y el oeste —lugar en que el sol entra en su fase nocturna en el mundo subterráneo— y, finalmente, con *Chac Bolay* (el jaguar del nenúfar), símbolo por excelencia del carácter fúnebre del inframundo, que encarna a la vez a la muerte y al renacimiento (Ariel, 2002: 459 y 462-463).



Altar al interior de la ermita del Santísimo Sacramento. Se observa al centro el Santísimo, a la izquierda el calalá venerado y a la derecha, al fondo, el tinco. Foto de Jessica Gottfried Hesketh

El *teponaztli* ha representado, entre los aztecas (Pareyón, 2005), la unión del pensamiento con la sensualidad, la elucidación y la revelación. Ha sido el medio para abarcar al ser humano y al mundo a través del ritmo. Por ello, este instrumento fue el idóneo para acompañar los cantos rituales. Considerando que los pueblos mesoamericanos transmitían la mayor parte de sus conocimientos por medio de la tradición oral, no es extraño que los mexicas emplearan — por herencia tolteca— un código rítmico para conseguir la transmisión fiel de la información ancestral. Este es un procedimiento que en otros pueblos, por ejemplo en la tradición carnática de la India, se aplica tanto para ejercitar la danza y las habilidades musicales, como para desarrollar la retórica. Entre los judíos, una fiesta especial en honor de la *Torah*, conocida como *Simhath Torah* —en hebreo “regocijo en la Ley”—, se celebra en la sinagoga danzando, cantando y marchando con los rollos de las escrituras, siguiendo un patrón métrico para asimilar la prosodia de los textos.

Así como en la región chiapaneca, es muy rico el calendario ceremonial anual en Zinacantán, en la región Altos, particularmente en los meses de diciembre y enero. Ahí, llaman *T'Ent'En* al *teponaxtle*, que es llevado con un mecapal, tocado de continuo durante todo el periodo de sus ceremonias principales: en las representaciones en casa de los funcionarios, en el atrio de la iglesia de San Sebastián, en la Roca del Jaguar y en la casa del *T'Ent'En*, en el centro del ritual. Al respecto señala Vogt:



Las peregrinaciones a la cumbre de la Gran Montaña Menor para hacer llover empiezan y terminan con plegarias al *T'Ent'En*. Para los aztecas, Quetzalcóatl estaba íntimamente relacionado con la lluvia: él determinaba el curso del crecimiento de los vegetales, pues

El tinco, al interior de la ermita, con ornamentación simbólica. Foto: Yolanda Palacios

era él quien atacaba a las nubes de lluvia, causando la seca. Era el dios de la nueva vegetación, a quien rogaban los aztecas cuando utilizaban árboles de la selva [...] Y es el *K'Uk'Ul Chon* quien saca al *T'Ent'En* de su caja y lo coloca en el mecapal de su cargador. Si *K'Uk'Ul Chon* tiene relación con Quetzalcóatl, parecen justificarse las fuertes asociaciones simbólicas del pequeño tambor con la lluvia y la sequía (1993: 250).

Por su parte, Jan de Vos cuenta que Votán era reconocido como el “señor del palo hueco” —es decir, del *teponaxtle*—, y se sabe que este instrumento era muy venerado por los indios, al grado de que “en alguna provincia le tienen por corazón de los pueblos” (1997: 136). Son estas relaciones las que nos permiten un mejor entendimiento de la importancia que un pueblo como Suchiapa otorga a este antiguo *teponaxtle*, denominado tinco, y las que nos confirman las relaciones rituales entre ambas regiones.

Sabemos, por datos que aún se encuentran en la memoria de los suchiapanecos, que el tinco fue tocado por última vez durante sus celebraciones religiosas más importantes por “un viejo amateco” —del Amatal en Chiapa de Corzo—, al cual Becerra, quien lo conoció en la década de 1930, catalogó como “uno de los pocos viejos [...] poseedores de la lengua de los chiapanecas y de sus interesantes tradiciones”. Este hombre era Pedro Flores Nucamendi, quien no sólo tocaba el tinco y la tinajita,³ sino que conocía los *nambujú* —rezos, cantos y melodías en chiapaneca— propios de cada momento ritual.

El tinco de Suchiapa está reconocido actualmente como uno de los más grandes entre los pueblos mesoamericanos, pues mide un metro y treinta centímetros de largo, con un diámetro de aproximadamente cuarenta centímetros. Pero la historia de este instrumento, ahora considerado un elemento que comparte con el Santísimo la devoción de este pueblo, muestra varios acontecimientos que fueron la causa de irreparables pérdidas. El tinco fue extraído del pueblo para su exhibición a finales de la década de 1930, cuando se celebró el Encuentro Internacional de Americanistas. Unos años antes, en 1934, Luis Sandi

³ Fue un instrumento musical presuntamente prehispánico que se mantuvo junto al tinco hasta el momento en que éste fue sustraído del pueblo, quedando bajo el resguardo del prioste Lucano. Era un cántaro con la boca cubierta con piel de venado, utilizado como instrumento de percusión, que desapareció en uno de los tantos traslados suscitados por el cambio de espacio de la Cofradía del Santísimo Sacramento del Altar.

y Francisco Domínguez, ambos músicos e investigadores del Instituto Nacional de Bellas Artes, llegaron a Chiapas con el proyecto de reunir la música tradicional de los grupos étnicos del estado. Fue entonces cuando conocieron al profesor Marcos E. Becerra, quien los apoyó en su investigación en Chiapas y les compartió la experiencia de haber conocido “un enorme *teponaxtle*” en el pueblo de Suchiapa, que era venerado y tocado, junto a una tinajita, durante las actividades ceremoniales de sus habitantes, especialmente en las fiestas de *Corpus Christi* y la Santa Cruz. Ambos investigadores realizaron un breve trabajo de campo en dicho pueblo y documentaron algunos datos acerca del tinco y la *Danza del Calalá*, que se publicaron en 1962 en un texto titulado *Investigación Folklórica en México*.

En 1939, algunas autoridades del Museo de Arqueología e Historia de Chiapas y Marcos E. Becerra viajaron hasta el pueblo de Suchiapa para pedir el tinco en préstamo con el fin ya dicho. En este lugar acudieron a un miembro de la familia Serrano, reconocida por el talento literario de sus miembros, para que fuera intermediario con don Lucano, el prioste de la cofradía, que entonces resguardaba al Santísimo y otros objetos como el tinco, la tinajita, una cabeza de venado y un libro antiguo, que aún se recuerda porque desapareció después, coincidiendo con la muerte de don Lucano.

Con el señor Serrano, se presentaron en casa del viejo prioste para solicitarle en préstamo el tan preciado tinco. Sobre los argumentos que usaron como recurso para convencer a don Lucano se han generado muchas historias entre el pueblo. Algunos argumentan que había una relación de amistad con el intermediario y que fue él quien lo convenció de cederlo; pero lo único de lo que se tiene certeza es de que el tinco fue llevado del pueblo y que no volvió sino seis décadas después. Don Lucano se fue del mundo de los vivos sin escuchar más los ritmos del tinco.

Durante tantas décadas, el olvido y la muerte crearon un silencio ingrato en el pueblo. Pedro acalló su voz, su canto y su memoria hasta que le sobrevino la muerte, en su Amatal de origen. Nadie más se preparó en las exigencias de este ritual, y con ello el tinco calló para siempre. La memoria del pueblo se fue adormeciendo y sólo de vez en cuando, en las pláticas, aquel sonido, que en algún tiempo vibró en muchos corazones y a varios kilómetros de Suchiapa, llegaba también hasta sus oídos insistiendo en su existencia. Después de la muerte del último prioste guardián de la familia Toalá, el pueblo asumió el cargo del Santísimo y se dio a la tarea de indagar el paradero del tinco, hasta encontrarlo resguardado aún por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tras muchas peticiones

de distintas autoridades y gente del pueblo, esta institución devolvió el tinco a Suchiapa en 1999. Era entonces sacerdote José Ángel Montejo y presidente municipal Javier Serrano Camacho.

Pocos lo recordaban, y las generaciones más jóvenes se acercaron para confirmar la historia y descripción que los mayores habían compartido con ellos durante su ausencia. "Si viera usted, todo el pueblo se desvió pa' conocerlo. Como se fue muchos años, eran pocos los que lo habían visto antes", comentó don Ángel Montejo refiriéndose al regreso del tinco. Las gestiones de las autoridades locales, tanto oficiales como tradicionales, hicieron posible la devolución de este instrumento musical mesoamericano.

Actualmente, el resguardo del tinco está a cargo de la cofradía, pero bajo la supervisión permanente del INAH para su mantenimiento y restauración. En otras palabras, el pueblo tiene ahora en calidad de préstamo aquello que en algún tiempo fue de su patrimonio: un instrumento que era utilizado para abrir el portal hacia los mundos de sus espíritus protectores, por hombres semejantes a los que ahora guardan en su memoria el conocimiento de los *misterios*⁴ ejecutados con los tambores y los carrizos. Ahora ellos, en su nostalgia, expresan su deseo de que algún día alguien pueda traer a su realidad el ritmo sonoro del tinco para "alegrar al Santísimo". Sus *nambujú* (cantos) no vuelven, pero la fuerza de sus misterios aún pervive.

De los misterios que emanaron del tinco y de otros instrumentos rituales que hoy acompañan la *Danza del Calalá*

La música se ejecuta desde el comienzo de la actividad ritual. No sólo tiene importancia en el baile, sino también en el proceso mismo de la ritualidad, marcando cada paso, cada sección del acto. Según la tradición oral, sin la ejecución directa de la música todas estas actividades dentro de la fiesta no tendrían los efectos esperados en el cumplimiento de las promesas al Santísimo.

⁴ Es posible que esta palabra haya sustituido en la época colonial a la palabra *nambujú* para referirse a las melodías ejecutadas en los rituales, principalmente a través del tinco, de la tinajita, de carrizos y tambores. Durante los ceremoniales tocan tanto los misterios que aún se recuerdan, como algunos sonos tradicionales.

Tanto la música como las dos danzas de la fiesta del *Corpus* tienen sus propios esquemas rítmicos y melódicos, que las diferencian de otras expresiones musicales y sustentan la originalidad del rito. Para cada danza existe un ensamble musical, es decir, que hay dos grupos con características distintas: el que guía los ritmos de la *Danza del Gigante*, o del *Calalá*, usa instrumentos muy antiguos, como tambores y carrizos. El que acompaña la *Danza de la Reinita* consta de carrizos y, como influencia colonial, la guitarra. Al igual que las varias funciones en la danza, la música se hereda como una condición de linaje. En el poblado, las familias se distinguen por su participación histórica, ya sea como tigres o como venados, gigantes o músicos, y se cultivan en este arte desde muy pequeños. Para su participación en el ritual, son publicados,⁵ es decir, se anuncian al pueblo unos días antes del comienzo de la festividad, y lo hacen como servicio al Santísimo.

Se sabe que existieron más de ochenta misterios dedicados a esta celebración, los que se aprendían “por oído”, con maestros que se habían preparado con el mismo método, y el tinco fue el instrumento por excelencia para su ejecución. Actualmente sólo existe un misterio con nombre chiapaneca: el del *nacalí*; otros adoptaron los nombres de los personajes de la danza —misterio del tigre, del venado...—; uno más, conocido como misterio del remolino, está ligado a la acción del gigante y gigantillo en la representación de un acto de la danza nombrado *Batalla*, que es lo más emotivo y dinámico.

El misterio del chapulín, únicamente ejecutado el jueves de *Corpus* y cuando se recibe la lluvia, se dejó de realizar en la década de los cuarenta y lo recuperó en el año 1985 Joaquín Toalá, acompañado a la flauta de carrizo por Miguel Montejo;⁶ no se danzó los siguientes años y lo reinició en la década de los noventa Vicente Cundapí Espinosa, quien nos explicó:

Yo ya tenía la música en mi cabeza, porque don Anselmo Serrano, quien bailó esta pieza por última vez, se la enseñó a uno de sus hijos. Le enseñó silbando,

⁵ Este acto se realiza al interior de la ermita, donde el sacerdote lee la relación de participantes en la danza y los distintos personajes que representan. Estas solicitudes, escritas en *tarjas* (tarjetas, cartas), muchas veces se hacen varios años antes de que sean aceptadas y publicadas, en un esfuerzo de transparencia y organización de las peticiones motivadas por la devoción al Santísimo.

⁶ Don Miguel Montejo fue guardián durante toda su vida de los más de ochenta misterios, pero su participación fue más distinguida dentro de la *Danza de la Reinita*. Tuvo tres hijos, a quienes heredó sus conocimientos musicales y rituales, aunque con el devenir del tiempo han ido olvidando algunos misterios.

se imaginará usted la habilidad que debió tener para que pudiera hacerlo así. También lo sabían bailar Isauro Suchiapa y don Daniel Flores, pero como no lo sabían tocar, dejaron de hacerlo. Y es que la música quedó en poder de don Miguel Montejo, y como tocaba con la Reinita, lo dejó de enseñar. El hijo de don Anselmo, allá por los ochenta, le dijo a mi papá que si escuchaba la música todavía podía bailar. Entonces le hablamos a Porfirio Hernández Martínez, quien en ese entonces estaba muy cerca de don Miguel, para que nos consiguiera la tonada. A escondidas de don Miguel nos grabó una cinta y empezamos a ensayar y ensayar con otros dos muchachos, pues ya estábamos en el novenario de ensayos del *Corpus* de 1990, cuando fui propietario de la primera cabeza. Entonces llamamos al hijo de don Anselmo y él danzó con nosotros durante tres tardes hasta que nos salió bien. La gente se reía de nosotros porque éramos los ensayadores aprendiendo, pero lo logramos. El día de la fiesta lo bailé y algunos lo reconocieron por las carcajadas. Desde entonces se baila el chapulín. En 1991 y 1992 no lo bailó nadie. Volví a danzarlo en 1994, y de ahí se ha hecho cada año hasta hoy.⁷

Por otra parte, al igual que la explicación de la devoción al Santísimo se remitió a la idea de encanto y de lo oculto —recordemos la aparición del Santísimo en el hueco del tinco—, la música adquirió esta connotación al investirla de misterio. Son estas nociones, referidas al origen de la música y la danza, las existentes en torno a la devoción al Santísimo en Suchiapa. Se ignora desde cuándo y quiénes crearon los misterios y los movimientos que se tocan y bailan; se consuelan con saber que fueron los encantos⁸ los que los dictaron. Según se cuenta en el pueblo:

La música que sale del tambor y el carrizo tiene el espíritu elemental de los árboles y de la cera de las abejas con que se hicieron. No sólo es la memoria o el sentimiento del que toca. Él y los espíritus crean la música para el Santísimo. Esto se lo digo porque, un día, un niño descendía la cuesta del *Nambiyuguá* con un grupo de personas que subieron a traer espadaña.

⁷ Entrevista personal realizada en diciembre de 2006, en Suchiapa.

⁸ Entendemos que el *encanto* es un poder incommensurable y oculto, satanizado y marginado durante la Colonia, que sólo adquiere legitimación al tenderse el puente con la idea de aparecido, otorgándole una dimensión divina, fortalecida por la presencia de la imagen católica: el Santísimo Sacramento. Es aquí donde entra en escena el tinco o *teponaxtle*, al que se le atribuyen poderes concedidos por los encantos que pasan de su condición oculta a la aparición (Palacios, 2010).

Entretenido en cortar un carrizo que le gustó para hacer una flauta, se fue quedando atrás hasta separarse del grupo. Se detuvo, sentándose bajo la sombra de un árbol a labrar su flauta. Cuando hubo terminado la probó, improvisando una melodía. Tan entretenido estaba que no se percató del peligro hasta que lo tuvo frente a sí. Se trataba de un tigre, que amenazante se le plantó enfrente. Por un instante pensó que lo atacaría y rápidamente tomó su flauta y tocó lo que sabía. El tigre inició unos movimientos extraños. A simple vista parecía bailar al compás del ritmo que el niño tocaba, pero al cabo de un rato, era el tigre con sus movimientos el que conducía los sonidos de la flauta del niño. Hicieron esto durante varias horas. De pronto el tigre paró y un instante después se perdió entre los matorrales. El niño volvió al pueblo y no contó a nadie lo sucedido. Pero, desde entonces, subió al cerro en busca del tigre para que le enseñara nuevos ritmos. Cada vez éste incorporaba nuevos movimientos a su danza, que el niño convertía en sonidos de una canción. Cuando la canción pareció estar completa, el tigre no apareció más. Curiosamente coincidió con la fiesta del Santísimo, era jueves de *Corpus*. Esta vez el niño buscó a uno de los músicos viejos del pueblo y le contó lo sucedido. El anciano pidió que le tocara la melodía aprendida con el tigre y de la flauta del niño salieron las notas de la canción que hasta hoy es parte de la música que guía la *Danza del Calalá*. Cuentan que así nació el “misterio del tigre”.⁹

Gabriel Montejo¹⁰ había abandonado la música por varios años, por sentirse decepcionado de algunos acontecimientos de su vida. Ahora compartía con nosotros una reflexión muy profunda acerca de la muerte y los encantos, y la manera en que volvió a los misterios que se tocan para el Santísimo los jueves de *Corpus Christi*. “Muchos creen que al morir termina todo —dijo—, pero yo he podido comprobar que no es así”. Era una reflexión surgida al conversar sobre los encantos y la discusión de si estos morían o no; y aludió a un tipo de encantos creadores que eternizan los ritos, los cuales finalmente les rinden honores a ellos:

Y lo he podido comprobar, porque cuando decidí volver a la música, recuerdo que lo venía pensando en el monte, cuando venía de regreso de la siembra. Parecía que los encantos me hablaban y me silbaban las tonaditas al oído, y

⁹ Vicente Cundapí Espinosa, entrevista realizada en junio de 2000, en Suchiapa.

¹⁰ Hijo de Miguel Montejo.

así llegué al pueblo, silbando los misterios. Pero había uno en especial que no podía recordar completo. Uno viene caminando con el silencio del monte, pero cuando entra al pueblo, la gente te saluda, te habla, y entonces pierdes la concentración. Venía desesperado porque un misterio en especial no podía completarlo. Llegué a mi casa y no quise comer, mejor me fui a la hamaca a descansar y a pensar un poco más en la canción. El calor me fue adormeciendo y casi me dormía; estaba como en un sueño sonámbulo cuando escuché que mi papá, quien hacía ya tiempo que había muerto, me silbaba el misterio al oído. La parte que me faltaba. Eso a mí me ha probado que ellos nos escuchan y podemos tener comunicación. Así fue como completé la tonada. De otra manera nunca se habría podido, porque mi papá era el único en el pueblo que la sabía, además de que aprendemos por oído porque no hay nada escrito. Todo está en nuestra memoria y con nosotros se puede morir. Muchas veces platiqué con mi papá acerca de la música: ¿cómo es que sabemos todo esto?, ¿quién creó los misterios?, ¿quién fue el primero que los inventó y cómo no lo hemos olvidado? Le pregunté todas las veces, y él se quedaba callado. Hasta que un día me dijo, ¿de verdad no sabés quién hizo los misterios? Fueron los encantos, esos que como un viento nos meten a la cabeza todo lo que debemos saber.¹¹

En la *Danza de la Reinita*, por su parte, los músicos que intervienen son cuatro: dos flauteros y dos guitarristas. La flauta es de carrizo, pero se toca de manera transversal, y su diseño es distinto al de la que se usa en la *Danza del Calalá*. Esta forma de tocar exige mucho esfuerzo y aliento. Las guitarras, que como se ha dicho denotan la influencia colonial, sustituyen a los tambores. Durante el tiempo en que se teje “la pluma del rey”,¹² el domingo de Padre Eterno, cuando da comienzo la fiesta, las flautas y las guitarras tocan una música sublime, que hace que el trabajo extenuante implicado en los preparativos de los trajes de los danzantes transcurra menos pesadamente. Mientras se ve trabajar a estos hombres, la música nos transporta con sus suaves silbidos vibrantes a otra dimensión en la que no hay cansancio ni calor.

A las melodías propias de esta danza no se les llama misterios, se les denomina sonos, y todo el escenario muestra una marcada influencia europea. El hecho de que haya sido más observada e intervenida por el clero denota su importancia.

¹¹ Conversación personal sostenida en un día de *Corpus*, en Suchiapa, en mayo de 2005.

¹² Nombran de esta manera al penacho elaborado con plumas de gallos y patos que porta sobre sus espaldas el rey, personaje de la *Danza de la Reinita*.

Conclusiones

Sin música no hay ritual; esto es un hecho. Estos misterios son los que guían cada movimiento de los danzantes, y se realizan al interior de las casas cuando hay mandas con el Santísimo y se pide autorización a la cofradía; también en la ermita y en las calles durante el resto de la fiesta para acompañar a los danzantes. La tarea de los músicos es tan extenuante como la de los danzantes porque tienen que moverse al ritmo de estos últimos. Cada misterio cumple una función y se toca en distintos espacios y momentos. Así, con estos misterios recordados, los músicos cumplen con su devoción.

Pero hay una lamentación por todo lo ido. Muchas cosas antiguas desaparecieron, como la tinajita, la cabeza de gigante antigua, el libro que estaba escrito en su idioma, el tinco que les arrebataron por más de cincuenta años, y hasta el hombre que lo tocaba. Con eso se ha ido un poco de la fuerza de los encantos que los han protegido. Su idioma y la música del tinco han muerto, son pérdidas irreparables. Y las formas de enseñanza y de comprometerse de los nuevos danzantes van quedando fuera del contenido espiritual que ha regido esta celebración.



Danza del Calalá, con los músicos al fondo.
Foto de Yolanda Palacios

Estas personas expresan juicios y valores y una enorme incertidumbre respecto al futuro de la devoción, aunada a la esperanza de que "siempre que un niño toque su tambor, esto no se acaba". Pero saben que, a pesar de todo, ese hecho no garantiza nada. La siguiente nota de Barbara Tedlock explica, desde las prácticas chamánicas, experiencias como efecto de la fusión de la música con la danza, fusión que una vez perdida no se pueden recuperar:

La música que acompaña la danza modifica profundamente la estructura de nuestra conciencia, alterando a la vez nuestra conciencia de espacio y tiempo. Musicalmente, algunos chamanes manejan ciertos movimientos para que sus acompañantes puedan entrar a mundos espirituales con apropiaciones culturales del imaginario cósmico (Tedlock, 2005: 81).

Referencias bibliográficas

- Ariel de Vidas, Anath (2002). *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto de Investigación para el Desarrollo.
- Becerra Vila, Marcos E. (1937). "Los chiapanecas". En *Investigaciones Lingüísticas*, t. IV, núm. 3 y 4. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 214-253.
- Becerra Vila, Marcos E. (comp.) (1986[1937]). *Por la ruta histórica de México, Centroamérica i las Antillas*, vol. 2. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura.
- De Vos, Jan (1985). *La batalla del Sumidero. Antología de documentos relativos a la rebelión de los chiapanecas, 1524-1534*. México: Editorial Katún.
- De Vos, Jan (1997). *Vivir en frontera. La experiencia de los indios de Chiapas*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Navarrete, Carlos (1991). "La religión de los antiguos chiapanecas, México". En *Lecturas chiapanecas*, t. 4. México: Miguel Ángel Porrúa, Gobierno del Estado de Chiapas, pp. 111-151.
- Palacios, Yolanda (2010). *El Santísimo como Encanto. Vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa*. México: CONECULTA, Universidad Intercultural de

Chiapas, Universidad Autónoma de Chiapas.

Pareyón, Gabriel (2005). "El teponaztli en la tradición musical azteca". En Segundo Foro Nacional sobre Música Mexicana "Los instrumentos musicales y su imaginario", Michoacán, México, 28 a 30 de septiembre.

Samper, Baltazar, Francisco Domínguez, Luis Sandi y Roberto Téllez Girón (1962). *Investigación folklórica en México*. México: Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Tedlock, Barbara (2005). *The Woman in the Shaman's Body. Reclaiming the Feminine in Religion and Medicine*. Estados Unidos y Canadá: Bantam Book.

Vansina, Jan (1968). *La tradición oral*. España: Nueva Editorial Labor.

Vogt, Evon Z. (1993). *Ofrendas para los dioses*. México: Fondo de Cultura Económica.

La música en los espacios festivos y ceremoniales de los jakaltekos del ejido Guadalupe Victoria, en Amatenango de la Frontera, Chiapas

Geny Hernández López*

La música es un elemento medular en las diversas fiestas, ceremonias y rituales realizados por los pueblos originarios y mestizos del estado de Chiapas. En ella se pueden encontrar aspectos de cohesión y pertenencia que enmarcan la identidad colectiva y que dan sentido y significado a las prácticas culturales. La importancia que adquiere la música y el papel que representa se ve muy claramente en el pueblo de Guadalupe Victoria, municipio de Amatenango de la Frontera, Chiapas, pueblo de origen maya jakalteko poptí'. Las variadas y diferentes celebraciones llevadas a cabo por sus habitantes dan muestra de la enorme musicalidad y sensibilidad sonora de los descendientes del gran *B'alunh Q'ana*, fundador de Jacaltenango, y de *Q'anil*, el hombre de fuego (Montejo, 2001).

* Investigadora independiente.



Ubicación del ejido Guadalupe Victoria, municipio de Amatenango de la Frontera, Chiapas

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

El pueblo jakalteko popti' de Guadalupe Victoria se encuentra enclavado en las montañas de la Sierra Madre de Chiapas; su población se acerca a los 1500 habitantes (INEGI, 2005), y su desarrollo económico se encuentra muy estrechamente ligado a la producción del café.

En esta comunidad, diversas son las celebraciones que se llevan a cabo cada año en las que la presencia musical forma parte esencial en la conexión indisoluble pasado/presente —tan relacionada con los pueblos de origen maya—, lo que se percibe a través de los sonidos transformados en sones que emanan de la marimba sencilla —diatónica—, de los toques ceremoniales realizados por la chirimía y el tambor, de la alegría transfigurada en los sones tradicionales que interpretan el *trocito* y las cuerdas, y en la música de otros géneros que acompañan dichas celebraciones.

La raíz

El origen de los habitantes de Guadalupe Victoria se remonta a las montañas de los Cuchumatanes, en Guatemala, más concretamente al municipio de Jacaltenango, en el departamento de Huehuetenango; de ahí su autodenominación como jakaltekos popti', de la familia lingüística mayense (INALI, 2007).

La palabra "jakalteko" es el gentilicio de Jacaltenango, proviene de la lengua náhuatl y significa lo siguiente: *jacalli* (casas o jacales), *tenam* (piedras) y *go* (lugar

de), siendo entonces “lugar de jacales rodeados por corrales de piedra” (Montejo, 2001); por su parte, la palabra *popti'* es de origen maya y proviene de los vocablos *pop* (petate) y *ti'* (boca). Haciendo referencia a este significado, los ancianos de la comunidad cuentan que anteriormente sus abuelos, los primeros pobladores del antiguo Huisquilar, se reunían para tomar acuerdos sobre la celebración de las fiestas sentados sobre un petate —con toda la solemnidad que el acto requería—, colocando sobre el petate aguardiente, cigarros y algunas monedas.

Según datos de la Secretaría de Pueblos Indios de Chiapas (SEPI), para el año 2000 el número de hablantes jakaltekos en el municipio de Amatenango de la Frontera era de 291 personas, siendo estos principalmente los refugiados que se asentaron ahí por el conflicto bélico registrado en los años ochenta en Guatemala (SEPI, 2009).

Los límites territoriales entre México y Guatemala fueron establecidos en el año 1882 y para el año 1883 el Gobierno de México promulgó la Ley de Colonización, la cual benefició principalmente a los finqueros cafecultores alemanes (De Vos, 2002), establecidos años atrás en tierras guatemaltecas auspiciados por el sistema implementado en Guatemala a partir de 1876, en el cual se obligaba al trabajo forzado en los predios de café a los trabajadores indígenas de ese país (Martínez, 1994) bajo condiciones de extrema explotación y pobreza. No obstante esta fue la principal razón por la cual más de ochenta familias indígenas jakaltekas *popti'* decidieron abandonar su lugar de origen y establecerse en tierras mexicanas, trayendo consigo su bagaje cultural: organización social, producción agrícola, fiestas, rituales, manifestaciones culturales y por supuesto, su música. Este grupo decidió asentarse en la montaña Huisquilar (lugar de chayotes), perteneciente al pueblo de Santiago Amatenango, anexo a la región del Soconusco.



Cabecera municipal de Jacaltenango
(Huehuetenango, Guatemala)

Cabe señalar que, junto con los jakaltekos popti', también vinieron acatecos de San Miguel Acatán, kanjobales de Soloma y mames de Todos Santos, entre otros. Todos conformaron lo que hoy son los barrios anexos al ejido Guadalupe Victoria. En el año 1935 lograron la obtención del territorio y la ciudadanía mexicana.

La ritualidad de la presencia/ausencia

En Guadalupe Victoria existe una manera muy particular de referirse al otro, al que ya no está, al ausente pero que se hace presente: "mi difunto padre es un buen marimbista, es buen tocador". Este es un rasgo de expresión principalmente de los ancianos, aunque también lo utilizan personas más jóvenes. Podría considerarse como un rasgo idiomático del jakalteko popti' al conjugar los verbos en su variedad de español; sin embargo, si tomamos en cuenta que la mayoría de los ancianos solamente comprenden la lengua materna pero no la hablan, y que los jóvenes ni la entienden ni la hablan, y observando además las diversas interacciones sociales y los diferentes contextos en que éstas se dan, nos atrevemos a decir que, más que un fenómeno idiomático derivado de los cambios lingüísticos que se producen al pasar de una lengua a otra, esta forma de referirse a la persona que ya no está con el verbo en presente se puede atribuir a la manera en que interactúan los individuos de esta comunidad y a la forma en la que viven y conviven en el presente, pero con un flujo constante hacia el pasado. Y este rasgo distintivo se percibe muy particularmente durante interacciones comunitarias como las fiestas tradicionales.

Para los músicos, su existencia no se entiende sin la referencia a algún otro músico que ya no está. Aunque en la mayoría de ellos el aprendizaje se haya dado de manera individual y por iniciativa propia, siempre se toma como referencia la herencia musical. Ya sea el padre, el abuelo o el maestro quien haya dado la enseñanza —o la inspiración para aprender—, ésta se hace presente en la memoria del discípulo. En la manera de ejecutar el instrumento o en las composiciones que haya realizado, salen a relucir siempre durante las pláticas con otros músicos o durante las presentaciones en los rituales. Para los músicos, esta presencia del ausente llega en ocasiones a ser tan fuerte que, al sentirla, pueden dejar de tocar, sobre todo si les parece que su ejecución no es del todo buena.

Aunque se puede apreciar en diversos espacios festivos y ceremoniales, esta figura de la presencia constante del que ya no está pero cuya esencia persiste de

alguna forma alcanza su máximo nivel durante las celebraciones de Todos Santos, y es la música el elemento de unión entre los vivos y los muertos.

El “consejo de ancianos” es una figura importante dentro de la ritualidad jakalteka de Guadalupe Victoria y es la organización social encargada de vincular el pasado con el presente entre los habitantes de la comunidad. Oliver La Farge, durante sus expediciones realizadas a Jacaltenango en 1927, describe el sistema de cargos utilizado por los jakaltekos de esa localidad, el cual estaba compuesto por los alcaldes rezadores —*txahlom*—, los adivinos —*ahb'eh*—, los jueces —*xuwes*—, así como los mayores, los mayordomos, el capitán de baile y los regidores (La Farge y Byers, 1997). Seguramente este sistema jerárquico fue utilizado también en el antiguo Huisquilár, pero quizá por razones atribuidas al cambio de nacionalidad y al ajuste de identidad, este sistema se fue modificando y transformando en lo que ahora es el consejo de ancianos.

Es importante señalar que el ser músico no influye para ser designado como parte de este consejo, sino que son incluidos en éste por la importancia de las prácticas musicales en la comunidad, donde gran parte de la población ejecuta algún instrumento musical, principalmente la marimba.

Las “cofradías” son los espacios de interacción social y ritual más distintivos y característicos del pueblo *popti'* jakalteko de Guadalupe Victoria. En éstas, la familia resulta ser la base fundamental de la práctica cultural, y la música uno de los pilares.

Las cofradías, desde sus orígenes en Mesoamérica, están basadas en un sistema de cargos claramente jerarquizado. En torno a ellas se realizan públicamente las fiestas, ritos y ceremonias relacionados con los santos patronos católicos (Rojas citado en Morales, 2007). En el área maya, la implementación de las cofradías no fue la excepción. Morales señala que, aunque las cofradías fueron impuestas durante la Colonia como medio de evangelización, éstas se convirtieron en espacios para la conservación de la tradición indígena, de modo que se mantuvo la religión indígena maya en la clandestinidad “adoptando expresiones religiosas sincréticas y formando parte de la costumbre local de las comunidades indígenas mayas” (Morales, 2007).

Esta ritualidad de la cofradía como eje rector para las celebraciones de los santos sigue muy vigente entre los habitantes de este poblado. En las cofradías es posible percibir todavía rasgos indígenas entremezclados con católicos, como en el rezo que se hace en lengua jakalteka para agradecer a la Virgen —de la Candelaria

o de Guadalupe— lo mismo que a la Madre Tierra, lo que permite la interacción de las dos culturas: maya y cristiana.

Por la importancia de la música durante estas celebraciones, los músicos son los principales invitados de los capitanes. En cada una de las actividades, los encargados demandan que éstas sean acompañadas con música. Para todos los músicos invitados a participar en la fiesta representa un gran honor el estar ahí, ya que la invitación lleva consigo el reconocimiento y la admiración que les brindan los capitanes de la cofradía; por ello, es casi imposible negarse a participar, incluso si los músicos radican fuera de la comunidad, como ocurre con los mariachis originarios de Guadalupe Victoria pero radicados en Comitán o en Tuxtla Gutiérrez, que acuden año con año a las celebraciones patronales.

La “costumbre” es un mecanismo de resistencia,¹ quizá el más importante entre los jakaltekos. La “costumbre” consiste en la reproducción de las prácticas culturales más ligadas a su origen maya, y es para los pobladores de Guadalupe Victoria la práctica cultural más cercana a sus prácticas ancestrales; la constituyen los rezos en lengua materna, la colocación de velas y veladoras, la realización de la ceremonia del *cargador del año*, las cruces y la música tradicional, elementos que —ligados a la tierra, a los cerros y a las montañas— muestran la esencia de este pueblo.²

Los ancianos de Guadalupe Victoria realizan dos rituales vinculados directamente con “la costumbre”: *ijom hab’il* y *komam poh xuhew*, que se celebran en el centro ceremonial *Swi’xaj*.

El término *popti’ jakalteko Swi’xaj* significa “El Sarro”. El Sarro es un pequeño cerro de piedra ubicado dentro del poblado de Guadalupe Victoria que tiene aproximadamente treinta metros de altura por treinta y cinco metros de diámetro, y se encuentra en la parte más baja de esta comunidad. El Sarro es el centro ceremonial de los jakaltekos que habitan en el ejido Guadalupe Victoria y ha sido, desde su asentamiento, un sitio sagrado, el cual hace posible que guarden una relación estrecha con su lugar de origen, además de ser un punto estratégico para

¹ En el sentido de los embates que recibe por parte de la Iglesia católica.

² El *cargador del año* es una ceremonia ancestral maya que La Farge logró documentar magistralmente en la región de los Cuchumatanes, muy especialmente en Jacaltenango, en el año 1927 (La Farge y Byers, 1997). Desafortunadamente, el investigador jakalteko Víctor Montejo da cuenta de que poco tiempo después de haber sido registrada por La Farge, dejó de realizarse.

salvaguardar a la comunidad, ya que desde su parte más alta es posible observar el valle y las montañas que lo rodean.

Al ser el sitio sagrado por excelencia para los jakaltekos de esta región mexicana, en él se realizan los rezos de todas las ceremonias tradicionales: las relacionadas con la Iglesia católica, como las fiestas patronales, y las ligadas con su origen maya, como son la petición de lluvia y la celebración por la cosecha. La única celebración que no se realiza en El Sarro es la de Todos Santos ya que ésta se traslada al panteón de la comunidad.

Como se señaló más arriba, no hay acto que se lleve a cabo en este centro ceremonial que no se acompañe con los sonidos de los instrumentos musicales tradicionales, como la marimba, el *trocito* y las cuerdas o el tambor y la chirimía. Tanto en las festividades relacionadas con el calendario católico como con el maya se escuchan estos instrumentos, aunque no necesariamente se escucha sólo música tradicional, ya que dependiendo de la celebración y del momento, los conjuntos marimbísticos de la comunidad, e incluso el grupo de *trocito* y cuerdas, tienen en su repertorio piezas musicales de estilo más moderno, como cumbias, boleros y música norteña. Esta diversidad en los géneros musicales no es muy bien vista por los pobladores más arraigados a "la costumbre", ya que opinan que se propicia el consumo excesivo de alcohol, lo que genera bullicio y diversión, lo que aleja a las personas del verdadero sentido ceremonial.

El Sarro, además de ser el sitio sagrado que los liga a su origen étnico y el lugar que les brinda protección y seguridad contra lo que pudiera atentar contra la paz y la tranquilidad de la comunidad, es el trozo de tierra donde, junto con el panteón, confluyen y se concentran las identidades individuales para dar paso a la identidad colectiva en un movimiento constante entre pasado y presente.



Procesión de la cofradía de La Virgen de Guadalupe en el ejido Guadalupe Victoria.

La música en los espacios tradicionales

La marimba es el instrumento musical distintivo de la República de Guatemala y del estado mexicano de Chiapas.³ Aunque ambos territorios se disputan ser la cuna de tan noble instrumento, su origen es incierto. Se han escrito muchos artículos, ensayos y teorías en los que se trata de descifrar este hecho, pero la incógnita permanece. No obstante, es incuestionable el lugar importante que ocupa la marimba, no sólo como recurso de expresión musical, sino como elemento relevante en los procesos históricos, sociales y culturales de esta región centroamericana.



Marimba sencilla o diatónica, perteneciente al Grupo Flor Guadalupe, del ejido Guadalupe Victoria.

Para los jakaltekos que habitan en el ejido Guadalupe Victoria, así como para la mayoría de los pueblos indígenas ubicados en la franja fronteriza entre México y Guatemala—como los mam, cakchikeles, chujes y tojolabales—, la “marimba sencilla” —también llamada marimba indígena—, constituye un elemento muy importante en los contextos de identidad cultural de esos pueblos. En su estancia en Jacaltenango a principios del siglo XX, La Farge da cuenta de la importancia que tiene la marimba para este pueblo, y la describe como “un instrumento verdaderamente deleitable” (La Farge y Byers, 1997: 67).

³ Es importante mencionar que la relevancia de la marimba no se limita a esta región centroamericana, ya que hay registros de su práctica en los estados del sur de México, como Oaxaca, Tabasco y Veracruz, así como en los demás países de Centroamérica y en países sudamericanos como Colombia y Ecuador (Navarrete, 2005).

Muchos de los músicos ancianos de Guadalupe Victoria recuerdan haber empezado en los quehaceres musicales tocando una "marimba" de construcción sumamente rústica que la mayoría de las veces elaboraban ellos mismos. Dicha marimba estaba formada por una serie de diez o doce tablitas a las cuales se les perforaban hoyos en los extremos por los que se pasaba un cordón o pita para sujetar las tablas entre sí, cordón cuyos extremos se amarraban a los dedos gordos de los pies. Se percutían las tablas con dos palitos a los cuales colocaban olotes quemados en las puntas a manera de "bolillos". De igual forma, recuerdan haber tocado una marimba sin patas, únicamente con "faldón", la cual colocaban en el piso y ejecutaban en cuclillas.

La música tradicional más arraigada en el pueblo de Guadalupe Victoria son los sones denominados "marcados" y "seguidos". Con respecto al concepto de "son", Lester Godínez lo define como:

[...] término genérico por el que se designa a diversas formas de expresión musical y coreográfica de los grupos indígenas de Guatemala, y que se concretaron en la época de la Colonia como resultado de la fusión de elementos y gérmenes melódicos indígenas con estructuras propias del Sistema Musical Temperado de origen hispano europeo (Godínez, 2002).

En Guadalupe Victoria, los sones tradicionales son piezas bailables de uso libre que toda la comunidad conoce; su origen es muy antiguo y su autoría es anónima.⁴ Sin embargo, los ancestros ejecutantes de estos sones son reconocidos y recordados constantemente por los músicos actuales y por la mayoría de la población. Los sones tradicionales presentan dos modalidades: "seguidos" y "marcados",⁵ y son llamados por los propios habitantes de esa comunidad "los meros sones". Muchos ancianos sienten que estos sones están próximos a perderse porque suponen que no son del agrado de la población más joven, lo cual atribuyen

⁴ Matthias Stöckli se refiere al concepto indígena de lo tradicional y lo diferencia de la noción folclórica del anonimato (Stöckli, 2008: 75-92).

⁵ Matthias Stöckli realiza un interesante análisis de los sones tradicionales jakaltecos: *kaw son* y el *comon son*. Muy probablemente los sones "marcados" y "seguidos" ejecutados en Guadalupe Victoria se incluyen dentro de los *kaw son* ya que, como narra el propio Stöckli, "en el ámbito musical el término *kaw son* sólo se aplica a los sones del lugar, los que, por lo tanto vienen de y llegan a lo más profundo sentimentalmente" (Stöckli, 2008).

a la influencia de los medios de comunicación, ya que éstos les permiten ver —y copiar— otros tipos y modelos de vida distantes y distintos a su cultura. Sin embargo, en los espacios de interacción social intergeneracional aún se puede observar que los jóvenes no solamente tocan los sones, sino que se identifican con ellos. Esto quizá se deba a que los adultos han sabido —si no directa, al menos indirectamente—, inculcarles el gusto por la música tradicional a través de su constante reproducción en los espacios festivos.

Los primeros pobladores de Guadalupe Victoria fueron quienes llevaron desde Jacaltenango los sones tradicionales, que no están transcritos en partitura y cuya enseñanza se transmite “de oído” y a través de la práctica.

Los “sones regionales” son los creados por los músicos de la comunidad o de la región y hacen alusión a eventos de la vida cotidiana, en este caso de Guadalupe Victoria. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, el son *Todos Santos*, de don Román Hernández —músico y compositor actual—, que alude a la festividad del día de muertos, en el que los marimbistas tocan en el panteón todo el día; o el son *Tamalito del ocho* de don Felipe Felipe Quiñónez —músico ya fallecido—, que hace alusión a una festividad que se realiza el día ocho de septiembre y en la cual se elaboran los tamales de pericón.⁶

Si bien es cierto que en Guadalupe Victoria la música de marimba es la expresión musical más popular ligada a la tradición y ritualidad jakalteka, también es cierto que en esa misma comunidad existen otros tipos de música relevantes para la cultura de este grupo étnico, como la música de chirimía y tambor, y la de *trocito* y cuerdas.

El *trocito* es un instrumento musical muy parecido al *teponaxtle* de los mexicanos. Se trata de un trozo de tronco hueco por dentro, pero con dos lengüetas en el centro, las cuales son percutidas con dos baquetas de madera: una es un palo delgado sin “cabeza”, de aproximadamente un centímetro de diámetro por cuarenta de largo, y la otra de la misma medida, pero más parecida a las baquetas con las que se ejecuta la marimba, ya que en una de las puntas tiene una “cabeza” de hule. El *trocito* es también llamado en Jacaltenango *ak'te* (*ak'*, tortuga; *te*, madera: tortuga de madera), *tun* o *txxam konhob'* (a orillas del pueblo) (Arrivillaga, 2008),

⁶ El pericón (*Tagetes lucida Cav.*) es una planta medicinal silvestre que crece en los alrededores del ejido Guadalupe Victoria.

aunque en Guadalupe Victoria estos nombres ya no se utilizan para designar a dicho instrumento.

El *trocito* acompaña a las cuerdas, que en este caso las conforman el violín, el guitarrón, la guitarra y, hasta hace algunos años, la guitarria,⁷ instrumento musical que ha pasado a ser sustituido por la mandolina.⁸ La estructura musical de los sones ejecutados en el *trocito* y las cuerdas es muy parecida a los sones en marimba, sólo que, en el caso de los primeros, estos son acompañados por la voz. Los sones se cantan en jakalteko y sus títulos son nombres de mujeres, como el son *Eulalia*, o de lugares que rodean la comunidad de Guadalupe Victoria, como *La cruz del Chalum* o *El amate del arenal*. Al igual que la marimba, la música de *trocito* y cuerdas es muy solicitada por los capitanes de las cofradías para amenizar “la vela”; puede ser bailable, pero la gente de la comunidad prefiere solamente escucharla. También la solicitan para otras ocasiones, que van desde la celebración de nueve días de algún difunto hasta cumpleaños, e interpretan no sólo los sones jakaltekos, sino también música ranchera y norteña, pero con la inclusión del *trocito*.

La chirimía y el tambor que se encuentran en Guadalupe Victoria tienen más de cien años dado que, según sus dueños, fueron traídos por los primeros habitantes del ejido, alrededor de 1880. Por esta razón, actualmente se encuentran en un estado algo deteriorado, sobre todo el tambor.

La chirimía es un instrumento de viento hecho de madera —probablemente de granadillo rojo (*Dalbergia melanoxylon*) debido a su apariencia densa y negra—, de doble lengüeta y de aproximadamente cuarenta centímetros de largo. El tambor es un tronco de madera ahuecado —muy probablemente de hormiguillo— y tiene parches de piel de venado en cada uno de sus extremos; se percute con dos baquetas de madera —considero que de *güsisil*— que, a diferencia de las baquetas de la marimba, no tienen hule en uno de sus extremos, sino que sólo se encuentran ligeramente más agrandadas que el resto del cuerpo de la baqueta.

⁷ En la revista de etnomusicología *Senderos* 1/2008, se encuentra una excelente descripción de la construcción de la guitarria (Ventura, 2008: 107-118).

⁸ Estos instrumentos de cuerdas fueron introducidos al Nuevo Mundo durante la época colonial (Ventura, 2008) y, según Alfonso Arrivillaga, fueron utilizados en las actividades eclesíásticas durante los oficios religiosos (2008). Esto último se realizaba todavía en Jacaltenango a comienzos del siglo XX, ya que La Farge y Byers narran la ejecución de un violín acompañando a los cantores dentro de la iglesia durante las festividades de la Semana Santa (La Farge y Byers, 1997).

Por la descripción que hace Oliver La Farge de la chirimía y el tambor jakaltekos en 1927 (La Farge y Byers, 1997), deducimos que efectivamente estos instrumentos fueron llevados de Jacaltenango a Guadalupe Victoria hace muchos años, ya que en uno de los barrios anexo al ejido, de origen mam, la chirimía y el tambor con los que cuentan son de fabricación más elaborada. Cabe mencionar que quienes introdujeron en esa comunidad dichos instrumentos fueron precisamente los músicos de Guadalupe Victoria, que enseñaron a los mam a ejecutar los toques ceremoniales.

La chirimía y el tambor son ejecutados únicamente frente a las imágenes de las vírgenes de la Candelaria y de Guadalupe, a las que acompañan en todos los escenarios que forman parte de la cofradía: el centro ceremonial, la procesión, la iglesia, la casa del capitán de la cofradía, frente al altar y durante la ceremonia de entrega al nuevo capitán. Una vez concluida su participación, la chirimía y el tambor pasan a formar parte de los elementos que se colocan en el altar junto a la imagen de la Virgen y, al término de la fiesta, se quedan en los altares de sus ejecutantes y dueños, en espera de la realización de la próxima cofradía.

Los toques ceremoniales que se ejecutan con la chirimía y el tambor son doce, aunque quienes tocan estos instrumentos en la comunidad admiten que ya no los recuerdan en su totalidad, y que la manera en cómo los ejecutan difiere mucho de los toques que realizaban sus antepasados, e incluso difiere de la manera actual de ejecución en las poblaciones jakaltekas de Guatemala. Lo anterior muy probablemente se deba al transcurrir del tiempo y a la distancia que los separa de sus paisanos, por lo que los toques ceremoniales de Guadalupe Victoria son ya, en la actualidad, de su propia creación.

En la comunidad de Guadalupe Victoria se ejecutan otros géneros musicales menos tradicionales, pero igualmente importantes tanto para los músicos como para la mayoría de la población. Muchos de estos géneros interactúan en los espacios de mayor ritualidad para la comunidad. Por ejemplo, la música de mariachi, la música norteña, la música de banda y grupera y otros géneros musicales poco a poco se han ido colocando en el gusto de los jóvenes, y se ejecutan principalmente en los espacios festivos generados especialmente por ellos y para ellos, como son los bailes y "tocadas".

Estos cambios en las prácticas musicales de los jóvenes constituyen una preocupación para los ancianos, ya que temen que se pierda la esencia musical en los espacios rituales; sin embargo, para los jóvenes de Guadalupe Victoria la marimba

continúa siendo el elemento cultural más relevante de su pueblo y el de mayor presencia en estos espacios. Al cambiar la práctica musical de la marimba diatónica a la cromática se ha permitido que los jóvenes incursionen en géneros musicales más modernos, pero sin dejar de lado su música tradicional.

Un aspecto que no se puede dejar de resaltar es el hecho de que en Guadalupe Victoria el ser músico no está restringido a una clase social, a un estatus, a la edad o al sexo; en cuanto al sexo, si bien es cierto que la práctica musical involucra mayoritariamente a hombres, en la actualidad la participación de las mujeres poco a poco se ha ido incrementando.

A manera de conclusión

Como pudimos ver, para el pueblo jakalteko de Guadalupe Victoria, ubicado en las montañas de la Sierra Madre de Chiapas, la música, aunada a una serie de prácticas culturales relacionadas con su origen étnico y sedimentadas a través de la presencia de los antepasados, es una pieza fundamental en su construcción social e histórica y la principal vía de manifestación cultural en los rituales celebrados en la comunidad.

A pesar de los cambios culturales que ha sufrido este pueblo, la práctica musical, sea durante los rituales o en su vida cotidiana, ha sabido adaptarse cuando se ha requerido. Así, esta manera de crear y recrear a través de la música el mundo jakalteko es lo que le ha permitido mantener el sentido de identidad comunitaria, en un contexto en el que la lengua materna está ya casi extinta y varias de las manifestaciones culturales, como la vestimenta, han desaparecido hace mucho tiempo. La permanencia de la ejecución de sones tradicionales en los espacios rituales ofrece, principalmente, pinceladas de una identidad colectiva con elementos específicos y particulares, como son las emociones surgidas a partir del entorno sonoro.

Un espectro de posibilidades se abre con respecto al futuro de las prácticas musicales de los habitantes de Guadalupe Victoria; sin embargo, la última palabra la tienen ellos. Y quizá ni siquiera ellos, en tanto que los antepasados sigan teniendo presencia en los espacios rituales, y aún fuera de ellos, y se sigan manteniendo vivas en la conciencia colectiva sus voces y su música.

Referencias bibliográficas

- Arrivillaga Cortés, Alfonso (2008). "Cómo cantan los Cuchumatanes. Un recuento musical a partir de la mira etnográfica". En *Senderos. Revista de Etnomusicología*, núm. 1, CEPOL-USAC, pp. 11-35.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso y S. Saw (1995). "Los popti': una aproximación a la música y a la danza". En *La Tradición Popular*, núm. 102, CEFOL-USAC.
- De Vos, Jan (2002). "La frontera sur y sus fronteras: una visión histórica". En Edith Kauffer (ed.), *Identidades, Migraciones y Género en la Frontera Sur de México*. México: El Colegio de La Frontera Sur, pp. 49-67.
- Godínez, Lester. (2002). *La marimba guatemalteca*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica de Guatemala.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2005). "Censos y conteos. Principales resultados por localidad (ITER)". México: INEGI. Disponible en http://www.inegi.org.mx/sistemas/consulta_resultados/iter2005.aspx?c=27436&s=est.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2007). *Catálogo de lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. México: INALI. Disponible en www.inali.gob.mx/clin-inali/.
- La Farge, Oliver y D. Byers (1997). *El pueblo del Cargador del Año*. La Antigua, Guatemala: Fundación Yax Te', Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica.
- Martínez, Germán. (1994). *Plantaciones, trabajo guatemalteco y política migratoria en la Frontera Sur de México*. Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas. Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Montejo, Víctor (2001). *El Q'Anil, Man of Lightning: A Legend of Jacaltenango, Guatemala, in English, Spanish, and Popb'Al Ti' (Jakaltek Maya (Sun Tracks))*. Arizona: Universidad de Arizona.
- Morales, José Roberto (2007). "Religión y espiritualidad maya". En Santiago Bastos y A. Cumes, *Mayanización y vida cotidiana. La ideología multicultural en la sociedad guatemalteca. T. 3. Análisis específicos*. Guatemala: FLACSO, CIRMA.
- Navarrete, Sergio. (2005). *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Recinos, Adrián. (2009). Popol Vuh. *Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Secretaría de Pueblos Indios (2009). "Pueblos indígenas. Jacalteco (Jacalteko)". México: Gobierno del Estado de Chiapas. Disponible en <http://sedespi.chiapas.gob.mx/jakalteko>.
- Stöckli, Matthias. (2008). "Antonio Malín: Entre lo local y lo nacional". En *Senderos, Revista de Etnomusicología*, núm. 1, CEPOL-USAC, pp. 75-92.
- Tello, Aurelio. (2000). "La música en Chiapas: la época colonial". En Roberto Sepúlveda (coord.), *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*. México: CONECULTA, CONACULTA, pp. 223-279.
- Turrent, Lourdes. (1996). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ventura, Carol (2008). "La guitarra maya jakalteka". En *Senderos, Revista de Etnomusicología*, Centro de Estudios Folklóricos, Universidad San Carlos, Guatemala, vol. 1, pp. 107-118.

Continuidad y adaptación de los tamborileros y piteros yokot'an de Nacajuca, Tabasco

Gabriela González Hernández*

Introducción

Uno de los hechos sociales de los seres humanos es la música, un proceso simbólico que cumple diferentes funciones sociales y religiosas. Sus expresiones no se pueden generalizar porque, en cada tiempo y espacio determinados, forma parte de los roles y fenómenos sociales de las personas y los pueblos. Según Jean Molino, la música comparte características con el don. Siguiendo a Marcel Mauss, señala que los hechos musicales son:

Si se puede permitir el término, totales, o, si se prefiere —aunque no nos agrade la palabra—, hechos sociales generales. Es decir, en ciertos casos

* Investigadora independiente.

ponen en marcha a toda la sociedad y sus instituciones [...] Todos estos fenómenos son al mismo tiempo legales, económicos, religiosos, y aun estéticos, morfológicos, etc. (Molino, 1979: 259).

La producción y la percepción, las instituciones, las reglas y los hábitos son reincorporados en el marco de la música, y por ello los diferentes componentes que conforman el hecho musical merecen ser analizados a partir de estudios etnohistóricos para identificar, entender y reconocer cómo, a través del tiempo, el comportamiento humano se refleja en la música. Un ejemplo que mostraría las dimensiones de hecho social de la música son los tamborileros y flauteros del municipio de Nacajuca, en Tabasco, pertenecientes al grupo indígena *yokot'an* o *yoko winik*, conocidos también como chontales.

Las investigaciones antropológicas y de ciencias sociales en Tabasco sobre música local son escasas debido a la ubicación periférica del estado, en comparación con los estudios realizados en el Valle de México. Aunado a esto, factores como la piratería en la época colonial, fenómenos naturales o el desempeño de las autoridades que han ostentado el poder han influido negativamente en la preservación de documentos; asimismo, han destinado pocos recursos viables a la permanencia y rescate de la música local.

Las investigaciones que se han realizado sobre los *yokot'an* de Nacajuca se han centrado en la danza, mientras que se han estudiado poco temas relacionados con la música, por lo que los tamborileros y piteros son mencionados en escasos escritos. Los trabajos que referiré son estudios que privilegian las celebraciones, como las ofrendas, enramas y danzas en la región de la Chontalpa, en las que participan los músicos *yokot'an*, que ejecutan instrumentos musicales como los tambores y las flautas. En primera instancia, mencionaré el artículo de la investigadora Miriam Gallegos Gómora (2007), quien refiere los antecedentes de los instrumentos *yokot'an*, así como la función de la música que ejecutan en las ceremonias indígenas. Su trabajo se respalda en las crónicas de fray Diego de Landa y en parte de las investigaciones contemporáneas realizadas en Tabasco en materia de arqueología.

Por otra parte, en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco diversos estudiantes han realizado investigaciones desde diferentes disciplinas, como Lynda Hernández (1995), quien aborda las particularidades de las promesas y enramas, así como las características de las danzas. Al final de su obra anexa un vocabulario en el que desglosa las concepciones, instrumentos y celebraciones de

los chontales, que es de utilidad para este estudio. Algunas tesis de otros autores mencionan a los danzantes y músicos como partícipes en las tradiciones que preservan la identidad *yokot'an*, aunque no se sumergen mucho en lo musical.¹

En la revista *Expresión*, en un artículo sin autor titulado “Dos danzas tabasqueñas: Baila Gigante y Baila Viejo” (1985) se recoge el testimonio de don Eligio Osono, quien describe de primera mano a los tamborileros y su ejecución musical en los tiempos antirreligiosos del Garrido Canabal.

Por otro lado, Rodolfo Uribe (2005) realiza un contraste entre la estructura ritual de la feria y la ofrenda o promesa familiar en los pueblos de Nacajuca. Describe las fiestas y ferias en las localidades de la Chontalpa, que establecen una relación de interacción y compromiso entre ellas. Esta investigación no desarrolla temas específicos relacionados con la música, pero nos habla de las participaciones de los tamborileros, así como del desarrollo e importancia de las ofrendas como parte de la cosmogonía chontal. De manera similar, el trabajo del lingüista Benjamín Pérez (2011) analiza los factores que han modificado la lengua *yokot'an*, los cuales han influido también en la música y las tradiciones.

La tradición cultural de los *yoko winik*

Los pueblos indígenas *yokot'an* de Nacajuca se dedican al comercio y a la siembra de cañitas, maíz y frutas de temporada. En relación con sus actividades agrícolas, llevan a cabo peticiones y agradecimientos a las divinidades católicas, en celebraciones con música y danza. Llamamos a esta tradición, que parte de tiempos prehispánicos, “ofrenda”. De acuerdo con la investigadora Paola García, la ofrenda es un proceso de diálogo entre la religión cristiana y la mesoamericana, y por ello el conocimiento y la consulta de los calendarios respectivos son indispensables para comprender su realización por las poblaciones indígenas de México (García, 2000: 46).

La ofrenda es un “ofrecimiento” que se hace a la divinidad, a manera de agradecimiento o como petición. De acuerdo con Rodolfo Uribe, la ofrenda tiene tres formas:

¹ Ver Zapata y Ocaña (1998); Cruz (1995); Lorenzo (2001); Hernández y Hernández (1995); De Ángel (2003); Ceballos Vidal y Ramón (2003).

La de “el pago” por la donación de los frutos del agua o la tierra y el permiso para efectuar el trabajo (como cuando se edifica una casa), la de la fiesta del santo patrono, la feria del pueblo, y la de la promesa personal o familiar, que es una petición muy seria que compromete a quien la hace y cuyo incumplimiento es considerado algo terrible (2005: 183).

Las ofrendas de los *yokot'an* de Nacajuca son enramas presentadas con música de tambor y banda de viento. Las enramas se suelen preparar con sandía, piña, plátano, melón y otras frutas de temporada, que se amarran de forma organizada en un palo. En el caso de la promesa personal o familiar, se ofrecen en el altar doméstico y son obsequiadas a la gente que acompaña la celebración. En el caso de la enrama por parte de la iglesia, la gente obsequia las frutas y al final se ponen a la venta para el abastecimiento y necesidades de la iglesia.



Tamborileros en una promesa particular en Tecoluta. Foto: Gabriela González

Estas celebraciones religiosas destacan por su importancia y se dedican a los santos patronos como el señor Santiago, Santa Lucía, la Virgen de la Concepción, la Virgen de la Asunción y San Isidro, además de las ofrendas del Día de Muertos. Los rituales algunas veces van acompañados de una danza llamada *El Baila Viejo*, que se interpreta con un repertorio musical específico que no incluye canto, sino sólo

ejecución musical. Otros elementos para la comunicación entre la divinidad y los *yoko winik* son el rezandero, el “petidor”, la víspera, la quema de copal y las velas.

La música que se ejecuta para realizar esta tradición cultural es interpretada con una flauta de carrizo y con dos tambores —requinto y bajo—de madera de sauce o de cedro, los cuales a veces son fabricados por los mismos músicos. Anteriormente, los instrumentos que se utilizaban eran la flauta pochó y el tunkul,² que hoy prácticamente ya sólo se tocan en la comunidad de Tucta.

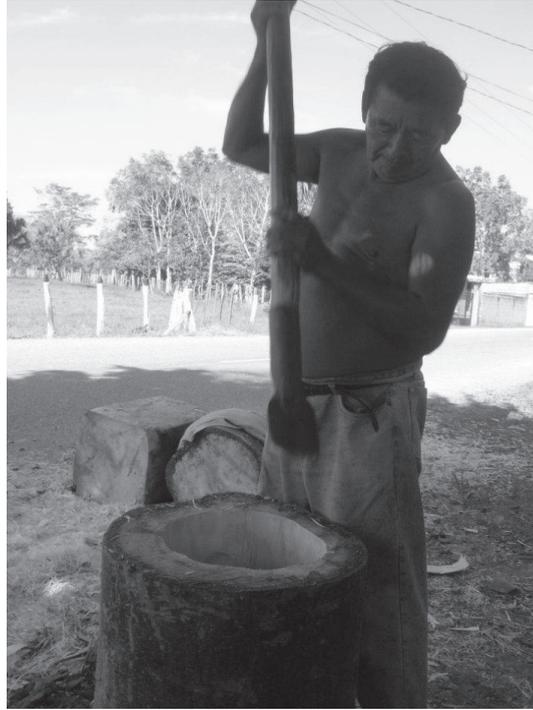
Los músicos e intérpretes se autodenominan como tamborileros y flauteros. En su vida cotidiana, algunos de estos músicos trabajan en el campo como campesinos, otros son pescadores y otros trabajan como músicos de tiempo completo. Por lo general, además de colaborar en sus fiestas tradicionales, también participan en fiestas particulares, exposiciones o ferias, así como en actos políticos. El repertorio que ejecutan en estos contextos puede incluir zapateados, cumbias y otros géneros que se escuchan en la radio.

Aunque estas participaciones en contextos religiosos y culturales forman parte de la vida cotidiana en la Chontalpa, aquí me centro en las siguientes comunidades chontales del municipio de Nacajuca, Tabasco: Mazateupa, Tapotzingo, Guaytalpa, San Isidro, Tecoluta II y Tucta (zona 2), así como Guatacalca, Oxiacaque y Ocualtitan (zona 1).³ Estas comunidades, donde la presencia musical está compuesta principalmente por tamborileros, piteros, músicos de banda y lauderos, fueron elegidas por su cercanía y por las formas y estilos en que se manifiesta la música autóctona. Aunque he combinado trabajo de campo desde 2012 con una investigación histórica que busca comprender el arraigo de la

² La flauta pochó es un aerófono hecho de carrizo. Tiene como características una embocadura con cera silvestre o doméstica, con la incrustación de una pluma de pavo donde se sopla. El mayista René Acuña compiló, en un trabajo basado en el *Diccionario de Motul* y en el *Diccionario de Viena*, los instrumentos y celebraciones usados por los mayas de Yucatán en tiempos prehispánicos. A pesar de que el estudio se realizó en el estado de Yucatán, es de gran utilidad debido a que aparecen instrumentos como la flauta pochó, del que no tenemos conocimiento que haya otros estudios. El tunkul, por su parte, es un instrumento de percusión hecho de un tronco ahuecado con incisión horizontal en forma de “H” que se percute con baquetas de goma. El tunkul aparece en relaciones de los mayas antiguos y de él se decía que: “Se tocaba en los honores que hacían los viejos, cantando y bailando, a los guerreros principales muertos en la guerra o capturados para el sacrificio” (Gómez, 2008: 39).

³ La división de las zonas fue tomada del Centro Coordinador Indigenista de Nacajuca, Tabasco (2012).

tradición de los tamborileros,⁴ me he centrado particularmente en su desempeño durante los gobiernos de Tomás Garrido Canabal.⁵



Constructor de tambores en el poblado de Tucta. Foto: Gabriela González

⁴ En el Archivo General de la Nación y en el Archivo Histórico y Fotográfico de Tabasco hay documentos que registran la prohibición de tambores, como en Tacotalpa, Veracruz: *ramo Inquisición (61) Volumen 1337 Exp. 7 Año 1795 Fojas 107*; la aparición de festividades con música y danza a la usanza prehispánica en la Chontalpa: *ramo Tributos Volumen 7 Exp. 23 Año 1807 Fojas 364-379*; o, en el AHFT, la aparición de instrumentos de arpa y guitarras en el Estado de Tabasco: *ramo Testamentos año 1700 y 1701 Fojas 39-42 y ramo Testamentos año 1747 7-VII-1747 Fojas 138-153*.

⁵ "Tomás Garrido Canabal ocupó el cargo de gobernador en cuatro ocasiones: como provisional, interino y dos veces constitucional (de 1922 a 1926 y de 1930 a 1934). Desarrolló un gobierno original basado en el jacobinismo. La propaganda impulsada por el líder se basó en el anticlericalismo, la escuela racionalista y las leyes antialcohólicas; sus acciones subieron de tono en el segundo periodo de gobierno, de tal forma que su radicalismo entró en contradicción con "los arreglos" que dieron cauce a mejores relaciones entre la Iglesia y el Estado" (Martínez, 2004: 257).

Las influencias, las transformaciones, la pervivencia

Los tamborileros *yokot'an* han tenido influencias de otros contextos y experimentado transformaciones en la forma de ejecutar y de transmitir el hecho musical dentro de su tradición cultural. Hoy en día, siguen participando —aunque con los matices que veremos— en las fiestas patronales, rituales, enramas y promesas. Su repertorio musical para esas ocasiones está compuesto de danzas y sones cuyo nombre no se recuerda y que son interpretados tanto dentro como fuera de la Iglesia, o bien en los domicilios privados si se trata de promesas particulares.

En segundo lugar, participan en el ámbito sociocultural, que se expresa en el “rescate” promovido por las instituciones gubernamentales, donde destacan las participaciones con flauta y se diferencian unas de otras por el número de tambores. El repertorio musical en estos casos puede incluir también danzas y sones, aunque estas modalidades son escasamente interpretadas y más bien amenizan con zapateados que tienen un compás de 6/8 y ritmos más habituales en los circuitos comerciales, y así son más aceptados por los tabasqueños mestizos.

Al reconocer que la tradición cultural de las danzas acompañadas con música de tambor y flauta parte de la cosmovisión *yokot'an*, ¿qué influencias ha tenido esta recontextualización en las propias comunidades indígenas? ¿Cómo ha sido el devenir de la música de tamborileros y piteros? Existen influencias que han modificado este hecho musical, tales como la ampliación de la banda de viento, que ha sustituido en diversos momentos a la música de tambor.⁶ Tal es el caso de una de las danzas más antiguas, la del *Caballito Blanco*. Esta danza alude a la conquista española y en ella aparecen un caballo blanco y dos personajes con máscaras que usan machete y danzan al compás de los tambores. Se realiza en la comunidad de Tecoluta II durante la festividad de su patrona, la Virgen de la Asunción, así como en las promesas particulares. Los pobladores y músicos aseguran que anteriormente se tocaba con música de tambor, pero hoy en día los danzantes bailan acompañados por una banda de viento.

⁶ Hoy en día, las bandas de viento en esta región están conformadas principalmente por la tarola, dos saxofones y una trompeta, aunque algunos grupos introducen el clarinete. Tienen en su repertorio pocas piezas de la tradición *yokot'an*, pues predominan las piezas musicales comerciales de Tabasco y de todo el país.



Danza del Caballito en Tecoluta II, con la banda de viento. Foto: Gabriela González

Es posible que esta modificación haya sido consecuencia de la política garridista, que dio impulso a las bandas de viento en todo el estado para amenizar los bailes populares, ferias, exposiciones y riberas.⁷ Asimismo, esta circunstancia política influyó en el repertorio musical porque comenzaron a tocarse nuevas melodías, como los zapateados *A Tabasco* y *El hombre del sureste*, iniciativas de propaganda política en el estado.

Además es importante enfatizar que, a partir del garridismo, la música de tambor no sólo tuvo una función religiosa, sino también social, debido a un objetivo

⁷ Los bailes o riberas son descritos por Priego de la siguiente manera: “Los llamados bailes públicos generalmente se organizan en poblados o rancherías que tienen lugar al aire libre, bajo una enramada, ramada o toldo, con motivo del carnaval o de la feria en honor al Santo patrono del pueblo” (Priego, 1989: 91).

político de la época que consistía en “incorporar al indígena a la civilización”,⁸ para lo cual los invitaban a presentaciones y bienvenidas artísticas en exposiciones o en las visitas de autoridades políticas.⁹ De hecho, la flauta pochó y el tunkul fueron prácticamente perseguidos durante la época garridista, y probablemente por ello se perdieron. Pero hoy por hoy, la banda de viento y los tamborileros conviven, y su música es requerida de igual manera para la entrega de enramas y promesas tanto particulares como de iglesias.

Otro cambio social que ha influido notablemente en las comunidades *yokot'an* ha sido la industria petrolera, que no sólo ha agravado la situación de los tamborileros, sino que en comunidades como la de Oxiacaque ha incidido para que se pierda la tradición de las promesas y las enramas. La implantación y los diversos proyectos de PEMEX han provocado importantes alteraciones en la dinámica social, al llevar, por ejemplo, a las comunidades indígenas a establecer un pago quincenal por la entrada y salida de vehículos, y al propiciar, entre otras cosas, la prostitución y el alcoholismo, que no estaban tan presentes en la zona.¹⁰

Musicalmente, una de las influencias recientes es la aparición, en las ciudades, de agrupaciones de jóvenes llamadas “batucadas”, que han ido penetrado en el gusto de las comunidades *yokot'an*. Estos grupos, que interpretan ritmos afrodescendientes con tambores industriales, ya han sido requeridos en los municipios de Nacajuca y Jalpa para amenizar carnavales y fiestas particulares.

Según los tamborileros, se ha dejado de interpretar la música de tambor debido a que no existen apoyos económicos o programas del estado que permitan dar continuidad a la difusión de este tipo de música, si bien algunas instituciones como el Centro Coordinador Indigenista de Nacajuca promueven modestos

⁸ Los colaboradores garridistas diseñaron un programa educativo para atender a este grupo social, que de hecho era una réplica de las llamadas Misiones Culturales organizadas por la SEP en 1923. Estamos hablando de que la población indígena en 1930 constituía un 8% de la población total, de la cual el 27% era aún monolingüe (Tostado, 1991: 131).

⁹ Se les ofrecía un pago monetario por su interpretación en dichas actividades, en las que se relegaban las creencias que acompañaban las interpretaciones rituales y ceremoniales (Gallegos, 2007).

¹⁰ En el año 2012, en el poblado de Mazateupa, un pozo petrolero quedó fuera de control, por lo que el pueblo tuvo enfrentamientos con PEMEX, industria a la que le exigió una indemnización por sus viviendas, el deterioro del medioambiente y los daños a la salud. Actualmente, la población realiza peticiones, marchas y luchas porque este grave problema aún no ha sido resuelto, y se agravó aún más tras ser asesinado un líder indígena que encabezaba las reivindicaciones.

programas destinados a difundir y mantener la música del tambor. Afirmar también que, debido a la tecnología, son los jóvenes quienes pierden el interés por conocer y promover la tradición cultural de los abuelos, lo que la debilita. Sin embargo, algunos tamborileros ofrecen talleres de aprendizaje a niños y jóvenes en sus casas, a la vez que promueven nuevas agrupaciones de música tradicional en las comunidades.

Actualmente, los tamborileros y flauteros cobran una aportación mínima por su participación en las promesas, y en el caso de eventos culturales y políticos, exigen a las instituciones un pago mejor tanto por su participación artística como por los talleres que imparten.

No obstante los cambios sociales de los últimos tiempos, los *yokot'an* todavía realizan ofrendas al santo patrono y a los santos de los altares domésticos, y las realizan también a pesar del gasto elevado que implican, pues hay que pagar a los músicos de la banda de viento y a los tamborileros, comprar los adornos para el altar y el santo patrono, alquilar sillas y comprar la materia prima para elaborar los alimentos que se ofrecen a los invitados. Esta persistencia denota la confianza en el vínculo de reciprocidad entre la divinidad y los *yoko winik* y la vigencia del principio de intercambio entre los miembros de la comunidad.



Danza del Baila Viejo en una promesa particular, danzando al compás del tambor y flauta.

Foto: Gabriela González



Tunkul resguardado en la iglesia de Tucta, única localidad donde actualmente se le da uso.
Foto: Gabriela González

Referencias bibliográficas

- Ceballos Vidal, Douglas y Guadalupe Celia Ramón Correa (2003). *El último Yoko Yiniko en la formación y difusión de la música autóctona tabasqueña*. Tesis de licenciatura en Idiomas, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México.
- Cruz Hernández, Lucía (1995). *Los bailes tradicionales de Tabasco, como producto de un sincretismo cultural*. Tesis, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México.
- De Ángel García, Abigail (2003). *Propuesta para la producción musical de la danza del Baila Viejo del poblado Tucta del municipio de Nacajuca, Tabasco*. Tesis de licenciatura en Comunicación, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México.
- "Dos danzas tabasqueñas: Baila Gigante y Baila Viejo, testimonio de Don Eligio Osono" (1985). En *Expresión*, núm. 6, mayo-junio. Villahermosa, Tabasco: Secretaría de Educación y Recreación.
- Gallegos Gómora, Miriam Judith (2007). "Música de tambores y flauta: elementos de identidad en la población Yokot'an de Tabasco, México". En *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. Nueva Época, núm. 80.

- García Souza, Paola (2000). "Ofrenda e intercambio en la tradición religiosa mesoamericana,". En *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. Nueva Época, núm. 60, octubre-diciembre.
- Gómez G., Luis Antonio (2008). "Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado". En *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 94.
- Hernández Aguilera, Lynda Jacqueline (1995). *Las costumbres y tradiciones como elementos determinantes de identificación cultural dentro del pueblo chontal (asentamientos en el municipio de Nacajuca, Tabasco)*. Tesis de licenciatura, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México.
- Hernández Morales, María Guadalupe y Leobardo Hernández Plancarte (1995). "Ensayo sociológico de los chontales de Nacajuca y la fuerza de trabajo desplazante". Tesis de licenciatura en Sociología, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México.
- Lorenzo Rodríguez, Laura Amparo (2001). *Las danzas indígenas tabasqueñas. Nuestras raíces en el olvido*. Tesis de licenciatura en Idiomas, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México.
- Mauss, Marcel (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Martínez Assad, Carlos (2004). *El laboratorio de la Revolución. El Tabasco Garridista*. México: Siglo XXI.
- Molino, Jean (1979). "El hecho musical y la semiología de la música". En *Análisis musical*, vol. 9, núm. 2. Traducción de Juan Carlos Zamora.
- Pérez González, Benjamín (2011). "Los Usos de la Lengua Chontal". En Ezequiel Soberanes Rojas (ed.) *Cuadernos del Agua*, año I, núm. I, mayo-agosto, Villahermosa, Tabasco.
- Priego, Jorge (1989). *El zapateo tabasqueño*. Tabasco, México: Gobierno del Estado de Tabasco.
- Tostado Gutiérrez, Marcela (1991). *El intento de liberar a un pueblo. Educación y magisterio tabasqueño con Garrido Canabal. 1924-1935*. México: INAH.
- Uribe Iniesta, Rodolfo (2005) "La novela de la abundancia de los Yokot'anob de Tabasco: narrativa y producción de la vida de acuerdo con el sistema de ofrenda". En Mario Humberto Ruz (ed.) *Tabasco: antiguas letras, nuevas voces*. Mérida, México: Instituto Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas-UNAM
- Zapata Cao, Jimmy Leonardo y Antonio Ocaña Magaña (1998). *Las tradiciones como elemento de identidad en el poblado de Tucta*. Tesis de licenciatura en Sociología, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México.

La Danza del Copotí: una tradición contemporánea zoque

José Alejandro Burguete Sarmiento*

En Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas, existe una gran variedad de danzas tradicionales que se practican durante diversas festividades dentro del calendario religioso zoque, algunas de tipo ritual y otras con características evangelizadoras. Una muy peculiar es la danza conocida con el nombre de *Copotí*, también llamada *Danza del 3 de mayo*, *Danza del Torito* o *Danza de la Santa Cruz*; *te' Kopodi etse'*, en zoque.

La palabra "copotí" tiene algunos elementos léxicos que nos llevan a atribuirle varias acepciones: co = kä (mano); co = kopajk/copak (cabeza); potí (sarna, caspa); poti/podi (rodilla); potis = pot/pät (gente); copotí (sarna de perro). Por su parte, etse' significa danza o baile. Francis Pimentel Zepeda, en su

* Músico tradicional zoque. Docente en la Escuela Secundaria Técnica 111, de Candelaria, municipio de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Monografía de Ocozocoautla, afirma que el sintagma *te' Kopodi etse'* significa "danza de los tiznados"; sin embargo, en Ocozocoautla la gente le atribuye en general el significado de "danza de los que se arrodillan ante la Santa Cruz", por algunos rasgos de su etimología y por la fecha especial con la que se le identifica —el tres de mayo, día de la Santa Cruz—, aunque se ha observado su ejecución en otros momentos del año.¹

En la palabra "copotí" resuena *potís*, que significa payasos en Copainalá, San Fernando y Ocotepec. Como danza, se refiere a un conjunto de hombres que se visten de mujeres y van de comparsas en carnaval y en otros desfiles y romerías. Se le atribuye un carácter alegre y bufo.

La *Danza del Copotí* se baila en grupos, de manera desordenada, con diversos vestuarios y accesorios como faldas, blusas, cabelleras, aretes, collares, máscaras o maquillaje, pues en algunos casos se pintan la cara con lápiz labial o, los más tradicionales, con tizne o tizate.

El tipo de baile se acompasa a dos movimientos —derecha e izquierda—, con giros en diversas direcciones; se puede bailar en parejas o solo, dejándose llevar por el ritmo de la marimba o de la flauta de carrizo y el tambor.

Con base en el registro y el análisis de los elementos de esta danza y, particularmente, de la música que se interpreta durante la festividad, hemos elaborado la siguiente síntesis:

- 1) Los alabados. Son un conjunto de sones que se basan en himnos o cantos católicos litúrgicos dedicados a la Santa Cruz y a otros santos y vírgenes. Se interpretan antes y después de los maitines. Algunos de sus nombres son: "Canto a la Santa Cruz", "Buenos días, Paloma Blanca", "Adoremos a la Cruz", "Mi padre Jesús", "Gloria, gloria" y "Bendito, bendito".
- 2) Los pasacalles. Son siete sones que se ejecutan en el trayecto hacia las Santas Cruces. Sus nombres son los siguientes: "Son de salida", "Carga judío", "Pasea judío", "A medio camino", "Camino a la cruz", "Los Pasos de Jesús" y "Son de Malinche".
- 3) Son de felicitación. Es un son alegre, a ritmo de 2/4, que se interpreta al terminar la letanía, los alabados, la danza y los zapateados. Se conforma

¹ Tomamos los significados de lo que de forma directa nos dijeron personalidades como don Antonio Escobar Paredes, maestro tradicional zoque de Tuxtla Gutiérrez, o el maestro Jorge García López, de San Fernando.

de una "Diana con chin-chin", un fragmento denominado "En tu día", y el "Buenos días, Paloma Blanca".

- 4) Las letanías. Son tres, de carácter místico y en compás amalgama (2/4, 7/4, 6/8), que se interpretan al momento de llegar a la Santa Cruz. Se les conoce como: "Letanía corta", "Letanía mediana" y "Letanía larga".
- 5) Sones de danza. Son diez sones rituales para la danza. Sus nombres son los siguientes: "Entrada del baile", "Primer anuncio", "Segundo anuncio", "La ronda del toro", "La llamada del toro", "Kolet", "Reverencia de dos", "La toreada", "María Manuela" y "El torito".
- 6) Los zapateados. No tienen un número determinado, se basan en sones alegres con ritmo regularmente de 6/8 y se ejecutan al término de la danza. Algunos de sus nombres son: "Tres de mayo", "Paraje", "El torito coiteco", "Bella Juanita" y "María Manuela".

Por lo que se refiere a los personajes que participan en la *Danza del Copotí*, se observa al torito, al toreador, a María Manuela, a los rejoneadores y a los copotíes. El vestuario que lleva cada uno es diferente. El torito, por ejemplo, lleva una estructura de bejuco forrada con tela, costal de ixtle y una cabeza de madera con forma de toro a la cual normalmente se le han puesto incrustaciones de cacho.

El toreador, o capitán de la danza, lleva una calzonera roja, chaleco rojo, camisa de manta o colorida, sombrero de palma con flores de papel, morral de ixtle, pumpo, calcetas oscuras, huaraches, bastón color verde con punta en forma de cruz o con una bandera roja, y lleva un cacho como instrumento.

María Manuela es un hombre vestido con falda larga floreada o de diverso color, blusa con bordado de contado, cabellera de ixtle, rafia o estambre con listón en trenzas, una muñeca de trapo, maquillaje en el rostro con tizate o tizne, o bien lleva el rostro cubierto con una mascada o mascarilla.

Los rejoneadores. Son dos o más personaje que llevan ropa común o de manta, sombrero de palma adornado con flores de papel, huaraches, pumpo, cacho, bastón color verde con punta en forma de cruz o con una bandera roja. Llevan pintadas en el rostro cruces con tizne.

Finalmente, los copotíes son varios personajes que también llevan ropa común de campesino, o de manta, con sombrero, huaraches de cuero, banderolas de color rojo, cacho, morral y pumpo. En general son niños los que suelen desempeñar este papel, y en conjunto van llamando al toro.



Momento de la *Danza del Copotí*, en Ocozocoautla, Chiapas. Foto: Alejandro Burguete.

La danza se realiza al llegar a la Santa Cruz; se interpretan diez sones con flauta de carrizo de tres agujeros y tambor tradicional zoque de madera de tortugo y cuero de venado. Existen más de 26 santas cruces ante las cuales se danza, en un extenso recorrido. Entre las más importantes se cuentan las siguientes: la Santa Cruz del Monte Calvario, la Cruz de Peñitas, la Cruz Meyapajk, la Cruz Potinaz, la del barrio de la Santa Cruz o San Isidro; la de la Ermita Barrio Nuevo, la Santa Cruz de la Lomita, la Cruz Blanca o Mosmot, la Cruz del Árbol, la Cruz de Tsakotsok, la Cruz del Venado y la Cruz de Casita.

Al momento de llegar al lugar de baile, los danzantes se presentan frente a la Santa Cruz. Todos toman el lugar que les corresponde; se acomodan en forma de cuadrilla, en parejas de 4 a 6 columnas separadas, viendo hacia al frente de la Cruz. El capitán de la danza, o sea, el toreador, se ubica frente a todos, en el extremo izquierdo, y es el que da las indicaciones de los cambios en la danza. A su costado se ubica la María Manuela y los rejoneadores; atrás de ellos se ubican los copotíes y, fuera de la danza, el toro, que se encuentra amarrado a un poste. En el cuarto son, el toro se suelta de su lazo y realiza una ronda por fuera del cuadro de los danzantes. En el quinto y en el sexto son, el toro se queda fuera de la danza pero

hace desmanes, mientras todos los demás siguen haciendo el movimiento básico; en el séptimo son, los danzantes (toreador, rejoneador, copotíes y María Manuela) forman parejas y se toman del brazo; corren gritando “polet” en dirección de un círculo grande de su espacio, dan una vuelta y tienen que realizar tres sentones en parejas a manera de un salto y, después, giran a sus direcciones como final del son. En el octavo son, los copotíes se forman en dos columnas y a la cabeza de cada columna se ubican los rejoneadores; al fondo se coloca el toreador, esperando al toro que está por fuera preparándose para embestirlo. El toreador se agacha, muestra la bandera de su bastón y los copotíes llaman su atención con el banderín. Esto sucede tres veces y cambian de ubicación. Al final, todos toman al toro, en especial María Manuela, quien lo monta por la nuca y le tapa el rostro con su falda. En el noveno son, todos danzan hacia el frente y hacia atrás, todavía agarrando al toro y van diciendo este sonsonete:

María Manuela, matate un gallo;
si no tenés, andá robalo.

María Manuela, matate un gallo;
si no tenés, andá robalo.

Decí que sí, decí que no,
María Manuela me llamo yo.

Decí que sí, decí que no,
María Manuela me llamo yo.

Al finalizar, sueltan el toro y comienza el décimo son. Todos forman un círculo y toreadan al toro. La danza finaliza cuando lo lazan definitivamente.

Los pasos de la danza pueden describirse de la siguiente manera: cada son inicia con un giro de 360 grados en direcciones contrarias; y son tres pasos-saltos de giro. En general, el apoyo básico consiste en pasos cruzados en dirección derecha e izquierda en zig-zag hacia adelante y rematan con genuflexión en dirección a la Santa Cruz, y regresan en paso de zig-zag hacia atrás sin voltear. Al finalizar cada son, el toreador expresa el grito de “¡epsilow!” y todos giran a una dirección y regresan tres pasos con saltos en cada movimiento. Esto significa que hay cambio al siguiente son. Como se dijo más arriba, esta danza cuenta con diez sones de carácter ritual, y se danza en las diversas santas cruces del municipio, ubicadas en los cerros sagrados.

La cosmovisión de la Cruz en los zoques

La historia de la Santa Cruz se remonta a los tiempos del emperador Constantino I el Grande, quien al sexto año de su reinado enfrenta a los bárbaros a orillas del Danubio y sostiene difíciles batallas porque el ejército enemigo era muy numeroso. Una noche tuvo una visión del cielo e interpretó una señal con la que vencería. La madre de Constantino, la emperatriz Elena, tuvo la voluntad de ir a Jerusalén en busca de la cruz en que murió Cristo, en el monte Gólgota. Con esto de trasfondo, comenzó a hacerse un festejo con la representación del descubrimiento de la Santa Cruz, que origina una expansión de la fe cristiana y se constituye en símbolo de veneración. En América, la evangelización esparció estos preceptos, que los naturales captaron a su manera, con un doble propósito: además de aquél, celebrar la vida, el agua y la esperanza de abundantes cosechas.

En México, la Santa Cruz representa la fe en Jesucristo, y es el día en que se rinde homenaje a los trabajadores de la construcción, de manera que los tres de mayo los albañiles suelen colocar una cruz de madera adornada con flores de papel de china como símbolo de devoción y para protección de su trabajo.

En la cosmovisión en los antiguos zoques, las cruces evocan a sus deidades antiguas: Munganan, el Rayo Viejo, deidad que se transmuta en cuatro direcciones astrales (los cuatro *mäjäpät*). Considerando las características y las virtudes de estas deidades, podemos señalar que Munganan, el Rayo Viejo, se ubica en la copa de los árboles pero no tiene dirección ni color; es un hombre desnudo, longevo, con barba larga. Él se divide en cuatro *mäjäpät*: el Rayo Verde, el Rayo Azul, el Rayo Blanco y el Rayo Negro. El Rayo Verde, *mäjä tsujtsupä*, se ubica donde nace el sol (*megchung*); su dirección espacial es el oriente y su color el verde; su virtud son los pedimentos de agua. El Rayo Azul, *mäjä tsajtsipä*, se ubica donde se oculta el sol (*noping jama'*); su dirección espacial es el poniente y su color el azul. Se le vincula a tormentas, a caos, al viento. El Rayo Blanco, *mäjä pobopä*, se vincula a la petición de abundancia; su dirección es el norte y su color el blanco. Se le vincula a lluvias abundantes y a temporales. Finalmente, el Rayo Negro, *mäjä yäjk*, se vincula a peticiones en época de sequías; su dirección es el sur y su color el negro. Es el rayo en época de estiaje, que cae sin lluvia, sin razón aparente, y quema las cosechas.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

A manera de conclusión

Los zoques enfrentan el gran reto de hacer subsistir el bagaje de los conocimientos tradicionales, y lo afrontan mediante la difusión y promoción constantes, a través de los protocolos a la usanza del pueblo, en los cuales se preserven por todos los medios habituales la danza y su música. Esta visión general es la base de la observación que he realizado durante 15 años, procurando plasmar de manera descriptiva esta riqueza cultural para dar a conocer que en Ocozocoautla hay más de una danza y, sobre todo, para que esto sirva como material etnomusicológico. Considero que es de vital importancia este esfuerzo, pues aunque pueden asemejarse estas danzas y estas músicas a otras danzas y músicas zoques, por ejemplo la de Rayón, tienen sus singularidades, y se pueden ver similitudes y diferencias incluso con las de Tuxtla Gutiérrez. Formando parte de la riqueza inmaterial de los pueblos del mundo, esta es la versión que los zoques de Ocozocoautla interpretan, y es primordial darla a conocer.

Referencias bibliográficas

Pimentel Zepeda, Francis (2006). *Monografía de Ocozocoautla*, t. I. México: Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

José Alejandro Burzete Sarmiento

Presencia de la migración en la canción wixarika

Rodrigo de la Mora Pérez Arce*

El carácter móvil de la música entre los wixaritari¹ ha estado presente tanto en las letras del repertorio de la canción, como en las prácticas sociales y culturales que los acompañan: si en un principio, en la colonia y en los siglos XIX y XX, fueron músicos viajeros los que llevaron los instrumentos y las formas musicales al territorio wixarika, hoy en día son músicos wixaritari los que de la misma manera viajan llevando su música, tanto por lugares internos y aledaños a su territorio como por otros muy distantes a sus comunidades de origen.

Con el objetivo de comprender de qué manera las dimensiones espacial y musical se correlacionan y participan en la conformación de dinámicas de

* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), México.

¹ El término wixarika (pl. wixaritari) es el nombre propio de la etnia mejor conocida como huichol, cuya lengua pertenece a la rama corachol de la familia lingüística uto-nahua. Este grupo indígena está conformado por unos treinta mil habitantes, residentes tanto en comunidades rurales en la

interacción sociocultural entre los wixaritari, en el presente trabajo realizo el análisis de la letra de cinco canciones correspondientes a dos géneros musicales —la llamada música tradicional de *xaweri* y *kanari* y la música regional wixarika o de conjunto de *teiwari* (vecino mestizo)—, logrando destacar articulaciones significativas entre alusiones a lugares geográficos y algunas de las principales prácticas espaciales llevadas a cabo por quienes conforman este pueblo indígena.

Espacios, prácticas y representaciones espaciales

Como un elemento básico para la reflexión aquí presentada, recupero los conceptos centrales del modelo teórico de análisis e interpretación de la producción del espacio propuesto por Henri Lefebvre (1991). Para el estudio del espacio este autor propone un modelo tripartito en el cual cada uno de los elementos es indisociable de los otros: representación, práctica y espacio son elementos que se codeterminan. Por *práctica espacial* entiende un ejercicio que “produce el espacio de una sociedad, asegura su continuidad y algunos grados de su cohesión” (1991: 33).² Por *representaciones del espacio* entiende las conceptualizaciones ligadas a las relaciones de producción así como a los conocimientos, signos, códigos y relaciones “frontales” (1991: 33), y, finalmente, por *espacio representacional* Lefebvre entiende

Sierra Madre Occidental en los estados de Jalisco, Nayarit, Durango y Zacatecas, como en poblaciones urbanas, principalmente del occidente mexicano. En cuanto a la escritura de los términos wixaritari, se emplean los criterios del Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara, que establece el uso de la grafía *x*, equivalente al fonema /rr/ del castellano y /sh/ del inglés; el uso de la grafía *i*, semejante a la vocal /i/ (*herida*), y que se pronuncia como una combinación de la *i* con la *u*; las grafías *ts*, similares al fonema /ch/ del castellano; la grafía *w*, igual al fonema /w/ del inglés, y el uso de la grafía *'*, que indica cierre glotal o saltillo. Las demás consonantes y vocales se pronuncian de manera similar al castellano. Los fonemas de la lengua son: *a, u, i, i, e, y, w; ' , p, t, k; kw, ts, h; m, n; r, x*. Debido a que carezco del conocimiento especializado en cuanto a la acentuación y cantidad vocálica de esta lengua, decidí no acentuar las palabras. En textos en castellano, las palabras en wixarika aparecen en cursivas, con excepción de los nombres propios. Han sido respetadas en su versión original las citas textuales en las que aparece una escritura del wixarika distinta a la que empleo. Este trabajo recupera algunos contenidos del capítulo 6 de mi tesis doctoral, titulada *Yuitiarika hueyeyarite. Los caminos de la música: espacio, prácticas y representaciones de la música entre los wixaritari*.

² La traducción de ésta y las siguientes citas es propia.

"el espacio directamente vivido a través de sus imágenes y símbolos asociados [...] el espacio de los 'habitantes' y 'usuarios'" (1991: 39).

Migración entre los wixaritari: comerciantes, jornaleros y aventureros

Según se ha documentado en diversas etnografías, los procesos de migración entre los wixaritari no son nuevos, sino que han existido desde antes de la llegada de los españoles (Weigand, 1992), y prosiguieron durante el proceso de colonización, durante los episodios de independencia y revolución en los siglos XIX y XX (Rojas, 1993) y, de manera creciente, a finales del siglo XX y principios del XXI (Durin, 2003; Talavera, 2003; González, 2004; Beimborn y Romandía, 2009).

Hablando de la generalidad de los wixaritari actuales, residentes en la Sierra Madre Occidental, puede señalarse que en gran medida la movilidad espacial que llevan a cabo está condicionada por las actividades agrícolas dependientes del ciclo estacional; en la temporada de lluvias —de junio a octubre—, en los ranchos de la sierra se realizan trabajos de agricultura (Durin, 2003: 71), mientras que en la temporada de secas —de septiembre a mayo— suelen realizarse las actividades que implican movilidad, como el comercio, la peregrinación ritual y la migración laboral.

Por otra parte, y de manera paralela a la vida en la sierra, es importante destacar la existencia de cada vez más extensas comunidades de wixaritari en núcleos urbanos, donde han establecido su residencia definitiva, en algunos casos desde hace varias generaciones. En este sentido, recuperando lo señalado por el arqueólogo Phil Weigand en torno a la movilidad espacial de los wixaritari, puede afirmarse que:

Desde el siglo XVIII, los huicholes se han mudado a los pueblos y a las ciudades de mestizos y de españoles, en la mayoría de los casos, como refugiados políticos de las comunidades. En el pasado, la aceptación implicaba, en general, una asimilación de naturaleza más bien abrupta. Para la segunda generación, la lengua y la mayoría de los otros rasgos de la cultura aborigen ya se habían perdido. Este modelo de migración urbana y de asimilación aún existe, pero se ha desarrollado una tendencia nueva importante que, de continuar, sin duda modificará por completo los antiguos patrones de adaptación urbana (Weigand, 1992; 169).

Por su parte, Séverine Durin afirma que la migración —ya sea de carácter laboral o sagrado— es un rasgo fundamental en este pueblo. A partir de la comparación de los datos ofrecidos por el censo del año 2000 y otros trabajos relativos a los artesanos wixaritari residentes en la ciudad de México, Durin expone que el 80% de estos pobladores —ya sean serranos o urbanos—, al menos ha migrado una vez en su vida, mientras que sólo el 20% ha permanecido sin desplazarse, ya sea por habitar exclusivamente en las comunidades rurales (10%) o en las ciudades (un 10%) (Durin, 2003).

En cuanto a la migración transnacional, es posible señalar que, aunque a la fecha no existen investigaciones al respecto, hay evidencias de que se da desde hace tiempo entre los wixaritari residentes tanto en la sierra como en las ciudades; en trabajo de campo he logrado recuperar testimonios de wixaritari migrantes que residen en diferentes puntos de Estados Unidos y que poco a poco van logrando establecer pequeñas comunidades, por ejemplo en Kansas y en California.³

Dos géneros de la canción wixarika

En diversas referencias etnográficas y entrevistas recuperadas en campo, los músicos wixaritari reconocen que la música por ellos llamada regional o de *teiwari* es, en origen y como lo dice su nombre, de los vecinos o mestizos; sin embargo, también reconocen que han logrado resignificarla a través de diferentes estrategias de apropiación, particularmente aplicando recursos estilísticos, tales como el desarrollo de una forma particular de realizar el canto, pronunciando de manera singular el español o cantando en lengua wixarika; ejecutando los instrumentos de manera diferente a la música occidental, y desarrollando las prácticas performativas en las que el uso de la vestimenta y otros elementos icónicos de la identidad étnica son elementos clave (De la Mora, 2011). Como lo han documentado Zingg (1982: 27), Mata Torres (1993), Jáuregui (2007) y Chamorro (2006), esta música paulatinamente fue integrándose al gusto y a la vida cotidiana de las comunidades de la sierra en diferentes procesos, hasta ser completamente

apropiada y estilizada por los wixaritari, pero sin perder nunca la referencia a su origen en el mundo de “afuera”, el mundo de los *teíwarixi*, los vecinos o mestizos que habitan en pueblos y ciudades cercanas a su territorio.

Por contraste, la llamada música tradicional —históricamente anterior a la música regional al provenir del periodo de la Colonia (s. XVIII)— no es considerada de origen extranjero; esta música, ejecutada con los instrumentos cordófonos *xaweri* y *kanari* —cordófonos de frotación y rasgueo, respectivamente—, si bien es evidente que tiene un origen europeo tanto por los instrumentos como por algunos elementos formales, para los wixaritari es considerada ya íntegramente parte de su cultura, al grado de estar completamente inserta en su sistema mítico y ritual (Zingg, 1982; De la Mora, 2011).

La canción wixarika y los lugares de migración

Al explorar el repertorio cantado tanto de la música tradicional como de la música regional wixarika, es posible reconocer la presencia de referencias a lugares geográficos particulares, desde localidades ubicadas dentro del propio territorio agrario wixarika, hasta alusiones relativas al desplazamiento interregional, nacional o transnacional. En dichas alusiones afloran diferentes sentidos discursivos en torno a las referencias geográficas: se mencionan lugares con la intención de reivindicar localidades, comunidades de origen y entidades federativas de pertenencia, mientras que, en otro sentido, se hacen referencias espaciales añorando un lugar ajeno, que por lo general suele corresponder a un núcleo urbano asociado con la prosperidad económica.

En correlación con las enunciaciones mencionadas, es posible reconocer diversos tipos de motivaciones socioculturales, que van desde la relativa al simple deseo de viajar, hasta las relacionadas con la necesidad de mejorar laboral y económicamente, migrando de manera ya sea transitoria o definitiva. A continuación presentaré cinco ejemplos de letras de canciones que dan cuenta de los diferentes sentidos de movilidad espacial mencionados.

Un primer ejemplo de alusiones relativas al espacio traslocal, y en el que se destaca como motivación el simple deseo de viajar, es la pieza *Haliema*, del grupo Los Teopa, originario de Santa Catarina Cuexcomatitlán:

Haliema
Ne ri Haliema netewa mi
neuxei nepapa
keneneupitia
Miiweme matia
tepi'iwayu
'ari Tetiata
Haramaratsie pai.
'ari Tateikie
mayeyeikatsie
'aku tatewa
Unión Comunidades
'aku mutainetsie
tepakayaxe
Hatsimariya
meukayeikatsie.
'ari Saucito
temukakine
'ari La Guerra
temuyekine;
Hatsimariya
Te'aye'axiame
'ari boleto
tepitinaneni.
Camión la UCEItsie
tepakayaxe
'ari kiekari
memanetikatsie
te'anyekikati
tepetaxiani
Ruiz Nayarit pai.
'aku mi Miiweme,
'iwamete ri
temeuyeyia mi
tekwanyehu ri

Oye, papá,
 tu hija Haliema,
 tu hija Haliema
 te pide permiso
 para ir con Miiweme
 a tomar un baño
 a la Costa
 hasta el mar.
 En el camión
 que hace la ruta
 de San Andrés
 a Jesús María
 en el que dice
 "Unión de Comunidades"
 bajaremos sentados
 rumbo a Jesús María.
 Por Saucito
 cruzaremos
 por la Guerra
 cruzaremos;
 llegando a
 Jesús María
 boletos
 compraremos.
 A bordo del camión
 de la UCEI
 cruzaremos
 en nuestro recorrido
 por muchos pueblos
 y llegaremos
 a Ruiz Nayarit.
 Oye Miiweme,
 ahora que hemos
 tomado el baño
 retornemos a casa

<i>Haramaratsie pai</i>	desde el mar
<i>Te'akunuaxiame</i>	hasta nuestro pueblo
<i>'ari takie pai</i>	y vivamos allá
<i>Tepe'uwani</i>	en nuestra comunidad
<i>'aixia 'iyari.</i>	con bien y felices.
<i>'aku Miiweme</i>	Oye, Miiweme,
<i>pekwa'ahiaweni</i>	no estés triste
<i>Haramaratsie pai</i>	recuerda que fuimos al mar
<i>tepeku'iwaxi</i>	a tomar un baño,
<i>tekayuhekati</i>	vivamos aquí
<i>ma tepu'uwani</i>	tranquilos
<i>'ari tahetsie</i>	compartiendo
<i>tepukukwini.</i>	nuestro destino

(Ramírez de la Cruz, 2005; 288-289).

En esta pieza es posible apreciar la enunciación de una secuencia espacial que reproduce el recorrido de la ruta de autobús que va desde la Sierra del Nayar hasta el puerto de San Blas, en Nayarit. De manera detallada, se mencionan acciones y emociones que hacen evidente la importancia para el narrador de la experiencia de movilidad descrita. A su vez, en la letra es posible reconocer aspectos relacionados con formas de interacción social, en particular con esquemas de valores que ponderan la familia y el noviazgo; finalmente, se puede destacar como elemento significativo la mención de un tipo de desplazamiento espacial que enfatiza el retorno a la comunidad de origen; como propone el narrador a su amada: “retornaremos a casa [...] hasta nuestro pueblo y vivamos allá en nuestra comunidad” (Ramírez de la Cruz, 2005; 288-289); se destaca, así, la reivindicación de la localidad de origen como espacio deseado para la continuidad de la vida, aspecto que contrasta con otras piezas del repertorio cantado, como se verá a continuación.

En un segundo ejemplo, la canción *Alicia*, del grupo Los Teopa, expone un tipo de migración de carácter laboral que enfatiza la necesidad de permanecer en la ciudad para obtener los satisfactores de la vida moderna:

*Ne nekapeuma
 tsepa tsi 'apapa
 waika rexeiya
 tukuri pai ti
 ya ri mexeiya.
 Nerakumate
 ke ripetitewa
 'ari Alicia
 ya ri wa' ati
 tsi petitewa.
 peti' awairiya
 'au mi Vallarta
 texika hekine.
 muwa pai ti
 ta mi tepe'uwani.
 'arike ta mi
 Tepayeixiani
 'echiwa ri mi
 Pereyeiyati
 Muwa pai timieme.
 Xika raxeiya
 Tutu meuxuawe
 Ya ri wa'ati
 tiumawiwani
 kaniuyimiki.*

No le temo a nada
 qué importa si tu padre
 tiene ganado
 y hasta troca,
 qué importa.
 Yo ya sé
 tu nombre;
 tú te llamas Alicia,
 verdad que sí.
 Qué bonito nombre.
 ¿Te animas
 a venir conmigo
 a Vallarta?
 Hasta allá
 viviremos.
 Después de un tiempo
 retornaremos,
 cuando hayas adquirido
 cosas propias
 de aquella región.
 Cuando las flores
 del campo miran,
 pareciera
 que me hacen señas.
 Así me siento.

(Ramírez de la Cruz, 2005; 288-289).

Puede señalarse este tipo de movilidad espacial como transitoria, motivada tanto por deseos de mejora de las condiciones laborales y económicas, como por deseos de superación del estatus social. Se advierte también un carácter de transgresión del orden social al desafiar, el narrador, al padre de la amada, y se subraya cómo el

éxito laboral obtenido a través de la migración permitirá retornar a la localidad de origen y ocupar una posición social privilegiada.

En otro sentido, dentro del repertorio de la canción wixarika es posible encontrar canciones que aluden al desplazamiento espacial ligado también a la superación económica y de estatus social pero que, a diferencia del ejemplo anterior, consiguen estos propósitos a través del involucramiento en las dinámicas ilegales del mundo del narcotráfico. Es el caso de la pieza *De Michoacán a Durango*, compuesta e interpretada por el Grupo Encinos, de San Andrés Cohamiata:

Allá en lo alto de la Sierra de Michoacán y Durango
allá tengo mis parcelas donde cultivo mí yerba
Los guachos no saben de esto
ni se las huelen siquiera.

La marihuana es negocio, pero pa' mí es diferente
yo cultivo de lo fino, yo no siembro lo corriente
Y sí amigo, más de amapola
es la que deja billete.⁴

Como se puede apreciar, en esta pieza se enfatiza la interrelación de significados de la cultura wixarika tanto con el mundo mestizo como con los circuitos nacionales del mercado de estupefacientes; el ejemplo permite reconocer de qué manera se han incorporado a la realidad social y cultural de los wixaritari, valores, actitudes, elementos de estatus y dinámicas sociales de un universo de significado de escala regional, nacional y transnacional.

Otro tipo más de movilidad en los repertorios de la canción wixarika es el de la migración de carácter definitivo. Un ejemplo de esta última es el presentado en la pieza *De amores en Tepic*, propia del repertorio de música tradicional, cantada por el músico de San Andrés Cohamiata, Francisco López López, Wakiri. En la pieza se aborda el tema de una ruptura amorosa en la que la dimensión geográfica subraya la tensión afectiva:

⁴ Grupo Encinos, *Ya llegó*, Huehuecuicatl, Guadalajara, (s/f).

'ari kename
 'ari Tepiki
 'ari xeniu mi
 xeniu peretia
 xeniu peretia
 tutu tewayari
 pe'anawieti
 xeniu peretia
 'ari mi riki
 'ari mi riki
 ke te'iyurieni
 ke te'iyurieni
 'ari riki mi
 tutu tewayari
 xeniu pe'ahanati
 xeniu peretia
 tutu xeniu mi
 'ari kaiwa pai
 hu kapirenaki'erie
 kari xeikia mi
 'ari mi mimi.
 'ari mi mimi
 'ari Wirikuta
 'ari timieme
 xeikia pe'ahanati
 xeikia pekaneyani.

Hi...
 tutu tewayari
 'ari mi mimi
 'ari haweri mi
 peneniuyurieka
 pekaniuyini
 'ari mi mimi
 'ari mimi...

Se dice así
 que en Tepic
 según dicen
 que te fuiste allá
 que te fuiste allá;
 la flor tewayari
 te llevaste contigo;
 te fuiste para allá
 ya así nomás
 ya así nomás
 y qué le vamos hacer
 y qué le vamos hacer
 ya así nomás;
 la flor tewayari
 así te llevaste contigo;
 tewayaaáli
 te fuiste para allá.
 Ya que la flor
 que hasta por allá
 creo que se admite
 a poco es así
 a poco es así;
 así allá en Wirikuta
 las cosas de allá
 eso te la llevaste
 y así te marchaste.

Hi...
 la flor tewayali
 así...
 ay, pobre de mí
 me traicionaste
 así me trataste
 así...
 así..

'ari mi Tepiki	y así en Tepic
'ari mi seniu	sí, por allá
'ari mi mimi	así...
mu peneyeikani	que te han visto allá
'ari waniu mi	así cuentan
nemenimalieka.	así he escuchado de ti. ⁵

En este caso, el proceso de migración opera como un factor que trastoca el orden ideal de la vida comunitaria y, dentro del mismo, la ciudad representa el espacio de la otredad cultural, marcadamente distante y ajena a la realidad cultural del narrador.

Finalmente, un último ejemplo que integra varias de las alusiones espaciales relacionadas tanto con la residencia en la sierra como con los lugares de migración es el saludo con el que el grupo El Venado Azul introduce la famosa canción *Cumbia de los conejitos*.⁶ Al inicio de la pieza, el vocalista enlista una serie de localidades que van desde varios pueblos del territorio wixarika hasta localidades y ciudades en la región aledaña al territorio, e incluso extranjeras:

Haimatsie, Nueva Colonia,
 Pedernales, Cajones, Pochotita,
 Pueblo Nuevo, El Celoso, Santa Catarina...
 ¡Claro que sí!
 También la gente de Tierra Azul,
 Wuautia, Ocota de los Llanos,
 Ratontita, Tuxpan de Bolaños,
 Mesa del tirador, hasta Puente Camotlán...
 para mi amigazo el Paco Magallanes y el Temú de Vallarta
 Y a toda la raza bonita
 que se encuentra en los Estados Unidos,
 reciban mi saludo, de mi parte, del Venado Azul, ¡yaju!

Rodrigo de la Mora Pérez Arce

⁵ Francisco López, López, "De amores en Tepic", en De la Mora, Pérez Arce Rodrigo (investigación y grabación), *Taateiketaari waxaweeri waniawari: canciones de waxeeri y kanari de Taateikie*, CONACULTA-PACMYC, Guadalajara, 2010. Transcripción y traducción de César Chávez Martínez.

⁶ El Venado Azul, "Cumbia de los conejitos", en *Mi corazón es un vagabundo*, Guadalajara: FONORAMA.

El ordenado recuento geográfico de localidades de la sierra —eludiendo curiosamente la de San Andrés Cohamiata, comunidad con la que Santa Catarina, a la que pertenece el músico, suele tener rivalidad— da cuenta de la existencia de redes de interacción social basada en la referencia a lugares geográficos de origen y hace evidente que dichos circuitos están revestidos de significación social para quien canta y quienes se identifican con él; de este modo, la enunciación de la pertenencia geográfica es un recurso para subrayar la solidaridad intra y extracomunitaria como una relación significativa.

Conclusiones

A través de los diferentes ejemplos presentados en este trabajo ha sido posible reconocer la existencia de una amplia gama de enunciaciones geográficas relativas tanto a lugares internos del territorio wixarika como a las regiones aledañas al mismo, ya sea al interior del territorio nacional o en el espacio transnacional. Dichas alusiones dan cuenta de una diversidad de formas de llevar a cabo la movilidad espacial por parte de este pueblo indígena, que van desde la movilidad por placer, hasta la migración transitoria por motivos laborales —ya sea de carácter legal o ilegal—, así como la migración definitiva.

Lo analizado en estas páginas permite comprender de qué manera prácticas espaciales, representaciones del espacio y espacios representacionales se ligan estrechamente a intereses, motivaciones e interacciones sociales por medio de las cuales los wixaritari dotan de sentido su vida social y cultural.

Referencias bibliográficas

- Beimborn, María Florentine y Alberto Romandía Peñaflor (2009). "Emigración y continuidad cultural de los wixaritari. Breve reflexión sobre una relación ambigua". En *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, núm. 2, vol. VII, pp. 13-29.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo Alberto (2011). *Yuitiarika huyeiyarite. Los caminos de la música: espacio, prácticas y representaciones de la música entre los wixaritari*.

- Tesis de doctorado en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología Social, CIESAS-Occidente, México.
- Durin, Séverine (2003). *Sur les routes de la fortune. Commerce à longue distance, endettement et solidarité chez les Wixaritari (huichol), Mexique*. Tesis de doctorado en Antropología, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, París.
- González Rubio, Luis Antonio (2004). *Relaciones interétnicas en la costa de Nayarit: los wixaritari en la tierra del tabaco*. Tesis de licenciatura en Sociología, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Guadalajara, México.
- Jáuregui, Jesús (ed.) (1993). *Músicas y danzas del Gran Nayar*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista.
- Jáuregui, Jesús (2007). *El mariachi: símbolo musical de México*. México: Taurus, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Malden: Blackwell, 1991.
- Mata Torres, Ramón (1993). "Los corridos huicholes". En Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, pp. 255-270.
- Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio (2005). "Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas". En *Función*, núm. 29-30, pp. 3-309.
- Rojas, Beatriz (1993). *Los huicholes en la historia*. México: Instituto Nacional Indigenista, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, El Colegio de Michoacán.
- Talavera Durón, Francisco (2003). *Las venas del tabaco: la migración de los wirraritari en la costa de Nayarit*. Tesis de licenciatura en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Weigand C. Phil (1992). *Ensayos sobre el Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*. México: Instituto Nacional Indigenista, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, El Colegio de Michoacán.
- Zingg, Robert M. (1982). *Los huicholes: una tribu de artistas*, t. II. México: Instituto Nacional Indigenista.

Referencias fonográficas

- Amos de la Sierra, Los (2008). "Popurrí: No señor apache / Como la Luna / Muchacha triste". En *Los amos de la Sierra*. Guadalajara, México: Fonorama.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo (investigación y grabación) (2010). *Taateiketaari waxaweeri waniawari: canciones de xaweeri y kanari de Taateikie*. Guadalajara, México: CONACULTA-PACMYC.
- Encinos, Grupo (s.f.). *Ya llegó*. Guadalajara, México: Huehucuatl.
- López López, Francisco y Mario Carrillo Montoya (2010). "De amores en Tepic". En Rodrigo de la Mora Pérez Arce (investigación y grabación), *Taateiketaari waxaweeri waniawari: canciones de xaweeri y kanari de Taateikie*. Guadalajara, México: CONACULTA-PACMYC.
- Teopa, Grupo Huichol, Los (s.f.). "Haliema". En *21 éxitos*. Guadalajara, México: Fonorama.
- Venado Azul, El (2006). "Cumbia Cusinela". En *Viejo pero no espoleado*. Guadalajara, México: Fonorama.
- Venado Azul, El (2008). "Cumbia de los conejitos". En *Mi corazón es un vagabundo*. Guadalajara. México: Fonorama.

Razones de valoración y estigma de los corridos entre jóvenes universitarios y preuniversitarios de Chiapas

María Luisa de la Garza Chávez*

Este trabajo presenta resultados de una investigación sobre cómo perciben y valoran los corridos los jóvenes de cinco regiones de Chiapas que cursan la enseñanza media superior —preparatoria o bachillerato— o que asisten a la universidad. Los datos se obtuvieron mediante la aplicación de una amplia encuesta sobre gustos musicales, en la que una sección se dedicaba a los corridos. En total, se encuestó a poco más de dos mil jóvenes de las regiones Centro, Selva, Sierra, Soconusco y

* Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

Unas primeras líneas de análisis fueron presentadas en el 2º Encuentro de Etnomusicología y, una reelaboración, en el 17º Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, celebrado en Gijón, España, en junio de 2013. La sistematización completa fue realizada en 2014, durante una estancia de investigación en el Departamento de Estudios Chicanos de la Universidad de California en Santa Bárbara, que recibió apoyo del CONACYT.

Altos, a quienes se preguntó si este género era de su agrado o no, y cuáles eran sus razones; se les preguntó también si consideraban que los corridos estaban o no de moda; se les pidió que dijeran por qué creían que a algunas personas les gustaban mucho y por qué a otras no les gustaban nada; se les solicitó que identificaran a tres cantantes o grupos que interpretan corridos y, por último, se les pidió que escribieran un par de versos de algún corrido que recordaran.¹ En lo que sigue se presentan las razones de valoración positiva y de rechazo hacia este género musical, las cuales han sido organizadas en cinco “campos de argumentación”: el histórico, el literario, el musical, el social y el personal.

De los cinco campos de argumentación se pueden extraer razones tanto de aprecio como de desprecio, y en todos hallamos un cierto juego de implicación o distancia entre los jóvenes y su decir, ya que a veces escribieron juicios que asumen como propios —en frases como “siento que los corridos son para narcos” o “enseñan cosas que pueden ayudarnos a pensar en nuestra vida”—, mientras que otras veces reprodujeron lo que perciben como el discurso social —en respuestas como “dicen que los corridos son para borrachos” o “dicen que son para gente naca”—; y otras más plantearon lo que consideran es el juicio de un grupo social determinado —al señalar que hay personas que no valoran positivamente este género porque “son tímidos” o, quizás, “porque han nacido en cuna de oro”—. Lo interesante de estos datos es, precisamente, el juego de voces y de posiciones que sale a la luz; las tensiones que emergen entre lo que pueden ser unos gustos personales y unos discursos sociales y mediáticos que, o bien censuran, o bien promueven, el consumo de esta música. Sin embargo, es preciso señalar desde el primer momento que, aunque hay razones diversas de no simpatía con el

¹ La encuesta se aplicó, en una primera fase, en los años 2010 y 2011, en el marco del proyecto “Geografías sonoras: transformaciones recientes del gusto musical en Chiapas”, que recibió financiamiento del Fondo Institucional de Investigación 2010; y, en una segunda fase, en 2014, en el marco del proyecto “Fronteras poéticas / Poéticas de la frontera”, financiado por PROMEP. En la aplicación de la encuesta participaron María del Rocío Sánchez Jasso, María Felipa Rueda Cordero y Nicolás González Ruiz. Agradezco a los tres su entusiasmo y, a PROMEP, la posibilidad de que María Felipa Rueda se integrara al proyecto “Migraciones y fronteras en la literatura mexicana”, de la red RITELI, y pudiera colaborar en la ardua tarea de transcripción de los datos. Las localidades en que se aplicó la encuesta fueron: San Cristóbal de Las Casas (región Altos); Tuxtla Gutiérrez y Ocozocoautla de Espinoza (región Centro); Ocosingo, Tila, Palenque y Catazajá (región Selva); Tapachula, Tuxtla Chico, Huixtla y Cacahoatán (región Soconusco), y Motozintla y Frontera Comalapa (región Sierra).

género e incluso de rechazo absoluto, la percepción de los corridos acaba siendo predominantemente positiva porque al conjunto de jóvenes a quienes les gusta su música, las historias que narran o las emociones que provocan, se sumaría el conjunto de jóvenes a quienes no les gusta el género pero le atribuyen un valor de documento *histórico* o de testimonio *para la historia*, con lo que nos situamos en el primero de los campos de argumentación.

El valor histórico

En efecto, aunque a muchos jóvenes la música de los corridos les parezca “aburrida”, sus temáticas no les atraigan y les desagrade que algunas de las letras sean “groseras”, valoran positivamente estas canciones porque dan información del pasado y porque consideran que ayudan también a comprender el presente. Los corridos, dicen estos jóvenes, “narran historias reales”, “historias verídicas”; nos “dicen cómo son las cosas” y “cómo han ido cambiando”; son memoria de lo que fue —“recuerdos que fueron realidades”, “rememoran una historia común”— y son la memoria que será —porque “retratan”, “reflejan”, “describen”, “muestran” “lo que pasa en estos tiempos”, “cómo es nuestro mundo” y “lo que ocurre a diario en nuestro país”—. La respuesta de un estudiante del Colegio de Bachilleres (COBACH)² de Ocozocoautla ilustra bien esta tensión entre un gusto personal que no es afín a esta música y el reconocimiento de que el género tiene un valor histórico intrínseco: “No”, respondió en un primer momento a la pregunta de si le gustaban los corridos; pero luego añadió con timidez, porque usó paréntesis: “más o menos”, y esta fue su explicación: “Se me hace desesperante ese tipo de música, pero a veces cuentan historias reales que nos hacen reflexionar”.

Si bien algunos jóvenes anclan el valor histórico del corrido en que narra hechos “de hace años”, la mayoría destacan el papel que desempeñan en el presente, pues no sólo cuentan “lo que está pasando” en México, sino “*la verdad de lo que está pasando* en nuestro país”; no sólo hablan “de lo que se vive”, sino que hablan “de *la vida real*”; no sólo muestran “cómo son las cosas”, sino “las cosas

² Al final del texto se enlista el significado de los acrónimos y las abreviaturas de las instituciones educativas en las que se aplicó la encuesta.

como son". Estos jóvenes comparten ampliamente el juicio que dejaron grabado Los Tigres del Norte en la apertura de su célebre disco *Jefe de jefes*, al inicio del corrido del mismo nombre, donde se escucha que: "Los corridos son los hechos reales de nuestro pueblo [...] [y gustan porque] en ellos se canta la pura verdad".³ "La puritita verdad", puntualizarían varios estudiantes, y, añadiendo una valoración moral, dos jóvenes de la sede San Cristóbal de Las Casas de la Escuela de Ciencias y Técnicas del Estado (ECYTEC) precisarían que de lo que los corridos hablan es de "la cruel verdad".

Esa verdad es *cruel* porque alude principalmente a "la violencia", a "los problemas del narcotráfico" y a "la delincuencia", pero lo que se enfatiza sobre

todo es su valor de *verdad*, que contrastaría con un discurso engañoso o falso que atribuyen sobre todo al gobierno. Varios jóvenes apuntaron que los corridos "dicen las verdades del gobierno"; alguno especificó que cuentan "sus transas" y, en general, habría acuerdo con un preparatoriano⁴ de Tapachula que escribió que "hablan sobre algo que no ha salido a la luz".

La idea de que los corridos son la historia no oficial de México



Compilación en venta en San Juan Chamula en 2016.

³ "Jefe de jefes" es una composición de Teodoro Bello; el disco vio la luz en 1997.

⁴ Al referirnos a "preparatorianos", aludimos a estudiantes de las Escuelas Preparatorias del Estado de Chiapas.

está ciertamente muy arraigada en el imaginario del género, pero lo que llama la atención en estas respuestas es que esta labor de desvelamiento se considera muy meritoria, no sólo porque plantean un punto de vista alternativo al oficial, sino porque, para hacerlo, asumen que se necesita cierto arrojo: “Tienen el valor de contar lo que pasa en esta sociedad *sin temor a represalias*”, escribió un estudiante de Tecnologías de la Información y la Comunicación de la sede que la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) tiene en Huixtla, mientras que otro estudiante de la misma institución y sede pero de la carrera de Comercialización manifestó que los corridos le gustan “un poco” porque “alguno dice la verdad, y *sin temor alguno*”.

La atribución del valor de testimonio veraz —que se corresponde con lo que nos parece uno de los elementos definitorios de este género: su *pretensión de verdad histórica*, independientemente de la dosis de ficción que incluya— es un elemento que muchas veces lleva a considerar positivamente al corrido, aunque, como se ha dicho, sus características líricas o musicales no sean del agrado de quien emite el juicio. Ahora bien, el hecho de que *digan verdad*, o de que *digan verdades*, puede ser



Compilación en circulación en San Cristóbal de Las Casas en 2011.

—según los estudiantes— un elemento para que algunas personas los rechacen, ya sea porque son indiferentes a la materia narrativa —“no les interesa saber un poco de lo que está sucediendo en el narcotráfico o en la historia”, escribió un aprendiz de historiador (de la UNICACH, Tuxtla)—, o porque se ven aludidos más o menos directamente de un modo que les incomoda —caso de aquellos a quienes “les duelen las verdades” o “les

María Luisa de la Garza Chávez

afecta lo que dicen, como a los políticos”, dirían, respectivamente, un joven de la Escuela de Comercio y Administración (ECA) y otro de la Universidad Intercultural (UNICH) de San Cristóbal—.

En cualquier caso, es muy amplia la percepción de los corridos como discursos de los cuales se puede extraer una enseñanza, sobre todo porque —dicen— llevan a la reflexión, narran experiencias de las cuales se pueden extraer “lecciones” y, como afirmó un estudiante del Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica (CONALEP) de Palenque, “pueden ayudarnos a pensar en nuestra vida”.⁵

Los aspectos literarios

Es muy destacable la diversidad de aspectos literarios que son puestos sobre la mesa por los jóvenes, quienes no sólo fijan su atención en las historias narradas —predominantemente de “muerte, drogas y armas” —,⁶ sino en el modo como están construidas, en su registro poético, en el léxico utilizado y en las características de los personajes. En términos de estructura, se valora cómo se van narrando los acontecimientos, cómo están contadas “las historias, el drama de ellas y la manera en que terminan”. A algunos les parece que los compositores tienen “inspiración” o “ingenio”, que es relevante “cómo componen los versos”, su precisión, su extensión⁷ y que las palabras “coincidan”, es decir, que rimen.⁸ Algunos jóvenes

⁵ Las conclusiones a las que los lleve esta reflexión son un tema aparte, y pueden ser muy dispares. En relación con el tema específico del narcotráfico encontramos que a algunos los hace tomar consciencia de que se trata de una actividad “peligrosa”, mientras que a otros “[los] motiva para ser narco”, como reconoció acerca de sí mismo un estudiante del Instituto Tecnológico (IT) de Frontera Comalapa.

⁶ Llama la atención que, habiéndose aplicado la encuesta en Chiapas, no haya apenas alusiones explícitas a la marginación social o a la migración indocumentada, dos temas añejos de los corridos y socialmente muy vivos en el estado, ni se mencione la lucha zapatista, que es una importante veta de producción de corridos en la región.

⁷ Hay varios jóvenes a quienes los corridos les parecen “largos” o “muy largos”, y esto es un elemento de distanciamiento.

⁸ “La rima” es un elemento señalado en varias ocasiones, sobre todo por los muchachos del nivel medio superior; su valoración, sin embargo, no es unánime, pues a algunos les gusta que los versos rimen, mientras que a otros —un número menor, ciertamente— “no les gusta que tengan rimas”. En cualquier caso, este elemento formal parece ser un componente importante del género, porque hay quien se queja de que los corridos que ha escuchado “ni siquiera riman”.

—como se verá— destacan el realismo de las descripciones; otros, el dramatismo de las escenas; y aunque hay sólo uno que señala que los autores recurren a “la sátira”, varios aluden al humor.

La cuestión del léxico fue señalada enfáticamente como muy relevante para la valoración positiva o de desprecio de los corridos; en especial, lo que en otro tiempo era conocido como las “malas palabras”. En efecto, “son groseros” y “mal hablados”, “dicen palabras obscenas” y “majaderías”; “su letra es fuerte” y “pesada”,⁹ son el tipo de frases que encontramos entre quienes toman distancia del género; sin embargo, también las encontramos entre aquellos a quienes les parece que estos corridos “se expresan chido”. Algunos jóvenes, con prudencia, señalan que “tal vez” sea eso lo que guste, y varios lo confirman, aun cuando algunos lo hacen con cierta timidez, como un joven preparatoriano de San Cristóbal que no se atreve a terminar la frase cuando escribe: “Me encantan porque te mientan la ma...”

Si las “palabrotas” suelen ser destacadas por quienes son menos afines al género, en los personajes se detienen más quienes los valoran mejor, profundizando en las tramas en que participan y en su carácter. Tal vez por pudor, los jóvenes que repelen los corridos de sicarios y de narcotraficantes nos ahorran *la historia* y sólo afirman que no gustan porque son “rudos”, “salvajes”, “toscos” y, muy enfáticamente, “violentos”. Es muy raro que digan, como un estudiante del Colegio de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Chiapas (CECYTECH) de San Cristóbal, que los corridos cuentan “cómo asesinan o secuestran”; y si acaso entre este grupo se alude a algún personaje que sea agente, lo que se dice de él es que se dedica —en un tiempo sin temporalidad— a “matar o dañar gente”.

En cambio, los jóvenes con una percepción menos negativa de los corridos con frecuencia abordan a los personajes considerando la dimensión temporal, e implicando casi siempre una transformación. Los corridos, escribió

⁹ “Pesada/o” es un adjetivo que puede referirse a los corridos —recordemos que numerosas compilaciones de los años noventa lo llevaban en el título—, a las historias narradas —con el tema del narcotráfico principalmente—, al vocabulario —cuando incluye “groserías”— o a los personajes —“jefes” de organizaciones de diverso nivel—. Es interesante notar que dos de estos usos denotan cercanía con el género —cuando califican al corrido como obra lírico-musical y cuando su referente son los personajes protagonistas—, y los otros dos denotan distancia, ya que sólo son utilizados por quienes no lo valoran positivamente.

un preparatoriano de San Cristóbal, hablan “de personas que antes eran pobres y después no”, o son personas “que triunfan”, “que se superan a sí mismos”, que consiguen ser “una nueva persona”, como escribirían, por su parte, otro joven de San Cristóbal y dos más de Palenque, todos de nivel medio superior. Independientemente de cómo estén hechos los corridos en sí —los hay, por supuesto, mejores y peores, unos que abarcan mucho tiempo y otros poco, unos más narrativos y otros más descriptivos— en estas caracterizaciones *hay historia*: personaje, problema, clímax y resolución.

Ahora bien, la tensión narrativa a la que aluden estos jóvenes no se limita a las *metamorfosis* de los personajes, sino a que viven trances y conflictos en los que “se la juegan”. Como un preparatoriano de Tapachula, varios dijeron que los corridos gustan por “las hazañas o aventuras a las que se enfrentan” los personajes, y, en clave genérica, un joven del Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios (CBTIS) de Ocosingo explicó que lo que los hace atractivos es que sean “relatos de acción”.

En cuanto al carácter de los personajes, a la esperada caracterización de individuos “valientes” que están dispuestos a “correr riesgos”, a “hacer cosas extremas” y a “nunca [darse] por vencidos”, se añadiría que son “gente fuerte” no sólo en relación con los otros, sino en relación consigo mismos, pues al parecer son elementos para su valoración positiva “la autoestima” que muestran, su “orgullo”, su “estado de ánimo”, su “entusiasmo”.¹⁰

En la aproximación a las historias que narran los corridos claramente observamos dos perspectivas: una que pone énfasis en la violencia que, de forma explícita o subyacente, acompaña a los hechos narrados, y otra que la saca de foco centrándose en las experiencias personales de los protagonistas. Así, frente a unos que resaltan que hablan de “cosas indebidas” y “malas”, otros dicen que hablan de “vidas a toda mandarina” porque los personajes “traen dinero”, se divierten y tienen “poder”. Algunos jóvenes traducen esto en “felicidad”, y otros se quedan en llamarlo “diversión”, pero asumen que se trata de un “estilo de vida” y que este estilo de vida puede ser un elemento de atracción: La gente valora —escribió un

¹⁰ En la explicación de la percepción más negativa de los corridos, sobre el carácter de los personajes prácticamente sólo se dice que son “violentos”, aunque de forma excepcional aparecen otras caracterizaciones como “déspotas” y “malcriados”.

estudiante de Comunicación Intercultural de la UNICH— que los corridos “hablan de la vida de pura diversión como tomar, el dinero y sentirse más importante que los demás”. Frente a esta perspectiva, los jóvenes con una percepción menos positiva del género aluden a esto como una “mala vida” o una “vida fácil”, ya que les parece que los personajes “gana[n] el dinero de manera más cómoda” o acceden a una “riqueza fácil sin trabajar”.

Argumentos musicales

Los argumentos musicales mediante los cuales los jóvenes valoran los corridos tienen, por lo general, menos matices que los argumentos referidos al discurso oral, aunque no son pocos los elementos que toman en consideración. El primero de ellos es el ritmo, que se destaca como razón tanto de gusto como de disgusto: El ritmo “pone alegre”, es “bueno” o “pegajoso”, son algunas de las caracterizaciones asociadas a la valoración positiva del género, mientras que en la valoración negativa simplemente se dice que el ritmo no gusta—“no me gusta”, “no les gusta”, “no se entiende”— o que se trata de un género que “no tiene ritmo”. En segundo lugar estaría la sonoridad, que está asociada al tipo de instrumentos que se tocan, aunque no es raro que se refieran, en términos globales, a si “suenan bien” o “suenan feo”, a si les parece o no que “se oyen bonito”. Estas frases ponen el foco en el receptor y no



Marta Luisa de la Garza Chávez

tanto en la materia musical; sin embargo, los jóvenes también abordan la fisicidad de la música, y en este ámbito destacan los distintos instrumentos —su timbre particularmente, aunque ellos no lo formulen así—, y lo que denominan “la fuerza” —el volumen y la armonización— con que son ejecutados.

Es importante destacar aquí que de la descripción de los rasgos musicales también se puede deducir el segmento de corridos que estos jóvenes tienen en mente cuando se les pregunta por el género, pues de otro modo no se entendería que al mismo tiempo que unos señalan como una razón de aprecio o desprecio el que los corridos tengan un “ritmo rápido”, otros indiquen que atraen o repelen por su “ritmo lento”, o que unas veces sean calificados como “chidos para el baile” y, simultáneamente, como una música que “no es para bailar”. Así pues, al analizar los argumentos musicales que aportaron los estudiantes de las diferentes regiones se observa que en la Selva es donde más asentados están los corridos de factura más reciente, pues se ensalza enfáticamente “el tipo de instrumentos” y se valora positivamente su sonido, la velocidad del ritmo, la destreza en la ejecución y su carácterailable, aunque el conocimiento compartido permite que también los detractores se expliquen, quejándose sobre todo de que va “demasiado rápido” tanto la música como el canto, y de que “son ruidosos” y “hacen mucha bulla”.

Aunque en esta región en ningún momento se precisan los instrumentos, por estas descripciones y otras respuestas podemos asumir que se trata de los corridos que se han venido llamando “alterados”, en los que con frecuencia se combinan la tuba y el acordeón, la tuba haciendo las veces del bajo con un virtuosismo notable y el acordeón que no sólo introduce la canción y “despliega” la armonía del acorde final de cada estrofa, sino que permanentemente contrapuntea la voz e imprime carácter a la narración con sus variaciones melódicas, armónicas y rítmicas. En contraste, en otras regiones sí se alude a instrumentos específicos: en San Cristóbal de Las Casas (región Altos) hallamos referencias al “bajo y la batería”; en Motozintla y en Frontera Comapala (región Sierra), al “acordeón y al bajo sexto”; en Tuxtla (región Centro) a las percusiones y, en Tapachula (Soconusco), a “la batería y el acordeón”.

En la región de Los Altos y en la región Sierra los jóvenes parecen tener presentes, además de los corridos “alterados”, los que ahora podríamos ya considerar los “narcocorridos tradicionales”, que ciertamente son más monótonos en términos rítmicos y mucho menos coloristas. Esto queda patente no sólo porque combinan respuestas que hablan de una música “lenta”, “tranquila”, “no

movida”, “muy simple y sin arreglos” con la alusión a un “ritmo particular”, a un “sonido excelente”, a un “canto chido” y a un estar “de moda”, sino porque ellos mismos establecen la comparación en respuestas como la de un joven de COBACH de San Cristóbal que señaló que los corridos que él valora positivamente “son más divertidos y sobre todo tienen *más* ritmo”.

Prácticamente sólo en las regiones Selva y Altos se hace referencia al canto y a la voz como argumentos de valoración —tanto positiva como negativa—, llegándose a considerar en ocasiones la *performance* interpretativa. Así, no sólo es posible que guste o disguste “cómo cantan”, sino “la forma de expresarse al cantar”, “su estilo”, su “interpretación”. Dos ejemplos, uno contrario al género y otro favorable: “Es una forma de expresión muy exagerada al momento de transmitir la canción”, diría un joven de la UNICACH en Palenque, y “[lo que se valora es] su entonación y la forma de cantar o interpretarlo”, escribiría, por su parte, un bachiller en San Cristóbal.

En el Soconusco y en la región Centro la variedad de corridos a la que aluden las respuestas de los estudiantes es, sobre todo, a la que se interpreta con el “conjunto norteño” en un estilo más tradicional, lo que queda claro cuando se refieren a que son “muy lentos y poco llamativos” (IT, Tuxtla Gutiérrez) o a que “los instrumentos y la música son muy tristes” (COBACH, Cacahoatán). Es verdad que a veces dicen que “algunos tienen buen ritmo” y entonces gustan, pero en estas regiones no es raro que a los corridos con la sonoridad más reciente los califiquen de escandalosos o, directamente, de “ruidazón” (COBACH, Tapachula).

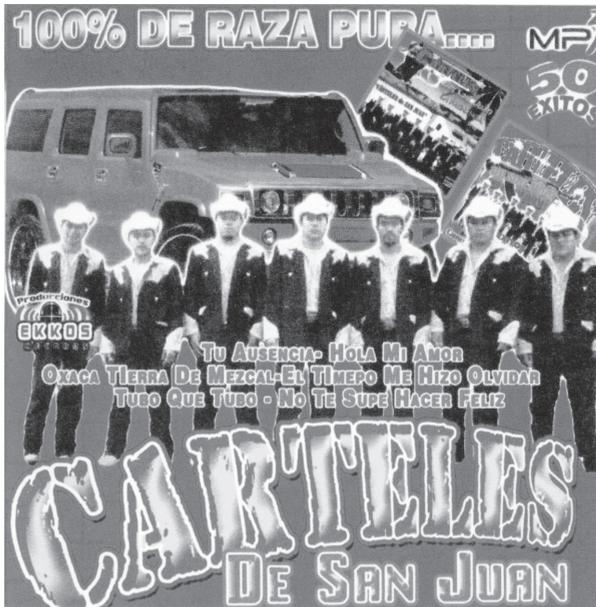
Mención aparte merece el baile, aspecto considerado relevante en todas las regiones, aunque por motivos diferentes. En Tuxtla y en Tapachula unánimemente se considera que “sólo se escucha y no se baila”, mientras que en la Selva hay acuerdo en el sentido contrario: cuando se escuchan, irremediablemente “dan ganas de bailar”. En San Cristóbal, las composiciones “de ahora” son “bellas para bailar”, mientras que las de estilos con más historia gustan menos porque no es algo apreciado el “bailar lento con otra persona”. Es relevante destacar aquí que el saber bailar corridos parece haberse establecido como una exigencia social en la región Selva, ya que el no saber hacerlo es señalado como una razón para tomar distancia del género, como en el caso de un joven de la Universidad Tecnológica de la Selva (UTS), que se queja de que “no le encuentr[a] la forma de bailar”, y por eso no le gustan.

Argumentos sociales

Los argumentos de tipo social que manejan los jóvenes para explicar la atracción o la repulsión hacia los corridos se refieren fundamentalmente a cuatro aspectos: unos ámbitos de socialización específicos, la pertenencia a unos determinados grupos sociales, las costumbres en relación con el tiempo de ocio y la representación social que le atribuyen al propio género corridístico. Respecto de los contextos de socialización, los jóvenes consideran la distinción campo/ciudad como un elemento de peso en la percepción de los corridos, y asumen mayoritariamente que son mejor valorados por quienes viven en áreas rurales o proceden de ellas: “rancheros”, “ganaderos”, “campesinos”, “indígenas” y “gente de colonias”. Como las áreas rurales y las periferias urbanas suelen ser espacios de precariedad económica y escasez de servicios, en algunas respuestas se evidencia el clasismo que asocia la pobreza monetaria con la ignorancia y con la indignidad moral: un joven universitario de Frontera Comalapa escribió, por ejemplo, que

los corridos gustan “donde no saben usar internet” (IT) y en todas las regiones hubo muchachos que escribieron que los corridos no les gustan a las personas “decentes”, calificativo que entendemos por explicaciones como la de un joven de un COBACH de San Cristóbal, quien dijo: “Somos personas decentes, no de la calle”. En esta lógica, no es extraño que se asocien los corridos con otras dos tipologías de jóvenes que tradicionalmente, en las ciudades, han hecho suya la

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur



Cárteles de San Juan, uno de los grupos de mayor popularidad en Los Altos de Chiapas. Interpretan corridos de otros autores pero también tienen composiciones originales.

calle: los “pandilleros” —aludidos en un COBACH de Ocozocoautla— y los “chavos banda”, descritos por una universitaria de Motozintla como “jóvenes que no estudian y se reúnen en banda”.

El gusto o disgusto por los corridos se explica también por la pertenencia a unos sectores sociales específicos, principalmente definidos por la edad y por la ocupación. A pesar de lo que pudiera esperarse si uno se guía por lo que dicen los medios de información nacionales, los jóvenes encuestados, en una amplísima mayoría, señalan que los corridos gustan a “personas mayores”, a la “gente adulta”, a “viejitos”, en fin, a “personas de edad”. Ahora bien, esa “edad adulta” puede referirse a personas “mayores de 60 años” (COBACH, Tuxtla) o a “mayores como de 35 o más” (COBACH, San Cristóbal). La preeminencia de un tipo de corridos u otros en cada región puede ser lo que explique la variación de estos rangos, pero también otros “marcadores” de edad adulta como el tener descendencia, lo que es evidente en respuestas como: “Papás, señores de 22 a 35” (UTS, Ocosingo).

En la esfera de los oficios, es destacable la alusión al sector transportista —“taxistas”, “trailereros”, “camioneros”, “choferes” en general—, aunque ciertamente el sector ocupacional más señalado es el crimen organizado. Parece haber consenso en que los corridos son del gusto de “narcotraficantes”, “sicarios” y otros “delincuentes”, pero hay que destacar dos grupos más que aparecen vinculados a ellos: por un lado, representantes de los poderes institucionales y, por otro, personas que aspiran a ser —o al menos a ser vistos como— narcotraficantes. En efecto, no fue raro encontrar alusiones a que los corridos son del gusto de “narcotraficantes y políticos” (Altos, Centro, Sierra), de “sicarios y policías” (Centro), de “licenciados”, de “militares” y de “jueces” (Altos, Selva, Soconusco).¹¹ Igualmente, fue reiterada la referencia a que los corridos son consumidos y valorados por quienes desean parecerse a “los mafiosos”. Como otros jóvenes, un estudiante del Instituto Universitario de Estudios México, en Ocosingo, escribió que los corridos gustan “a los narcos o que se creen narcos”, y un preparatoriano de Tapachula, más mordaz, sintetizó: “[gustan] a los narcos y a sus imitadores”.

La posibilidad de ser identificado como un individuo que forma parte del crimen organizado parece atraer a algunas personas, mientras que a otras les

¹¹ La vinculación del poder político con las organizaciones delincuenciales y, en particular, con el narcotráfico es una asociación tradicional en los corridos; el aspecto que los jóvenes encuestados introducen aquí es su percepción de que a estos grupos de poder también agradarían estas canciones.

repele, pues conscientes de la asociación entre el narcotráfico y los corridos evitan escucharlos, ya que “piensan que sólo por escuchar[los] ya los van a señalar como narcos” (EP, San Cristóbal), o como “gente naca”, ya que “la misma sociedad dice que son para nacos” (UNICH, San Cristóbal). Ante esto, hay jóvenes que apuntan a la necesidad de desvincular el género de la delincuencia organizada, pues “algunos escuchan corridos pero no son narcos” (CECYTECH, Palenque), y hay “personas normales que este es su gusto” (CONALEP, Palenque). No es casual que estas dos sentencias provengan de la región Selva, donde se ha visto que está más asentado el gusto por los narcocorridos. En otras regiones, en cambio, contra lo que se manifiestan algunos jóvenes es contra la representación social que asocia los corridos exclusivamente con la clase baja y con la delincuencia, y a veces presentan “evidencias personales” en favor de su argumentación, como un estudiante del IT de Tapachula, que dijo: “Creen que sólo les gusta a los rancheros y delincuentes, pero no es así; he visto en Ingeniería oyéndolos, así también a jueces del orden federal y estatal”.

Otro grupo social al que se asocia el gusto por los corridos es el conformado por las personas con experiencia migratoria a los Estados Unidos, experiencia que está presente —aunque siempre de forma marginal— en los jóvenes del Soconusco, de Los Altos y de la Sierra —y está ausente en las regiones Centro y Selva—.

En el extremo opuesto estarían dos grupos sociales que a *priori* serían identificados como distantes de este género: por un lado, las mujeres, pues se considera que los corridos son una música “más típica” de los hombres, llegando a cuestionarse en algunos casos la hombría de los individuos si, siendo varones, no les gustan estas composiciones —en frases como “[No les gusta el corrido] porque no son hombres y son güeyes”, recogida con ligeras variantes sobre todo en San Cristóbal y en Tuxtla—. El otro grupo sería el de los “cristianos”, pues aunque algunos jóvenes reconocen que les gustan los corridos de temática cristiana, en general son percibidos como personas alejadas de las “músicas mundanas”.

El tercer conjunto de argumentos de tipo social que los jóvenes plantean como elementos de valoración de los corridos tiene que ver con esa idea compartida de “pasar el rato” con los amigos “echando trago”, y con la idea de festejar. Es destacable la reiteración de que se trata de una música “para convivir”, y algunos especifican, en este sentido, que sólo la escuchan “con los cuates”, de cuando en cuando. La asociación corridos-alcohol es muy fuerte y en general se identifica a la cantina como el lugar por excelencia donde se escuchan corridos, aunque según la

oferta de ocio de cada región los contextos se diversifican: en Tuxtla, por ejemplo, se alude también a “los bares”, en San Cristóbal a “los antros”, y en Tapachula a los “centros botaneros” y “algunas discotecas”. Algunos estudiantes destacan que, en estas circunstancias festivas, la escucha de corridos no necesariamente tiene que ver con que se valore el género, sino que “lo escuchan por escuchar, cuando van a beber alcohol” (CBTIS, Motozintla).

Finalmente, en cuanto a la representación social del propio corrido como género musical encontramos que, por los sectores con los que se asocia, es considerado “un género bajo”, “corriente”, “inculto” y “vulgar”. “No es música fina como el jazz”, diría un estudiante del CBTIS de Tapachula, y otro de la misma institución, pero de Motozintla, afirmó que “la música así sólo la escuchan personas sin cultura”. Sin embargo, es notable que algunos jóvenes —particularmente de la región Centro— reconocen que tiene un valor porque “es parte de nuestras tradiciones”. Por otro lado, en las regiones donde parecen estar más asentados los corridos de la última horneada (en las zonas Altos y Selva), su consumo parece estar asociado a lo actual, a estar al día, y por ello gustarían no sólo a “los jóvenes de ahora” o a “los chavos de mi edad”, sino a “a los narcos y a los chavos de la buena moda” (COBACH, Ocosingo).

Como esos corridos que están de moda son corridos que hablan sobre todo de sicarios y sus historias incluyen diversos tipos de violencia y un lenguaje soez, no pocos jóvenes consideran que son negativas las repercusiones de su difusión y de su consumo. Algunos señalan que “no aportan nada al acervo cultural de una persona”, que “infunden antivalores” y que “confunden a los jóvenes”, y otros van más allá, al apuntar que “generan violencia” y “promueven la delincuencia”, en una línea discursiva que coincidiría con la que, desde el Estado, propugna que se prohíba su difusión.

Argumentos personales

Más allá de que en el lugar en que se hubieran criado se acostumbrara oír corridos —“En el rancho de mis padres todos la escuchan y se pega”, diría, por ejemplo, un bachiller de Ocozocoautla— y más allá de la influencia de determinados parientes o amigos que los familiarizaran con el género, las razones de tipo personal que los estudiantes chiapanecos dieron para explicar la percepción de los corridos giran en

torno a tres temas: la identificación, la proyección y la emoción. La identificación es un concepto aludido constantemente tanto para referirse a la afinidad con el género como para desmarcarse de él. Y aunque pareciera que a veces bastara para decirlo todo —como en “no nos identificamos” o en “se identifican con ellos”—, en las respuestas más elaboradas encontramos que esa identificación puede relacionarse con la historia narrada, con los lugares evocados en la narración y con los personajes. Los sujetos que pueden identificarse con estos aspectos son diversos—según el tipo de corrido de que se trate o los ámbitos de consumo que visualicen los jóvenes—, pero aquí se privilegiarán las respuestas que les atañen directamente.

La identificación con las historias narradas se refiere, principalmente, a que encuentran en los corridos ecos de sus experiencias cotidianas. Cuesta imaginar a qué se refieren exactamente, pero el hecho es que tenemos respuestas como que los corridos “cuentan historias reales que pasan en la vida diaria y que a veces le atinan y es parecida a la mía” (UNICACH, Motozintla). La identificación con lugares y contextos evocados suele vincularse al lugar de origen de los oyentes, pero es destacable que en tres regiones aparecieran alusiones al ámbito nacional, al señalar

que los corridos gustan “porque son canciones del género mexicano” o “porque nos recuerdan a nuestra patria”.

Los jóvenes parecen tener presente el significado de los corridos para sus contextos locales de producción y por ello indican como razón de aprecio que la gente oiga hablar “de sus familiares”; sin embargo, también encontramos que a algunos les parece que los corridos hablan “de



Compilación de grupos chiapanecos que interpretan y componen corridos.

personas como yo" (ECA, San Cristóbal), tal vez aludiendo a los rasgos que en otro lugar identificamos como el sustrato ideológico que atraviesa una parte importante de esta tradición musical: el origen humilde de los personajes, las experiencias de marginación económica y social, una determinada ética del trabajo, el nacionalismo y la matriz sociocultural ranchera (De la Garza y Grad, 2011).

Los jóvenes hablan también, ciertamente, de la identificación que algunos aficionados sienten con los personajes protagonistas de los narcocorridos. No podemos descartar que compartan algunas de las experiencias narradas; sin embargo, consideramos que más bien se trata de una proyección, así que nos situamos ya en el segundo argumento de índole personal que sostendría la valoración positiva de los corridos.

En efecto, encontramos dos tipos de proyecciones importantes. Una, minoritaria e inofensiva; la otra, más extendida y —al menos para mí— mucho menos grata. La primera tiene que ver con la manifestación que hacen algunos jóvenes de que les gustaría ser a ellos mismos músicos o cantantes —en frases como "me gustan porque mi deseo es aprender algo de los instrumentos" o "porque me gusta aprender a cantar también"—. La segunda tiene que ver con querer llevar una vida como la de los protagonistas: "[Me gustan los corridos] porque me gustaría hacer o vivir los momentos que cuentan", escribió un alumno de nivel medio superior de San Cristóbal (ECYTEC), y un universitario de Ocosingo (UTS), precisando que la vida que quisiera para sí no es la del personaje, sino la de quien es el referente real del personaje, explicó: "A pesar de que me gusta el rock, me gustan los corridos porque son de personas [a las] que les crean un corrido de su vida y me gusta esa vida".

Sea como fuere, se atribuye un fuerte poder evocador a los corridos —"al estar escuchando te empiezas a imaginar cosas", "te transportan", "sientes la acción"—, y los jóvenes se meten en la historia y hacen suya la voz narrativa: "[Me gustan] muchísimo porque siento que soy narco", diría un joven de COBACH de Cacahoatán, y un estudiante de Ingeniería en Frontera Comalapa: "Se sienten gente con dinero e importante". En general, habría cierto consenso en que un elemento de atracción es "cómo se siente el papel de machos y jefes", según estableciera otro estudiante de COBACH, pero de Los Altos.

Aunque en estas citas ya se habla del impacto emocional, se sitúan dentro de la historia, dando relevancia a la fuerza del corrido como obra estética. Sin embargo, al referirme a la emoción como argumento de valoración positiva

me refiero a esas respuestas que aluden a una alteración del ánimo que parece sobrepasar las fronteras de la creación artística, como: “te llenan de adrenalina”, “te suben la moral”, “te prenden”, “[te] ponen al cien”.

Si conjuntamos los personajes con los que se identifican, los papeles sociales en los que se proyectan y la intensidad anímica que les provocan los corridos “pesados”, estaríamos ante un modo de disfrutar la música que, al menos en el plano simbólico, reforzaría e incluso profundizaría el sistema jerárquico y patriarcal que sigue caracterizando a nuestra sociedad. De hecho, tanto desde una posición distante como desde una posición afín al género se reconoce que los jóvenes se sienten “más machos”, “más valientes”, “más gandallas” cuando escuchan narcocorridos.

Esta influencia en el ánimo de los jóvenes y el sistema de valores que promueven estos corridos son, para no pocos de quienes respondieron a la encuesta, razón del rechazo del género: “no comparto el machismo”, diría un universitario de San Cristóbal, o “hablan de puras cosas gandallosas que no son de mi estilo”, comentaría, por su parte, otro muchacho más joven (de COBACH) de la misma ciudad. Algunos estudiantes, como en los argumentos sociales, señalaron posibles implicaciones más profundas, pero ahora a nivel psicológico: “Aunque ciertamente en algunos casos la letra tiene la razón, hacen que el inconsciente realice actos que no desea hacer” o “envenenan la mente de las personas débiles”, fueron sentencias que escribieron otros estudiantes de nivel medio superior de San Cristóbal (de COBACH y el CECYTECH).

Las razones de aprecio que se han reseñado en este apartado tienen su equivalente como razones de deslindamiento: a quienes no les gustan los corridos, puede ser porque “no se identifican” con la historia o con los personajes, o porque no se sienten emotivamente tocados —les “aburren”, les “dan sueño” o “flojera”—. Otras razones personales de distancia serían el no compartir el gusto musical —dicho en muy diversos tonos, desde “me parecen simples” hasta “es el tipo de música que más aborrezco”—; no simpatizar con las temáticas o con el registro narrativo, o por razones de carácter y personalidad —particularmente, “ser tranquilos”—.

Concluiremos este apartado con un aspecto de índole personal que sale de la órbita de los narcocorridos: nos referimos al despecho, al desamor. En efecto, al parecer habría una cierta proclividad a escuchar corridos cuando se sufre algún mal de amores, si atendemos a las respuestas que señalan que los corridos son

del gusto de “los que están dolidos”, “los decepcionados”, “los despechados” o “los que guardan rencor”. “No me gusta este género; sólo algunas, cuando estoy triste”, escribió un joven de la ECYTEC de San Cristóbal, y otros señalaron que al escucharlos “se olvidan de la tristeza”, “se sienten mejor”. Lamentablemente, en este tipo de trances dolorosos es frecuente encontrar también la asociación con el alcohol. El alcohol y los corridos, entonces, estarían, en el imaginario de estos jóvenes, vinculados a dos extremos anímicos: la tristeza y la celebración.

Palabras finales

El panorama que resulta de este conjunto de respuestas muestra la riqueza de matices en la percepción de un género que suele verse de manera bastante reduccionista, tanto porque se obvia la cualificación de los jóvenes como oyentes expertos de música popular, como porque se desconoce la diversidad de registros por los que una canción apela a la sensibilidad de quien la escucha. Asimismo, deja ver la variedad —relativa— de referentes corridísticos en la amplitud del territorio chiapaneco y la tensión entre los estilos más recientes de narcocorridos y los que tienen más tiempo en el paisaje sonoro del estado.

Por otro lado, aunque parece claro que el corrido, al menos entre los jóvenes que acceden a la enseñanza media superior y universitaria, ha perdido bastante su imagen de “voz de los desposeídos”, conserva, sin embargo, su aura de discurso a contracorriente de los discursos oficiales, que no sólo se consideran interesada propaganda en favor de los distintos niveles de gobierno, sino deliberada tergiversación de hechos a fin de manipular la percepción social de la realidad.

Finalmente, aunque en muchas de las respuestas seguimos encontrando una toma de distancia basada en que el género se asocia a las clases bajas, me gustaría resaltar, por un lado, la presencia de un discurso de respeto a la diversidad cercano al discurso multiculturalista y, por otro, la conversión del estigma, que tradicionalmente ha acompañado a “lo ranchero”, en algo de lo que es posible enorgullecerse no sólo en los días de fiestas patrias, sino cotidianamente. El primer punto tiene que ver con el hecho de que las discrepancias en los gustos musicales se plantearan muchas veces en términos de que es legítimo pensar diferente, y que ese derecho se reivindicara: un joven de la UNICH en San Cristóbal, por ejemplo, escribió: “No es su tipo de música, hay muchísimos géneros y cada

quien decide qué escuchar [o] bailar”; un bachiller de Ocozocoautla, más sintético, dijo, simplemente: “Cada quien tiene libertad”, y un universitario de Ocosingo, incorporando un giro local, escribió: “Ya cada quien depende”. Por supuesto que hubo descalificaciones burdas de tipo personal, en uno y otro sentido —“tienen/ no tienen buen gusto”, “son personas que piensan”, “son bien amargados”, y cosas peores—, pero no fue raro encontrar expresiones como la de un estudiante de COBACH de Tuxtla, quien asentó en la encuesta: “Se respeta el tipo de expresión, pero a mí no me gusta”.¹²

El segundo punto tiene relación con el anterior porque los jóvenes dejan ver que son conscientes de que es difícil comprender realidades distintas para quienes no están habituados a ellas, y por eso no sólo se considera que los corridos pueden no gustar porque la gente “se cree de otro nivel” o “no les gusta el rancho”, sino porque “no saben nada del campo, de los rancheros”, “porque no se socializaron con [los corridos]” o porque “no están familiarizados con ellos”. Paralelamente, encontramos que no sólo “a los que somos rancheros” o a otra gente del campo les gustan los corridos, sino que algunos jóvenes —particularmente de Tuxtla, la capital— reivindican su gusto por *lo ranchero*, desafiando las jerarquías habituales del orden social.

Abreviaturas de las instituciones educativas citadas¹³

CBTIS, Centro de Bachillerato Tecnológico, Industrial y de Servicios

CECYTECH, Colegio de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Chiapas

COBACH, Colegio de Bachilleres

CONALEP, Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica

¹² Esta postura que evita juzgar puede llevarse al extremo y entonces encontramos frases como “no es mi género; además, me da igual lo que escuchan otras personas”, que sostuvo un estudiante de la UNICACH en Tuxtla; pero esto sí que es un tipo de respuesta inusual.

¹³ Además de estas instituciones, se aplicaron encuestas, en el nivel medio superior, en la Preparatoria Arnoldo Ruiz Armento, de Tuxtla Chico (región Soconusco); en la Escuela Preparatoria del Mariscal, de Motozintla (región Sierra), y en un Centro de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI) de San Cristóbal. De nivel superior, se aplicaron encuestas también en la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH).

ECA, Escuela de Comercio y Administración
ECYTEC: Escuela de Ciencias y Técnicas del Estado
IT, Instituto Tecnológico
EP: Escuela Preparatoria del Estado de Chiapas
UNICACH, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
UNICH, Universidad Intercultural
UTS, Universidad Tecnológica de la Selva

Referencias bibliográficas y fonográficas

De la Garza, María Luisa y Héctor Grad Fuchsel (2011). "«Soy como tantos otros muchos mexicanos», o de las características que comparten los protagonistas de los corridos de narcotráfico y de migración". En *Trans. Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, núm. 15. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_32_Garza.pdf.

Tigres del Norte (1997). *Jefe de jefes*. México: Fonovisa.

La dimensión social, musical y literaria de la mujer en la canción y el romance tradicional y popular

Joan de la Creu Godoy i Tomàs
Maria Àngels Subirats Bayego*

Contextualización

La mujer ha tenido, por tradición y costumbre, un papel protagonista en las canciones y romances, ya sea como transmisora o ejerciendo de personaje central en gran parte de ellos. Nuestro grupo de investigación ha sido testigo de esto tanto en los proyectos de investigación sobre la recuperación de la canción tradicional, como en los trabajos de campo efectuados por Cataluña.

* Joan de la Creu Godoy i Tomàs, Universidad de Gerona, Cataluña, España.
Maria Àngels Subirats Bayego, Universidad de Barcelona, Cataluña, España.
Con la colaboración de Magda Martí, periodista, musicóloga y estudiante de magisterio musical de la Universidad de Gerona

El presente trabajo tiene la voluntad de aproximarse al papel protagonista de la mujer a través de tres miradas:

- La de las mujeres transmisoras e informantes, de las historias narradas y cantadas, que legaron su “mundo musical” y su “*ethos* tradicional”.
- La de investigadora, colectora y recuperadora del patrimonio musical y literario de las canciones y romances, reivindicando y resaltando la figura de Palmira Jaquetti, pionera en el trabajo de campo etnomusicológico.
- La de las mujeres que ejercen de personajes centrales de estas historias, que raras veces salen favorecidas y dignificadas en su papel de mujer. Al comparar estas canciones recolectadas en una zona geográfica concreta con otras canciones y romances provenientes de otras tierras de la Península Ibérica o de habla hispánica, mostraremos que la violencia de género es un tema más que recurrente en todas ellas, y cómo estas mujeres se encuentran sometidas, por muy diversas razones, a una tradición claramente misógina.

Todo empieza escuchando

El primer sentido que se desarrolla en el embrión humano es el oído, mucho antes que la vista, el tacto, el olfato y el gusto. Esto ocurre aproximadamente en el sexto mes de gestación, y se trata de una audición que se establece en un plano muy sensorial, ya que las estructuras neuronales están muy inmaduras. Y ¿qué es lo primero que oye este bebé prenatal? Pues oye el *tactus* de su madre, el pulso de su corazón, que le irá marcando el ritmo de la vida y las conexiones, primero físicas y luego emotivas; y oye también su voz hablada, o su canto, que seguro reconocerá al nacer.

Nos gustaría que nuestras primeras palabras fueran para rendir un pequeño homenaje a la mujer, fuente de vida del niño por nacer y que establece con él, a través de su voz, su canto y su corazón, los primeros lazos comunicativos con la vida.

Primera mirada: la mujer como transmisora

Milà i Fontanals, erudito catalán que recopiló en su *Romancerillo catalán* más de 580 canciones y baladas, así lo apuntó en sus notas de campo: “La poesía popular

ha sido transmitida por mujeres. Sírvales para entretener y adormecer a los niños, para divertir las largas horas destinadas a tareas domésticas y colectivas, para darse aire, según dicen, en las faenas más activas del campo” (Milà i Fontanals, 1882: 12).

Estamos de acuerdo con lo que anota Milà i Fontanals, pero debemos añadir algo más. La misión de la mujer en la conservación del patrimonio del pueblo no sólo ha sido la descrita por el escritor, pues además de transmisora ha sido colectora, estudiosa e incluso compositora. De ello tenemos numerosos ejemplos, a pesar de que no se les haya dedicado especial atención.

En el siglo XIX surgió en Europa un movimiento que propiciaba la creación de sociedades dedicadas a la preservación del patrimonio que simbolizaba y formaba parte de la identidad de cada pueblo. Por supuesto, no fueron sólo varones quienes se dedicaron a trabajar en esta tarea porque, aunque en menor número, también las mujeres aportaron su trabajo, y en algunos casos fueron, al igual que ellos, miembros activos en dichas sociedades.

Los anglosajones fueron pioneros en este movimiento y quisiéramos citar a algunas mujeres que destacaron por su labor en la recuperación y difusión del folklore. Comenzamos con Alice Bertha Gomme (1852-1938), quien con su marido, George Laurence Gomme, formó parte del grupo fundador de la English Folk Song Society, que se creó en 1878. El principal trabajo de A. B. Gomme es *Los juegos tradicionales de Inglaterra, Escocia e Irlanda*, obra en dos volúmenes (1894 y 1898) que contiene la descripción de más de ochocientos juegos de niños. Otro de sus trabajos sobre el mismo tema e igualmente importante es *Children's Singing Games: with the Tunes to Which They Are Sung*, también en dos volúmenes (ambos de 1894) y muy notable por ser uno de los mejores libros ilustrados por la Escuela de Artes y Oficios de Birmingham. Fue destacado su trabajo acerca de la cocina popular y fue elegida presidenta de la asociación en 1931.

Seguimos con Maud (1885-1976) y Helen Karpeles (1887-1976), quienes después de asistir al Festival de Danza celebrado en 1909 en Stratford-upon-Avon, decidieron crear el Club de Danza Folklórica, y en 1911 fundaron la English Folk Dance Society. Organizaron y participaron en numerosas expediciones para recoger músicas y danzas folklóricas.

Otra mujer en la misma época, Elsie Clews Parsons (1875-1941), fue antropóloga, socióloga y folclorista. Cofundadora y presidenta de la American Folklore Society, presidió también la American Ethnological Society y la American Anthropological Association.

En España existió también este movimiento, del que su principal inspirador fue Antonio Machado y Álvarez —conocido por el seudónimo de Demófilo—. El 28 de noviembre de 1881 se constituyó en Sevilla la Sociedad del Folklore Andaluz, a imagen y semejanza de la Folklore Society inglesa, fundada en 1870 por William Thoms, de la cual Machado era también miembro. La Sociedad de Folklore “El Folklore español”, sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares, comenzó su andadura y dio pie a que se extendiera por otras regiones españolas, no excluyendo la participación de la mujer en sus tareas. La base segunda de esta sociedad preveía que constara de tantos centros como regiones constituían la nacionalidad española (Fundación Machado, 1987: 114).

En 1883 se fundó la Sociedad del Folklore Castellano bajo la dirección de Gaspar Núñez de Arce, y al siguiente año, 1884, tuvo lugar la creación del Folklore Gallego, bajo la presidencia de la ilustre escritora doña Emilia Pardo Bazán. En 1885 se estableció la Sociedad Gaditana del Folklore, y a la vez lo hacía también la del folclore catalán, dando sus primeros frutos con los trabajos de dos mujeres folcloristas que recopilaron repertorios populares: María Pilar Maspons i Labrós (1841-1907), quien con el seudónimo de María Bell-Iloch publicó *Narraciones y leyendas catalanas* (1875) y *Costumbres y tradiciones del Vallés* (1883) (citado en García, 2004), y Joaquina Santamaría, quien con el seudónimo de Anna de Valldaura recogió en 1877 las *Tradiciones religiosas de Cataluña*.

Una de las primeras mujeres que brilló con luz propia en los estudios folclóricos fue la escritora Cecilia Bhöl de Faber, más conocida por el nombre de Fernán Caballero, seudónimo con el que se vio obligada a publicar sus obras debido al ninguneo y el machismo imperante en su época contra las mujeres escritoras. En otras ocasiones también usó el alias de *León Lara*.

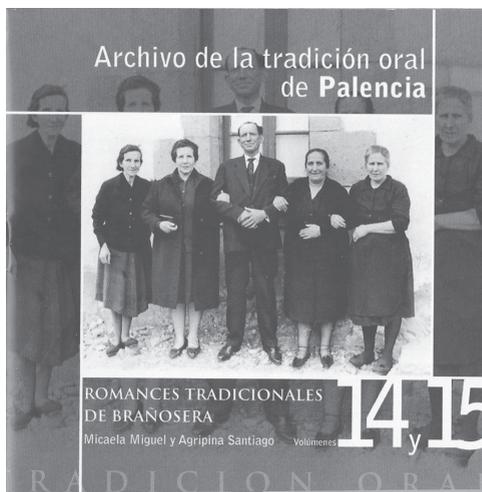
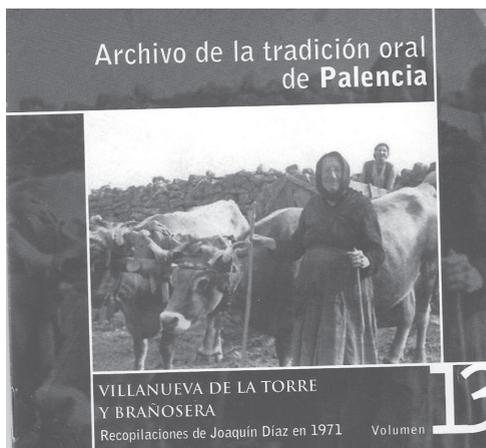
La relación de mujeres folcloristas nacidas en los siglos XIX y XX se haría interminable, pues las hubo en todas las regiones españolas. Entre ellas se encuentran: Isabel Gallardo Rodríguez (Badajoz, 1879-1950); Ángeles Capdevielle (Cáceres, 1890-1972), que llegó a ejercer como profesora de música en la Escuela Normal del Magisterio; Cipriana Álvarez, madre de Antonio Machado (Sevilla, 1827-?); Joana Vidal i Tarragó (Barcelona, 1882-1957) y Palmira Jaquetti (Barcelona, 1895-1963).

Es asimismo importante el papel de la mujer como transmisora en la conservación de la cultura oral y popular en general, y de la música tradicional en particular. No es nuevo que la música tradicional suele estar relacionada con la

vida diaria, con las tareas del campo, con las relaciones sociales y familiares, con la religión y, en especial, con sus fiestas. Cabe hablar, pues, de la mujer que canta, que canta para sí misma mientras trabaja, sea en la casa, sea en el campo; que les canta a sus hijos para dormirlos o para jugar; que canta para amenizar las veladas...

Debemos considerar también el papel de transmisoras que ejercieron y ejercen sin proponérselo las maestras. De ellas ha sido la tarea de enseñar canciones a sus alumnos y alumnas, sea para que jueguen o simplemente por el placer de cantar, amén de que puedan utilizarse con el propósito concreto de enseñar música.

Han sido mayoritariamente mujeres las que, de generación en generación y de forma oral, han transmitido distintas piezas musicales, adaptadas a las circunstancias y a las modas del momento. En palabras de Miguel Manzano: "A excepción de géneros muy relacionados con un trabajo exclusivamente masculino, como los cantos de arada y de muelos y el repertorio de los sacristanes y los ciegos, la mayor parte de las canciones han sido recogidas de labios femeninos" (Manzano, 1988: 71). En efecto, la mujer es la protagonista de las recolecciones de música tradicional, aunque en muchas ocasiones supervisada por el hombre: ya sea el marido (autoridad familiar), el alcalde (como autoridad política) o el párroco (como autoridad religiosa).



Carátulas de los discos compactos con las canciones recopiladas por Joaquín Díaz en la provincia de Palencia (España)

Joan de la Creu Godoy i Tomàs y Maria Àngels Subiràs Bayego

Mención aparte merece el papel de la mujer en los textos de las canciones tradicionales y populares. En muchos casos, los textos han sido creados por hombres para hablar de las mujeres, y se construyen diferentes estereotipos de mujer.¹ Ocurre también en las canciones consideradas infantiles, en las que son protagonistas princesas, pastoras y diversas representaciones femeninas, casi siempre tratadas como seres débiles y necesitados de protección.

Hay canciones que reflejan la asignación de determinadas tareas a la mujer: lavar, planchar, hilar..., es evidente que estas eran actividades femeninas y que a veces traspasaban el espacio del hogar. Había lavanderas que cobraban por sus servicios, panaderas que alquilaban su horno e hilanderas que tenían su propio taller. Seguramente, en los encuentros fuera del hogar era el momento en que las mujeres explicaban sus confidencias, incluso las introducían como texto en las canciones y les daban un doble sentido. Los lavaderos, los talleres o la panadería podían ser lugares de socialización para la mujer, que pasaba el resto del día en el hogar, cuidando de los hijos y de las tareas de la casa.



Señora Irundina cantando al bebé. Libreto del disco compacto con canciones recopiladas por Joaquín Díaz en la provincia de Palencia (España)

Concluimos esta mirada seguros de que las palabras de Pilar Primo de Rivera no tenían fundamento alguno: “Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho” (2000: 69). Creemos firmemente que la figura de la mujer, sea investigadora, transmisora o recolectora, fue y ha sido fundamental para la conservación del patrimonio musical en cada lugar del mundo.

¹Un análisis actual de estos tipos de mujer, pero en relación con el tango, puede verse en López (2010).

Segunda mirada: la mujer como investigadora

Como se ha dicho en la contextualización del tema, la segunda mirada queremos dirigirla a homenajear a todas aquellas mujeres, pocas en relación con los varones, que dedicaron su vida a la investigación etnomusicológica —en otro tiempo llamada folclórica—,² colectando y recuperando el patrimonio musical y literario, y ejemplificaremos centrándonos en la figura de una pionera en Cataluña: Palmira Jaquetti i Isant.

Así pues, con nuestras palabras y nuestro testimonio trataremos de recuperar la memoria de una mujer excepcional, no solamente como pionera en la investigación de la música tradicional, también por su dedicación al trabajo de campo siguiendo la escuela iniciada por Rosendo Serra y Pagés, Sara Llorens y tantos otros que hicieron de la investigación sobre la cultura popular una profesión.

Palmira Jaquetti i Isant nació en Barcelona el 21 de septiembre de 1895. Su padre, Isidro, obrero de la construcción, cantó en los coros del Liceo, estudió idiomas y vivió algún tiempo en Cuba. Su madre, María, se ocupó de que su hija estudiara y siguiera su vocación de poetisa, docente y músico.

En 1910, Palmira ingresó en la Escola Normal de Mestres de Barcelona y obtuvo en 1912 su título de maestra de enseñanza primaria elemental; ello la habilitó para matricularse en los cursos para la obtención del título de maestra de enseñanza primaria superior, que obtuvo en octubre de 1914. Su primer destino después de presentarse y aprobar con éxito las oposiciones la llevó a ejercer como maestra en la Escuela Nacional de Niñas de Vilaplana, en Tarragona. Más tarde obtuvo el título de bachiller, que la habilitó para estudiar filosofía y letras, cuya licenciatura terminó en 1927.

Antes de ir a la Escuela Normal de la Generalitat —en los edificios de la Escuela Industrial—, ya había comenzado a escribir poesía y prosa poética, que



Palmira Jaquetti i Isant

Joan de la Creu Godoy i Tomàs y Maria Àngels Subirats Bayego

² En la amplia acepción de la palabra folclore: “costumbres del pueblo” y, por tanto, no sólo canciones y romances.

firmaba con el seudónimo de P. de Castellvell, estirpe materna, de Vilanova de l'Aguda, cerca de Ponts.

Su formación pedagógica se fue consolidando en la práctica de todos los niveles y modalidades de la enseñanza: privada, pública, elemental y media; en tiempos de la Generalitat, en tiempos de represión de la dictadura de Primo de Rivera, de Franco, en las épocas de guerra y de posguerra. Tenía experiencia en los estudios universitarios musicales; en la escuela anarquista y laica, donde recibió sus primeras enseñanzas, y más tarde en escuelas confesionales. Enseñó en instituciones de ciudades pequeñas, como Vilaplana y Calatayud, y en instituciones grandes como el Instituto Verdaguer y el Montserrat, en Barcelona. Conoció, pues, lo mejor y más destacado de las pedagogías de su época, lo que le permitió hacer una construcción propia que aplicó a la enseñanza de nuevas materias, que preparó de forma autodidacta, como la historia del arte.

El método inductivo que empleaba hacía que pasara de los ejemplos a los conceptos, de modo que los detalles de la observación precedían toda teoría que debía explicar a los alumnos. Por otra parte, su interés por todo lo que era humano, así como por la naturaleza, hacía que las asignaturas nunca fueran aisladas, sino partes del todo, que había que comprender como tal y del que no estaban alejadas las experiencias personales.

Es de destacar, según testimonios de los que fueron sus alumnos, el entusiasmo que imprimía a sus lecciones, entusiasmo que sabía comunicar a sus discípulos, de modo que incluso con los alumnos particulares empleaba todo el tiempo necesario para hacer efectivas las clases, llevándolos a visitar instituciones, fábricas y museos, o haciendo excursiones con ellos, actividades, todas estas, que debió dejar de lado por el avance de su invalidez.

Las memorias que más tarde escribió de sus misiones en "l'Obra del cançoner popular de Catalunya" (OCPC) son no sólo informes de las campañas, con su punto de ironía, buen humor y sentimientos personales, sino también pequeñas confesiones en las que podemos darnos cuenta del malestar frente a una población mal nutrida y pobre, y de los esfuerzos que debía hacer para no emitir juicios de valor en las primeras campañas. También observamos sus estrategias para no hospedarse en casa de un afectado de tuberculosis, que no observaba la más mínima precaución higiénica. Encontramos en sus escritos unas descripciones vibrantes, de poesía intimista, como la descripción de la pesca recién llegada a la playa: "*una varietat d'espècies que ens són desconegudes fa les agonies en una*

llampant barreja de colors";³ o la del último día de su misión en Sant Feliu de Guíxols, volviendo a Barcelona: *"El Pirineu és una magnòlia de neu. La ciutat després d'aquesta seguida de verds tímids, de rosats prometedors de primavera, d'ombres i ocres mullats, és una cosa neutra, massa gran"*.⁴

Estas descripciones la llevaron a ensayar la manera de traducir por escrito su trabajo de campo. No le bastaba con describir una secuencia temporal, sino que ponía sus reacciones ante lo que le molestaba o la cautivaba, de manera que los viajes, las descripciones del entorno y sus memorias de campaña no la alejaban de la poesía, sino que ésta le servía para comprender mejor cómo trasladar los fenómenos que presenciaba en escritura etnográfica. En la OCPC no supieron apreciar este interés por adentrarse en la problemática de describir la vida, que ha afrontado la antropología y que ella intentaba en solitario, así que confundieron con descripciones superfluas lo que eran intentos de acercamiento y de análisis de los hechos.

La redacción de estas memorias le sirvió para probarse como escritora. Y de la desaparición y no publicación de la OCPC se lamentó largamente, no sólo por la desaparición de su ingente trabajo, en el que había conseguido diez mil fichas de canciones, sino porque todo aquel trabajo hecho era muy difícil de recuperar, tanto las campañas realizadas con María Carbó, con Merce Porta y con su marido, Enrique de Aoust, como la primera parte, hecha en el Baix Camp, con la que ganó el primer concurso de colecciones de canciones que hacía el Orfeón Catalán, como primer intento de recogida de material antes de iniciar las campañas de trabajo de campo.⁵ Fue precisamente como resultado de esta recopilación en el Baix Camp, y también con la transcripción de las canciones que sabía su madre, que fue propuesta para formar parte del equipo de investigadores de la OCPC.

Su colaboración en las "misiones" de la OCPC, que realizó en ocasiones con otras misioneras y en algunas con el que fue su esposo, fueron las siguientes:

³ "Una variedad de especies que nos son desconocidas agonizan en una reluciente mezcla de colores".

⁴ "El Pirineo es una magnolia de nieve. La ciudad después de esta secuencia de verdes tímidos, de rosados prometedores de primavera, de sombras y ocres mojados, es algo neutro, demasiado grande".

⁵ El primer contacto de Palmira Jaquetti con la OCPC que consta fechado es el reconocimiento que ella hace como autora del pliego núm. 26 de canciones presentadas al concurso que la Obra convocó en 1922. Dicho conjunto de canciones se presentó con el lema "Las viejas canciones dulces y bellas" y por esta obra se le concedió un accésit al premio de 75 pesetas. El contenido viene descrito

1925	9 de julio	Misión en la Seu d'Urgell y alrededores con María Carbó.
1926	2 de julio	Misión en el Pallars con María Carbó.
1927	1 de enero	Misión en Sant Feliu de Guixols con María Carbó.
	27 de junio	Misión en el Pallars i Ribagorça con Enric D'Aoust.
	25 de diciembre	Misión en Torroella de Montgrí con Enric D'Aoust.
1928	1 de julio	Misión en el Pallars con Enric D'Aoust.
	23 de diciembre	Misión en Torroella de Montgrí y alrededores de L'Escala.
1929	29 de junio	Misión en la Ribagorça con Enric D'Aoust.
	23 de diciembre	Misión en L'Escala con Enric D'Aoust.
1930	29 de agosto	Misión en Verges y Sant Jordi con Enric D'Aoust.
1931	27 de junio	Misión en la Ribera de Cabdella con María Carbó.
1933	27 de agosto	Misión en Setcases y Tregurà con Mercè Porta.
1934	21 de junio	Misión en Beget y Rocabruna con Mercè Porta.
1937	24 de sep.	Petición de permiso para realizar una misión en Prats de Molló.
		Misión voluntaria en Anglès, Manyanet, El Mesull, Les iglesies (Pallars Jussà) y Setcases con Mercè Porta.
1945		Misión en los Asilos de Barcelona.

de la siguiente manera: "Cantos patrióticos" (1, 2 y 3), "Oraciones" (de la 4 a la 20), "Canciones. De cuna y diversas" (de la 21 a la 35), "Canciones de romance" (de la 35 a la 48) y "Canciones divertidas y de disparates. Varias" (de la 49 a la 55).

A partir de su enfermedad de reumatismo deformante, que precipitó el abandono por parte de su esposo y la consecuente separación, Palmira Jaquetti comenzó a escribir para los niños, con una vocación pedagógica con la que sublimaba la carencia de hijos propios. Ingresada en el hospital, en 1934, comenzó a escribir ya sin seudónimo. Así nació *Mis canciones*, publicado por la Editorial Juventud (1943), que constaba de canciones populares y propias. Este libro mereció la felicitación de Mn.⁶ Francesc Baldelló, creador de la Sociedad de los Amigos de los Gozos de Barcelona, y él mismo gran compositor de gozos. Mn.⁶ Baldelló animó a Palmira Jaquetti en su tarea pedagógica hacia los niños, aunque tuviera que traducir las canciones, lo que luego le provocó el rechazo de otros autores más puristas que no estaban de acuerdo en que se tradujera la canción tradicional. Ella lo justificaba implícitamente por la situación de censura y, positivamente, por la posibilidad de que los niños de otros lugares fuera de Cataluña se pudieran beneficiar del alto valor pedagógico que confería a la enseñanza de la música; por ello batalló insistentemente, frente a la opinión del Ministerio, aunque siempre que le era posible escribía las dos versiones, en catalán y en castellano, e incluso la añadía más tarde a obras ya publicadas.



Portada del libro *Mis canciones*. Editorial Juventud, Barcelona: 1943

Joan de la Creu Godoy i Tomàs y Maria Àngels Subiràs Bayezgo

⁶ Mn.: Abreviatura de Mossèn; en catalán, Mossèn es un párroco o sacerdote de una iglesia.

Como conclusión a esta breve exposición de lo que significó el trabajo de Palmira Jaquetti, debemos decir que todavía no ha sido suficientemente valorado ni difundido. A ello queremos colaborar con lo que aquí presentamos, esperando que sea del interés de los lectores y una provocación para conocer más trabajos realizados por otras mujeres coetáneas o no de nuestra protagonista.

Tercera mirada: la mujer como personaje central en las canciones y romances

El romancero, corpus literario pero también lingüístico, antropológico y cultural, nacido en una región u otra, trasciende, en la mayoría de los casos, estas fronteras naturales para llevar sus particularidades geográficas —toponimias, variaciones dialectales, hábitos y prácticas, etcétera— hacia otros lugares donde serán absorbidas y, de forma natural, las irán adaptando a su realidad, a sus usos y costumbres.

Menéndez Pidal definió el romancero tradicional como “poesía que vive en variantes” —variantes de discurso, organización de las secuencias, etcétera—, mas a pesar de estas diferentes variaciones, tanto de usos y costumbres como lingüísticas, hay un denominador común en todas ellas: la funcionalidad que a estas canciones se otorga en todos los lugares, ya sea como canción individual, canto colectivo, entretenimiento, ocupación, acompañamiento de trabajos de campo o domésticos, momentos trascendentes de la vida social y, según el repertorio, para juego de niños u oraciones de mayores.

En estas creaciones destaca el papel predominante y el protagonismo que ha tenido la mujer, de quien en el corpus literario analizado hemos podido observar cuatro grandes tipos:

- 1) Las mujeres malas y perversas, como malas madres y, sobre todo, como malas suegras: *Porqueriola* o *La noble porquera* (exogamia y virilocalidad), *Testament d'Amèlia* (herencias y celos), *Linda Clara*, *Adriana*, *La mala suegra* (el fuego y la brujería).
- 2) Mujeres víctimas del varón: *Delgadina* (incesto), *Sirbona*, *Caterina de Lió*, *Blancaflor y Filomena*, *Linda Clara*, *Los trayayos d'esti mundo*, *Los soldados forzadores*, *Me casó mi madre*, *Romance de Santolaya*, *La dama de Reus/El Capitel lo* (violencia de género, aborto forzado).
- 3) La mujeres adúlteras⁷ o las mal casadas: *La esposa infiel* (adulterio), *Don*

Francisco, La adúltera castigada, La mujer perversa, Romance de Gerineldo (deseo sexual femenino), *La serrana de la vera, Lanzarote y el ciervo, Corrido de la mal casada* (adulterio), *Sufrir callando, Cantar de boda, El Rossinyol o La malcasada, Romance de la blanca niña* (exogamia).

- 4) Canciones donde la mujer toma el protagonismo activo en la lucha por sus derechos o libertades, insatisfecha con la condición subyugada que la sociedad y la familia le han otorgado por tradición o costumbre: *La noia soldat/l'Agneta Rostollar, La doncella guerrera*; en definitiva, mujeres de armas tomar.

En esta ocasión nos centraremos en el primer grupo: el de las mujeres malas y perversas, como malas madres y malas suegras.

La temática principal de este grupo la encontramos en las muchísimas versiones de la canción *La noble porquera*,⁸ llamada en ocasiones *La gentil porquera* o *La dama pastora*, que plantea la situación doméstica siguiente — muy corriente, por cierto, en muchas situaciones y contextos actuales—: un matrimonio joven recién casado que convive en casa del varón (virilocalidad) con la madre del marido, bajo el mismo techo, y la joven esposa lejos de su casa paterna (exogamia).

El argumento del romance es bastante sencillo, y en líneas generales es el siguiente: durante la ausencia del marido, la suegra maltrata a la nuera obligándola a hacer duras tareas y a vivir como una criada, humillándola y rebajándola a lo más bajo de su condición; cuando el marido regresa de incógnito, averigua todo lo que ha ocurrido en su ausencia y restablece el orden. Los roles de los caracteres están dibujados claramente: la nuera es la víctima, la suegra

⁷ Todas las canciones sobre adulterio incluyen el tema latente de la misogamia. Es decir, la idea de que el matrimonio es intrínsecamente malo para justificar ciertas acciones. Esto nos remite directamente al personaje de la mal casada o a los matrimonios de conveniencia sin que exista un verdadero amor, donde “la mal casada” se encuentra atrapada en un matrimonio de conveniencia pactado a sus espaldas que fácilmente conduce a la infidelidad.

⁸ *La noble porquera*, o *La porquerola/porqueirola* en sus variantes en catalán, es la rama hispánica de una balada europea de amplísima difusión. Conocido como *La porcheronne*, el tema es originario presuntamente de Francia y generó descendientes en muchas de las lenguas de Europa. Donde más versiones se han encontrado es en España y, sobre todo, en Cataluña, gracias al impulso organizado por la Obra del Cancionero Popular de Cataluña, al que nos referimos al hablar de Palmira Jaquetti.

la agresora y el marido el defensor. Pero el argumento de *La noble porquera* tiene varios matices, ciertas variantes y algunas secuencias que merecen que nos detengamos un poco en él para apreciarlo. No es nuestra intención hacer un análisis exhaustivo y centrar la atención sólo en este tema, pero sí nos gustaría resaltar algunos datos.

El romance comienza cuando el marido, que en las versiones castellanas y sefardíes recibe el nombre de don Bueso o don Güeso, y en las catalanas el de don Jaume, don Joan del Vilatge (en Baleares) o don Guillem, entre otros, ha de marcharse a la guerra:

Apenas ha llegado don Bueso a la casa
cuando le vienen cartas que vaya a batalla.

O también, en versiones recogidas en Cantabria y Baleares, respectivamente:

Apenas ha llegado don Bueso a la mesa
cuando le vienen cartas que vaya a la guerra.

El rei n'ha fetes fer crides, que crides n'ha fetes fer,
que el qui té la muller jova a la guerra n'ha d'ané.

El argumento nos lleva a la compensación moral que se hace a la joven indefensa delante de la suegra y cuñadas cuando retorna el marido, que la libera de la posición más degradada a la que la habían relegado durante su ausencia, de forma parecida a cuentos como *La Cenicienta* —en este caso por ausencia de la madre y no del marido—, y esa compensación consiste en hacer justicia por los maltratos por parte de la familia sobrevenida. También el romance nos muestra una clara situación de exogamia femenina. Está claro que el marido se siente unido afectivamente a su mujer, pero también a su madre; de ella depende tanto económicamente por darle cobijo en su mismo techo, como por su poder y afecto matriarcal. La madre sabe cómo presionar a su hijo y ponerlo en contra de la joven esposa, que al fin y al cabo es forastera en su casa.

Donde todas las versiones coinciden es en el acontecimiento siguiente, y central para el desarrollo de la trama: el marido encomienda a su madre el cuidado de su mujer y le ruega que le profese un trato equivalente al de sus propias hijas.

—Madre, la mi madre, si bien me queréis
a la mi esposita me la regaléis,
de la mano a misa me la llevaréis.
Madre, la mi madre, si bien me estimáis
a la mi esposita me la regaláis,
de la mano a misa me la lleváis. (Cantabria)

—A la mi Marianita me la cuidarán,
a bordar paños de Holanda me la enseñarán.
—A la tu Marianita te la cuidaremos,
a bordar paños de Holanda te la enseñaremos. (Burgos)

Pero se nos depara una sorpresa: al poco de irse el marido, la suegra desoye todos los consejos que le había dado y envía a la nuera a los montes a cuidar de los animales.

Otro detalle del argumento interesante de analizar es la “hospitalidad sexual” que aparece cuando el marido se va y llega un huésped que pide “los servicios” de alguna de las muchachas de la casa, ante lo que la patrona o mala suegra no duda en brindar a la recién llegada. Joan Amades notó la singularidad de este hecho en *Folklore de Catalunya*, vol. 2: *Cançoners*:

Un detall demarcable és la referència al vell costum hospitalari d'oferir una companya de llit a l'hoste. Segons velles consuetuds hospitalàries, hom havia de complimentar l'hoste en totes aquelles necessitats que pogués sentir, fins al punt de facilitar-li una companya, que el cavaller demana amb tota naturalitat (Amades, 1951: 723).⁹

⁹ “Un detalle remarcable es la referencia de la vieja costumbre hospitalaria de ofrecer compañía de cama al huésped. Según estas viejas costumbres, se había de agasajar al huésped con todas aquellas necesidades que pudiera tener, hasta el punto de facilitarle una compañía, que por cierto el caballero pide con toda naturalidad”.

Missió de recerca Palmira Jaquetti-D'Aoust 1928-1929

8. PORQUEROLA



—Ai, fill meu, per què no et cases?
Per què no et caces muller?
Casa't amb donya Maria,
que és filla d'un cavaller.—
El dissabte tiren cartes,
el diumenge se'n casé,
i el dilluns crida les guerres,
cavaller hi haurà d'aner.—
—Ai, mare, la mia mare,
s'encomano mi muller.
No la feu anar a buscar aigua,
que els càntirs no en pot porter,
ni tampoc passar farina,
el sedàs no pot remener.
Només sentada en cadira,
ensenyant-li del broder.
Si el broder no li agrada,
ensenyeu-li de croixer.
Si el croixer no li agrada,
ensenyeu-li'n el mitger.
Si el mitger no li agrada,
no li maneu a fer res.—
El cavallero soi fora,

porquerola la'n fa ser
de ventaiuno cerdo.
'Cabat aquesta setena,
cavallero en va tornar.
—Arrere, arrere, *mis patxos*,
séntoc una veu molt dolça,
que m'apar de ma muller.
Vamos, vamos, porqueirola,
n'és hora d'anar a tanquer.
—No pot ser, lo cavallero,
qui mi sogra em renyaré.
Tenc de ser quatre fusades,
de les quatre no en tinc les tres;
tinc de fer-ne un feix de llenya,
que és lo que me'n pesa més.—
Ja se'n desvaina l'espasa,
n'hi en fa trencar un vellaner.
—No em diria, porqueirola,
no em diria a poser?
—A casa la meua sogra
n'hi posen grans cavallers.
—Déu la guard, la hostalera.
—Déu lo guard, lo cavaller.

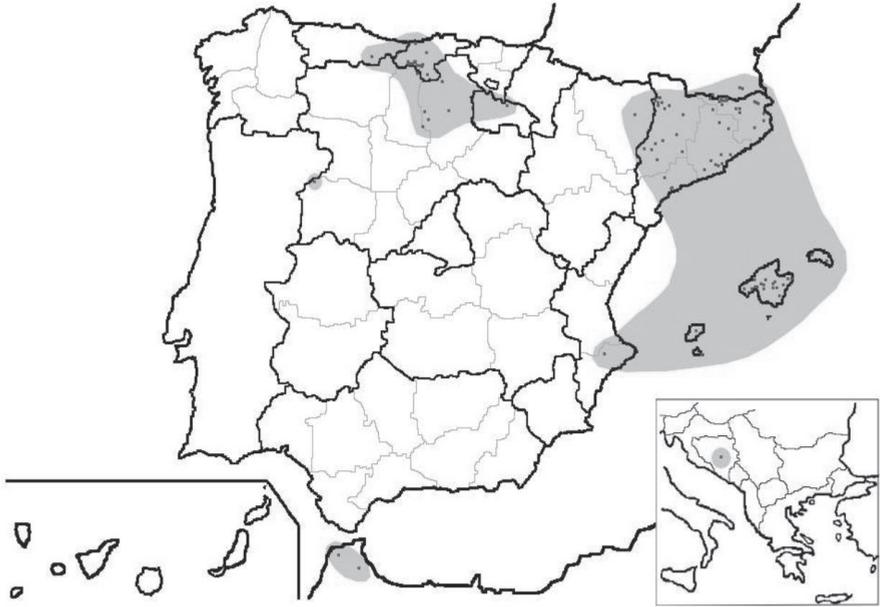
La *porquerola*, en versió recollida per Palmira Jaquetti de la cantora Narcisca Creixell i Gic, de 51 anys, en Torroella de Montgrí.

—Diga usted, la patrona del lindo mirar,
¿tiene usted una cama para yo descansar?
Y una hija de usted me irá a alumbrar.
—Eso no, señor, no, señor melitar,
si acaso la pastora le irá a alumbrar. (Cantabria)

—Oiga usted, viudita del lindo mirar,
¿esa hija que tiene me la podría dar?
—Esta hija que tengo no se la daría,
pero la zagaleja no la negaría.
El caballero para la cama se ha caminado
y a la zagaleja ha llevado en brazos. (Burgos)

Lo que no se podía imaginar la patrona es que el huésped, que llegó al cabo de mucho tiempo, era su propio hijo. Así pues, el caballero y su esposa —la noble porquera— duermen juntos esa noche, y a la mañana siguiente la suegra quiere levantar a la muchacha maltratada para que se apreste a ejercer sus duros trabajos del campo, a lo que el marido revela su presencia e increpa y maldice los hechos ocurridos en su ausencia, terminando, en toda el área catalana, con una amenaza de muerte a su propia madre, generalmente de quemarla.

—Despierta, putiña, de ese dulce sueño,
que la oveja bala y quiere ir al yerbo.
—Si la oveja bala y quiere ir al yerbo,
la su hija gallarda que vaya con ello,
que yo estoy en los brazos de mi dulce dueño. (Burgos)



Mapa de la difusión de *La noble porquera*. Fuente: Ceballos (2010).

Otro hit parade de este grupo: La canción de *La mala suegra*

La historia de *La mala suegra* siempre comienza en la residencia de la familia del marido, donde habita la nuera y le llega el momento del parto. La futura madre expresa en voz alta su deseo de estar con su familia de sangre, pues junto a sus padres y hermanos tendría más comodidades y mejor ayuda para el trance que le espera. Efectivamente, la nuera se marcha de la casa en dirección a la residencia de sus padres, y al poco tiempo regresa el marido, que inmediatamente pregunta dónde está su esposa. En la contestación que da a su hijo, la suegra acusa a la nuera de haber atacado el honor de la familia y haberse marchado. El marido duda de esta acusación, pero la suegra la ratifica mediante un juramento; el marido entonces se convence y jura que no descansará hasta traer a su mujer de vuelta. En muchas de las versiones, la suegra lo incita al asesinato de su esposa, con la amenaza de que, si no lo hace, quedará desheredado y expulsado de la familia. El marido, decidido

o forzado a actuar contra su esposa, parte a caballo a buscarla. Este viaje a caballo es una constante en el romance, que persiste para indicar la lejanía de la residencia de la familia de la esposa, unas siete leguas —seis o siete horas de camino—. El marido llega a la casa de los padres de su mujer y exige que se la entreguen; los presentes se escandalizan por tal pretensión, pues la mujer está recién parida e interrumpir su descanso supone ponerla en riesgo. Pero sus quejas no parecen servir para ablandar la inflexible voluntad del marido, y estoicamente la mujer o su madre realizan, en muchas de las versiones, un acto de sumisión directa a la autoridad de los maridos.

La estampa del marido a caballo junto con su esposa recién parida y su bebé en brazos, avanzando penosamente mientras la mujer se desangra, es una de las más memorables del romancero.



Mapa de difusión de *La mala suegra*. Fuente: Ceballos (2010).

El fuego y las cenizas: castigo y degradación

Como dice la escritora Anna Maria Villalonga en su ensayo titulado “La literatura popular y la tradición misógina”, normalmente la condena considerada más adecuada para las mujeres infieles era la muerte en manos del marido. En el caso de las malas suegras, se exigirá para ellas, mayoritariamente, el castigo en la hoguera:

que hagan lumbre en la plaza y la quemasen;
la ceniza que saliese, la aventasen.¹⁰

Esta constante vincula directamente a la suegra malvada y maquiavélica con la bruja, con la vieja que contamina y es capaz de hacer daño a los miembros de su propia especie.

El fuego representa un símbolo de purificación. Airear las cenizas para alejar el daño para siempre significa dejar a la persona castigada al margen de la ortodoxia católica y del “paraguas” espiritual de la Iglesia, tratándola así de hereje y auténtico criminal.

Las cenizas tienen aún otra significación en el imaginario popular; no olvidemos el tema de *La Cenicienta*,¹¹ la *Ventafocs* en catalán. En el caso de la anterior canción, *La noble porquera*, recrea esta historia con connotaciones particulares, porque la suegra —el equivalente de la madrastra— abusa de la joven y la convierte en víctima al darle un trato absolutamente injusto y cruel, al tiempo que, como en *La Cenicienta*, favorecen a la propia hija. Las múltiples referencias de hacerla dormir *sota la cendrera*,¹² en medio de la ceniza, lo corroboran. Las cenizas son, en este caso, símbolo de suciedad y degradación.

¹⁰ Versión de Sarnago (San Pedro Manrique, Soria), recogida por Kurt Schindler en 1928-1931. Publicada en Kurt Schindler: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, núm. 653, reeditada en Kurt Schindler (1991).

¹¹ La primera transcripción escrita es *La Gatta Cennerentola*, de 1634, hecha por Giambattista Basile. La versión más conocida es la francesa de Charles Perrault, de 1697. También la *Rondallística* de Joan Amades nos habla de la presencia de la *Cendrosa* y de la *Ventafocs* en el ámbito catalán.

¹² Espacio debajo de la rejilla de la chimenea para recoger la ceniza.

Conclusiones

Conscientes de la amplitud del tema y de los muchos afluentes por donde poder navegar en nuestro viaje a través de las dimensiones remarcadas en el título, conscientes de que nuestras tres miradas pueden ser multiplicadas por diez dada la amplitud del paisaje y de su rica geografía, conscientes de que sólo ha sido una primera aproximación a los materiales investigados, nos gustaría que nuestra aportación sirviera para la reflexión en varias direcciones. En primer lugar, que la canción popular y tradicional tiene una riqueza inestimable y que hemos de procurar, entre todos, rescatarla, estudiarla y difundirla, para así enriquecer nuestro patrimonio cultural y musical.

En segundo lugar, queremos dejar constancia de que la mujer ha desempeñado un papel preponderante como recuperadora, transmisora y protagonista de este repertorio, y que esto no es nada más que un reflejo iluminado de la realidad social.

Por último, y si podemos decirlo con más energía, deseamos dejar constancia de que muchas de estas historias que nos parecen rocambolescas por la violencia, odio y perversidad que en ellas se evidencian, son por desgracia temas actuales en todas partes del mundo, y que hemos de conseguir erradicar para que queden sólo como unos hechos para la historia de un pasado que queremos estudiar, pero no imitar.

Referencias bibliográficas

- Amades, J. (1982). *Les millors rondalles populars catalanes*. Barcelona: Selecta.
- Amades, J. (1951). *Folklore de Catalunya*, vol. 2, Cançoner. Barcelona: Selecta
- Aguiló, M. (1893). *Romancer popular de la terra catalana: cançons feudals cavalleresques*. Barcelona: Àlvar Verdaguer.
- Archer, R. e I. Riquer (1998). *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco: coros y danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- Ceballos, I. (2008). "Posibilidades de edición del romancero hispánico en hipertexto". En Dolores Romero y Amelia Sanz (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos.

- Ceballos, I. (2010). *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, España.
- Díaz, J., J. Delfín y L. Díaz (1979). *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid, vol. 1: Romances tradicionales*. Valladolid: Diputación Provincial.
- Fundación Machado (1987). *El Folklore Andaluz. Revista de Cultura Tradicional*. Sevilla: la Fundación.
- García Matos, C. (2004). "Presencia de la mujer en recogida de canciones folklóricas". En *Revista de Folklore*, t. 24, núm. 278.
- López, I. (2010). "Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango". En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 45. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/mutango.html>.
- Manzano, M. (1988). *Cancionero de León*, vol.1, p. 71. León: Diputación General de León.
- Menéndez Pidal, R. (1958). "Romancero judío-español". En *Cultura española*, 76. Reeditado en *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Milà i Fontanals, M. (1882). *Romancerillo catalán, Canciones tradicionales*. Barcelona: Librería de D. Álvaro Verdaguer
- Piñero, P. M. (2004). *Romancero de la provincia de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial
- Poncet, C. (1985). *Investigaciones y apuntes literarios*. La Habana: Letras Cubanas.
- Schindler, Kurt (comp.) (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Edición y estudio de Israel Katz y Miguel Manzano, con la colaboración de Samuel G. Armistead. Salamanca, España: Centro de Cultura Tradicional-Diputación Provincial.
- Tüllmann, A. (1971). *Vida amorosa de los pueblos naturales*. Madrid: Círculo de lectores.
- Villalonga, A. M. (2007). "La literatura popular i la tradició misògina: Algunes balades del *Romancerillo Catalán*". En *Llengua & Literatura*, núm. 8, pp. 75-106

Fernando Soria Cárpena, un compositor chiapaneco relevante y esquivo

Douglas M. Bringas *

Fernando Soria (1860-1934) es un autor, maestro y cronista musical que durante más de setenta años ha permanecido en el olvido, a pesar de haber sido, hasta donde sabemos, el primer músico chiapaneco que traspasa con su arte y en distintas facetas las fronteras de su estado, logrando una presencia nacional y, en ciertos momentos, internacional. Afortunadamente, se ha localizado alguna documentación y en la revista México Musical de enero de 1933 es el mismo Soria quien nos da alguna información sobre su persona y obra. Allí figura como fecha de nacimiento el 11 de agosto de 1860, en Ocozocoautla, Chiapas, hijo de Manuel Soria y de María Cárpena. Al parecer, ante la ausencia del padre de familia, el cuidado y la educación de Fernando fueron encomendados por su madre al párroco

* Facultad de Artes. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

de Tuxtla Gutiérrez, Nicolás Figueroa. Soria escribe que gracias a Figueroa inició su educación musical con un maestro particular que dirigía el coro de la parroquia, aunque no menciona el nombre de su maestro. Su facilidad musical pronto fue notoria, y “a tal punto, que ya a la edad de nueve años suplía yo a mi maestro en el coro de la iglesia, como acompañante en el harmonium y corista cantor en jefe” (1933: 11).

Soria pasó su infancia hasta los once años en la zona del valle, en Tuxtla Gutiérrez, y luego se mudó con su hermano menor, Moisés, a los Altos, al ser nombrado don Nicolás Figueroa rector del Seminario de San Cristóbal. Soria cuenta que en 1872 ingresó en el Seminario Conciliar de San Cristóbal de Las Casas, entonces capital del estado, donde permaneció hasta 1879. En la *Breve Relación* que el Seminario Conciliar editó en 1872, 1876 y 1878 aparecen mencionados los dos hermanos con motivo de la publicación de calificaciones y distribución de premios.¹ Descubrimos aquí las habilidades de Soria para la redacción, por sus buenas notas en oratoria y en francés, y en la página 28 del cuadernillo de 1878 encontramos el nombre del probable profesor de música de Soria en esa época: don Asunción Martínez,² con quien habría realizado los estudios musicales más prolongados.

Soria salió del Seminario en 1879, probablemente debido a las terribles inundaciones que causaron las lluvias de agosto y septiembre de ese año, que paralizaron durante casi tres meses la ciudad (Palacios, 1977: 58-60). El caso es que a pesar de las pésimas condiciones de las vías de comunicación, impartió clases de piano en diversas poblaciones de Chiapas y luego de Tabasco.

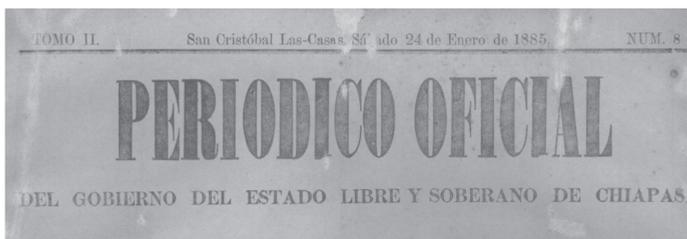
En su reseña autobiográfica, Soria comenta que el editor catalán radicado en México Santiago Ballescá lo presentó a Alfredo Bablot, director del Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México, donde fue aceptado en 1883. Allí estudió aproximadamente un año con Julio Ituarte, el más destacado pianista y compositor de fama en esa época en México. Se desconoce dónde vivió ese año en la Ciudad de México, y tampoco se ha logrado establecer la manera en la que tomó

¹ Agradecemos a Noé Gutiérrez, director del Centro Universitario de Información y Documentación de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas el habernos compartido esta información.

² Se han encontrado más referencias sobre él en los datos biográficos de uno de los discípulos de Soria, Hermilo Paniagua, donde se dice que don Asunción fue compositor, además de maestro de música, y que era originario de San Cristóbal de Las Casas.

contacto con Santiago Ballescá, pero suponemos que fue a través de los nexos que tenía con los clérigos del Seminario de San Cristóbal de Las Casas.

Por problemas económicos, Soria volvió a Chiapas y, en 1884, solicitó al gobierno del estado ayuda económica para continuar sus estudios con Ituarte en el Conservatorio Nacional, petición que le fue denegada, según consta en la crónica parlamentaria de la sesión ordinaria del 16 de mayo de 1884 y publicada el 24 de enero de 1885, en la cual la Diputación permanente resuelve no acceder a la solicitud ya que el estado no contemplaba presupuesto para ese rubro.



El que presentó la Diputación permanente, es como sigue:

“SEÑOR:

El jóven Fernando Soria, pide una cantidad para trasladarse á la capital de la República, á perfeccionar sus estudios de música en el Conservatorio Nacional, á fin de adquirir el título de profesor.

Muy plausible sería acceder á su solicitud, pues de este modo haríamos dar al Estado un paso hácia el perfeccionamiento en una de las bellas artes.

Mas por desgracia nada se puede hacer en su favor, es decir, accediendo á su solicitud, porque en el presupuesto de egresos que actualmente rige, no existe ninguna cantidad dedicada á ese objeto; y hacerla aparearse reformando la ley mencionada, sería distraer los fondos del Estado que deben dedicarse en lo posible y de preferencia, á las mejoras materiales de nuestro país.

Por estas consideraciones sometemos á vuestra ilustrada deliberación, el siguiente acuerdo:

No se accede á la solicitud que el joven Fernando Soria hace para que se le conceda una cantidad á fin de trasladarse á la capital de la República, para continuar sus estudios de música en el Conservatorio Nacional.”—Notifíquese.

Douglas M. Brinzas

Ante la imposibilidad de volver a la capital del país, Soria se estableció en Comitán como profesor de teoría y piano. Simultáneamente —según comenta él mismo en su nota autobiográfica—, impartió clases por tres años en Quetzaltenango, Guatemala, en el Instituto Normal de Varones (actualmente Colegio Normal de Varones de Occidente) y en el Colegio Sáenz para señoritas (desaparecido a comienzos del siglo XX). Esto ocurrió posiblemente entre 1885 y 1888, para después sólo dar clases de piano y canto en el Liceo José María Ramírez, de Comitán, y en el Colegio Josefino, de San Cristóbal de Las Casas.

Gracias a los recientes estudios que se han realizado sobre la música de salón y la enseñanza musical en la Ciudad de México y algunas capitales de provincia como Mérida, Morelia y Jalapa, podemos imaginar el ambiente musical que se gestó en Comitán con la llegada de Soria. Recordemos que Comitán y San Cristóbal de Las Casas eran municipios predominantemente conservadores. Como comenta Ricardo Miranda (2001), la música era de gran importancia a varios niveles en la incipiente burguesía mexicana, ya que a través de los bailes y las *soirés* obtenían entretenimiento y lucimiento social, establecían y reforzaban las relaciones sociales, políticas y económicas y se sentían cercanos a las sociedades europeas. En estas reuniones “de sociedad” se escuchaba música para acompañar los bailes; música de salón y, más raramente, música de concierto. Miranda nos plasma un excelente marco de los orígenes del salón mexicano:

La aparición del salón como fenómeno social y artístico en la vida de México resulta un tanto difícil de precisar. Definido como un espacio privado dedicado al arte musical, el salón se remonta a finales del siglo XVIII. Fue entonces cuando entre la clase criolla e ilustrada comenzó a tomar fuerza la idea de hacer de los espacios civiles —algunos públicos como el caso de colegios y seminarios, otros privados, como las salas de casonas y palacios— un hábitat de la música. Al terminar el período colonial se consumía en México una cantidad nada despreciable de música, y las librerías de la ciudad ofrecían a sus clientes un repertorio que hoy resulta poco menos que increíble: sonatas, dúos, tríos, cuartetos, música vocal y para otros ensambles de más de un centenar de autores europeos y mexicanos de finales del siglo XVIII que estaba en venta para los músicos aficionados. Por otra parte, proliferaron las llamadas *suscripciones* de música, empresas mediante las cuales un autor entregaba de manera semanal o quincenal una obra reciente a sus abonados. De tal suerte, el consumo de música a nivel amateur fue un fenómeno extenso

y documentado. Estos antecedentes permiten suponer que la costumbre de reunir a los amigos y familiares para hacer o escuchar música en grupo ya estaba bien establecida antes del siglo XIX (2001: 92-93).

En la segunda mitad del siglo XIX, con el auge de los bailes, las visitas de artistas extranjeros, la incursión de los compositores nativos en un repertorio nuevo, las piezas de carácter y el creciente gusto por la ópera, la variedad musical que se disfrutaba en el salón se incrementó intensamente. Algunos compositores se especializaban en uno de estos rubros y otros escribían para cualquiera de los tres, aunque el repertorio de concierto consistía por lo general en fantasías sobre temas operísticos u obras de compositores mexicanos de moda. Así, Comitán, con su crecimiento económico y despertar social y cultural, fue muy propicio para el desarrollo profesional de Soria como profesor de música, compositor de obras de todo tipo para sus alumnas y pianista en las reuniones “de sociedad”.

Fue en esta etapa de su vida seguramente cuando más presentaciones públicas realizó, como podemos deducir del comentario citado en el *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*, del reseñista Blas.³ Ésta es la única referencia hallada hasta este momento sobre su recepción pública como pianista. En el programa de la Velada Cultural para recibir el año 1900 encontramos que en el penúltimo número de la velada Fernando Soria interpreta una fantasía de Smith sobre motivos de “*Orfeo en los Infernos*, lo que revela la importancia musical que tenía nuestro personaje en Comitán.

Soria contrajo matrimonio en Comitán con María del Refugio Zepeda, con quien tuvo seis hijos: Moisés, Isabel, Soledad, Josefina, Raúl y María Antonieta. En el acta de nacimiento de Rafael (su nieto probablemente), aparecen datos interesantes y contradictorios con lo que escribió en su autobiografía: “Fernando Soria declara que es originario de Guatemala, que su padre se llama Manuel Soria y su madre María Cárpena, natural de Lima, Perú, tiene 56 años y radica en Tuxtla Gutiérrez” (en Gutiérrez 2005: 175). Igualmente desconcertante es que en el acta matrimonial de su hija Isabel con Leopoldo Gutiérrez, en 1908, Fernando Soria

Douglas M. Brinzas

³ “No se olvidó de nosotros en esos momentos el conocido y siempre aplaudido filarmónico Señor Fernando Soria, que ejecutó *Rigoletto* de Verdi [sic], transcripción suya, y como de costumbre dejó al público, que varias veces lo ha aplaudido, altamente satisfecho” (en Tello 2000: 273).

declaró entonces ser originario de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (en Gutiérrez, 2005: 175). Estas declaraciones nos hacen pensar que Soria cambiaba su procedencia según le conviniera en cada momento.



Fernando Soria y su esposa, doña Refugio Zepeda, entre 1905 y 1913.
Fotografía facilitada por Teresa Aguilá Soria.

Del trabajo pedagógico de Soria previo a su establecimiento en Comitán de Domínguez (hacia 1885), no se han encontrado rastros, discípulos ni composiciones. Ahora bien, en el Instituto Normal de Varones de Occidente —en Quetzaltenango, Guatemala— asistió a sus clases de piano en 1888 Jesús Castillo (1877-1949), quien fue posteriormente el primer compositor nacionalista de Guatemala, destacando en los medios musicales latinoamericanos por sus obras para cuarteto de marimba, por su ardua labor etnomusicológica y por la composición de la primera ópera nacional guatemalteca *Quiché Vinak*, por la que obtuvo las Palmas Académicas del gobierno francés en 1924 (Nieto, 2005).

En Comitán de Domínguez destacó también entre sus discípulos Esteban Alfonso García (1888-1950), conocido compositor de danzones en el sureste

mexicano entre los años 1924 y 1949. De su producción se conocen los títulos siguientes: "La Pajarera", "No debió morir", "Paludismo agudo", "Qué triste es la vida", "Crepuscular", "Matinal", "Así la tarde moría", "Cerca de ti", "Mis tristezas", "Consuelo", "Ofelia", "La princesita rubia", "Hermila", "Comitán", "Tierra comiteca" y "El chamulita", entre muchos otros.

En el Centro Universitario de Información y Documentación de la UNICACH se recibió, en 2009, la colección de Hermilo W. Paniagua Aguilar, entre cuyos documentos se encontraban los datos biográficos de este compositor chiapaneco escritos por su viuda. En ellos se explica que don Hermilo fue discípulo de Soria y también de Asunción Martínez, el maestro de Soria en el Seminario de San Cristóbal de las Casas.⁴

Entre las alumnas que Soria tenía en Comitán encontramos a Zoraida del Castillo Carrisosa (1889-194?), hija de una de las familias comitecas acomodadas y abuela de la señora Leticia Román de Becerril, quien en entrevista nos comentó que tanto su abuela como sus primas fueron discípulas de canto y piano de Soria a fines del ochocientos.

Los seis hijos de Fernando Soria estudiaron música con su padre y tocaban varios instrumentos. De ellos, destacó a nivel nacional e internacional a principios del siglo XX la segunda hija, Isabel (1890-1976). En la nota periodística de *La Voz de México* del 14 de septiembre de 1906, en el aniversario de la confederación de Chiapas a México, se comenta la presentación pianística de Soledad e Isabel Soria a cuatro manos y la ejecución de la sexta "Rapsodia Húngara" de Franz Liszt por parte de Isabel, entonces de 16 años y recién llegada de Comitán a la capital del país. La nota es muy elogiosa y descriptiva, lo que nos habla del talento musical de las hijas de Soria y de la capacidad pedagógica de éste como maestro de piano.

La obra compositiva en Comitán y las exposiciones universales de París

Las primeras obras de Soria debieron ser editadas por casas locales de Comitán o de San Cristóbal de Las Casas. Su Op. 1 por desgracia no tiene ningún dato de

⁴ Agradecemos a Martín Sánchez, coordinador del archivo histórico del Centro Universitario de Información y Documentación de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, el haber hecho de nuestro conocimiento esta información.

editor, lugar ni año. La partitura editada más antigua que encontramos es de 1898, publicada por la casa editora de Modesto González, compositor, editor y distribuidor de Tamaulipas. Esta edición tiene lugar nueve años después de su primera participación en la Exposición Mundial de París, en la que presentó la música editada en Comitán. Otras cinco partituras editadas por Modesto González, sin fecha de impresión, posiblemente pertenezcan a esta etapa comiteca. Consisten en una variedad de danzas del gusto de la época: vales, polkas, mazurcas, romanza y chotis. Ninguna de las partituras editadas por González tiene número de opus, por lo que se imposibilita establecer un orden cronológico preciso.

González siguió editando música de Soria al menos hasta el año 1906. Algunas de estas obras seguramente fueron pensadas para ser interpretadas por él o por sus alumnas y alumnos comitecos. Los títulos con nombres femeninos no abundan, pero sí los descriptivos, como "De rodillas ante ti", "Ondas muertas", "Viaje de bodas" y "Al pie de la vieja torre". Aunque la dificultad técnica no suele ser muy alta, tampoco son piezas para principiantes.

Fernando Soria representó a México en la Exposición Universal de 1889 con dos piezas para piano solo. Según contó el propio Soria, diez de los músicos mexicanos recibieron un Primer Premio en esa exposición; la medalla fue sorteada y otorgada a Vicente Mañas, pianista y compositor español radicado en México que después sería profesor de piano de Manuel M. Ponce. A Soria y los demás músicos se les entregaron diplomas de reconocimiento (Castellanos, 1982: 22).

El periodista y poeta Gregorio Ponce de León comenta en un artículo de 1909⁵ que Soria recibió otro premio en París por una "Marcha triunfal" en el año 1900, aunque no menciona si fue en la Exposición Universal o en el Congreso Internacional de Música, que presidió Camille Saint-Saëns, al cual fue enviado Gustavo E. Campa al frente de una comisión de músicos mexicanos entre los que estaba Julián Carrillo, quien presentó una novedosa ponencia sobre nomenclatura musical.⁶

El musicólogo español Cristian Cantón Ferrer nos facilitó la lista de premiados en la Exposición Mundial de París de 1900 editada por el Gobierno de México en 1901,

⁵ "Un galano cultivador del Arte Musical", publicado en La Patria, 30 de noviembre, p. 4.

⁶ Véase De Grial (1969: 65) y Romero (1993).

en la que encontramos el nombre de Fernando Soria galardonado con una medalla de bronce, sin indicar el nombre de la composición pero corroborando este segundo premio obtenido en una Exposición Universal mencionado por Ponce de León.

En su semblanza, Soria comenta que por ese tiempo compuso una zarzuela, titulada *Un rival de allende el Bravo*, que se presentó en Comitán y San Cristóbal de las Casas. Se halló el libreto de esta zarzuela junto con otro libreto de un ensayo teatral llamado *Un Administrador de Aduanas*,⁷ pero las partituras aún no han sido encontradas, ni tampoco artículos periodísticos que comenten presentaciones.

En la Ciudad de México

En 1901 Soria cambia de residencia a la Ciudad de México, donde se dedica durante seis años a la enseñanza de coro y solfeo en escuelas de la Secretaría de Educación Pública en la zona de Tacubaya, con una plaza ganada por concurso de oposición. Hacia 1904 formó parte de la Sociedad de Compositores Felipe Villanueva como socio fundador, junto con otros compositores como Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Abundio Martínez y Miguel Lerdo de Tejada. Desgraciadamente no hemos encontrado datos sobre el número total de integrantes, las actividades de esta sociedad ni fechas precisas de su fundación y desaparición.

Para disponer de suficiente repertorio para los festivales cívicos y para motivar al estudio a los infantes, Soria compuso veinte cantos escolares, diez para los grados iniciales y diez más para los grados intermedios y superiores, y publicó en 1905 los dos volúmenes de *Coros Escolares*. Según Juan Garrido (1974) y Leticia Román (1995), estos coros fueron muy utilizados en los colegios de la capital, y confirma su difusión el hecho de que se encuentren en tres bibliotecas de la Ciudad de México: la del Centro Nacional de las Artes, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación. Uno de estos coros "Juan que ríe y Juan que llora" fue encontrado también en el archivo del Colegio de La Enseñanza, en San Cristóbal de Las Casas.⁸

⁷ Ambos se encuentran en los archivos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM).

⁸ Actualmente en posesión de la Academia Musical Ponce de León, en la misma ciudad de San Cristóbal de Las Casas.

Las temáticas de los Coros Escolares muestran un claro interés didáctico-musical y en la formación de valores. Son pocos los compositores en México—entre ellos León Mariscal y Vicente Mañas— que escribieron cantos infantiles durante el siglo XIX y principios del XX, razón por la que esta faceta creativa de Soria es más que destacable. En estas composiciones Soria conjuga sus dotes como compositor y maestro junto con otra, la de poeta, ya que es autor de la letra de siete de estos Coros Escolares.

También se publica entre 1909 y 1914, en Leipzig, su *Álbum del Corazón*, con dos suites: *No. 1 Suite Romántica* y *No. 2 Suite Elegíaca*. Estas obras al parecer tuvieron alguna difusión, pues encontramos ejemplares en diferentes bibliotecas del Distrito Federal, Chiapas y Zacatecas.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur



Portada del *Álbum del Corazón* hallado en la Biblioteca Cuicamatini, de la Escuela Nacional de Música.

Buscando en la producción musical de otros compositores mexicanos de ese momento, este álbum no tiene un símil en cuanto a extensión (veinticuatro piezas) ni como concepto musical de ciclo. Tendríamos que recurrir a buscar entre compositores de otras latitudes, como Edvard Grieg, con sus *Piezas Líricas*, o Isaac Albéniz, con la *Suite Española*, para encontrar una colección extensa de piezas que pretenda mantener una unidad expresiva.

Soria permaneció en su plaza de profesor ocho años aproximadamente, hasta que comenzó la violencia de la revolución, mudándose entonces al puerto de Veracruz, al igual que el gobierno mexicano.

La estancia en Veracruz

Según dice Soria, los hechos violentos de la Revolución lo llevaron a vivir en Veracruz en 1911. Ahí escribe artículos de crítica y didáctica musical, además de anunciarse como profesor de piano, solfeo y teoría musical en el periódico regional *El Arte Musical*. Gracias a estos anuncios sabemos que, por lo menos entre 1920 y 1921, vivió en el número 72 de la calle Vicario. Esto no coincide con la afirmación del propio Soria de que vivió en el puerto siete años, de manera que, o bien se mudó a Veracruz hacia finales de 1913 y no en 1911, o bien permaneció durante por lo menos diez años en el puerto. Los ejemplares existentes del periódico *El Arte Musical* en el Archivo General de Veracruz abarcan los años de 1920 a 1924, por lo que no tenemos artículos ni anuncios de Soria de fechas anteriores.

Entre 1920 y 1921 Soria publicó en *El Arte Musical* casi semanalmente un artículo sobre música de carácter didáctico: anécdotas de compositores, consejos sobre el uso de los pedales en el piano, elocuentes invitaciones a la sociedad culta de Veracruz para asistir al recital que dio el pianista ruso Josef Lhevinne en el puerto en 1922, extractos de su *Manual del Músico Mexicano* en el que analiza la escuela italiana de ópera y la alemana, así como un artículo sobre la importancia de la música en la actualidad. En 1922 escribe al editor J. Mínguez dos artículos en los que comenta conciertos a los que asistió en la Ciudad de México, tanto de orquesta sinfónica como otros de música de cámara.

En Veracruz, Soria volvió a las clases de piano y siguió con la composición. En esta época destacó una alumna suya, Luz María Segura, quien posteriormente estudió en Francia y luego en la antigua Unión Soviética, de donde regresó a

México en los años treinta casada con el violinista Vladimir Vulfman, con quien dio recitales de música de cámara en diversos lugares de la república.

En la entrada correspondiente a Rosendo Sánchez de la “Galería de Músicos Mexicanos” (Soria, 1933:11), Soria comenta que este clarinetista, arreglista y director de bandas, instrumentó dos marchas triunfales suyas, *Insurgentes* y *Morelos*, estrenándolas junto con la *Marcha Yaqui* en el malecón del puerto de Veracruz. Aun cuando no indica la fecha de estas interpretaciones, encontramos que en octubre de 1915 aparece una versión para piano de la *Marcha Yaqui* Op. 169 en manuscrito publicado en Veracruz por la casa editora de Félix A. Hernández con dedicatoria de Soria al general Álvaro Obregón, evidenciando un acercamiento al movimiento nacionalista que iniciara Ponce tres años antes.

Analizando las fechas de los artículos de Soria publicados en *El Arte Musical* y la publicidad que se hacía como profesor de música, piano y teoría musical, encontramos que el último artículo de 1921 se publica en junio y el último anuncio de sus clases de piano aparece el 11 de septiembre, mientras que el 8 de enero de 1922 publica una crónica sobre un concierto celebrado en la Ciudad de México, por lo que deducimos que fue entre septiembre de 1921 y enero de 1922 cuando cambió nuevamente su residencia a la capital mexicana.

La última etapa

Desde 1922 y hasta su muerte, acaecida en 1934, Soria se estableció en la Ciudad de México nuevamente —al parecer por problemas de salud—, aunque siguió colaborando con el semanario veracruzano hasta 1923. De acuerdo con declaraciones de su nieta Lourdes Soria, en esa época se consagra a ayudar a su hija Isabel a proyectar su carrera como cantante internacional. La ayuda a Isabel debió ser en ese momento económica principalmente, pues en una entrevista a ella aparecida en *El Arte Musical* de Veracruz en 1923, comenta que llevaba siete años fuera de México, repartidos entre Puerto Rico y Madrid. También hemos encontrado notas periodísticas anunciando la participación de Isabel en programas de radio de Unión Radio Nacional de España entre 1925 y 1929.⁹

Encontramos más actividad de Soria en el Distrito Federal con la publicación de colaboraciones para la revista *México Musical*, editada y dirigida por el pianista Carlos del Castillo, entre 1931 y 1934. En ella se anuncia que impartía clases privadas de piano en su casa, ubicada en la calle San Marcos nº 11, en el barrio de Azcapotzalco, siendo posiblemente éste el último domicilio que tuvo en vida. La tendencia general de esta revista era promover la música de concierto entre sus lectores, recordando a los compositores del pasado, internacionales y mexicanos, y tratando de fungir como contrapeso al movimiento nacionalista oficial que dirigía desde el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) Carlos Chávez. La visión de Carlos del Castillo y de sus colaboradores hacia el trabajo compositivo y político de Chávez era hostil, por lo que el subtítulo de la revista era: "En defensa de la música".

En las colaboraciones de Soria con la revista encontramos algunos artículos anteriormente publicados en Veracruz, donde narra anécdotas de la vida de los compositores y ofrece consejos sobre los métodos para la enseñanza del piano o sobre el uso de los pedales. Aparece también la "Galería de músicos mexicanos", que posiblemente publicó anteriormente en su *Manual del Músico Mexicano*.

El último artículo de Soria publicado en *México Musical* aparece en el ejemplar de mayo de 1934, el año de su fallecimiento. La fecha exacta de su deceso y la causa no se han podido definir hasta el momento. Aun cuando hemos buscado los datos sobre su defunción en el Registro Civil de la Delegación Azcapotzalco y Tacubaya de la Ciudad de México, visitado los cementerios de la zona, revisado sus archivos e interrogado repetidamente a sus descendientes, se desconoce no sólo la fecha exacta, sino el lugar de su fallecimiento y el lugar donde descansan sus restos.

Al regresar en 1922 desde Veracruz a la capital mexicana, encontró un enfoque radicalmente distinto en cuanto al arte, como podemos ver en el *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores*, que firmaron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros:

Repudiamos el llamado arte de estudio y todas las formas artísticas de círculos ultraintelectuales por sus elementos aristocráticos y ensalzamos las manifestaciones del arte monumental como una amenidad popular. Declaramos que toda forma de expresión estética extranjera o contraria al sentimiento popular es burguesa y tiene que ser eliminada, puesto que

contribuye a la corrupción del buen gusto de nuestra raza, que ya está casi completamente corrupta en las ciudades (en Bethell 2000: 153).

Esta situación artística en la capital tenía, en el ámbito musical, muchas facetas, pues los grupos de compositores, directores, intérpretes y críticos musicales miraban en distintas direcciones buscando un camino para la música mexicana. Alejandro L. Madrid escribe acerca del Primer Congreso de Música en México en 1926:

El Congreso Nacional de Música estableció los cimientos para la negociación de hegemonía articulada en las políticas de Chávez a finales de los años veinte y en la década del treinta. Únicamente por medio de una negociación de las preocupaciones expresadas por la comunidad musical mexicana en el congreso fue posible alcanzar un nuevo pacto hegemónico. Este pacto hegemónico incluyó no solo las posturas con las que Chávez se identificaba sino también aquellas que desdeñaba. Todas las posiciones tuvieron un lugar en el precario balance hegemónico mexicano del siglo XX. En contra de la historia heredada que señala a la retórica nacionalista-indigenista como un resultado directo y unívoco de la Revolución Mexicana, el Primer Congreso Nacional de Música muestra que tal discurso estaba lejos de ser una representación simbólica compartida por los artistas e intelectuales mexicanos en la década del veinte. En realidad, la escena mexicana se encontraba abarrotada de una gran variedad de versiones imaginarias de nacionalidad, modernidad y tradición que debían ser negociadas por los artistas e intelectuales de la época. El congreso muestra que la hegemonía no fue impuesta desde arriba, no fue un discurso político dictado por el nuevo gobierno sino un proceso de negociación llevado a cabo por intelectuales, artistas, políticos y empresarios privados de una gran variedad de tendencias ideológicas (Madrid, 2008: 140).

Soria posiblemente se sentía fuera de lugar; había cruzado los sesenta años y el México que había dejado en 1913 era muy diferente del que surgía después de la Revolución. Los códigos musicales, estéticos y políticos habían cambiado radicalmente. Quizás su música se percibía anticuada y ceñida al gusto burgués europeizante combatido en ese momento. Soria ya no se publicitaba, y la ausencia de nuevas piezas de su autoría publicadas a su regreso, entre 1922 y 1934, casi borrarón la larga y variada labor que desempeñó en el país.

La obra compositiva de Fernando Soria

En su breve autobiografía de 1933, Soria se refiere a su obra musical. Por su relevancia, reproduzco entera la sección:

El ramo del arte musical que más irresistible atracción ha brindado a mis aptitudes, ha sido siempre la composición. He compuesto en mi vida de artista más de 300 piezas de varios géneros, de las cuales permanecen inéditas más de la mitad del número de ellas. Apenas si recuerdo los títulos de unas y otras. Un *Manual del Músico Mexicano*, compilado con la paciente e ímproba labor de varios años, conteniendo todo lo relativo: "Apología", "Historia", "Teoría", "Melodía y composición", "Armonía", "Instrumentación", "Diccionario Técnico", "Diccionario Biográfico", inclusive esta "Galería de Músicos Mexicanos". En épocas anteriores: una zarzuelita titulada *Un rival de allende el Bravo*, representada en Comitán y San Cristóbal; una Obertura para piano y orquesta titulada ¡Gloria!; una Fantasía patriótica del género imitativo, para piano, titulada ¡Dios, Patria y Libertad!; un *Álbum del Corazón* que consta de dos Suites, una Romántica y otra Elegíaca, de doce piezas cada una, inspiradas en pensamientos poéticos, editado por mí en Leipzig, Alemania; *Veinte Coros Escolares* graduados, diez para años elementales y diez para años superiores, publicados por la Casa Wagner y Levien; unas 40 o 50 piezas bailables y de Salón, publicadas tanto por mi cuenta como por la de varios repertorios de música; dos ¡*Oh Salutaris!*, uno para barítono o contralto y otro para soprano o tenor, etc., etc. Quédanme aún muchas inéditas en cartera.

De esta producción de más de trescientas piezas, según Soria, hemos podido localizar noventa y cuatro obras. Entre ellas, el género que predomina (72%) es la música para piano; las demás (28%) son composiciones para coro con piano, un canto para tres voces a *capella* y siete canciones para voz y piano.

Entre las composiciones para piano de Soria hay un buen número de piezas de danza: diez valsos, seis mazurcas, cuatro polkas, cinco chotises, dos danzas, dos gavotas, dos pasodobles; también piezas a caballo entre dos géneros de danza: marcha-pasodoble, chotis-gavota, danzón-two steps, vals-serenata.

Además, encontramos otras piezas de carácter que llevan nombres genéricos, como "Barcarola", "Berceuse", "Plegaria", "Meditación", "Serenata romántica",

"Romanza", "Canzoneta-mignon", "Legenda" (sic), "Foglieta d'album", "Diálogo descriptivo" o "Dolora".

Se han encontrado hasta el momento siete canciones para voz y piano que sabemos con certeza que son de su autoría, además de las obras corales. Dos de las canciones fueron editadas por Modesto González ("El canto del cisne" y "Despedida"), la tercera y cuarta son las habaneras "Por compasión una mirada" y "Por piedad un beso". Tres canciones más han sido encontradas en manuscrito posiblemente de mano de Soria: dos *¡Oh Salutaris!* y "Reír con llanto".

Los *Coros Escolares* se agrupan en diez coros para primeros años elementales y diez más para grados intermedios y superiores. El primero del grupo para años elementales, "La Maquinita", se cantó en los jardines de niños de la Ciudad de México aún en 1968 —esta fue experiencia propia. Las melodías son fáciles de aprender, con ritmos sencillos que buscan ser atractivos y enriquecidas con inflexiones armónicas interesantes al oído. Muchas de las letras fueron también creadas por Soria, sobre todo las canciones humorísticas, y en todas ellas se percibe una fluidez natural y no forzada.

Tenemos, finalmente, el manuscrito del *Himno a Chiapas*, compuesto muy probablemente para el concurso de 1913, convocado por el gobierno de Palafox.

Tras estudiar y analizar la música de Soria durante once años, podemos concluir que su impulso creativo se mantuvo generalmente dentro de la tradición romántica de la escuela francesista de Ricardo Castro, J. Ituarte y G. Campa, al menos hasta 1915, con algunas exploraciones en los estilos italianistas, españoles o nacionalistas, y son pocas las obras que experimentan con acercarse a un cierto pantonalismo. Desde el punto de vista de intérprete, consideramos que las piezas para piano tienen melodías atractivas por lo general, soluciones armónicas correctas e interesantes, poseen variedad temática y de ambientes sonoros; son cómodas, disfrutables pianísticamente hablando y sobre todo transmiten fielmente al escucha el gusto y el pensamiento de su época y su sociedad. Es un compositor que debe ser interpretado con más continuidad, y su obra crítica analizada.

Bibliografía

- Bethell, Leslie (ed.) (2000). *Historia de América Latina. Vol. 9. México, América Central. c. 1870-1930*. Madrid: Crítica.
- Castellanos, Pablo (1982). *Manuel M. Ponce*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Textos de Humanidades.
- Garrido S., Juan (1974). *Historia de la música popular en México*. México, Extemporáneos.
- Grial, Hugo de (1969). *Músicos Mexicanos*. México: Diana.
- Gutiérrez González, Noé (2005). *Isabel y Fernando Soria: dos músicos nacidos en Chiapas*. En *Boletín 8*, México: Archivo General de la Nación.
- Madrid, Alejandro L. (2008). "Los sonidos de la nación, la modernidad y la tradición. El Primer Congreso Nacional de Música como cruce de discursos", en *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, La Habana, Cuba: Casa de las Américas, pp. 115-140.
- Miranda, Ricardo (2001). "Señoritas, ¡a tocar!". En *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana.
- Nieto Jara, Velia (2005). *El Piano del siglo XX*. México: UNAM-Escuela Nacional de Música.
- Palacios Espinosa, Alfredo (1997). *Belisario Domínguez. La verdad como destino*. México: Senado de la República.
- Ponce de León, Gregorio (1909). "Un galano cultivador del Arte Musical". En *La Patria*, México, 30 de noviembre, p. 4.
- Román de Becerril, Leticia (1995). *Arte y artistas. Música, teatro y poesía. Historia de la marimba*. México: Gernika.
- Romero, Jesús (1993). *Efemérides musicales*. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM.
- Soria, Fernando (1933). "Galería de Músicos Mexicanos", en *México Musical*. Enero, pp. 11-12.
- Tello, Aurelio (2000). "La música en Chiapas a través del tiempo", en Roberto Sepúlveda (coord.), *Arte virreinal y del siglo XIX en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, pp. 223-280.

Perfidia: versiones y diálogo cultural a través de la canción popular

Martín de la Cruz López Moya *

En el presente texto me referiré a *Perfidia*, una canción de amor que desde su difusión en el mercado de la música, hace ya más de setenta años, pasó a formar parte del paisaje musical que se produce en las ciudades del estado de Chiapas. La canción de amor es una práctica musical que ha estado presente en casi cualquier parte del mundo, y el bolero ha sido una de sus principales manifestaciones. Como palabra cantada, la canción mediática representa uno de los dispositivos de mayor relevancia para la configuración de las estructuras sentimentales de muchas generaciones de latinoamericanos y de otras partes del mundo. La voz cantada, acompañada con instrumentos musicales, es un producto cultural, un vaso

* Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

Este artículo se desarrolló en el marco del proyecto "Consumo cultural e imaginarios urbanos", de la línea de investigación Globalización y Culturas Urbanas.

comunicante por el cual transitan significados diversos; se construyen y actualizan memorias o identidades colectivas. Así, en el amplio universo de la música, la canción urbana mediatizada se manifiesta omnipresente. Es en este contexto en el que me referiré a *Perfidia*, como ejemplo de canción urbana del género amoroso o, más bien, del desamor o la desdicha

Las múltiples versiones que se han producido de esta canción ponen de manifiesto que se trata de una pieza emblemática que se reinventa de manera permanente y que ha alcanzado un impacto transgeneracional y transnacional, al grado que, al constituirse como parte del cancionero popular, el compositor de esta canción ha quedado en el anonimato. Es probable, entonces, que muchos jóvenes que escuchan por primera vez esta canción en sus versiones más recientes la incorporen a sus gustos musicales, imaginando que se trata de una canción de creación reciente y no de un reciclado musical.

Legado musical de los hermanos Domínguez

Perfidia fue difundida en México desde 1939 por su compositor, el pianista chiapaneco Alberto Domínguez Borraz,¹ con la Marimba Orquesta la Lira de San Cristóbal,² que integró con seis de sus hermanos. El propósito de este trabajo es subrayar cómo la difusión de la música de los hermanos Domínguez Borraz³

¹ Alberto Domínguez Borraz nació en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, el 21 de abril de 1907, y falleció en la Ciudad de México en septiembre de 1975. Fue el cuarto de los diez hijos de Abel Domínguez Ramírez y Amalia Borraz Moreno de Domínguez, y nieto de Corazón de Jesús Borraz Moreno, quien a fines del siglo XIX, en la antigua San Bartolomé de los Llanos, hoy ciudad de Venustiano Carranza, concibió y dio forma a la marimba de doble teclado y extendió su sonido diatónico a la escala cromática, lo que le da semejanza a un piano. Alberto fue sobrino de Francisco Borraz, diseñador de la marimba pequeña, mejor conocida como "requinta", a partir de la cual el músico solista puede seguir la línea melódica y desplegar sus habilidades en la improvisación.

² La Marimba Orquesta Lira de San Cristóbal estuvo integrada por siete de los hermanos Domínguez Borraz y fue dirigida por Abel, el mayor de ellos. Desde pequeños, estos músicos integraron una agrupación marimbística en San Cristóbal de Las Casas conocida como Los Campanitas. A su arribo a la ciudad de México, en los años veinte, los hermanos Domínguez comenzaron como músicos ambulantes y, después, ya como la Marimba Orquesta Hermanos Domínguez, fueron ocupando un lugar en restaurantes y centros nocturnos de la capital mexicana.

³ Los hermanos Abel, Francisco, Ernesto, Alberto, Gustavo, Armando y Ramiro Domínguez Borraz cambiaron su residencia de San Cristóbal de Las Casas a la Ciudad de México en los años veinte.

significó para muchos músicos chiapanecos el impulso de su creatividad musical y el desarrollo de una cultura musical en Chiapas, relacionada particularmente con el género bolerístico interpretado con marimbas orquesta. Otro de sus propósitos es reflexionar sobre cómo una canción popular urbana emblemática como *Perfidia* puede formar parte de la memoria colectiva y de los imaginarios de lo amoroso, y constituir un puente para el diálogo cultural entre muchas generaciones, lugares y espacios.

Perfidia fue difundida inicialmente en el mercado de la música como un bolero, un bolero mexicano o caribeño de aquellos que evocan el amor o el despecho amoroso. Al poco tiempo de su difusión en los medios de comunicación masiva, como así ocurrió con la naciente radio en México, fue interpretada y grabada por el trío mexicano Los Panchos y por otros cantantes y músicos tanto mexicanos, como de otros lugares del mundo. Tal fue el caso del músico español Xavier Cugat, uno de los principales difusores de la música caribeña desde los años cuarenta.

Perfidia nació simultáneamente de una fusión de ritmos caribeños, tan propicios para el baile de pareja, entonces predominantes en Cuba. Nació en el momento en que "la industria fonográfica ha convertido ya al bolero en un producto de consumo masivo" (Bazán, 2001: 51).

Esta canción ha sido interpretada en infinidad de ocasiones, reapropiada con distintos arreglos por muchos músicos y cantantes, y grabada en diversas versiones, idiomas y estilos musicales. Todo eso llevó a *Perfidia* a constituirse en un estándar de la música popular y pasará a formar parte de la memoria musical de varias generaciones de latinos y de otros contextos culturales.



Cartel de la película *Al son de la marimba*, dirigida por Juan Bustillo Oro (1941).

¿Quién no recuerda una canción de amor? ¿Quién no se ha identificado alguna vez con alguna canción romántica? Desde el principio del siglo pasado, este género musical ha estado presente en cada generación, en los lugares más remotos del mundo y se actualiza permanentemente cuando se canta o se escucha desde cualquier medio o reproductor de música. En muchas ocasiones la canción suele repetirse, ser grabada o cantada de manera reiterada, hasta trascender el lugar, el espacio y el tiempo en que fue creada. Este es el caso de *Perfidia*, una de las primeras canciones latinoamericanas que, junto con *Frenesí*, otra canción de Alberto Domínguez, se proyectaron en el mercado de la industria musical trasnacional desde los años cuarenta, hasta consagrarse como dos estándares de la música de Occidente. *Perfidia* empieza como un lamento, a ritmo lento:

Nadie comprende lo que sufro yo;
canto, pues ya no puedo sollozar.
Solo, temblando de ansiedad estoy;
todos me miran y se van.

Después toma un giro, al evocar la intermediación divina para interpelar a la mujer o al amor, a quien la canción está dedicada, y asume así el característico estilo del bolero. Aunque *Perfidia* ha sido cantada indistintamente por voces de hombres y de mujeres, la voz enunciativa casi siempre interpela a una mujer:

Mujer, si puedes tú con Dios hablar,
pregúntale si yo alguna vez te he dejado de adorar;
y al mar, espejo de mi corazón,
las veces que me ha visto llorar
la perfidia de tu amor.

Te he buscado por doquiera que yo voy y no te puede hallar;
para qué quiero tus besos si tus labios no me quieren ya besar.

Y tú, quién sabe por dónde andarás,
quién sabe qué aventuras tendrás
que lejos estás de mí.

El bolero: retórica de la educación sentimental

El bolero, palabra cantada, expresión urbana de la canción de amor, constituye una de las bases significativas para la educación sentimental en México, sostiene Carmen de la Peza (1998) a partir del estudio que realizó sobre la producción, los usos y el consumo de este género musical en la ciudad de México en los años noventa. Como producto cultural, el bolero es un himno genuino de la desesperación o un recurso de la identidad emocional, escribió Carlos Monsiváis.⁴ Desde la perspectiva del musicólogo cubano Fernando Ortiz (2001), como género el bolero es resultado de un proceso dialéctico transcultural y se manufactura con el flujo de diversas tradiciones líricas y musicales.

El desarrollo urbano de México durante el sexenio cardenista a fines de la década de los treinta generó una nueva cultura de la nocturnidad en las ciudades a lo largo del país. Los salones de baile con especialidades dancísticas como el danzón, el bolero, el chachachá o el mambo, fueron en aquella época los principales lugares de encuentro y de sociabilidad para muchos jóvenes ávidos de diversión. México transitaba en los años cuarenta de una sociedad rural a otra urbanizada. En ese contexto, la difusión del bolero en los nacientes radio y cine significó un dispositivo de distinción entre lo ciudadano y lo rural, donde lo rancharo y la vida del campo dejaba de constituir el principal referente del imaginario de lo mexicano.

Fue precisamente con un programa bolerístico, "La hora íntima de Agustín Lara", como nació la XEW, "La voz de América Latina desde México", primera radio de este país, que inició sus transmisiones en 1930. En ese medio se difundió la música de marimba con La Lira de San Cristóbal de los hermanos Domínguez. Con boleros se musicalizó buena parte del cine mexicano de la mitad del siglo pasado. Son varias las películas mexicanas de la llamada Época de Oro que se difundieron con el título de algún bolero. La película *Perfidia*, rodada en México aunque con capital norteamericano, es representativa de lo anterior.⁵

Desde entonces, esta tradición musical en México transitó desde el "bolero rancharo" a expresiones modernas, como las versiones de "bolero pop"

⁴ Conferencia en el III Congreso Música, Identidad y Cultura en el Caribe: el Bolero y su Proyección Universal, celebrado en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, abril de 2009.

⁵ *Al son de la marimba*, otro bolero de Alberto Domínguez, fue el título de otra película mexicana, y muchas más incluyeron alguna canción de este músico o de algún otro de los hermanos Domínguez.

interpretadas por el mexicano Luis Miguel, o al llamado “bolero de cabaret”, representado en aquella época por la veracruzana Toña La Negra y la chiapaneca Amparo Montes.

La permanencia del bolero a través de la industria del disco, como es el caso de *Perfidia*, constituye un ejemplo ilustrativo de lo que la brasileña Heloísa Valente ha sostenido: “el apetito musical es construido, fijado y transformado por los medios” (Valente, 2011).

Versiones o covers, una práctica musical extendida

“Interpretar o grabar una canción de otro compositor, cantante o banda, de otra época o estilo musical, ha sido una constante en la historia de la música popular grabada”, nos recuerda el musicólogo Rubén López Cano (2011). Las versiones se multiplican, se imita la canción de referencia o se le hacen arreglos con nuevas combinaciones y figuras musicales. En cada nueva versión, el intérprete imprime su estilo y, con ello, en el caso del género bolerístico, se actualiza el imaginario de lo amoroso. La incorporación de fragmentos de las canciones, como son los *sampleos*, o lo que se puede denominar en la era digital como *reciclaje musical*, son prácticas que se han intensificado en la historia reciente de la música popular mediatizada.

Perfidia es uno de esos ejemplos que colocan el *cover* o la versión como una práctica musical extendida. Versiones de esta canción y con nuevos arreglos se producen una y otra vez en distintos idiomas, géneros y estilos musicales en los más variados rincones del mundo. Desde el “bolero marimbístico”,⁶ pasando por la bachata, la cumbia, la canción ranchera o romántica, el jazz en sus diversas manifestaciones, el mambo, la rumba, el tango, el ska o el rock. Ejemplos de las más recientes versiones son los de La Portuaria, banda rockera de Buenos Aires, Argentina; la versión a ritmo de ska que interpretan los Rabanes, de Panamá; el cover en rock de Café Tacuba, banda mexicana; la de jazz del pianista cubano Gonzalo Rubalcaba; el bolero cubano de Ibrahim Ferrer, una de las estrellas de

⁶ En este género, en ocasiones el canto es acompañado con marimba; sin embargo, en la mayoría de los casos, la línea melódica la lleva sólo el instrumento.

Buena Vista Social Club; la versión en salsa del también cubano Isaac Delgado; el tropical guapachoso al estilo del tabasqueño Chico Che y su grupo la Crisis, o en el bolero romántico del disco *Romance* de Luis Miguel. En versiones puramente instrumentales, tenemos la interpretada en saxofón por el músico italiano Fausto Patetti o la versión en coros y violines de los directores de orquesta franceses Franck Pourcel y Paul Muriat.

La versión de *Perfidia* interpretada por Glen Miller fue utilizada como música de fondo para el baile de pareja de una escena amorosa entre Ingrid Bergman y Humphrey Bogart en la película *Casablanca*,⁷ ganadora de varios premios Óscar en 1943, entre ellos el de mejor película. Desde entonces, esta canción fue incluida en muchas otras películas de corte romántico, hasta que llegó a tener su propia película.

Yolanda Moreno, en su libro *la Música popular en México*, sostiene que Alberto Domínguez:

Estaba destinado a lograr lo que ningún otro músico popular mexicano había logrado hasta entonces: romper los récords de popularidad de los Estados Unidos. Su canción *Frenesí* vendió varios cientos de miles de copias y fue tocada por orquestas tan famosas como la de Benny Goodman, Artie Shaw, Jimmy Dorsey y Glenn Miller, y junto con *Perfidia* ocupó durante varias semanas consecutivas los dos primeros lugares en el *hit parade* (Moreno, 2008: 98).

Con motivo del centésimo aniversario del nacimiento de Alberto Domínguez y en el marco de homenaje por los veinticinco años de su fallecimiento, el gobierno chiapaneco organizó un evento en mayo de 2006 en el palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, sobre el que *La Jornada*, diario de circulación nacional en México, apuntaba:

A 25 años de su deceso, la obra del músico Alberto Domínguez Borraz está vigente, y sus composiciones siguen sumando intérpretes, como Luis Miguel,

⁷ *Casablanca* (1942) es una película estadounidense dirigida por Michael Curtiz. Narra una historia romántica en la ciudad marroquí de Casablanca bajo el control del gobierno de Vichy. La película, basada en la obra *Todos vienen al Café de Rick* (*Everybody Comes to Rick's*) de Murray Burnett y Joan Alison, está protagonizada por Humphrey Bogart en el papel de Rick Blaine, e Ingrid Bergman como Ilsa Lund.

Plácido Domingo, Ricardo Montaner y Café Tacuba, quienes han cantado *Perfidia*, una de sus joyas, y que se han añadido a los históricos nombres de Benny Goodman, Frank Pourcel, Glenn Miller y Louis Armstrong, por citar algunos de los 239 intérpretes de la pieza. Al lado de *Perfidia* se halla *Frenesí*, con 209 intérpretes, como Artie Shaw, Billy May, Dave Brubeck, Duke Ellington, Frank Sinatra, Javier Solís, Milton Nascimento y Ray Charles (Cruz, 2006).

Laurence Kaptain, en su libro *Maderas que cantan*, en el que estudia el desarrollo de la marimba en Chiapas, sostuvo:

Uno de los primeros conjuntos familiares más prominentes, la Lira de San Cristóbal, fue integrado por los internacionalmente famosos Hermanos

Domínguez. Este grupo fue uno de los primeros en aprovechar sus cualidades artísticas como un medio no sólo para emigrar a la ciudad de México, sino para ampliar sus actividades musicales al campo de la composición. Los hermanos Abel y Alberto sobresalieron especialmente en esta área. Las composiciones de Alberto, *Frenesí* y *Perfidia*, son realmente conocidas por cualquier estadounidense familiarizado con el área de las *big bands* de los 40 (Kaptain, 1991: 111).

Después de más de setenta años de su creación y difusión discográfica, *Perfidia* sigue siendo reinterpretada y adaptada a diversos estilos e instrumentos. Junto con otras canciones de Alberto y de los

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur



Película de 2009 inspirada en la composición de Alberto Domínguez

hermanos Domínguez Borraz, esta melodía forma parte del paisaje musical de Chiapas. Se escucha en diversos contextos cotidianos de interacción musical, ya sea como música en vivo o grabada, o durante la actividad festiva pública o privada que se vive en esta región cultural del sur de México: conciertos, serenatas, fiestas privadas o de barrios, festivales o como espectáculo interpretado en marimba en algún restaurante o “botanero” de Tuxtla Gutiérrez, la capital chiapaneca.

La escena musical en Chiapas

Para muchos músicos chiapanecos, *Perfidia* y todo el legado musical de los hermanos Domínguez Borraz guarda un entrañable aire familiar. Esta música se reproduce como parte de la escena musical en esta región cultural. Muchos músicos chiapanecos, si no es que todos los marimbistas, han tocado o grabado alguna de las canciones de los hermanos Domínguez. Por ejemplo, las marimbas orquesta Orquídea y Espiga de Oro, de Venustiano Carranza,⁸ Hilos de Plata, de San Cristóbal de Las Casas; Águilas de Chiapas, de Comitán; Nereidas, de Yajalón; Narimbo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas; Amenyro de San Cristóbal de Las Casas, o la Marimba Nandayapa. El disco *Querido Alberto. Boleros de Alberto Domínguez*,⁹ publicado por el gobierno de Chiapas en 2010, es una producción reciente de diez temas del compositor en versión jazzística. De este modo, muchas de las canciones de estos músicos, interpretadas individualmente o como un popurrí, forman parte de la memoria colectiva, del canon musical y del repertorio de cualquier músico chiapaneco.

Para homenajear a estos músicos, es usual que sus canciones queden grabadas como un popurrí con arreglos para marimba; por ejemplo, que *Perfidia*

⁸ Antes llamado San Bartolomé de los Llanos, pertenece a una región también conocida como la “Tierra de la marimba”.

⁹ El disco *Querido Alberto* fue editado en el marco de las celebraciones del Bicentenario y forma parte de la colección 100 años de la música en Chiapas. Incluye los siguientes boleros de Alberto Domínguez: “Traigo mi 45”, “Un momento”, “Al son de la marimba”, “Hilos de plata”, “No llores”, “Alma de mujer”, “Humanidad”, “Mala noche”, “Chiapas” y “Por la cruz”. Los temas son interpretados por Luis Felipe Martínez y Marco Tulio Rodríguez, dos excelentes pianistas, docentes de la escuela de música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

quede registrada junto con canciones como *Frenesí*, *Hilos de plata*, *Al son de la marimba*, *Mi tormento* o *Hay que saber perder*, entre muchas otras. Destacan, entre ellos, el popurrí de los hermanos Domínguez grabado por la Marimba Orquesta Hilos de Plata; la versión de don Horacio Trujillo y su Marimba Lupita, también de San Cristóbal de Las Casas, o el popurrí que grabó la Marimba Orquesta Águilas de Chiapas, de Comitán.

Son varias las ocasiones en que los hermanos Domínguez han sido homenajeados en San Cristóbal de Las Casas y fuera de esta ciudad. El primer concurso de ejecución de la marimba, celebrado en Chiapas en 1984, fue dedicado precisamente a este músico sancristobalense.

En esta ciudad se creó una asociación que promueve el valor artístico de estos músicos, y a ellos se dedicaron dos teatros, uno nombrado Alberto Domínguez y, el otro, Hermanos Domínguez; desde 1964 una calle de esta ciudad lleva su nombre, así como una escuela. En San Cristóbal, algunos conjuntos marimbísticos llevan como nombre el título de algunas de sus canciones: por ejemplo, las marimbas orquesta Hilos de Plata y la *Frenesí*. También se instituyó la Medalla Alberto Domínguez, la cual se entrega anualmente a algún distinguido personaje por su aportación a la vida cultural de esta ciudad. El Bar Perfidia, que estuvo situado en el centro histórico de esta ciudad, fue un espacio para difusión de la música en vivo y constituyó una expresión de la nocturnidad y de la vida bohemia que experimentaron visitantes y residentes en San Cristóbal de Las Casas. Este es otro testimonio de la relevancia de esta canción y otra manera de rendir homenaje a su compositor.

La canción popular urbana como recurso para el diálogo cultural

Como se indica en el título de este ensayo, la música en general, y el bolero en particular, no tienen fronteras y constituyen instrumentos comunicativos de primer orden para favorecer el diálogo cultural. Errol Montes, puertorriqueño, estudioso de la música africana, propone que tomar la música de ese continente, o la de cualquier otro lugar, como metáfora de raíz, no nos ayuda mucho a entender la circularidad de las prácticas musicales. Sugiere, en cambio, que la música del Atlántico negro, en el que se inscriben el Caribe y buena parte de México, es más bien resultado de un diálogo, de un complejo de influencias musicales mutuas, de

flujos sonoros, de intercambios culturales que trascienden todo tipo de fronteras. Sostiene que el bolero y otros géneros caribeños como la rumba, la salsa, el calipso o el chachachá, han sido parte de la escena musical en varios entornos africanos como Senegal, El Congo o Sierra Leona, y que en muchas ocasiones estas expresiones musicales, especialmente el bolero, podían servir como un vehículo para el aprendizaje del idioma español en aquellos lugares. Como sostiene este investigador, quien también dirige el programa radiofónico *Rumba africana* que transmite la radio de la Universidad de Puerto Rico:

La *rumba congoleña* continuó ganando popularidad durante los años cincuenta, y los bares donde se tocaba eran lugares de encuentro de los jóvenes revolucionarios que luego se convirtieron en líderes del movimiento independentista. A tal punto que la canción con que los congoleños celebraron su independencia de Bélgica se titula *Independence Cha Cha* que es un clásico del género (Montes, 2010).



Una de tantas agrupaciones musicales que toman su nombre de las composiciones de los hermanos Domínguez

Durante el III Congreso Música, Identidad y Cultura, dedicado al bolero en la cultura caribeña y su proyección universal, llevado a cabo en abril de 2009 en República Dominicana, Errol Montes propuso al público asistente escuchar un bolero caribeño ampliamente difundido en algunas regiones de África. Pronto se escuchó una versión de *Perfidia*, interpretada por el africano Pedro Kuassivi Suso, nacido en Benín, mejor conocido por su nombre artístico como *Gnonnas Pedro*. ¿Qué es lo caribeño? ¿Cómo entender que *Perfidia* constituye un ejemplo de un bolero caribeño?

Como conclusión, para muchos no parece haber un consenso sobre qué versión de *Perfidia* es la canción de referencia del género musical que proyecta o cuál fue el lugar preciso donde se originó esta canción. ¿Fue en Chiapas, en México, en el Caribe, en Estados Unidos o durante los viajes que este músico realizaba en aquella época? Se trata, pues, de una música que migra junto con los imaginarios de lo amoroso, que ha sido desterritorializada, destemporalizada y reapropiada por sus múltiples intérpretes y receptores. En definitiva, concluye el escritor y crítico literario senegalés Hadji Amadou Ndoye, de cómo los africanos se apropiaron del bolero: “El Bolero es la forma como América Latina canta su lado más humano: el del dolor y el del amor. Para entender el amor y el dolor, no es preciso ser latinoamericano. Basta ser humano, simplemente” (2010).

Por eso, la metáfora de diálogo cultural y musical puede ser útil para comprender el significado de la música como un proceso o para pensar la circularidad de la música popular globalizada.

Referencias bibliográficas

- Amadou Ndoye, Hadji (2010). “La presencia del Bolero en Senegal”. En Darío Tejada y Rafael Emilio Yunén (coord.), *Memorias del III Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santo Domingo, República Dominicana: Instituto de Estudios Caribeños, Centro León, Ministerio de Cultura.
- Bazán Bonfil, Rodrigo (comp.) (2001). *Y si vivo cien años. Antología del bolero en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Peza Casares, María del Carmen (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM-X, Porrúa.
- Cruz Bárcenas, Arturo (2006). “Celebran con un libro 95 años de Alberto Domínguez

- Borrás". En *La Jornada*, 14 de mayo. Disponible en www.jornada.unam.mx/2006/05/14/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp.
- Kaptain, Laurence (1991). *Maderas que cantan*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para la Investigación y Difusión de la Cultura, DIF-Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- López Cano, Rubén (2011). "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". En *Consensus*, vol. 16, núm. 1, pp. 57-82.
- Montes Pizarro, Errol L. (2010). "Influencias musicales más allá de la diáspora africana: más allá de la metáfora de raíz". En *Cuadernos de Investigación. Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias*, núm. 14, año 2010. Puerto Rico.
- Moreno Rivas, Yolanda (2008 [1979]). *Historia de la música popular mexicana*, México: Océano.
- Ortiz, Fernando (2001). *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro.
- Valente, Heloísa de A. Duarte (2011). "Sobre pastas, paquetes de bizcocho, o... De cómo el apetito musical es construido, fijado o transformado por los medios". En Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (coord.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Venezuela: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Panorama de la producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas

Claudia Isabel Serrano Otero*

En este documento se presentan resultados de la investigación de tesis de maestría *Un, dos, tres, grabando... La producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas* (Serrano, 2002), trabajo exploratorio de corte predominantemente histórico y descriptivo basado en entrevistas a grabadores, músicos y dueños de sellos disqueros, así como a historiadores, investigadores de la cultura y productores de radio, en el que se analiza la producción discográfica que se ha venido desarrollando en esta ciudad de Chiapas desde los años noventa del siglo XX hasta la actualidad. Para fines del estudio se definieron cuatro ámbitos de producción musical: 1) de música *étnica*, 2) de música *cristiana*, 3) de música *alternativa*, y 4) de música *popular*.

* Estudiante de doctorado en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH).

En el primero de ellos se abarca desde la grabación de músicas indígenas con fines etnográficos, hasta la actual producción de rock tsotsil de Los Altos de Chiapas; en el segundo, se revisa cómo llegó a conformarse la producción —ahora masiva— de música de alabanza, que entra en circuitos de mercado regionales, nacionales y transnacionales; en el tercer ámbito se aborda la producción de discos con altas pretensiones estéticas, elaborados por músicos de diferentes lugares de México y del mundo que deciden asentarse en San Cristóbal y, en el cuarto, las músicas de géneros que forman parte de la corriente principal —la que promueve la industria cultural mexicana— y que graban músicos que amenizan mayoritariamente las fiestas familiares, cívicas y patronales de la ciudad.

Partiendo de una primera hipótesis según la cual debía haber una diversidad de productores musicales que satisficieran tanto el deseo, habitual en los músicos, de tener un registro de su producción artística para su más amplia y mejor promoción, como la demanda de personas afines a movimientos sociales y religiosos y las exigencias de las políticas públicas de conservación patrimonial y difusión cultural, se empezó a buscar cómo sucedía esto desde la perspectiva de los diferentes circuitos de producción que fuimos identificando en esta ciudad, donde una gran variedad de músicas día tras día han ido encontrando su lugar en el mercado de discos —acetatos de vinil, casetes y discos compactos, así como en los diferentes escenarios locales, nacionales y transnacionales.

Se considera relevante dar un brevísimo repaso por la historia de San Cristóbal para desde allí comprender cómo se conforma esta ciudad de una notable pluralidad cultural, llena de contradicciones de índole social, política y económica, donde se consolida una producción de discos que responde, por un lado, a esa historia, pero que también refleja fenómenos que se viven a la par en otras ciudades del mundo —aunque en cada una tenga singularidades—, en tiempos de globalización de las culturas y de un desarrollo tecnológico que permite a todos acceder a formas de producir músicas de manera autónoma, como veremos más adelante.

Villa Real de Chiapas —nombre con el que se constituyó San Cristóbal—, uno de los primeros poblados españoles fundados en la América colonial, desde el siglo

¹ A mediados de los años setenta, la ciudad y la región empezaron a cambiar sustantivamente, rompiendo así una continuidad de siglos (Rus, 2012).

XVI hasta mediados del siglo XX tuvo una lógica de crecimiento y expansión basada en el despojo de tierras y en la marginación de las poblaciones indígenas.¹ Las leyes de indias que promulgara Fray Bartolomé de Las Casas, aunque menguaron, no exterminaron la discriminación y aprovechamiento de la mano de obra indígena que se ha visto de diferentes formas con el correr de los años, en fenómenos como los de las atajadoras, mujeres ladinas que prácticamente robaban los productos a hombres y mujeres indígenas que de pueblos aledaños acudían a vender a San Cristóbal, o la prohibición de ocupar espacios públicos centrales como las bancas de las iglesias o las banquetas de las calles, así como de transitar a altas horas de la noche, siendo castigados y encarcelados quienes incurrieran en estos hechos.

Hoy, esta marginación se sigue viviendo, tal vez no con los mecanismos de otros años, pero ha generado y sigue generando una gran separación entre la población coleta² y la población indígena, y más tarde entre la población de nueva residencia, los coletos y los indígenas. No obstante, los indígenas de Los Altos han migrado a San Cristóbal, en primer lugar porque esta ciudad siempre ha sido un importante centro económico de la región, pero a partir de los años setenta del siglo pasado en que se da, al igual que en el resto de Latinoamérica, una gran crisis del agro, sumada a expulsiones violentas por motivos religiosos, económicos y políticos, muchos indígenas llegaron a poblar el sector norte de la periferia de la ciudad, trayendo consigo una triple identidad: de indígenas mayas, de refugiados y de cristianos (Rus, 2009), con sus saberes, tradiciones y músicas variadas, que combinan sonidos indígenas con baladas rancheras, entre otros estilos que han ido desarrollándose con el paso del tiempo.

En aquel entonces, la ciudad mestiza ya tenía tradiciones propias, que en el caso de la música se ejemplifican con la marimba, cuyo sonido hicieron tan famoso a nivel internacional los hermanos Domínguez. Pero la marimba convivía con otro tipo de agrupaciones musicales de estilo "tropical", que eran conocidas no sólo en San Cristóbal, sino en otros municipios de Chiapas y del norte de Guatemala.

El primer estudio de grabación con fines comerciales que hubo en la ciudad fue Alpha Digital Studio, que fundó en 1991 don Rafael Ayanegui. Antes de esto, quienes querían podían grabar en Tuxtla, donde ya existían el estudio de Paco Chanona —el cual funcionó hasta 1994— y el de Pepe Corona —que funciona hasta

² Como se conoce en la región a los ladinos de San Cristóbal de Las Casas.

la actualidad—, aunque los costos seguían siendo elevados para la gran mayoría de los músicos locales.

En los años ochenta, San Cristóbal ya era un lugar atractivo para visitantes de diferentes estados mexicanos y de otros países, y antes algunos investigadores anduvieron por estos rumbos rastreando músicas indígenas y haciendo grabaciones. Pero no sólo llegaron investigadores, sino también algunos bohemios y artistas de talla internacional, que vinieron a refugiarse en el ambiente que en aquel entonces ofrecía este pueblo, un poco olvidado y aislado del resto de México; músicos que experimentaron grabar en el AR, estudio que en los años 70 fundaron Flora Edwards y Richard Alderson, estadounidenses que construyeron una cueva acústica para fines creativos.

Pero el gran despertar del adormecimiento, como le llaman algunos autores, vino tras el levantamiento zapatista de 1994, tiempo en que la ciudad se dio a conocer al mundo y recibió a diferentes artistas, defensores de derechos humanos y académicos progresistas. Tras esta década, empezando el nuevo siglo, la ciudad ya contaba con un movimiento artístico, académico y turístico de gran envergadura, este último impulsado por las autoridades administrativas con el programa Pueblos Mágicos, de la Secretaría de Turismo, que ha recibido muchas críticas porque, al mismo tiempo en que le vende al turismo una cara amable de los pueblos, desconoce la precaria realidad social y económica de los habitantes, en especial de los pobladores indígenas, que siguen siendo los más desfavorecidos.

En estos últimos veinte años la ciudad se configura como un lugar multicultural —mas no intercultural, aunque se pretenda— que, además de los movimientos mencionados, se convierte en un lugar de encuentro para las músicas del mundo y un refugio para crear los más variados estilos musicales: jazz, reggae, rock con fusiones indígenas, entre otros. Estas músicas han brindado una nueva cara a la ciudad y a la música de México, pues hay agrupaciones que cumplen las expectativas de calidad en el nivel macro de la industria de la música global. Para llegar a este punto, al inicio hubo que afrontar las resistencias de los viejos residentes, como argumentan algunos músicos que, a su llegada, fueron tachados de *hippies* entrometidos o de “orejas” por la situación política que se vivía al término de los noventa y en la primera década de este siglo.

De acuerdo con los datos censales, en 1980 San Cristóbal tenía una población total de 60,550 habitantes. Dos décadas y media después, en 2005,

la población de ese municipio llegó a 166,460 habitantes y, para el año 2010, la población ya era de 185,917 habitantes (INEGI, 2005 y 2010).

En este estudio se empleó una metodología de carácter cualitativo. Después de establecer un panorama mínimo de la producción musical en la ciudad con base en la consulta a expertos —músicos y académicos—, se inició una ruta de personas a entrevistar, entre las que se contaron grabadores, músicos y dueños de sellos disqueros, así como historiadores, investigadores de la cultura, productores de radio y vendedores en tiendas y mercados de la música. En total, se entrevistó a 52 personas, con varias de las cuales se tuvieron varios encuentros.

El tipo de producción musical que se realiza en San Cristóbal es el conocido como independiente, ello debido a la historia y al uso de los medios tecnológicos y económicos en la forma de producir. La industria de la música, como describen Ochoa (2003) y Yúdice (2007), hasta los años noventa estuvo acaparada por cinco *majors* (grandes conglomerados de entretenimiento): Sony, Universal, EMI, BMG y Warner, corporaciones que se han encargado no sólo de la producción de los discos, sino de la publicidad, promoción de espectáculos y comercialización de las músicas que ellos producen. Estas empresas firman contratos de exclusividad con sus músicos, lo que de alguna manera, por las normas legales de funcionamiento, es una limitación para que los artistas creen lo que ellos quieren, pues se ha tratado de hacer productos comerciales que funcionen económicamente y por ello han estado a la caza de talentos y técnicas musicales direccionadas al mercado de masas. A partir de los años setenta comenzaron a surgir movimientos, sobre todo en algunas bandas de rock como Radio Head, que impulsaron a otros músicos para que salieran de esta cadena y grabaran ellos mismos sus propios discos; esta posibilidad, ayudada por las cada vez más accesibles tecnologías de grabación, se empezó a conocer como movimiento *indie* o movimiento independiente.

Hoy en día, las grabadoras independientes son casas de grabación con la tecnología y los recursos de infraestructura esenciales para realizar un disco, que pueden ser atendidas tanto por músicos como por ingenieros de sonido especializados en prestar este servicio a otros músicos. Las hay de todos los tamaños y de todas las especialidades musicales, por lo que, como señala Ana María Ochoa (2003), es muy difícil catalogarlas en una sola definición. En esta investigación, los cuatro circuitos que se configuraron como ejes de análisis

sirvieron para comparar los estudios y sus producciones, tomando en cuenta las historias particulares de cada uno de los grabadores y de las músicas que graban, las condiciones políticas, identitarias, económicas, estéticas e ideológicas que los animan, el tipo de mercados al que están dirigidos sus productos y la forma en la cual estos circulan en los ámbitos local, regional y transnacional.

Los estudios de grabación que ha habido en San Cristóbal han sido los que se presentan a continuación.



Por lo que toca a los cuatro circuitos musicales, nuestros hallazgos se sintetizan del modo siguiente:

1. Las músicas "étnicas", en las cuales se enfatiza lo indígena ya sea de la música —la tradición de la que procede— o de sus intérpretes —si así se autodefinen o son definidos en la producción discográfica—, comenzaron siendo recopiladas en investigaciones antropológicas con fines de documentación y archivo por investigadores como Henrietta Yurchenco

y Thomas Stanford, y hoy son grabaciones de música indígena fusionada con géneros globales como el rock o el rap, que se inscriben dentro de una producción que apunta a ser clasificada como *world music*, pero que es resultado de esfuerzos notables por parte de los músicos para llegar a la grabación y a la difusión de sus trabajos artísticos. Se podría dividir este conjunto de grabaciones en dos: por una parte, las que buscarían la preservación del patrimonio cultural mexicano, con énfasis en las denominadas músicas tradicionales de los pueblos indígenas, y, por otra parte, las músicas que se reivindican como indígenas pero que se apartan de lo tradicional acercándose más al circuito de las músicas alternativas.

2. La música "cristiana", dirigida básicamente a quienes profesan alguna de las variedades del protestantismo, está vinculada en la región de Los Altos de Chiapas a una historia de migración forzada que inicia en los años setenta, principalmente por la expulsión de las comunidades cristianas de San Juan Chamula. Es consumida para uso personal o en las ceremonias colectivas, y su producción se ha robustecido hasta alcanzar una transnacionalización importante en el marco de las prácticas de las iglesias protestantes a lo largo y ancho del sureste de México, en Guatemala y, a través de redes de familiares y creyentes cristianos, también en Estados Unidos. Se trata de grabaciones con composiciones que beben de diversas tradiciones musicales, de manera que contienen alabanzas y otro tipo de canciones en los ritmos más variados, desde baladas a rap, desde norteñas a rock, desde cumbias a rancheras, sólo teniendo en común el mensaje religioso.
3. La música "alternativa" busca distinguirse de la música masiva por criterios estéticos y políticos principalmente; por ello, en su producción privilegia la creatividad y toma distancia del modo en que se gestan los productos musicales en la gran industria. Quienes realizan estas grabaciones presumen de tener una calidad que no le pide nada a los mejores estudios del mundo ni a los músicos más reconocidos. Aunque buscan públicos amplios y tienen intenciones de rebasar el ámbito local, lo hacen por los medios que no son los hegemónicos en la música, y en este sentido a veces se conciben como artistas-empresarios en resistencia. Hay propuestas de trabajo asociativo y ya prevén los desarrollos tecnológicos futuros, dos cosas que esperan disminuyan las limitantes que afrontan

los creadores y los grabadores independientes. Aunque sus productos circulan sin fronteras en el ciberespacio, los músicos que graban se mueven en una zona de la ciudad tan restringida como sonoramente rica: el centro histórico.

4. La música “popular” —afín a al *mainstream*, predominantemente urbana aunque evoque lo rural, masiva y con amplia presencia en los medios de difusión comerciales— se produce principalmente para que los artistas se den a conocer y puedan ser contratados en fiestas patronales y familiares, pues su actividad musical ocupa un lugar fundamental en la economía de sus vidas. Los géneros grabados se inscriben en el marco de la industria cultural nacional, y en este sentido se trata con frecuencia de trabajos con poca producción original, pues dominan las versiones de piezas ya establecidas como éxitos en los medios masivos de comunicación. A nivel de lo popular estatal, la marimba sigue grabándose, pues estas formaciones tradicionales quieren también tener el registro físico de su hacer musical. En comparación con el circuito de la música alternativa y con el de la música cristiana, el de la música popular es menos dinámico —como se observa en la línea del tiempo—, ya que la grabación local de estas músicas, principalmente la de banda, parece haberse trasladado a otras localidades. Sólo se encontró un estudio, al que acuden en gran número los intérpretes de música popular de San Cristóbal.

Hasta aquí hemos presentado un panorama de la producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas, producción con redes de distribución y con públicos diferenciados, que en algunos casos se entrecruzan pero que en muchos otros se distancian. Se entrecruzan, por ejemplo, en el estudio de grabación Alpha Digital de don Rafael Ayanegui, a donde acuden diversos tipos de músicos, así como en los mercados de la ciudad, principalmente en el llamado Mercadito 2 —muy próximo al mercado principal.³ Otro punto de encuentro es Producciones Cristo Viene, de don Manuel López Jiménez, empresa familiar que empezó como estudio de grabación

³ El Mercadito 2 es un mercado de comidas y electrónicos básicos donde la venta de música ocupa un lugar principal, especialmente de músicas cristianas, pero también de otros tipos de música, ya sean discos originales o los llamados piratas.

⁴ Los músicos que no queman allí sus discos lo hacen en sus computadoras personales, y otros solici-

de música cristiana pero que hoy se dedica exclusivamente a la maquila de discos compactos con tecnología láser.⁴

Los circuitos musicales que hemos diferenciado se distancian en el tipo de música que cada uno de ellos pone en circulación, pero también en la postura ideológica que adquieren frente a la producción de la música, encontrándose tendencias hacia el beneficio económico, hacia las preocupaciones de tipo político, hacia el valor estético de su arte y, en otros casos, hacia un interés patrimonialista. Concluimos, entonces, que la música que se produce en San Cristóbal de Las Casas forma parte de la denominada industria independiente y que, en su historia y en su desarrollo, transita por muchas realidades sociohistóricas de la localidad, pero también de la región, del país y de la industria de la música en un contexto global, pues el modelo de producción que se realiza en esa localidad serviría como un fractal para pensar otros lugares y otras historias semejantes.

Referencias bibliográficas

- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (2009). "Los acervos culturales de la CDI". Disponible en: http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=275&Itemid=57
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2005). "Censos y conteos. Principales resultados por localidad (ITER)". México: INEGI. Disponible en http://www.inegi.org.mx/sistemas/consulta_resultados/iter2005.aspx?c=27436&s=est.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2010). "Censos y conteos. Principales resultados por localidad (ITER)". México: INEGI. Disponible en <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/iter/default.aspx?ev=5>.
- Ochoa, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Rus, Jan (2009). "La nueva ciudad maya en el Valle de Jovel: Urbanización acelerada, juventud indígena y comunidad en San Cristóbal de Las Casas". En

tan este trabajo en diferentes empresas en la Ciudad de México, especialmente en Sonopres, donde la maquila se hace con tecnología de inyección.

- Marco Estrada Saavedra (ed.), *Chiapas después de la tormenta. Estudios sobre economía, sociedad y política*. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Sociológicos, Gobierno del Estado de Chiapas, Cámara de Diputados, pp. 169-219.
- Rus, Jan (2012). *El ocaso de las fincas y la transformación de la sociedad indígena de Los Altos de Chiapas*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Serrano Otero, Claudia (2012). *Un, dos, tres, grabando... La producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas*. Tesis de maestría. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Disponible en https://www.academia.edu/4398669/Un_dos_tres_grabando_Tesis_Final_Claudia_Serrano.
- Villafuerte, Daniel y Julio Molina (2010). "Apuntes sobre las nuevas migraciones en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas". En *Anuario de estudios indígenas No. XIV. Migraciones, ciudades y cambio cultural*. México: Universidad Autónoma de Chiapas-Instituto de Estudios Indígenas, pp. 117-152.
- Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.



Testimonios

La música y la antropología

Andrés Fábregas Puig*

A Guillermo Bonfil Batalla, mi maestro.

Nota introductoria

Escribo este texto teniendo como referencia mis experiencias en trabajo de campo. Me he desenvuelto como antropólogo en culturas que aman el sonido, en las que la música es parte no sólo del ritual o de la fiesta, sino de la vida cotidiana. No pretendo establecer un análisis desde la etnomusicología porque no tengo la experiencia adecuada en ese campo tan complejo de la investigación antropológica. Más bien,

* Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, México.

tengo la expectativa de que mi narración sea útil a los etnomusicólogos, como un testimonio de la manera en que la música, o situaciones asociadas a ella, forma parte de los estímulos que recibe un antropólogo al entrar en relación directa con la gente.

Primer movimiento

Amecameca de Juárez es en la actualidad una ciudad de mediano tamaño, situada en el Estado de México, unos sesenta kilómetros al sur del Distrito Federal. Cuando conocí Amecameca, allá por el año 1966, la ciudad era un poblado tranquilo, reposado, cuyos habitantes disfrutaban el tener al Popocatepetl y al Ixtaccíhuatl cotidianamente frente a los ojos. Se respiraba el aire fresco de la montaña que conjugaba con el cielo azul, un intenso azul, color que surge del diálogo entre el firmamento y la montaña, plagada de bosques y de infinidad de verdes. Eran mis primeros pasos como antropólogo. Mi guía era excepcional: Guillermo Bonfil Batalla, uno de los demiurgos de la antropología mexicana del siglo XX. A mi maestro, además de la antropología, le atraía la literatura, el arte, la fotografía y la música. Era un asiduo escucha de óperas y de música popular. Disfrutaba ambas expresiones con igual intensidad. Así que, llegados a Amecameca, buscamos la música y la encontramos sin dificultad alguna. Nos concentramos en los barrios, en tratar de entender su conformación, la organización de sus habitantes, las fiestas y las manifestaciones que culturalmente los caracterizaban. La chirimía y el teponaztle son de los sonidos que mejor recuerdo en asociación con aquellos barrios. La gente caminando en procesión siguiendo la música, de tonos nostálgicos, como obtenidos desde el tiempo que fray Bernardino de Sahagún narró en sus textos. A la música, se asociaba el canto, casi un murmullo, que la multitud entonaba mientras acompañaba al santo patrón del barrio en su paseo antes de llegar a presidir la fiesta en la casa del mayordomo. Una vez entrados a la casa, el escenario es otro y la música cambia, sin eliminar la chirimía y el teponaztle. Pero se agrega la banda, la "música de viento", que anima el alma, acompaña los tragos fuertes, e invita a enamorar y al baile. El mole irrumpe para crear un universo en el que los sabores campesinos se unen a los sonidos para hacer de la fiesta el ámbito de la convivencia, del disfrute de la palabra, mientras la gente se sumerge en un ambiente de intensa comunión. Sin la música y la comida no se entienden las

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

propias relaciones sociales o los tabús culturales. La música no es acompañante, sino parte de estructuras y formas de relación que integran a la gente y la articulan para vivir situaciones cambiantes. La pregunta de cómo se vive la música es una cuestión antropológica que el etnógrafo debe tener en cuenta.

Recuerdo que en las noches frías de Amecameca, sentado ante una rústica mesa, escribiendo el diario de campo, la música siempre fue un referente de aquellas fiestas de barrio. Percibí, con la ayuda de Guillermo Bonfil, que la música trasporta a las personas hacia ámbitos de acción colectiva, facilitando las interrelaciones. Su importancia para la comprensión de una cultura es, pues, básica.

Otro día en Amecameca. Bonfil buscaba a don Miguel Salomón, el cantante que interpretaba corridos para el general Emiliano Zapata. Dimos con él y conseguimos ser invitados a cenar en su casa. Llegó la noche de la invitación a la que acudíamos con muchas preguntas y emociones bullendo en la cabeza. Don Miguel abrió la puerta de su vivienda campesina, de adobe y varas, con olor a humo y pulque. Nos condujo a la cocina y nos invitó a sentarnos alrededor del fogón, puesto sobre unas brazas brillantes que irradiaban calor, lo que hacía agradable la noche fría de Amecameca. Bonfil abrió la conversación alentando a don Miguel Salomón a platicar acerca del general Zapata y de sus legendarias hazañas como caudillo del sur. "Era un hombre", fueron las primeras palabras de don Miguel. "Era querido", nos dijo. Le gustaba la música aunque no cantaba, advirtió. Don Miguel acompañó al general noche y día. Cantaba cada vez que Zapata lo solicitaba. No era afecto al trago, nos decía don Miguel, como sí su hermano Eufemio, bravo con la pistola y rápido con el machete. La noche avanzaba, como también el encanto de las palabras campesinas que nos acercaban a un personaje tan admirado, tan entrañable, tan injertado en la historia del pueblo mexicano, como lo es Emiliano Zapata. Don Miguel tarareaba de cuando en vez alguna de aquellas canciones, con una voz suave, como sacada entre dientes, como empujando las palabras con la lengua. En un momento dado, Bonfil le pidió que lo hiciera pero acompañándose de su guitarra. Nos miró fijamente don Miguel, mientras decía: "Ya no tengo guitarra". Su esposa, una anciana con veredas en la piel, entró a la cocina para retirar los platos. Esta, dijo don Miguel, señalando con la cabeza a la anciana, se enojó y una noche me puso la guitarra de collar. No he vuelto a tocarla ni a cantar. Pensativo, mientras Bonfil y yo callamos, don Miguel se levantó para desaparecer por momentos de aquella cocina iluminada por el fuego del fogón. Al volver, traía entre sus manos una libreta que puso en manos de Bonfil, diciendo: "le regalo este

libro en donde están escritas las canciones que le canté a mi general Zapata". Bonfil no acertaba a contener su emoción mientras sostenía aquel libro que seguramente estuvo en manos de Zapata. Cuando me lo pasó, sentí un estremecimiento que me sacudió el espíritu. Allí estaba la música que Zapata disfrutó mientras se olvidaba del fragor de las batallas, del olor a la muerte, de los gritos desgarradores de los que caen en combate. Allí estaba la música con la que Zapata acarició a las mujeres que amó. Y allí estaba don Miguel Salomón, erguido, digno, mirando cómo dos antropólogos alucinaban a la luz de las brasas. Nos abrazamos con don Miguel Salomón, que musitó algo que no entendimos. Tiempo después, Bonfil escribió un bello texto acerca del libro que contenía las canciones que Zapata más apreciaba.¹

En la Amecameca de los años 1966 a 1970, las fiestas de los barrios eran frecuentes. En cierta ocasión, acercándose ya el 12 de diciembre, fuimos invitados a una serenata de cumpleaños dedicada a la virgen en una de las iglesias de barrio. Llegamos apenas despuntando el alba, en esas horas en que la claridad asoma pero aún no logra imponerse. El barrio estaba colmado de gente, especialmente frente al atrio de la iglesia, en donde se distribuían toda suerte de puestos expendiendo comidas y bebidas. Nos acercamos para presenciar con mayor detalle el desarrollo de la fiesta y la conducta de los asistentes. En un momento arribó el mariachi, desplegando sus tonos intensos a través de las trompetas acompañadas del rasgueo de las guitarras y el sonido de los violines. No esperábamos lo que oíríamos: el mariachi inició su serenata con una canción de Los Panchos: "Perdida, te ha llamado la gente / sin saber que has sufrido / con desesperación", que no era, precisamente, una canción para dedicársela a la virgen. Pero nadie reaccionó. La multitud siguió entrando y saliendo de la iglesia, comiendo y bebiendo, mientras los mariachis saludaban con sus cantares al sol que rompía el amanecer: "No importa / que te llamen perdida; / yo le daré a tu vida, / que destruyó el engaño, / la verdad de mi amor".

En aquellos tiempos, San Rafael era un poblado animado por una fábrica de papel que no sé si aún existe. En los primeros recorridos por la región de Chalco-Amecameca-Cuauhtla llegamos a San Rafael un día de feria. La música era un

¹ Ver Guillermo Bonfil Batalla (1995), "Trovos y trovadores de la región Amecameca-Cuauhtla". En *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, t. 3, Selección y recopilación de Lina Odena Güemes. México: INI, INAH, DGCP, CONACULTA, FFFNE, SRA, CIESAS, pp. 1-75.

conglomerado de sonidos bajo las carpas instaladas por las compañías cerveceras. Los infaltables puestos de comida hacían las delicias de los asistentes. Era una hora temprana cuando arribamos al lugar, aunque el sol brillaba con intensidad, invitando a degustar la cerveza. Con paso certero, Bonfil se dirigió hacia una carpa para sentarse frente a una de las pequeñas mesas dispuestas para los clientes. Fue seguido de inmediato por su ayudante de investigación, que era yo mismo. Estábamos reventando de gusto en medio de aquel calidoscopio sonoro. Bonfil solicitó un par de cervezas al tiempo que hacía señas a una suerte de “trío ranchero” que nos rodeó de inmediato. “Canten La Tumba de Villa”, dijo, y se tomó la mitad de la cerveza. Su ayudante no podía hacer menos que seguir al maestro. Los cantantes entonaban el famoso corrido: “Cuántos jilgueros y cenizontes veo pasar, / pero qué triste cantan esas avecillas; / van a Chihuahua a llorar sobre El Parral, / donde descansa el general Francisco Villa”. Impertinente, después de un par de cervezas, pregunté a Bonfil quién había iniciado los estudios sobre corridos en México. Aguantó mi pregunta y, entre tarareo y tarareo del corrido, me dijo: “don Vicente T. Mendoza, mejor conocido como don Vicentete Mendoza”, completó la respuesta, riendo. Bonfil se sumergió en el corrido: “Lloran al ver aquella tumba / donde descansa para siempre el general; / sin un clavel, sin flor ninguna, / sólo hojas secas que le ofrece el vendaval”. Bonfil estaba verdaderamente concentrado en el corrido. Pero su impertinente ayudante volvió a preguntar: “¿Y cuál es la lección de la antropología?” Para cuando llegué a tal atrevimiento las cervezas se amontonaban sobre la mesita. El trío ranchero cantaba a toda voz aquel corrido que Bonfil apreciaba especialmente. En medio del ajetreo sonoro, me respondió: “la antropología nos enseña que la ilusión siempre retoña; y ya deje usted de joder y tómese su cerveza”. Me quedé atónito ante la respuesta, pero seguí su indicación; y mientras sentía el paso de la cerveza fría por mi garganta, el trío imploraba: “Canten jilgueros y cenizontes sin parar / y que sus trinos se oigan en la serranía; / y cuando vuelen bajo el cielo de El Parral / lloren conmigo por aquel Francisco Villa”.

En la región de Chalco-Amecameca-Cuauhtla existía una organización de sabios encargados de pedir las lluvias, llamados los “Aureros” o “Los que trabajan con el tiempo”. Andando aquellos caminos, llegamos a Tepetlixpa, un poblado en donde se localiza el santuario del Dulce Nombre de Jesús, el Señor de Panchimalco. En ese pueblo vivía don Francisco Maya, uno de los aureros más importantes en ese momento, líder de uno de los grupos que solicitaban la llegada de las lluvias, año con año, en la cueva de Alcaeca, al pie del volcán Iztaccíhuatl. Fue el primero

de estos sabios quien nos relató cómo eran escogidos para officiar como aureros. Su historia era un relato fantástico que involucraba las tormentas, los rayos y las limpias con flores, como procedimientos para introducirse al mundo imaginario de los nahuas que conduce a la práctica del ritual para pedir la lluvia. Un día, en mitad de los sembradíos de maíz, contaba don Francisco Maya, una tormenta seca, eléctrica, lo sorprendió. No había terminado de salir de su sorpresa cuando un rayo le recorrió todo el cuerpo, dejándolo inerte entre aquellas cañas. Cuando despertó se encontraba acostado en la casa de uno de los maestros aureros de Tepetlixpa que preparaba el ceremonial para quitarle las quemaduras e introducirlo a los secretos de los que trabajan con el tiempo. Cantando casi en susurro, aquel maestro del ceremonial pasó pétalos de rosa sobre el cuerpo quemado de don Francisco Maya. La canción marcaba el pulso del recorrido de los pétalos y los movimientos de la mano del aurero mayor. Era un cántico en nahua, la lengua antigua que aún se habla en la cuenca de México y alrededores. Decía don Francisco Maya que aquel canto lo sumergió en un sueño en el que veía las cruces que anunciaban las lluvias, el símbolo de Tláloc, el dador del agua que alimenta al maíz. Canto y flores fueron su medicina durante varios días, hasta que las quemaduras desaparecieron de su cuerpo. "Estás listo", le anunció el aurero mayor, "para ocupar mi lugar". Temblando de miedo ante lo que en ese momento era para don Francisco Maya un mundo desconocido, aceptó su destino. Don Francisco Maya fue desde aquel momento, hasta el día de su muerte, el aurero mayor, el conductor de los que trabajan con el tiempo al pie de los volcanes que señorean los valles del México central.

Se acercaba el 3 de mayo. Don Francisco Maya nos invitó para que en las primeras horas de la madrugada de ese día nos reuniéramos con él y su congregación, en su casa, para desde allí partir hacia la cueva de Alcalega y cumplir el ritual de petición de la lluvia. Una vez más, en la oscuridad de la madrugada, recorrimos el tramo de carretera que separa Amecameca de Tepetlixpa, con la luz de los faros del auto alumbrando el camino. Entramos a la casa de don Francisco Maya aún a oscuras, aunque los gallos cantaban rompiendo el silencio, mientras un vientecillo frío invitaba a tomar café. Toda la congregación, hombres, mujeres y niños, se preparaba para emprender el camino. Nosotros llevamos nuestras velas y las botellas de tequila, las aguas que serían consagradas. El camino a la cueva fue acompañado con cantos, con añejos cantos en nahua, que crearon un ámbito de espiritualidad profunda. Al llegar a la cueva, la congregación se avocó a limpiar los restos de la ceremonia anterior, mientras los cantos, como si fuesen

susurros, rompían la oscuridad uniéndose a los primeros rayos del sol matutino. Sin esos cantos, la ceremonia no es posible. Y luego vino la danza. Los hombres de la congregación danzaron con suavidad mientras la ternura caracterizó al canto. Estábamos absortos ante aquella ceremonia que se extendía durante el día. Los hombres danzaban y danzaban acompañándose con sus cantos, invocando al agua, al culebrín del aire, a los poderes que desatan la lluvia que beneficiará los campos y hará crecer el maíz. Y llegó el agua. Cayó sobre nosotros con un ruido peculiar que en momentos se enlazó a los cantos. El olor a montaña mojada creó un clímax que intensificaba el sonido del agua al rozar las hojas de los pinos y unirse a los cantos de los aureros. Las “agüitas” consagradas, el tequila, recorrieron nuestros cuerpos para completar nuestra inmersión en aquel mundo. Terminada la ceremonia, mojados por la lluvia, bajamos. Una vez al pie de la montaña, otra sorpresa nos esperaba. Una banda aguardaba a la congregación para desatar el baile. La espiritualidad se tornó en jolgorio y bailamos hasta desfallecer al compás de los instrumentos de viento y las tamboras. La lluvia nos acompañó en aquel baile frenético en medio de la montaña mojada. La música, de nuevo, marcó el cambio de ámbito, la llegada de otro momento, abriendo el espacio en el que las relaciones sociales se tornan jocosas o coquetas, mientras los cuerpos se agitan despertando otros interrogantes.

Y llegó el momento del violín. Habíamos estado en un poblado llamado Tetelcingo, muy cercano a la ciudad de Cuauhtla, en el estado de Morelos. Consultando nuestras notas caímos en cuenta que la fiesta mayor de aquel poblado se celebraría en unos cuantos días más. Así que, llegado el momento, nos dirigimos con Bonfil a Tetelcingo en búsqueda de don Antonio Cera, uno de los sabios del pueblo, hablante de una variante del nahua que dominó la cuenca de México. Don Antonio celebró nuestra presencia en su casa. Nos recibió con chocolate caliente, hecho con agua, y con tortillas y frijoles. Comimos en aquella mañana disfrutando los sabores de estas cocinas populares que hacen de México un país de prodigios gastronómicos.

Terminado ese ritual de convivencia, fuimos invitados a seguir a don Antonio Cera, que nos condujo por las calles de Tetelcingo hasta la casa del mayordomo, en donde se celebraba la fiesta. La gente se agolpaba en el patio de aquella vivienda. Nos sobrecogió el sonido del violín una vez entrados a la morada. ¡Qué violín! El ejecutante acariciaba las cuerdas con el arco, concentrado, viviendo los sonidos que producía el instrumento. Hombre y violín atados al tiempo, a la

tradicción, pero libres, en aquel ámbito de fiesta. El violín hacía que los asistentes escucharan la música guardando un silencio respetuoso, pero también otorgándole la aprobación, un profundo significado cultural. ¡Qué violín! Eran arroyos de sonido, líneas de continuidad con las que se elaboran las tradiciones, comunión popular que la música logra al tocar el pensamiento y el disfrute de un entorno profundamente familiar. El violín se escuchaba en medio de un mar de sombreros y de rebozos, portados por los hombres y las mujeres campesinas de Tetelcingo. Los rostros de aquel conglomerado transmitían una profunda concentración en los sonidos del violín que, a tantos años de distancia, recuerdo como si fuese ayer. La figura del violinista destacaba entre la multitud, erguido, sosteniendo con maestría el arco que arrancaba aquellos sonidos de inolvidable factura. Aquella experiencia me hizo reflexionar acerca de los estímulos que la imaginación recibe a través de la música. Pero también sobre la importancia de la misma para entender la fortaleza de las formas sociales de la comunidad y su destacado papel en la articulación regional. El violín de Tetelcingo era elocuente en mostrar de qué manera las culturas que cayeron bajo el dominio colonial se levantaron para dominar los instrumentos que trajo el colonialismo e incorporarlos a otra lógica cultural.

Segundo movimiento

Conocí a los charros de Jalisco y su música a través del cine. En la pequeña ciudad de Tuxtla Gutiérrez en la que nací y crecí, el mensaje del nacionalismo fomentado desde el Estado nacional nos llegaba a través del cine. Cada domingo, en la matiné, la pantalla del flamante Cine Alameda se llenaba con las imágenes del charro cantor, de un Jorge Negrete prototipo del varón mexicano, cantador, bebedor, fanfarrón, peleonero, enamorado, pero eso sí, muy cabal. Los mariachis copaban la pantalla para enmarcar los gritos del charro cantor, emitidos para impresionar a Gloria Marín, la de los grandes ojos. Mientras desde mi butaca pueblerina veía aquellas imágenes de un país lejano que se decía era el mío, no imaginaba que un día, recorriendo caminos, llegaría a Los Altos de Jalisco. Un antropólogo nacido en el sureste mexicano sería el que recorrería las entrañas de la cultura ranchera para tratar de entender uno de los más complejos mundos del mosaico nacional. En Jalostotitlán, invitados mis alumnos y yo por el presidente municipal, escuché al mariachi en la tierra que se dice ser su cuna. Que otros opinen sobre

tan complicado tema. La fiesta a la que fuimos convidados se desarrollaba en uno de los típicos ranchos de Los Altos de Jalisco, criaderos de ganado lechero y de caballos. La catolicidad profunda se expresa por todos lados en estos ranchos. La casa del patrón es una construcción de piedra, con techos planos y tres arcadas al frente que simbolizan la Santísima Trinidad. En uno de estos ranchos fuimos recibidos con la cortesía ranchera característica de los alteños. ¡Y no faltaba más! Una vez acomodados, el dueño del rancho ordenó al mariachi que nos recibiera con “Esos Altos de Jalisco”. La música, de inmediato, creó un ambiente de euforia. El conjunto tocaba con un equilibrio notable, guardándose de alterar el diálogo entre las cuerdas y las trompetas. Los rancheros se mostraron vivamente emocionados, espontáneos, expresivos, acompañando al mariachi cantando y gritando, gesticulando, haciendo aspavientos, demostrando su fusión con la música y la tierra. “¡Esos Altos de Jalisco, / qué bonitos!”, cantaba el Mariachi, “¡qué rechula es esta tierra / donde yo mero nací. / Soy alteño de los buenos, / por derecho; / y cuando hablo de mi tierra / se me ensancha el corazón”.

Por supuesto, los tequilas bebidos a golpe de caballito aumentaban la euforia. Música y tequila recorrían el alma en aquella muestra de orgullo por la estirpe. El mariachi cantaba a toda voz: “¡Ay! Los Altos de Jalisco / es mi tierra, tierra linda, / puritito corazón. / Tierra linda, tierra de hombres; / toda mi alma, tierra mía, / yo te doy mi corazón”. Días después, aún bajo la impresión de esta fiesta ranchera, pensé en que era propio hablar de un “nacionalismo local” en Los Altos de Jalisco y que ello se expresaba en la música y en la idiosincrasia de los alteños. Había que ver cómo se transformaban aquellos hombres y mujeres de a caballo al escuchar al mariachi, una música que no da tregua, como son los ejercicios de los rancheros al manejar el ganado. El bullicio de la fiesta ranchera contrasta con la suavidad de los banquetes de los nahuas, con aquel violín de Tetelcingo, con los susurros danzados de los que trabajan con el tiempo en las faldas del volcán Iztaccíhuatl. Pero todo ello es México, plural en su manifestación cultural, país de regiones y de contrastes.

Los Altos de Jalisco fueron uno de los más importantes escenarios de la llamada Guerra Cristera, que estalló en 1926 y terminó en 1929. Fue un movimiento de respuesta a la Revolución mexicana, sostenido por los rancheros del centro-occidente de México, originado por causas complejas. En esos ámbitos, los héroes son los rancheros y los sacerdotes que pelearon contra el Ejército Nacional Mexicano al grito de ¡Viva Cristo Rey! El corrido es una expresión que está presente en el contexto de esta guerra, una batalla identitaria que aún en nuestros días es

recordada vivamente en Los Altos de Jalisco. Hablando sobre esta guerra —de la que yo no sabía nada— con un grupo de rancheros en las inmediaciones de San Miguel El Alto, me fui enterando de la existencia de Victoriano Ramírez *El Catorce*, del padre Aristeo Pedroza que lo ejecutó en circunstancias poco aclaradas, de Valentín de la Sierra o de José Reyes Vega, El Padre Vega, otro sacerdote militar, pronto con la carabina treinta-treinta. Alguien trajo una guitarra y los rancheros pasaron a ilustrar la plática con la interpretación de los corridos. El de un personaje, Quirino Navarro, dice en algunas de sus estrofas: “Señores, tengan presente / lo que les voy a contar: / se levantaron en armas / los de la Unión Popular. / Ese Quirino Navarro / hombre de mucho valor, / cinco días duró sitiado / y no cambió de color”. Mientras el canto hacía una pausa, los rancheros se agolpaban en la voz para relatar que “la Revolución de Villa y Carranza sólo fue una pasada en Los Altos de Jalisco”. La guerra verdadera fue la Cristiada, decían, y, sus héroes, aquellos que pelearon contra el gobierno agrarista de Plutarco Elías Calles. Uno de los más populares jefes cristeros, si no el más popular, fue Victoriano Ramírez El Catorce, que es descrito por un corrido que en aquella ocasión escuché: “El Victoriano El Catorce, / del pueblo de San Miguel, / le dio combate al gobierno / pa’ que se acordaran de él. / Válgame Santo Niñito / y también el Padre Eterno; / válgame Dios, Victoriano, / te anda buscando el gobierno”. La guitarra callaba por momentos. Los rancheros escudriñaban mi rostro buscando saber si entendía lo que escuchaba. Afirmaban y reafirmaban lo que las letras de los corridos relataban. Yo acertaba a seguir animando su espíritu cantor y su voluntad de enterarme de una guerra que había permanecido oculta, y que permaneció así durante muchos años en el país. Hablamos también de Valentín de la Sierra, otro de los jefes cristeros más apreciados. También tiene su corrido, exclamaron los rancheros, al tiempo que el rasgar de la guitarra acompañó el canto: “Voy a cantar el corrido / de un amigo de mi tierra; / llamábase Valentín, / que fue fusilado y colgado en la Sierra. / Antes de llegar al cerro / Valentín quiso llorar; / Madre mía de Guadalupe / por tu religión me van a matar”. Así, al escuchar el empeño con que los rancheros alteños cantaban estos corridos, caí en la cuenta de que uno de los factores más importantes para entenderlos estaba en comprender sus razones para pelear una guerra que poco tuvo de religiosa, aunque ese fue el manto que la cubrió. Había que entender la formación histórica no sólo de una región, sino de un ámbito cultural en el que la religión, en concreto el catolicismo, ha jugado un papel central en la configuración de una identidad asociada al paisaje, al territorio y a la manera de ser de estos criadores de ganado, hombres y mujeres de frontera.

En Arandas, la tierra colorada de Los Altos de Jalisco, tuve otra sorpresa. El presidente municipal, amigo nuestro, nos invitó a Tomás Saldaña, a Leticia Gándara, a Virginia García Acosta, a María Antonieta Gallart y a mí, a cenar en su casa. Era una noche templada, agradable, al momento en que llegamos a la dirección indicada. Liborio, que así se llamaba el presidente municipal, nos recibió con muestras de bienvenida y cortesía francas. Me parece recordar que nos sentamos alrededor de una mesa de equipales en la azotea de su casa, para disfrutar de una noche de estrellas y de fresco ambiente. Suponíamos que escucharíamos al mariachi, como es usual en Los Altos de Jalisco. Y en efecto, así fue, sólo que esta vez escuchamos al mariachi sin trompetas, ejecutantes de instrumentos de cuerda, guitarras y violines, con acompañamiento de tololoche. Los tequilas animaron la conversación acerca de la vida ranchera, de esa comunión de los habitantes de Los Altos con sus caballos y de la importancia de la cría de ganado; todo desde los tiempos coloniales, al llegar a esta región los primeros colonizadores procedentes de la Peña de Francia y del Campo Charro de Salamanca, España, como alguna vez lo platicamos Pedro Tomé y yo con Ángel Carril, el notable etnomusicólogo salmantino muerto en la flor de su vida. El mariachi nos deleitaba con sus buenas canciones, pero hubo una que me llamó en especial la atención. El mariachi cantó: "Bienvenido el Pávigo Návigo / ¿dónde está tu esposa Náviga? / Componiéndose el vestívigo, / arreglándose el peinávigo. / Las hijas del Pávigo Návigo, / por dónde churumbé". No daba crédito a lo que oía. Para mí, el "Pávigo Návigo" era un jarabeado, una suerte de huapango de Nuevo León, y he aquí que lo escuchaba en Arandas, una pequeña ciudad de Los Altos de Jalisco. Los músicos continuaban: "El que anda de enamorado / y no tiene en qué gastar / que le echen un balde de agua / como un perro a remojar. / El que quiera ser mi amigo, / tres cosas debe tener: / buena silla, buen caballo / y buenas piernas para correr". En un momento, todos estábamos cantando el "Pávigo Návigo" en medio de aquella noche arandense y entre tequila y tequila. Todos éramos jóvenes.

Los ambientes musicales en Los Altos de Jalisco son complejos porque es una región de entrecruces de caminos. Desde el mariachi sin cuerdas, como en Acatic, y los corridos de corte clásico, hasta los mariachis que combinan las cuerdas con los instrumentos de viento y, más recientemente, la música de banda, que se está difundiendo por el país entero. En Los Altos de Jalisco todo es sonoro: las charreadas, los jaripeos, el rodeo, las fiestas, las procesiones. Ninguna ocasión especial es concebida sin su respectiva música. Ahora, todo lo que escuché hace

años tiene más sentido gracias a los trabajos de Arturo Chamorro, que nos ha ido descubriendo el mapa cultural de la música mexicana.

Coda

Al volver a Chiapas hacia finales de los años ochenta del siglo XX, después de vivir en varias regiones del país, me encontré de nuevo con las marimbas y los tríos del ámbito mestizo y con la música de los pueblos indígenas, las jaranas de los zoques, las arpas, violines y guitarras de Los Altos de Chiapas, el tambor y el pito, los parachicos, el cohuiná, la danza de gigantes y cabezones, la yomoetzé y tantas expresiones más. Chiapas es un universo sonoro de infinidad de expresiones. Desde mis días infantiles en Tuxtla Gutiérrez y en Berriozábal, recuerdo las fiestas animadas con las marimbas y las cervezas. La separación de los mundos mestizos e indígenas se expresa en la música. Hoy, quizá los procesos son diferentes y será tarea de la naciente etnomusicología chiapaneca el descubrirlo y explicarlo. En mis días de adolescente y en mis primeros años juveniles, las marimbas eran el centro de las fiestas, la presencia más esperada para bailar y sentir la emoción corporal mientras el sonido de las maderas creaba un ambiente en el que los primeros barruntos sexuales encontraban el momento propicio para expresarse. Los bailes en el Casino Tuxtleco introdujeron otro tipo de expresiones musicales que acompañaban a las marimbas. La música tropical, con las orquestas, hizo las delicias de la tuxtlecada durante décadas y hoy tenemos rock tsotsil y tseltal al lado de las bandas mestizas; pero todo ello que lo exploren los etnomusicólogos.

Mientras me desempeñaba como director del Instituto Chiapaneco de Cultura tuve la oportunidad de observar, en muchas ocasiones, el papel que tiene la música en el contexto de la pluralidad cultural de Chiapas. Una de esas oportunidades se presentó en San Pedro Chenalhó, en Los Altos de Chiapas. Habíamos planeado junto con la presidencia municipal, la presentación de un libro que Jacinto Arias, el distinguido antropólogo tsotsil, nativo de Chenalhó, escribió sobre la historia de su pueblo. Si la memoria no me traiciona, invité a dos de mis alumnos de antropología a presenciar tan singular evento. En efecto, Ana Paula de Teresa y Luis Aboites se unieron al contingente del Instituto Chiapaneco de Cultura que acudió para tal celebración. Corría el año 1990 y no existía la carretera pavimentada que hoy facilita el viaje a San Pedro Chenalhó. Recuerdo que tardamos alrededor de cinco horas

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

en recorrer la terracería entre San Cristóbal y San Pedro Chenalhó. Al llegar, un espectáculo notable nos esperaba: una multitud se agolpaba alrededor del kiosco en el parque central de Chenalhó, frente a la Casa de la Cultura que lleva el nombre de Jacinto Arias Sojom, padre de Jacinto Arias Pérez. En el kiosco se había montado una mesa como presidio para la ceremonia, mientras en el piso se expandieron las hojas de juncia que desprendían un olor a montaña, agradable y descansado. Pero lo más notable era la multitud. Al encontrarme con Jacinto Arias, que lucía su traje tradicional, y con el presidente municipal, después de los saludos solicité una explicación de lo que sucedía. “Tuvimos que hacer el evento aquí afuera”, me respondieron, “porque la multitud no cabe en la Casa de la Cultura. Además de la presentación del libro del doctor Arias”, continuó el presidente municipal, “tendremos una actuación musical, de músicos evangélicos, tradicionalistas y católicos. Es la primera vez que sucederá, que los tres grupos de músicos tocarán en el mismo evento”, me acotaron. Así que la ocasión era histórica y la presencia de la multitud lo testimoniaba.

La presentación del libro de Jacinto Arias, hablada en tsotsil con traducción para los caxlanes que allí nos encontrábamos, transcurrió en medio de una notable expectativa de la multitud, que escuchó de boca de uno de sus sabios una visión de su propia historia. Una vez más, Jacinto Arias se afirmaba como líder intelectual de su pueblo, pero con una trascendencia hacia los escenarios nacionales, al desafiar las políticas de aculturación aplicadas por el Estado nacional mexicano en aquellos años. Terminada la presentación del libro, el presidente municipal se dirigió a la multitud que, por momentos, se agitaba al escuchar a su dirigente. “¿Qué les está diciendo?”, pregunté a Jacinto Arias. Y este me explicó que, además de la novedad de que tocarían en la misma ocasión los músicos evangélicos, los tradicionalistas y los católicos, un suceso especial tendría lugar, y era lo que más intrigaba a la multitud. Por vez primera en la historia de la cultura tsotsil, una mujer tocaría en público la guitarra como parte de uno de los tríos tradicionalistas. El suceso era, desde la visión tsotsil, un acontecimiento de enorme repercusión local. Comunicqué a Ana Paula de Teresa y a Luis Aboites lo que estábamos a punto de presenciar y el valor inusual del momento.

Terminado el discurso del presidente municipal se inició el desfile de músicos. Un trío —arpa, guitarra y violín— de evangélicos inició el concierto interpretando los cantos introducidos por los misioneros; desde “Grande gozo hay en mi alma hoy”, hasta “Roca de la eternidad”, el canto compuesto por Martín

Lutero. Había un ambiente surrealista, sin duda, como estamos acostumbrados en México. Los católicos interpretaron desde el Ave María hasta cánticos de procesión. De pronto, la multitud se agitó mientras un murmullo, a manera de un profundo grito contenido, la recorrió. El trío, con la presencia de una mujer, hizo su arribo al escenario. Después de aquel extraño ruido humano, se hizo un silencio expectante. Inició el arpa, con esos tonos que sólo los indígenas de Los Altos de Chiapas son capaces de crear. Tonos nostálgicos, quizá lastimeros por momentos, reiterativos y pausados. Siguió el violín con su sonido acuciante, vibrante, como extendiéndose por todo el filo de la montaña, como hermanado con el sonido del viento. De pronto, la multitud se agitó, se convulsionó, apretó el corazón, pero sacó el grito, no un clamor desgarrador, sino un grito de victoria: la mujer había rasgado la guitarra botando por la borda siglos de historia cultural. La mujer irrumpía en la cultura tsotsil al mismo nivel que los hombres. Habíamos presenciado un momento de cambio cultural que señalaba nuevos rumbos en la cultura tsotsil en particular, y en las de los pueblos indios de Chiapas en general. La música fue la protagonista de ese momento. En la actualidad, varios años después de aquel acontecimiento, he pensado en que cientos de jóvenes mujeres colman las aulas de la Universidad Intercultural de Chiapas, en sus instalaciones de San Cristóbal, Las Margaritas, Oxchuc y Yajalón. Asisten con los mismos derechos que sus compañeros hombres a buscar los espacios que les permitirán un mejor desarrollo y una participación plena en la vida del estado y del país. A lo mejor, ese proceso comenzó cuando aquella mujer rasgó la guitarra en aquella tarde en Chenalhó. Que el proceso no se trunque es nuestra esperanza. Al pensar en ello, nos preguntamos por aquel momento, por aquella mujer que al rasgar la guitarra contribuyó a cambiar la faz cultural de los pueblos de Los Altos de Chiapas y abrió el camino para que las mujeres indias alcancen otros horizontes. Nada más, pero nada menos: una mujer con una guitarra señaló el momento exacto de una transformación significativa en un pueblo de Los Altos de Chiapas.

Al escribir este texto he pensado en la importancia del análisis antropológico de la música, que no otra cosa es, en mi opinión, la etnomusicología. Rememoré los trabajos de Alan Lomax, pionero del pensamiento etnomusicológico, y el vasto trabajo de etnomusicólogos como Américo Paredes, maestro de Arturo Chamorro. O el trabajo de Henrietta Yurchenko, tan básico para la comprensión de las culturas de México. Existe una tradición de análisis etnomusicológico en México en una línea que enlista a investigadores como Vicente T. Mendoza,

Thomas Stanford, José Raúl Hellmer, Gabriel Moedano, Irene Vázquez, Mercedes Olivera, Arturo Warman, Arturo Chamorro y sus alumnos y, más recientemente, Miguel Olmos, Ann Warren, Rodrigo de la Mora, Jessica Godfried y Fernando Híjar. Quizá nos falta articular la etnografía de la vida cultural y social con los resultados de la etnomusicología, además de fomentar esta última disciplina. No digo más porque sólo soy un antropólogo, eso sí, melómano. Como tal, al recordar las experiencias relatadas, he pensado que la escala musical no es unívoca ni se funda en una supuesta esencia constitutiva de la música. La escala musical es un resultado cultural, como lo descubre la etnografía y, por lo tanto, variada y hasta arbitraria. Las situaciones que relaté así me lo enseñaron. Una vez más, la capacidad de los seres humanos para crear diversidad se revela en la música y en la forma de crearla, usarla e interpretarla.

Meliphone: una iniciativa civil basada en la etnomusicología

Margarita Barajas Durán*

Realidades preocupantes

En la historia de la nación mexicana, las actividades artísticas y musicales han sido fundamentales para definir y perfilar nuestra identidad cultural. Es sabido que, durante la Colonia, la música fue un medio para la conversión de los pobladores originarios al catolicismo. Durante el siglo XIX, los usos y las costumbres musicales que partían desde la burguesía dieron forma a lo que habría de entenderse como "lo mexicano". A través de la música se exaltaron los valores patrios. El Himno Nacional y los toques de guerra tuvieron la función de acompañar las batallas en defensa del territorio, y los cantos religiosos y las melodías de teatros y salones tuvieron directa relación con las estructuras privadas, sociales y familiares.

* Universidad de Colonia, Alemania. Directora de Meliphone.

Desde la Colonia hasta pasada la Revolución, la música y las artes fueron medios para transmitir noticias, ideas políticas y valores morales. No hay que olvidar que en México, desde la avanzada liberal del siglo XIX hasta después de la Revolución, la educación musical se consideraba esencial para afirmar lo que México debía significar para los mexicanos.

En comparación con el pasado, en nuestros días pareciera que el valor atribuido a las actividades artísticas estuviera adormecido. En lo concerniente a la música, ésta se encuentra escasamente en las prácticas familiares y de convivencia en los espacios urbanos, y en las estructuras educativas que parten del Estado ha sufrido un enorme desplazamiento.

Es posible afirmar que en México cada vez se designan menos recursos humanos, materiales y de tiempo al desarrollo artístico y cultural destinado a la integración de la sociedad. Cuando estas actividades se realizan, por lo general tienden a orientarse a estándares establecidos de rendimiento y calidad que implican competencia y rivalidad, "perfección" y fines de lucro. En concursos y becas pensadas para promover la música, existen límites de edad para los participantes, se disputan las oportunidades, la selección opera por exclusión y quienes no logran acceder a los premios y prestaciones sufren graves desgastes de autoestima. En los medios comerciales de comunicación, el destino del artista y del músico es incierto y tortuoso. Es realmente preocupante que, con la profesionalización de las artes, en el país hayan ido desapareciendo poco a poco los grupos de aficionados que practican la música por mero afán recreativo. Las actividades artísticas y musicales de grupos amateurs no tienen hoy en día un lugar valorado en la sociedad, y las estructuras estatales para dar soporte a estas actividades se muestran por demás raquíticas. Esto es grave, ya que los aficionados han sido los principales portadores de la cultura artística y musical a lo largo de nuestra historia y gracias a ellos se han afianzado los símbolos de identidad nacional. En el siglo XIX florecieron en México las asociaciones civiles que promovían la práctica y escucha de la música; hoy en



día, en comparación, México cuenta con pocos grupos de afición musical destinados a un esparcimiento que fomente valores éticos y disciplinas sanas, es decir, aquello que construye una sociedad sólida y de paz. Al disminuir la presencia activa de los aficionados a la música, se debilita una base cultural del país. De hecho, la profesionalización de las artes ha traído como consecuencia que éstas no funjan más como medios de cohesión social. En el mejor de los casos, la música ha quedado como factor de identificación; en el peor, como herramienta de manipulación, sobre todo en el ámbito de los medios masivos de comunicación. Ante esta situación preocupante, y con la conciencia de que las artes pueden reforzar identidades culturales, Meliphone, Centro Vocal de Arte y Terapia A.C. surge como una iniciativa propuesta desde la sociedad civil.

Construcción de la paz social

Meliphone es una entidad sin ánimo de lucro, con personalidad jurídica plena, que se da a la tarea de abrir espacios y foros con la meta de fortalecer a individuos y grupos en su identidad comunitaria y en su autoestima personal. La sede se encuentra en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, un lugar donde convergen distintas culturas: descendientes de los mayas, mestizos y viajeros de países de diversas partes del globo. La población flotante y fija de la ciudad destaca también por sus grandes diferencias socioeconómicas. Todo esto conlleva que la convivencia entre los distintos círculos no sea intensa, y en muchos casos tampoco armónica; esto se debe también a la historia, que no ha propiciado relaciones cordiales entre los pobladores originarios y la población urbana. La meta de Meliphone es propiciar la integración de quienes convergen en este lugar, superando prejuicios, barreras de división y clasismo.

En la práctica, Meliphone abre espacios de intercambio y formación para promover lazos de amistad entre los pueblos originarios, la población citadina y las culturas de otras naciones. La asociación fomenta la afición a disciplinas musicales y escénicas, así como a las demás artes. Ofrece talleres vivenciales incluyentes y muchas actividades están dirigidas a favorecer la valoración de las lenguas originarias y a crear conciencia de la importancia de su conservación. Esto tiene el fin de contribuir a la preservación del patrimonio cultural inmaterial de México. Además, se procura reflexionar sobre los valores propios, a la vez que se fomenta el respeto y la aceptación de los ajenos. Todo esto va dirigido a la construcción de foros en los que se

tematicen la interculturalidad, la interreligiosidad, el desarrollo humano, la inclusión y la prevención de la violencia. Con esto, Meliphone se da a la tarea de establecer y estrechar relaciones de intercambio personal, cultural, académico, pedagógico y terapéutico a nivel estatal, nacional e internacional.

Meliphone opera gracias a las aportaciones que recibe de su programa de voluntariado internacional. Margarita Barajas, que radica en Alemania, es actualmente quien dirige esta asociación. Ella se dedica a establecer enlaces interestatales e internacionales y a organizar los talleres en la sede de la asociación, que opera sobre todo durante los periodos vacacionales. También organiza actividades, principalmente en Alemania, dirigidas a migrantes o a grupos plurilingües. Margarita Barajas estudió canto en la Ciudad de México, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Posteriormente realizó una maestría en pedagogía musical en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort del Meno, y se especializó en enseñanza elemental de la música y en pedagogía de la voz. En la Escuela Superior de Artes Escénicas de Hannover concluyó un doctorado en etnomusicología; a la par realizó varios diplomados en pedagogía escénica en la Schultheaterstudio, de Frankfurt, y se formó como directora coral infantil en la liga de cantores corales del estado de Hesse. Durante más de veinte años Margarita Barajas se ha desarrollado como concertista y ha formado cantantes, actores y maestros de música elemental. A esto se suma su trabajo con niños de preescolar y primaria, así como con adultos mayores.



Edith Cervantes y Margarita Barajas (tercera y quinta por la izquierda) en junio 2012, recibiendo un donativo de los Amigos de Meliphone, después de un recital en beneficio de la iniciativa en el Instituto Cervantes en Fráncfort del Meno, organizado por el Consulado General de México y el Círculo Mexicano-Alemán.

Otro pilar de la asociación es Edith Cervantes Fuentes, pianista egresada de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Edith se especializó en Francia y en Hungría en pedagogía Kodaly. A lo largo de su vida ha sido asesora técnica y pedagógica en la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) y ha hecho una gran labor durante más de treinta años en la formación de coros y orquestas infantiles en este estado, además de que ha ofrecido recitales didácticos. Edith Cervantes dirige coros en iglesias de San Cristóbal de Las Casas y trabaja con grupos de adultos mayores. Colabora en Meliphone como acompañante al piano y como actriz en las escenificaciones; lleva a cabo investigación histórica sobre temas referentes a las puestas en escena e imparte talleres de pedagogía musical a grupos de comunidades indígenas. Es miembro activo de la mesa directiva de Meliphone y estructura los eventos públicos de la asociación.

En Meliphone participa también Judith Jemima Vázquez, mezzosoprano egresada de la Escuela de Música de Jalapa, Veracruz. Judith ha colaborado como asistente de producción escénica y como formadora vocal. Ha realizado importantes presentaciones con orquestas sinfónicas como la de Jalapa y ha participado en grupos de música popular y de rock, como el reconocido grupo Sak Tzevul, cantando en lengua tsotsil. Jemima Vázquez colabora en los talleres y festivales de Meliphone no sólo como docente, sino como organizadora, y también participa como solista en ensambles. Junto con Cristina Guillén conforma el dueto Anahuati de canto y piano.

Cristina Guillén, originaria de San Cristóbal de Las Casas, también forma parte del equipo de Meliphone y actualmente es directora de la



Judith Jemima Vázquez



Cristina Guillén

academia de piano Brahms en la misma ciudad. Es pianista concertista, egresada de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y ha sido docente en la Escuela de Música de la UNICACH. Se ha dedicado al fomento musical y artístico de niños y jóvenes desde el magisterio y ha grabado varias composiciones contemporáneas en disco compacto.

Otra colaboradora importante es Elena Lunes, antropóloga tsotsil originaria de San Juan Chamula. Elena es egresada de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Chiapas, donde se graduó con una tesis sobre el significado del *ch'ulel*, el alma en la cultura chamula. Es directora de estudiantinas y rondallas, practica la guitarra, el acordeón y el contrabajo, canta y se dedica también a la música sacra popular. En Meliphone ofrece talleres en estas materias y asesora a grupos de comunidades que desean conformar rondallas o estudiantinas, además de ser organizadora de sesiones de cantos de Taizé, cantos ecuménicos con carácter meditativo y cristiano. En esto último forma equipo con Andrea Salas, quien pertenece también al equipo de colaboros de Meliphone y entre otras cosas crea vínculos con los grupos juveniles de la iglesia de Santo Domingo.

Otra integrante del equipo de trabajo de esta asociación es Maruca, María Elena Hernández Ramos, quien recibió el primer reconocimiento público de Meliphone durante el Primer Encuentro de Voz y Cultura en 2012 por su destacada labor social a través de los cantos y juegos infantiles en zonas marginales de México durante veinticinco años. Maruca recibió además una mención honorífica en el Premio Nacional de Voluntariado de México en ese mismo año, postulada, entre otros, por Meliphone. Entre sus obras cabe



Elena Lunes y la estudiantina femenil
Nueva Inspiraciónn



Andrea Salas

mencionar su recopilación de canciones guatemaltecas, que incluyó la grabación de siete casetes para, y con, niños refugiados. Maruca ha editado también cancioneros infantiles en tsotsil y tseltal para apoyar el desarrollo musical de los niños de Los Altos de Chiapas y de la zona Selva. Su discografía es vasta por demás, y su labor sigue. En Meliphone, Maruca ofrece talleres de cantos y juegos en castellano, tsotsil y tseltal para padres de familia, forma a formadores en materia de cantos y juegos y realiza dinámicas lúdicas de integración durante encuentros y convivios.

Encuentro anual de Voz y Cultura e intercambios

El Encuentro de Voz y Cultura es un foro internacional de índole intercultural en el que convergen personas de diversos orígenes étnicos o religiosos y de distintas naciones, quienes a través de la música y otras actividades artísticas, estrechan lazos de amistad. Durante varios días, los participantes ofrecen o reciben talleres y se llevan a cabo conciertos, conferencias, pláticas y exposiciones que se coronan con convivios que incluyen dinámicas lúdicas de integración.

Generalmente el encuentro se realiza cada año durante el verano o el otoño. La cartelera varía según el tipo y número de participantes y los programas están estructurados de tal modo que las culturas musicales puedan apreciarse en plano de igualdad.



Maruca (al centro del escenario) con Margarita Berajas.



Gala de ópera durante el Primer Encuentro de Voz y Cultura, con el elenco de profesores de la carrera de canto de la UNICACH.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur



Coro de cámara del estado de Chiapas en Meliphone, octubre de 2012.

Otra actividad importante de Meliphone es enlazar a personas y grupos de diferentes lugares para que realicen viajes de intercambio que tienen como fin lograr la fraternidad nacional e internacional. Durante el Segundo Encuentro de Voz y Cultura,

por ejemplo, se presentaron los niños violinistas del programa del DIF “Niñas y Niños Talento” de la Ciudad de México y se hicieron visitas a centros educativos alternativos como Casa Gandhi, de San Cristóbal de Las Casas. También se realizó una visita al ejido de Candelaria, una comunidad tsotsil donde se llevó a cabo una convivencia musical y lúdica entre los niños violinistas de la capital y los niños del lugar, guiada por Maruca Hernández.



Orquesta Sinfónica Juvenil de San Cristóbal de Las Casas bajo la dirección de Alexis Díaz y Sara Usatsch. Visitó la Ciudad de México en 2013, después de ser anfitriona del ensamble de niños violinistas *Crescendo a Cuatro Cuerdas*, del programa del DIF “Niñas y niños Talento”, dirigido por Lisette Pérez Victoria.

Prevención de violencia y adicciones, y promoción de la equidad de género

Con la meta de contribuir a la construcción de una sociedad de paz, Meliphone pone en práctica un programa de metodología escénica que tematiza la prevención de la violencia, la exclusión, las adicciones y los embarazos no deseados. El trabajo implica la expresión corporal, la formación saludable de la voz y la reflexión sobre las causas de la violencia. Los voluntarios que ofrecen talleres en este programa

reciben capacitación para que puedan trabajar con una versión no eurocéntrica y tomando en consideración las necesidades de los grupos a quienes imparten los cursos. Fue así como, en el año 2013, tres voluntarios alemanes trabajaron temas sugeridos por una comunidad chamula, adaptando letras en lengua tsotsil al trabajo coral y escénico.



Jan Breuers a la guitarra con Isabel Steinhard portando traje de San Juan Chamula.



Ingrid Scheuermann y Jan Breuers después de su trabajo coral en una comunidad chamula.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

Meliphone realiza trabajo coral y escénico con mujeres adultas, adolescentes y niñas para reforzar su autoestima a través de la música, en un esfuerzo de esta asociación por lograr una sociedad con equidad de género.

Reforestando canciones

A través del programa Reforestando Canciones, Meliphone atiende a niños y jóvenes de zonas urbanas y rurales. En este programa se imparten talleres de composición a grupos infantiles que se reciben en la sede o a los cuales se visita en sus barrios, comunidades o en instituciones estatales para estimular su creatividad musical y su desarrollo auditivo. En estos cursos se promueve el canto en diversos idiomas, incluyendo el tsotsil y el tseltal.



Coro infantil Arcoíris, dirigido por Nancy Córdova, de Tuxtla Gutiérrez, durante el Segundo Encuentro de Voz y Cultura.

Asimismo, Meliphone pone énfasis en la conservación de las lenguas originarias, y con este objetivo realiza talleres con el apoyo de traductores y maestros de estos idiomas para el trabajo vocal y coral, avocándose a las expresiones musicales de los mismos pueblos, sean estos cantos antiguos o nuevos, que posteriormente se graban para su conservación. También se imparten talleres de lectura de notas para fijar esos cantos por escrito.



Aprendiendo canciones infantiles en tsel'tal con Mario Méndez Pérez y Adolfo Ángel Miranda, de la región de Bachajón, Chiapas, durante el verano de 2013.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur



Ingrid Scheuermann trabajando en una grabación de cantos en lenguas indígenas en 2013.



Margarita Barajas dirigiendo cantos tsotsiles en una comunidad chamula, 2013.

Integración e inclusión: capacidades diferentes

Meliphone se preocupa por integrar en sus acciones a personas con capacidades diferentes. Así, por ejemplo, Claudia Ivonne Hernández Montoya, invidente, fue invitada a presentar sus composiciones en el marco del Tercer Encuentro de Voz y Cultura celebrado en el año 2014. Ahí presentó su disco, titulado *Rio arriba*. En su plática “Lo que la música me permite ver” compartió cómo la composición y el canto han sido para ella un sostén en el trayecto de su vida. Claudia Ivonne explicó cómo, al no contar con la vista, se guía por los sonidos para orientarse y relacionarse con los demás. Posteriormente cantó, acompañada de su hermano menor y de su maestro, Arturo Díaz Rodríguez, quien, según sus propias palabras, “ha sido quien le ha dado sostén musical y psicológico durante [sus] procesos creativos”. Cabe mencionar que Arturo Díaz es un compositor y arreglista muy reconocido en los estados de Chiapas y Veracruz, y ha sido formador de educadoras en materia musical en la Escuela Normal Superior de San Cristóbal de Las Casas durante más de veintiocho años. Meliphone recibe de él su colaboración humana, además de asesoría musical y técnica gracias a su estudio de grabación Datos Digital.



Claudia Ivonne Hernández, invidente, sentada entre su hermano menor y su maestro Arturo Díaz Rodríguez, acompañada de miembros y amigos de Meliphone durante el Tercer Encuentro de Voz y Cultura, en agosto de 2014.

Investigación y cooperación con otras instituciones

Otro interés de Meliphone es la historia de la música mexicana, tarea que realiza en cooperación con distintas instituciones, como museos. Fue así como la asociación participó en la investigación para el guión curatorial de la exposición "Partituras mexicanas ilustradas. Un tesoro inaudito", que se realizó en el Museo del Estanquillo, en la Ciudad de México, y estuvo abierta al público durante seis meses a partir de octubre de 2013.

La exposición tuvo como eje temático la imprenta musical en México desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La razón de colaborar en esta exposición fue que a principios del siglo XXI aún no se tiene una visión de conjunto de la riqueza cultural de la música mexicana y, por el contrario, se tiene la falsa idea de que este país ha carecido durante algunos periodos de su historia de cultura musical de valor, por no haber ésta en el rubro de "música de arte".

La exposición se centró en comprender el gran valor y el significado que la música de México ha tenido para sus propios habitantes. Se exhibieron partituras que muestran toda una gama de géneros musicales correspondientes a usos y costumbres del sector que provocó los cambios políticos y sociales más importantes del país desde el primer siglo independiente hasta pasado medio siglo XX.

Se puso en evidencia la relación de las partituras con la vida religiosa, con la asistencia al teatro, con las actividades de las familias, con los bailes y con la milicia. También se mostraron los cambios musicales que el siglo XX trajo consigo con el auge del teatro de revista, con la llegada de la radio y con las actividades realizadas por las instituciones educativas. En todo momento se trataron los gustos musicales de los mexicanos con respeto y se tomaron en cuenta los testimonios de la época investigada. Se mostró la relación entre música e imágenes y la construcción de estructuras sociales, desde la familia hasta el Estado mismo. Se describió cómo por medio de la música y de imágenes se afianzó el rol de la mujer mexicana en la familia y sociedad. En este sentido, quedó manifiesto el papel femenino en la construcción de la identidad nacional.

Para esta exposición se realizó la grabación de un disco compacto en la sede de Meliphone, con un elenco de cantantes de ópera voluntarios que accedieron a participar en el proyecto. Con ellos se realizaron escenificaciones de las obras y se montaron recitales con diferentes ejes temáticos. Los recitales se presentaron en el museo durante el periodo de la exposición, en el marco de los conciertos y conferencias que se organizaron con la cooperación de la Escuela Nacional de Música y del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM).

Conclusiones

Meliphone es un centro de etnomusicología viva que va más allá de premisas folcloristas. Su razón de ser es, a la par que rescatar la música de la historia, impulsar el desarrollo creativo de grupos actuales. Se orienta por las bases y principios de la etnomusicología alejada del eurocentrismo, por lo que retoma los testimonios de los mismos portadores de la cultura musical. En Meliphone se aplican estas premisas apoyándose en distintas formas de enseñanza de forma práctica y vivencial para fomentar el desarrollo humano y la integración social, con la meta de fomentar la cultura de paz. El esfuerzo se centra en incentivar la afición musical desde un

ángulo que evite la rivalidad y competencia para que se logren situar en plano de igualdad las distintas culturas musicales, respetando y apreciando sus diferencias. La asociación también tiene el interés de permitir al individuo que afirme su autoestima y reconozca sus capacidades tanto musicales como humanas. Por lo anterior, brinda un espacio de alivio y regeneración psicológica a aquellos que lo necesitan.

Es preciso decir que Meliphone se conforma de trabajo e idealismo, ya que es una institución sin fines de lucro que mantiene una invitación abierta a todo aquel que desee participar en sus actividades, que esté orientado al crecimiento y que esté dispuesto a cooperar con apertura para conocer distintas formas de vida y de vida musical.



Cantantes y pianistas voluntarios de Meliphone participando en la exposición del Museo del Estanquillo en octubre de 2013.



Cantantes voluntarios de Meliphone dando vida a la exposición “Partituras ilustradas. Un tesoro inaudito”, en el Museo del Estanquillo, en la Ciudad de México.

Destinos sonoros: música, migración e identidad

Fernando Híjar Sánchez*

Uno de los significados de destino en lo referente al músico tradicional es el de intermediario, puente, enlace, vínculo entre las divinidades y los seres terrenos, para que por medio de la música se logren, así como se logran las buenas cosechas, los distintos rituales de la vida comunal, sobre todo de los pueblos originarios. Recordemos que el destino del músico tradicional se da a través de una revelación, de una epifanía, ya sea en el mensaje de los sueños o por la sabiduría de los viejos o de las autoridades religiosas que le confieren al músico el ser portador de una tradición, de una forma de interpretar la visión del cosmos por medio de instrumentos que adquieren, en muchos casos, un simbolismo sagrado.

En las manifestaciones sonoras del mestizo, este simbolismo también permanece en ciertas regiones y géneros musicales de la tradición. Guillermo

** Promotor cultural y productor discográfico.*

Velázquez, uno de los más significativos representantes del huapango arribeño, asume su destino como músico tradicional casi como un apostolado al que dedicará toda su vida, sus fuerzas y su tiempo. Él sabe que está señalado, que está predestinado por una fuerza superior para que transmita lo que su música es y representa, no sólo entre los suyos, sino en otros espacios y ámbitos ajenos muchas veces a su entorno. Él sabe que no puede cambiar esta encomienda; lo suyo es la música y su compromiso para su comunidad en las huapangueadas y topadas, es decir, en la fiesta comunitaria.

Existen varias acepciones de la palabra destino; en este texto, el título se refiere al destino como punto de llegada, de arribo; el lugar a donde se dirigen las poblaciones migrantes que inexorablemente, para bien de todos, cargan en su exiguo equipaje una guitarra, una flauta, un tambor, un par de maracas o simplemente su preciada voz, sus brazos y piernas para sonar y bailar. En su mente y corazón, los sones y canciones, el repertorio de la tradición, la música de sus abuelos y antepasados, su historia, sus alegrías y tristezas.

Pero el destino como un don divino o como encargo comunal se entrelaza, se filtra, al otro destino, al espacio físico que no es de él pero que el migrante hace suyo poco a poco, paso a paso, canción a canción; al final, los dos destinos son uno mismo; ambos darán al migrante la fortaleza, la resistencia, el motivo y la razón de su travesía.

Sabemos de las serias consecuencias que se dan al interior de las comunidades a causa de la migración. Sabemos de los procesos de desestructuración, del rompimiento del tejido social y todo lo que esto conlleva; sin embargo, a veces no reparamos o no queremos ver los intensos procesos culturales que surgen en los movimientos migratorios y los encuentros, reencuentros y el diálogo fructífero que emana de éstos, que permite y fortalece la identidad cultural más allá del territorio de origen. Pues bien, este trabajo es un acercamiento a la música del migrante y a lo que pasa, a lo que sucede en los lugares de recepción, de llegada.

La historia de la humanidad, como se sabe, es en buena parte la historia de las migraciones, de los éxodos que dan por resultado fusiones, mezclas y sincretismos culturales. A veces, estos procesos se conforman de manera espontánea, como procesos "naturales", y otras veces son bruscos y violentos; pero mientras más fuerte sea el patrimonio cultural del migrante en el caso que nos ocupa, es decir, de la música, esta no será tragada, devorada o minimizada por las culturas musicales hegemónicas. Las voces migran, los instrumentos migran y por supuesto los sonidos también, enriqueciendo o modificando los paisajes sonoros más insospechados.

El presente texto está sustentado en experiencias personales, en un artículo que titulé “Encadenamientos” para la presentación del disco *Sones huastecos indígenas* y, principalmente, en el libro *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, que publicó la Dirección General de Culturas Populares en 2006 y en el cual fungí como coordinador.¹ Asimismo, retomo algunas entrevistas, artículos y pláticas con músicos, investigadores y promotores culturales. Se divide en pequeños apartados que se irán encadenando y que, al final, esperan ofrecer una mirada más cercana a los migrantes y su música.

Uno

En los años ochenta e inicios de los noventa trabajé para una compañía discográfica alternativa que me permitió viajar a varios países y formar parte de festivales, encuentros y presentaciones de música popular y tradicional. Durante estos acercamientos constaté la importancia de estas músicas para las poblaciones migrantes, no sólo de origen mexicano, sino guatemaltecos, salvadoreños, chilenos, argentinos, colombianos, haitianos, africanos, asiáticos, etcétera. Podría citar numerosos ejemplos al respecto, pero sólo mencionaré uno, en relación a las expresiones musicales de la tradición. En 1991, en Los Ángeles, California, varios de los organizadores y artistas que participamos en un festival sobre música mexicana fuimos invitados a una fiesta huasteca por Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú. Ahí fui testigo de un encuentro de huapangueros residentes en esa ciudad angelina; ellos, y el resto de los asistentes, eran originarios de la Sierra Gorda. Por primera vez capté con todos mis sentidos la fuerza unificadora de la música y la versada, y su papel determinante en la edificación de identidades allende nuestras fronteras. Ahí estaba la huapangueada con todos sus elementos: el baile, las décimas, el diálogo abierto entre los participantes, la comida regional, el trago, el recuerdo, la nostalgia, pero sobre todo la conciencia de ser migrantes,

¹ Cabe señalar que este libro no es una simple compilación de ensayos, sino que se platicó con los autores para que realizaran un trabajo coherente con el objetivo buscado, que era mostrar el papel de la música en las identidades de las poblaciones migrantes, ya fuera hacia Estados Unidos, es decir, migraciones transnacionales, o en el interior de nuestro país, o sea, migraciones transregionales. En el libro, la segunda parte está dedicada a la música de los migrantes de los pueblos originarios.

con las múltiples vicisitudes que aquello conlleva; contemplé una “topada”, esa “guerra” maravillosa entre dos troveros, con música y verso, con temas de toda índole, pero en este caso la temática era la vida del migrante. Topada fuera de sus regiones de origen, de las huastecas queretana y potosina, y particularmente especial por efectuarse en los suburbios de Los Ángeles.

Dos

A partir de los últimos 20 años se ha hecho más visible la importancia de las expresiones culturales de los migrantes, en especial de la música. Es claro que desde antes –podríamos decir que desde los años setenta– existen estudios, investigaciones, documentos, testimonios e iniciativas de los propios migrantes en relación a la incidencia de la música en sus lugares de destino, pero es en estas dos décadas pasadas cuando esto se ha visibilizado de una forma más clara y definitiva. En la actualidad vemos con asombro las rutas y asentamientos del migrante y su música; “música que camina”, “canto rodado”, música que “se lleva cuestras”, como dirían algunos investigadores. De este modo, vemos a los mayas peninsulares con su trova, sus jaranas, su maya-pax (música ceremonial indígena) en San Francisco, California; a los zoques de Chiapas y Tabasco en Guadalajara y en el mismo San Francisco, donde la música de tamboreros y piteros juega un papel cohesionador y reivindicativo de primer orden; al “millón y medio” de mixtecos poblanos en Nueva York y anexas, con sus fiestas y sus músicas; a los veracruzanos y el son jarocho en Los Ángeles, en Chicago, en la Ciudad de México, en Tepoztlán, Morelos, y también aquí, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas; los huastecos y sus huapangos en avanzada en múltiples ciudades de México y poblando ya muchas otras en Estados Unidos; los pueblos originarios de Oaxaca con sus guelaguetzas en Ciudad Nezahualcóyotl (desde los años sesentas) y en algunas delegaciones de la Ciudad de México, o en el otro lado: *remember oaxacalifornia*. Y ya no hablemos de las poblaciones del norte de México y su música norteña y grupera en Estados Unidos, y qué decir del mariachi, principalmente en Texas y California, y su permanente presencia en ese “lejano mito ranchero” entre los estadounidenses de origen mexicano. Todos estos migrantes llevan su patrimonio musical como elemento identitario por delante.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur

Los huastecos se refieren a la Ciudad de México como una huasteca más, ¿será la séptima o la octava? ¿Podríamos hablar de “otras regiones” de Oaxaca en Nezahualcóyotl y en California?

Tres

En un breve ensayo sobre los músicos callejeros titulado “México, un inmenso Garibaldi”, planteo lo siguiente:

Los músicos ambulantes siempre han existido, pero en los años recientes la necesidad y la competencia abrieron el abanico de la diversidad musical. Por toda la urbe defecha encontramos tríos huastecos, representantes de la canción romántica y campirana, cantautores (por lo regular rockeros), rondallas, estudiantinas, duetos o tríos costeños, músicos norteños, danzantes y músicos indígenas, músicos desbalagados de banda de viento, los que se acompañan con triángulos, maracas, armónicas, latas (o cualquier cosa que sirva para hacer ruido), saxofonistas, flautistas, acordeonistas, marimberos, violinistas, músicos jarochos; por ahí todavía se escucha algo de música andina o sudamericana y existen cantantes que sólo utilizan su voz, sin ningún acompañamiento, o simplemente golpean las palmas de sus manos. También aparecen los que cantan acompañados con pistas o tocacintas, o bien con amplificadores portátiles para voz y guitarra. Hay algunos tríos de música huasteca que al terminar de cantar ofrecen casetes con su propia música y así obtienen algo más que la simple cooperación (Híjar, 1998).

La referencia anterior es importante, ya que entre ciertos músicos ambulantes, en especial entre los músicos indígenas, encontramos redes de ayuda mutua y situaciones de colaboración comunitaria, sobre las que profundizaré más adelante.

Cuatro

Los siguientes párrafos son parte de los documentos de la Red Informativa de las Comunidades Migrantes Indígenas en el Distrito Federal, fechados en 2005:

Fernando Híjar Sánchez

La Ciudad de México y su área metropolitana se han convertido en los principales centros de atracción de migrantes debido a su gran concentración de industrias y comercios, así como por la centralización de los poderes federales. Le siguen en importancia Monterrey y Guadalajara, por motivos similares. Los migrantes indígenas son los que radican temporal o permanentemente fuera de su comunidad, pero existe una conciencia de pertenencia e identidad étnica que se refleja en su participación comunitaria y organizativa en las zonas de atracción.

En esta nueva vida como migrante, la pertenencia étnica fue un elemento que siguió manifestándose, traducido en la organización comunitaria, sistema de cargos reconocidos por las comunidades de origen, redes de ayuda mutua, mayordomías, participación en las comunidades de origen, difusión y práctica de la lengua materna, además de la recreación de la música, las artesanías, la comida regional, etcétera.

En la actualidad, los migrantes indígenas que viven y trabajan en la Ciudad de México han desarrollado una serie de experiencias individuales y colectivas, desde aquellas que tienen que ver con las experiencias laborales y educativas hasta los mecanismos de reproducción y continuidad cultural. De esta forma construyen una vida comunitaria de acuerdo a sus nuevas condiciones de vida. Una de las razones por las que recrean su vida comunitaria en la ciudad es para poder recaudar fondos económicos y enviarlos a las comunidades de origen; ello permite una continuidad de su participación como miembros de aquel pueblo, pero además refuerza su pertenencia étnica fuera de su propio espacio territorial.

Uno de los proyectos más antiguos es la creación de bandas que se formaron a finales de los años setenta, como la banda mixe de Totontepec, Oaxaca, que realizó su primera grabación en coordinación con el INAH en 1980, llevando en la actualidad más de 25 grabaciones. [...] Es una expresión musical que han hecho suya algunos sectores que viven en la Ciudad de México; así lo reflejan sus contrataciones a eventos sociales, bodas, quince años; aunado a las presentaciones en espacios públicos y foros como el Centro Nacional de las Artes, Museo de Antropología, Zócalo de la Ciudad de México, Bellas Artes, Museo Nacional de Culturas Populares, por mencionar algunos. Existen bandas zapotecas, mixtecas y mixes, todas del estado de Oaxaca, y grupos musicales de Michoacán, Veracruz, entre otros.

El ex Instituto Nacional Indigenista, ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), en un documento también del 2005 se refiere a los

apoyos que se brindan a la sociedad indígena migrante, que como alternativa de subsistencia traen consigo pérdida de valores, tradiciones e identidad étnica, así como la adopción de otras culturas; pero agrega:

En el caso de la sociedad indígena migrante que nos ocupa, ésta solventa necesidades comunitarias como la compra o reparación de instrumentos de la banda municipal; en donde radica una gran cantidad de migrantes, vecinos de una misma comunidad, se formalizan comités foráneos que recopilan los recursos que posteriormente se envían a la autoridad y al comité local comunitario. Cabe mencionar que en ocasiones el apoyo es de carácter obligatorio, sobre todo si se deriva de un acuerdo de la asamblea comunitaria, pues de ello dependen los derechos del individuo al interior de su comunidad.

Cinco

Hace unos años, Magdalena Martínez, representante de la Banda Tierra del Sol, de descendientes mixtecos radicados en la Ciudad de México, me pidió un pequeño texto que acompañara un disco compacto titulado *Aires de nuestros fieles difuntos* (2006), con temas musicales sobre la muerte. He aquí el escrito:

AIRES DE NUESTROS FIELES DIFUNTOS

A mediados del siglo pasado la Ciudad de México fue adquiriendo un paisaje urbano diferente, producto de las continuas y crecientes migraciones provenientes de otras regiones del país. No sólo estas poblaciones de migrantes se establecieron en diversos espacios de la ciudad y sus alrededores, sino que se fusionaron con la estructura económica y trajeron consigo aspectos vitales de sus formas de organización local y cosmovisiones que enriquecieron los procesos culturales urbanos.

En este contexto, la Ciudad de México y su área metropolitana se convirtieron en los espacios principales de residencia de los migrantes indígenas. En este sentido, los pueblos originarios de Oaxaca han tenido y tienen una presencia sobresaliente en los ámbitos y escenarios culturales ciudadanos. Es así, que los migrantes mixtecos de Oaxaca mantienen vivas y en continuo proceso de recreación, significativas manifestaciones de su patrimonio musical, me refiero a sus majestuosas y emblemáticas bandas de música de viento.

La música de los migrantes se “lleva a cuestras”, ya que no sólo se trasladan las poblaciones, sino las propuestas sonoras y los propios instrumentos, propiciando intensos y profundos procesos de innovación musical. El patrimonio cultural, en este caso el musical, se reinventa una y otra vez por las mismas comunidades en función de su contexto social y de su historia, otorgándoles un sentido de pertenencia e identidad a las mismas; esto promueve, aparte de la conservación y preservación de su cultura, la sorprendente creatividad de las comunidades mixtecas radicadas en el Valle de México.

La Banda Tierra del Sol, conformada principalmente por hijos y nietos de migrantes mixtecos, constituye un claro ejemplo de la permanencia de las tradiciones, pero con un sentido de renovación y actualización de su patrimonio cultural y de sus prácticas en contextos socioculturales distintos a los de sus padres y abuelos. De esta forma constatamos que el patrimonio cultural no es fijo ni inamovible, sino que constituye un patrimonio vivo que revitaliza su presencia en el tejido social e impide la desestructuración y aislamiento de los miembros que integran sus comunidades.

En el presente fonograma, la Banda Tierra del Sol nos ofrece una selección de obras dedicadas a nuestros fieles difuntos. El repertorio musical que gira alrededor de la muerte constituye una de las manifestaciones más trascendentes y significativas de la música tradicional de los pueblos originarios de México, el cual juega un papel decisivo en la conformación de sus identidades.

Recordemos, nada más para ubicar la importancia festiva y ritual, que en noviembre del 2003 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) proclamó la festividad indígena dedicada a los muertos como obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad. Alrededor de esta celebración confluyen elementos y manifestaciones culturales de un gran simbolismo, como son: los altares, las procesiones, los rezos y oraciones, cocinas tradicionales, mitologías, poesía, narrativa, tradiciones orales y por supuesto cantos, alabanzas y música, entre otros.

En la presente grabación encontramos valsos y marchas de compositores oaxaqueños ya clásicos, como Macedonio Alcalá y Cipriano Pérez Serna, hasta obras de compositores contemporáneos que se encuentran en plena etapa de creación y madurez, como José Ventura Gil, Mario Santiago Vázquez, Eleazar Hernández y Narciso Lico. La cuidadosa selección musical que nos ofrece la Banda Tierra del Sol nos confirma una vez más que la música dedicada a la muerte y a los muertos es una expresión artística para vencer el olvido, es una música para no olvidar, es un homenaje al recuerdo, para

situarnos en un contexto temporal presente, para unirnos en una profunda reflexión sobre la muerte, para sentir a flor de piel la tristeza y la nostalgia, así como para prepararnos con el reencuentro y la despedida de nuestros fieles difuntos. Esta música está inmersa en el concepto que los pueblos originarios guardan acerca de la muerte y la vida: un binomio inseparable, ligado a un tiempo cíclico, a un eterno retorno.

La propuesta musical de la Banda Tierra del Sol establece un profundo diálogo con otras culturas; este disco no es sólo un documento sonoro testimonial. Al compartir sentimientos y formas de ser construye puentes y crea vínculos para el conocimiento, el respeto y aceptación hacia su cultura. Las piezas que conforman estas grabaciones están enmarcadas en procesos de recuperación cultural de los pueblos indígenas migrantes, orientadas para el fortalecimiento y reafirmación de su patrimonio musical.

Seis

La identidad es un concepto relativamente nuevo que ha contribuido a entender distintas problemáticas, entre ellas, las configuraciones sociales y culturales de los migrantes. Y aunque en el ámbito académico existen varias definiciones del término, aquí retomaré algunos aspectos planteados por Guillermo Bonfil, insuperable investigador y destacado promotor cultural, y Gilberto Giménez, sobresaliente investigador de la cultura.

Para Bonfil, la identidad sería “la expresión social e ideológica de la pertenencia al grupo y, a través de su reconocimiento, se tendría acceso legítimo al patrimonio cultural que el grupo considera propio o exclusivo” (en Odena: 1995: 398-399). Recordemos que la identidad tiene como uno de sus principales objetivos marcar límites, fronteras entre unos y otros, ya que cada grupo social tiene rasgos culturales particulares. Gilberto Giménez, por su parte, en Teoría y análisis de la cultura plantea que “la identidad no es más que el lado subjetivo de la cultura. La cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales” (2005: 19). Estos actores sociales, ya sean individuales o colectivos,

tienden en primera instancia a valorar positivamente su identidad, lo que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y la capacidad

de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores (Giménez, 2005: 35).

Entonces, la identidad no sería más que “la representación de los agentes (individuos o grupos) de su posición (distintiva) en el espacio social, y de su relación con otros agentes (individuos o grupos) que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio” (Giménez, 2005: 37).

Siete

Las expresiones sonoras juegan un papel significativo y definitorio en la identidad de las poblaciones migrantes, pues no sólo proveen elementos que cohesionan a estas poblaciones, sino que otorgan una fortaleza para enfrentar situaciones adversas. De este modo, la música se constituye en elemento medular de los migrantes. Alrededor de ella se desarrollan otros aspectos del patrimonio cultural que conforman la conciencia identitaria, nutriendo y reforzando el sentido de pertenencia de los actores sociales.

Para varios autores, la música cumple una función de apropiación y refuncionalización en la definición de las regiones culturales. Surgen entonces dos preguntas: ¿Los espacios regionales son, ante todo, espacios musicales?, y ¿la identidad regional es siempre una identidad cultural y musical? Lo que es claro es que estos dos espacios (el regional y el musical) están íntimamente relacionados. Ahora bien, ¿esta misma premisa podría utilizarse como una propuesta metodológica para el estudio de las poblaciones migrantes?

Veamos más. Según la investigadora Catherine Héau, “a pesar de los límites político-administrativos actuales, los habitantes de las macrorregiones siguen identificándose y reconociéndose hasta nuestros días a través de su música”, dice en su artículo “Espacios regionales, espacios musicales” (2004). Al identificarse musicalmente, se acepta, se otorga, se entiende que los actores sociales tienen los mismos orígenes y que, en consecuencia, deberían de compartir los mismos intereses y objetivos comunitarios.

Son huellas casi indelebles —“habitus”, lo denominan los bourdianos—, es decir, un conjunto de “disposiciones para actuar, pensar, percibir y sentir, socialmente determinados aunque individualmente incorporados hasta el

punto de convertirse en parte de nuestro ser [...] así se explica la persistencia y la reproducción de los gustos musicales populares a través de las generaciones". Así funciona la identificación musical, es decir, "la reproducción musical por una interacción recíproca entre comunidad y músicos".

Para Amparo Sevilla, exdirectora de Vinculación Cultural del CONACULTA, los programas regionales de esa dirección tienen por objetivo:

La promoción de las expresiones que forman parte sustantiva de las culturas regionales (...). Si bien todas ellas forman un complejo cultural que en su conjunto dan como resultado un universo multifacético de las culturas regionales, la música resulta ser, en varios casos, una de las expresiones más estructurantes de las identidades regionales (Sevilla, 2009: 288).

Ocho

El libro *Música Sin Fronteras* (Híjar: 2006) contiene doce ensayos sobre la tríada música, migración e identidad. A continuación presento un resumen y algunas reflexiones a partir de algunos de los ensayos que ahí se incluyen.

El primero se titula: "El gringo y el mexicano en el cancionero de la migración a Estados Unidos". En él, Gustavo López Castro señala que la "cultura de la migración" es un complejo social de encuentros y desencuentros que se ha conformado en las regiones de migrantes mexicanos tanto en México como en Estados Unidos a lo largo de un siglo, y que el "cancionero de la migración" representa uno de los medios por los cuales se comunica la experiencia y se socializa la ideología de la migración.

En este trabajo, imprescindible para comprender la problemática de los migrantes a partir de los corridos y canciones, Gustavo López realiza un recorrido histórico de los orígenes del conjunto norteño (acordeón, bajo sexto, contrabajo, la incorporación posterior de la redova y las tarolas) y su papel como símbolo de identidad entre la clase trabajadora mexicana, principalmente de Texas, hasta lo que algunos autores han denominado el conjunto norteño modernizado o multiinstrumental. Después, analiza el amplio repertorio de esta formación musical y se adentra en las razones de la vigencia del corrido.

Acerca del "cancionero de la migración", dice que posibilita la creación y recreación de una cultura de la migración compartida socialmente y saca a la luz las

interacciones entre “el gringo” y “el mexicano”. El cancionero sirve para marcar los límites de la alteridad, para hacer públicas las diferencias, para crear el sentido de membresía. Gustavo López nos habla de la identidad como de una “construcción social que permite cohesionar, enfrentar, apartar y oponer una cierta cara frente a otra” (López, 2006: 43), facilitando el surgimiento de identidades particulares.

El cancionero sigue vigente después de más de 100 años de migración de mexicanos a los Estados Unidos; es un acervo que se continúa escuchando en la radio, en los bailes, en la televisión, en las cantinas, en las voces de los músicos callejeros, en las sinfonolas, en discos compactos piratas y de marca, y en las bandas sonoras de algunas películas. Por ello, constituye una manifestación cultural actual, que canta temas de las vidas de los migrantes, de sus experiencias en el norte y, sobre todo, sirve como estimulador y legitimador del proceso migratorio y continúa siendo el enlace entre las ausencias y la angustia, entre las tristezas y las tragedias.

El siguiente ensayo se llama “Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando”, donde José Manuel Valenzuela busca penetrar en el entramado cultural que significan las relaciones transfronterizas y transnacionales entre México y Estados Unidos. El autor realiza un acercamiento histórico al corrido, remontándose a mediados del siglo XIX, cuando las poblaciones del norte de México se vieron inmersas en un “desplazamiento estático”, “migración sin desplazamiento” o “diáspora anclada” debido a una guerra que finalizó con una anexión territorial y, por lo tanto, con un cambio drástico de nuestra frontera, desplazada cientos de kilómetros hacia el sur. Las poblaciones que sufrieron directamente esta situación recurrieron a la apropiación musical como recurso de afirmación y demarcación cultural, así como para la convivencia y el goce.

Los corridos fungieron como los primeros medios de expresión cultural, aflorando en sus letras las experiencias diferenciadas de las poblaciones mexicanas asentadas en ambos lados de la frontera, con contenidos que registraron la vida social y política y las luchas de resistencia ante la dominación anglosajona. De esta forma, los ires y venires de los procesos migratorios son comentados por Valenzuela a través de las letras de los corridos, las canciones y las “rolas” de Los Tigres del Norte, Manu Chau, Maldita Vecindad, Tijuana No, Solución Mortal, Mercado Negro y referencias a las letras de Lila Downs y el Piporro, entre otros, las cuales describen y documentan los avatares, triunfos, tragedias y los amplios y complejos vínculos socioafectivos de las poblaciones de la frontera norte.

Uno más sobre corridos: "Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad", de Catherine Héau, quien plantea tres factores para ubicar el análisis del narcocorrido y su gran presencia social: corrido, migración y juventud, a partir de los cuales realiza un sobresaliente ensayo sobre la manifestación musical que "literalmente ha envuelto" a todo México, desplazando a expresiones musicales regionales (2006: 77).

Para Catherine Héau, los narcocorridos, que evocan representaciones del mundo rural en espacios urbanos, se han convertido en símbolo identitario de jóvenes migrantes marginados social y económicamente. El narcocorrido, nos dice, "ha borrado los límites que separaban al campo de la ciudad; incluso es más popular en la ciudad" (2006: 93). La pobreza del lenguaje, de la música y de los símbolos son el resultado de la pobreza económica, pero ella advierte que no hay que caer en criterios estéticos, sino ubicar al narcocorrido en el ámbito de la cultura de masas.

El análisis de la investigadora nos lleva a temas interesantes como la relación del narcocorrido con la contracultura (desde una perspectiva diferente al concepto de contracultura en el rock), con el poder y la resistencia, con la ilusión y el espejismo que conllevan los contenidos utópicos del narcocorrido y de este nuevo mercado de las industrias del entretenimiento para los jóvenes migrantes.

Por último, la fuerza simbólica del narcocorrido se centra, en gran parte, en su capacidad de evocar, reactivar y manipular imaginarios que permiten a los jóvenes campesinos, particularmente a migrantes, reconocerse en ellos de distintas formas.

A continuación, tres ensayos sobre música indígena en las ciudades y en la frontera sur. El primero, "Xica yaa: la música que camina", es de la autoría de Rubén Luengas y se refiere a la música de los mixtecos, uno de los pueblos indígenas que más ha migrado a diferentes ciudades de México y de Estados Unidos. Este trabajo se centra en los músicos de cuerdas, violín y guitarra que han implementado un mercado de trabajo como músicos callejeros en la Ciudad de México. Luengas traza el recorrido de estos músicos desde inicios de la década de los sesenta y pone énfasis en sus formas de organización, que tienen como eje el apoyo solidario, base de la estructura comunal. Es ejemplar la cooperación, entre otras formas de ayuda mutua, para la renta de casas en distintos puntos de la ciudad —tanto para los músicos callejeros como para otros vendedores ambulantes—, generando de este modo "redes de migrantes músicos con un patrón de movilidad entre la comunidad de origen y la de destino" (2006: 141).

El trabajo como músicos callejeros en la ciudad estará determinado por el calendario agrícola, por las fiestas cívico-religiosas y por el sistema de cargos. En este sentido, los músicos mantienen un vínculo permanente con su comunidad, ya que no desatienden sus actividades agrícolas ni olvidan sus compromisos comunitarios.

El trabajo de Luengas abarca también las variaciones que han sufrido las dotaciones instrumentales y los repertorios de estos músicos callejeros a lo largo de sus casi 50 años de interpretar esta música que, literalmente, camina. Asimismo, aunque no son los temas principales, trata las características de la música de banda de viento que migra a la Ciudad de México y la influencia de la música nortea en los lugares de origen.

El segundo ensayo es "Canto rodado: música de los indígenas guatemaltecos refugiados en México", de Marina Alonso. El "canto rodado" es la música que "se lleva a cuestras" (2006: 159), es la música que viaja adherida a las poblaciones migrantes, las cuales, gracias a ella, construyen representaciones colectivas del pasado para ajustarse al presente siempre en cambio. En este trabajo, la autora presenta un esclarecedor panorama acerca de la música tradicional en la frontera sur. A partir del conflicto político-militar en los años ochenta, los indígenas guatemaltecos se vieron obligados a migrar a México, concretamente a los estados de Chiapas, Campeche y Quintana Roo, y se establecieron en campamentos de refugiados. Esta situación creó toda una serie de escenarios culturales, en los cuales el papel de la música de los pueblos indígenas guatemaltecos constituyó un elemento generador de identidad y cohesión social en contextos de migración forzada.

Marina Alonso analiza las formas novedosas de integración de estas poblaciones en condiciones de refugio y en contacto con otras poblaciones, y el necesario restablecimiento de organizaciones ceremoniales para la realización de las fiestas comunitarias, rediseñando de esta forma su música y, a la par, generando procesos de reconstrucción simbólica de territorios.

Del acervo musical de las comunidades indígenas refugiadas en México permanecerán sólo los repertorios y conjuntos instrumentales que mantengan un sentido en estos nuevos escenarios. Para Marina Alonso, la Selva Lacandona y los asentamientos de refugiados en Campeche y Quintana Roo constituyen probablemente los espacios multiculturales de mayor complejidad en el mundo indígena contemporáneo.

Finalmente, el tercer ensayo: "Migración, música e identidad. El caso de los zapotecos inmigrados a Ciudad Nezahualcóyotl". Este trabajo de Alfonso Muñoz nos

muestra cómo la música de inmigrantes zapotecos logra un sentido de pertenencia e identificación de los miembros de este pueblo indígena en el entorno urbano al que migran. La música de banda de viento, conformada por músicos migrantes, reproduce la vida ritual y festiva de su pueblo en Ciudad Nezahualcóyotl, factor que los cohesiona, imprimiéndoles una identidad grupal; asimismo, consolida instituciones y sistemas cosmogónicos.

En la medida en que este grupo reproduce los patrones religiosos y organizativos de la comunidad campesina de origen, y puesto que la música es un elemento constitutivo de la ritualidad efectuada por el grupo, se aprecia cómo la banda de alientos, al ser un núcleo de organización social, sirve como vehículo para que se gesten la reproducción de la matriz civilizatoria, que es, además, el elemento de cohesión grupal que posibilita la reproducción de la identidad étnica.

Nueve

El objetivo de estas páginas ha sido poner en la mesa elementos que nos permitan tener una mirada más cercana y analítica para correlacionar los tres puntos que hemos mencionado a lo largo de esta ponencia: música, migración e identidad. A raíz de los procesos migratorios, conceptos clave de la cultura se han modificado, han cambiado, en suma, se han enriquecido, y por lo tanto es necesario reformularlos desde otra perspectiva. Esta tarea, apenas empieza: ¿Qué pasa con los conceptos de región e identidad entre los migrantes? ¿Es necesario un territorio físico originario para que exista la identidad con toda su grandeza? ¿Existen realmente territorios o espacios simbólicos entre los migrantes? ¿Cómo conciben sus sitios sagrados? ¿Qué pasa con la música del migrante y su relación con otras músicas? En fin, tantas preguntas en busca de respuestas.

Lo que sí estoy convencido es que la música, como parte del patrimonio musical del migrante, constituye un elemento que define muchos aspectos de su vida, entre ellos el más significativo: la identidad.

Es necesario incorporar a la agenda de análisis y estudio la trascendencia del patrimonio musical del migrante y la salvaguarda del mismo. Un patrimonio cultural fuerte y revitalizado conlleva más posibilidades de garantizar un diálogo entre iguales, es decir, un verdadero diálogo intercultural.

Bibliografía

- Alonso, Marina (2006). "Canto rodado: música de los indígenas guatemaltecos refugiados en México". En Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Doce ensayos sobre Migración, música e identidad*, México: CONECULTA, pp. 157-178.
- Giménez, Gilberto (2005), *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 2, México: CONACULTA, DGVC, ICOCULT.
- Héau, Catherine (2004). "Espacios regionales, espacios musicales". México: Dirección General de Culturas Populares.
- Héau, Catherine (2006). "Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad". En Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Doce ensayos sobre Migración, música e identidad*, México: CONECULTA, pp. 77-127.
- Híjar, Fernando (coord.) (2006), *Música sin fronteras. Doce ensayos sobre Migración, música e identidad*, México: CONECULTA.
- Híjar, Fernando (1998). "México ambulante. Un inmenso Garibaldi". En *La Jornada Semanal* núm. 154, p. 14, sección El curioso impertinente, México, 15 de febrero.
- López Castro, Gustavo (2006). "El gringo y el mexicano en el Cancionero de la Migración a Estados Unidos". En Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Doce ensayos sobre Migración, música e identidad*, México: CONECULTA, pp. 23-50.
- Luengas, Rubén (2006). "Xica yaa: la música que camina". En Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Doce ensayos sobre Migración, música e identidad*, México: CONECULTA, pp. 131-153.
- Muñoz Güemes, Alfonso (2006). "Migración, música e identidad. El caso de los zapotecos inmigrados a Ciudad Nezahualcóyotl". En Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Doce ensayos sobre Migración, música e identidad*, México: CONECULTA, pp. 181-218.
- Odena Güemes, Lina (selec. y recopil.) (1995). "Identidad nacional y patrimonio cultural: los conflictos ocultos y las convergencias posibles" en *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, t. IV, México: CIESAS, INI, INAH, DGCP, SRA, pp. 397-408.
- Sevilla, Amparo (2009). "Son Raíz: diálogo musical entre regiones culturales" en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: CONACULTA, pp. 287-309.

La trascendencia de nuestros sonidos. Una invocación a la memoria

Aurora Oliva Quiñones*

*Cada día nacen nuevos sonidos y desaparecen otros.
R. Murray Shafer*

En nuestro país, y en particular en nuestro estado, convivimos diversas culturas con diversas músicas. Cada cultura, indígena o mestiza, tiene sus sonidos y sus músicas; cada una guarda sus especificidades según el uso y la función social y, hasta ahora, en la historia de la humanidad no existe una cultura sin música, por lo que se puede decir que es una actividad universal. Las músicas de las distintas culturas tienen su propio lenguaje, su propia estética, y no existe una cultura musical mejor que otra. El lenguaje sonoro está íntimamente ligado a los rituales

* Promotora cultural y productora discográfica.

de los grupos sociales, pero también es un medio de diversión y de catarsis. Los diversos estudios etnomusicológicos han demostrado que las músicas han ido cambiando conforme se relacionan las culturas, por los medios de comunicación y con el uso cambiante de la tecnología, entre otras razones.

Catalogar, salvaguardar, conservar y difundir nuestro patrimonio sonoro es de gran importancia para nuestros pueblos, y es tarea que deben realizar nuestras universidades e instituciones culturales, junto con los etnomusicólogos, antropólogos, historiadores e investigadores que se han especializado en estudiar y difundir los distintos aspectos de este patrimonio inmaterial de la humanidad. Por ello, momentos de convergencia como los encuentros de etnomusicología de Chiapas y otras iniciativas similares son relevantes, pues contribuyen a crear conciencia en el ámbito educativo, social y político sobre cómo el sonido es portador de historias, fundador de tradiciones y, en especial, un elemento imprescindible de identidad. Trabajar para que nuestra memoria sonora no se extinga es nuestra obligación como etnomusicólogos y estudiosos de la música y los sonidos. Debemos continuar el camino que se abrió en el año 2001, cuando comenzó el Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales y se creó la Norma Mexicana de Documentos Fonográficos, y que luego, en 2008, tuvo un momento muy importante al instaurarse la Fonoteca Nacional.

Nos toca, ahora desde los estados de nuestro país, abrir más espacios de conservación, preservación, catalogación, registro, digitalización y promoción del patrimonio sonoro. Con esta vocación, he venido impulsando la creación de la Audioteca en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, para que se constituya en el espacio en el que se salvaguarde el patrimonio sonoro de nuestro estado, un acervo que sea conocido y valorado por estudiantes, maestros, directivos, trabajadores administrativos y público. Me parece pertinente hacer hincapié en la necesidad de proponer políticas públicas y culturales que garanticen que las generaciones actuales y futuras tengan acceso al patrimonio sonoro de Chiapas y de México.

Los primeros pasos de la documentación sonora

La definición del sonido desde un punto de vista físico nos dice que es una vibración que se propaga en un medio elástico, ya sea líquido, sólido o gaseoso; en lo referente a un sonido audible por el oído humano, se percibe cuando la vibración

se propaga en forma de ondas por un medio elástico. Desde lo social, el sonido es un elemento identitario que guarda saberes y refleja visiones del mundo.

Los seres humanos, desde los primeros tiempos, han tendido a conservar sus creencias, experiencias y costumbres en imágenes, en edificaciones, en escritura, pero el sonido ha sido huidizo y hasta tiempos muy recientes no ha sido posible registrarlo para su conservación. ¿Acaso no sería fascinante poder escuchar las músicas prehispánicas? ¿O esas primeras agrupaciones de rabeles y arpas? ¿O de cornetas y tambores? ¿Los cantos? ¿Los idiomas perdidos? A finales del siglo XIX, después de la fotografía y del cine, nació la conservación de los sonidos. Ese primer momento de registrar un sonido y después reproducirlos abrió el camino para la investigación de campo y la preservación. Jesse Walter Fewkes, fotógrafo, antropólogo, arqueólogo y escritor estadounidense nacido en 1850 y fallecido en 1930, fue uno de los primeros que se dio cuenta de que la técnica de grabación de sonidos con cilindros de cera descubierta por Edison en 1877 tendría un gran futuro. Él realizó las primeras grabaciones de campo que se conocen, en 1890, sobre cantos, canciones, cuentos y vocabulario de los pasamakody, indígenas norteamericanos, dando lugar así a la primera colección sonora.

Para esas fechas ya se podían adquirir fonógrafos portátiles, de cilindros automáticos, que serían utilizados ampliamente por etnólogos y musicólogos. Así, la musicología comparada —que a partir de 1950 se llamó etnomusicología— fue impulsada por el desarrollo del fonógrafo, ese medio mecánico de reproducción del sonido. Con este logro ya se contaba con una forma para reproducir una y otra vez el sonido en un laboratorio y lograr una transcripción exacta de lo grabado; así nacieron los documentos sonoros. Los etnomusicólogos comenzaron a grabar música y lenguas indígenas de América, Asia, Europa y África, y tal fue la importancia de las colecciones de grabaciones etnomusicológicas, que en 1899 se fundó la primera fonoteca del mundo: el Phonogrammarchiv de la Academia de Ciencias y Artes de Austria, que hasta nuestros días resguarda, no sólo la memoria sonora de Europa, sino de otras latitudes.

Las técnicas de grabación se fueron desarrollando y comenzaron a ser utilizadas en las artes, en los hogares y en los medios de entretenimiento. Y la ciencia reconoció la importancia de la grabación sonora para la investigación en diversos campos, entre ellos el fenómeno acústico.

A lo largo de la historia de los archivos sonoros de alcance nacional sólo se han creado tres fonotecas nacionales en el mundo, dos de las cuales se ubican

en Europa y una en América Latina. Estas son: la Fonoteca Nacional de Francia, fundada en 1938 y que en 1977 se incorporó a la Biblioteca Nacional de Francia; la Fonoteca Nacional de Suiza, abierta en 1987, y la Fonoteca Nacional de México, inaugurada en diciembre de 2008. Por supuesto, existen excelentes fonotecas y resguardos sonoros en otros países como Brasil, Cuba, Venezuela, Estados Unidos o Canadá, en América, y muchos más en Europa y otros países del mundo. Para no ir lejos, en México existen la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) y la de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, que han dado pautas y pasos muy importantes para la conservación y difusión de la memoria sonora. También es necesario mencionar los acervos de Radio Educación, de la Fonoteca Alejandro Gómez Arias, de Radio UNAM, del Sistema Radiópolis y del Instituto Mexicano de la Radio, entre otros.

Al igual que los libros, los archivos sonoros ofrecen una infinidad de conocimientos. Algunos ejemplos de documentos sonoros son los programas que generan las radios, las grabaciones de las voces de escritores, pregoneros, estudiantes, deportistas, profesores, periodistas, vendedores ambulantes, políticos, científicos, en fin, todas las voces de la población; la sonoridad de los idiomas, los diversos géneros musicales y todos los paisajes sonoros de nuestro país.

R. Murray Schafer, nacido en Canadá en 1933, pedagogo musical y ambientalista, creó y definió el término *soundscape* (paisaje sonoro) para designar el contexto acústico en cualquier espacio en el que nos encontremos. Es un término que parte del paisaje (*landscape*), pero no se limita al exterior, y está relacionado con las vibraciones físicas del sonido y con las formas en que los oyentes interpretan un entorno sonoro.

De los cilindros de cera a la era digital

Para conservar los sonidos de manera adecuada, la era digital ha permitido otras formas de registro y resguardo. Como ya apunté, en 1877 Thomas Edison creó el fonógrafo, que fue el primer artefacto que podía grabar y reproducir el sonido. Este fue desplazado por el gramófono, que en sus discos utilizaba el microsurco y la velocidad de 33 revoluciones por minuto, con lo que se lograba una mejor calidad de sonido. En el año 1940, utilizando los mismos principios del magnetófono, surgió

el magnetófono de bobina abierta, que permitió realizar grabaciones de extensa duración y buena calidad. Con los mismos principios del magnetófono, Philips, en Europa, desarrolló el casete, que llegó a tener un gran éxito comercial por su tamaño. Durante las siguientes décadas se comercializaron un sinnúmero de soportes basados en el casete: el microcasete, el minicasete y el VHS, entre otros. En 1979 se inventó el CD, el primer formato digital para audio, que terminó desplazando al disco de vinilo y al casete. En 1986 se comenzó a desarrollar el mp3, el primer formato de compresión de audio, que internet popularizó y generalizó, ya que hizo posible el intercambio de ficheros musicales. Hoy en día, casi todos los formatos de grabación y reproducción de sonido son digitales, lo que permite que los archivos de audio almacenen toda la información que ocurra en el tiempo; el tamaño del archivo no varía, así contenga silencio o sonidos muy complejos. Este tipo de archivos, aunados a los programas de edición sonora, también permiten que los sonidos sean visibles y se logre un mayor control tanto en la edición, como en su resguardo.

Recuerdo que una de mis primeras grabaciones a principios de los noventa fue con el pueblo chatino, de Oaxaca, y para llegar a la sierra necesitamos dos burros: uno para que me llevara y el otro para que llevara la grabadora Nagra de carrito abierto de casi treinta kilos. Hoy, en mi bolsa de mano llevo mi grabadora.

Los cambios tecnológicos de los últimos tiempos han permitido que la grabación de los sonidos se extienda, es decir, que pueda realizarse desde múltiples dispositivos móviles: un teléfono, una tableta, una laptop o cualquier reproductor mp3 ofrecen la posibilidad de grabar sonido. ¿Qué significado tiene esto? ¿Qué ventajas o desventajas tiene para la etnomusicología y la salvaguarda de los sonidos? El que la gran mayoría de las personas tenga a su alcance un aparato capaz de grabar sonidos es magnífico; apunta a que todos podemos salvaguardar los sonidos de nuestros pueblos, de nuestras ciudades, de nuestras voces. Recuerdo que, por los años ochenta, mi papá tenía una grabadora de casete de aproximadamente cincuenta centímetros de largo; los poemas que escribía los grababa, así que celosamente guardaba esa grabadora, pues no tenía muchos casetes “en blanco”. Mis hermanas y yo, a escondidas, la sacábamos del armario y disfrutábamos grabándonos y escuchándonos; ¡resultaba impresionante oír tu propia voz! Ahora, a mi hija de seis años no le resulta nada difícil grabarse y escucharse en el instante en que ella decide.

¡La tecnología ha abierto tantos caminos! Por un lado, la grabación y la facilidad de registrar los sonidos —no entraré aquí en el tema de la calidad de las

grabaciones— y, por otro, la “manipulación” de los propios sonidos. Un ejemplo: en los años setenta no había opción de escoger el tono del teléfono, y ahora tenemos la posibilidad de decidir el sonido que nos avisará si alguien nos llama, nos manda un mensaje o nos llega un correo electrónico. Nosotros transformamos el sonido.

Los sonidos como patrimonio identitario

Me gustaría ahora dar paso a escuchar sonidos. Pido a todos que se concentren para evocar sonidos desde nuestra memoria, sonidos que existen o existieron y que marcaron a generaciones:

- El sonido de un automóvil, de un tren o de un avión que por vez primera atraviesa una ciudad como Tuxtla Gutiérrez o Tapachula. Estos son sonidos que aún percibimos y, en ocasiones, aún volteamos al cielo cuando escuchamos un avión.
- Los sonidos que escuchó Óscar Oliva González, mi abuelo, cuando de niño iba a dejar comida a los de este lado del río Grijalva, en Chiapa de Corzo, durante la guerra entre coletos y tuxtlecos por el cambio de poderes; el sonido de los cañones y otros más que imaginamos y que se perdieron...
- El sonido del río Sabinal, de los arroyos de Tuxtla, ¿aún se escuchan?
- Por fortuna, aún percibimos el sonido de la lluvia.
- El sonido del viento entre San Fernando y Tuxtla, cuando mi papá con sus hermanos y hermanas se aventuraban para que el carro del Machete, casi el único taxi, los llevara de la Cuarta Oriente a la salida de Tuxtla para subirse a la carreta tirada por bueyes que los conduciría a San Fernando por la cañada. ¿Recuerdan ese sonido del viento, de un gran ventarrón?
- O cuando el cine llegó a Tuxtla, que dio la oportunidad de escuchar otros idiomas: inglés, francés, italiano, o escuchar otros sonsonetes de México; el cine Alameda de la familia Serrano Figueroa.
- O cuando el cine era mudo y un músico tocaba en la sala; recordarán aquella historia, contada por Eraclio Zepeda, en la que la marimba era la que sonorizaba la película, y si el héroe y la heroína se besaban, tocaban bolero, y si el caballo corría, su cabalgar lo reproducía la marimba.
- O los que por vez primera escucharon un león por la Metro Goldwyn Meyer.

- También, el 2 de octubre, ¿qué sonidos se escuchaban en Tlatelolco en 1968?
- O las campanas de la catedral de San Marcos cuando eran manuales...
- O los sonidos y la música, el paisaje sonoro del carnaval zoque de San Roque... ¿ha cambiado a lo largo de los años?
- O los sonidos "nuevos" que traía la radio hace más de sesenta años, la XEON en Chiapas...
- O el sonido del manatí...

En fin, podría evocar tantos y tantos sonidos que han escuchado nuestras familias y que nosotros escuchamos. En esta plática sobre la importancia de documentar y difundir nuestros sonidos, decidí que no escucharíamos ningún sonido, paisaje sonoro, voz o música, pero que sí los evocaríamos desde nuestra memoria. De esta forma, queda asentada la importancia de salvaguardarlos pues, si no, se corre el riesgo de que cuando los que estamos aquí nos esfumemos, nos llevemos los sonidos en nuestras memorias y las siguientes generaciones ya no los conozcan.

La riqueza sonora de Chiapas se enmarca en su biodiversidad y en su diversidad cultural. Los sonidos que caracterizan nuestra vida forman nuestra identidad, nos identifican. Esos sonidos, esa memoria sonora, siempre están en riesgo de quedar en el olvido, por eso la importancia de preservarlos para las generaciones actuales y futuras. Es importante concebir políticas en el ámbito educativo y cultural para fomentar la conciencia del valor de los documentos sonoros y promover, desde las finanzas públicas o privadas, la conservación de los archivos sonoros. De esta forma, aplaudo el esfuerzo de las personas que salvaguardan, catalogan y difunden el patrimonio sonoro de Chiapas, como el caso muy bien estructurado y sistematizado de la página www.archivosonoro.org, de Gaby Barrios y Carlos Ruiz Llaven. Mientras más seamos desde diversos ámbitos, será mejor.

Si, en convenio con la Fonoteca Nacional, se instala la Audioteca en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, esta institución será pionera en salvaguardar el patrimonio sonoro de Chiapas. Sería deseable que fuera de la mano con la Red Virtual de Audiotecas de la Fonoteca Nacional, que trabajara estrategias de accesibilidad tecnológica y difusión del acervo sonoro del estado y de México y que contribuyera a la formación y al desarrollo de públicos, para que nuestro patrimonio sonoro sea conocido y valorado por un mayor número de personas.

Sería muy bueno que esa Audioteca de la UNICACH no sólo sea la que salvaguarde, catalogue, genere y difunda los sonidos de Chiapas, sino que sea un espacio vivo, que estimule la cultura del escucha con sesiones, talleres, conferencias, concursos, conciertos, presentaciones de discos, diplomados... Que la Audioteca no se convierta en un espacio sólo para especialistas, sino todo lo contrario: acercar con estrategias de difusión muy definidas a estudiantes, profesores, directivos y, fuera de la universidad, a todo ese público ávido de escuchar y escucharse: los niños y las niñas, los jóvenes, los adultos. Y que en un futuro se funde la Fonoteca de Chiapas.

Sonidos finales

Quiero compartir una experiencia que me sucedió mientras preparaba este texto. Sentada frente a la computadora, silencié la música para dar paso a la lectura en voz alta de este escrito. No se escuchaban sonidos preponderantes, mi voz era el sonido que enmarcaba la atmósfera. Sentí que alguien me observaba; sin dejar de leer, giré lentamente mis ojos hacia la ventana: había un garrobo escuchándome. Si dejaba de leer, bajaba la cabeza; si continuaba leyendo, volteaba su cabeza buscando mi voz. Así estuvimos, en este "juego", los siguientes minutos.

Me da gusto que el segundo Encuentro de Etnomusicología haya sido en homenaje a María Teresa Linares, quien en sus numerosos libros y en sus más de cincuenta producciones fonográficas editadas por Estudios de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) deja constancia del patrimonio musical de Cuba y del desarrollo de sus músicas: danzón, chachachá, rumba, trova y, por supuesto, el son, todas con cruzamientos entre africanos e hispanos. María Teresa procede de una de esas "islas sonantes", término que retoma Alejo Carpentier de François Rabelais, quien así tituló el libro que le fue publicado en 1562.

En una entrevista en Habana Radio, La voz del patrimonio cubano, que le hizo Magda Resik Aguirre a María Teresa Linares con motivo de sus 90 años, apunta:

Los verdaderos valores de la cultura parten del pueblo. La música, según el último trabajo que realizó Argeliers y que estoy desarrollando más en este momento, nace en el proceso de hominización, junto con el lenguaje. Son voces y sonidos producidos por las cuerdas vocales, que se van desarrollando en el hombre. Sonaciones, no sonidos, como los define Argeliers, que va

produciendo el hombre y que gracias al desarrollo cultural llegan a nuestros días de diversas formas. El sintetizador moderno es parte de la cultura ancestral. Las primeras manifestaciones de esa música son los gritos cantados y los distintos ritmos que empleaba el hombre primitivo al rodear a una manada para la cacería o para la domesticación. Eran los primeros cantos de trabajo. Y esos cantos de trabajo, que han evolucionado con el tiempo, están en Cuba –los acabo de grabar en la Sierra Maestra–, están en España, en África... están entre nosotros en los pregones, en los cantos de cuna que constituyen el primer acercamiento afectivo de la madre con su hijo. ¿Podemos negarles valor cultural a esas expresiones? Todo lo contrario. Estudio la música popular tradicional como forma básica de la cultura.

A lo largo de este texto sobre el sonido, a 122 años de la primera grabación en el mundo y del comienzo del resguardo sonoro, resulta una obligación de las instancias culturales y educativas, de los investigadores y de las personas, abrir espacios de documentación sonora, pues la historia no la registran sólo documentos escritos o imágenes “puras”, la historia es también los sonidos, porque sin éstos tendríamos una visión fragmentada de la misma.

Desde este Tuxtla sonante, no permitamos que el patrimonio sonoro de Chiapas quede en silencio.

La canción cardenche. Apuntes de una expedición de campo

Hilda Pous Acosta*

En el año de 1986, la Dirección General de Culturas Populares lanzó una iniciativa para tratar de asegurar la preservación del canto cardenche. Con esta finalidad, acudimos a las poblaciones de Saporiz, en Durango, y La Flor de Jimulco, en Coahuila, los investigadores Mario Kuri-Aldana, Vicente Mendoza Martínez y quien suscribe, Hilda Pous Acosta. Ahí, contactamos con reconocidos maestros cardencheros y se organizaron talleres para enseñar el repertorio y el modo en que se interpreta el canto cardenche a los jóvenes de esas dos localidades y de áreas circunvecinas.

Los maestros cardencheros fueron: Eduardo Elizalde, Pablo García Antúnez, Juan Sánchez Ponce, Francisco Orona Martínez, Andrés Adame Cervantes y Francisco Beltrán Hernández, quienes con gran generosidad conversaron

* Investigadora independiente.

largamente con nosotros, compartiéndonos el saber de la tradición y además nos permitieron grabarlos.¹

Las páginas que siguen tienen su origen en aquella entrañable experiencia de campo, y por primera vez presentan en negro sobre blanco parte de la información que obtuvimos entonces de primera mano.

*

La canción cardenche es una expresión musical que se conserva en la región de la Comarca Lagunera, en los estados de Coahuila y Durango, en el norte de México. Esta forma particular de canto adquiere su nombre de una planta: una cactácea de espinas muy pequeñas que se reproduce en abundancia en esta zona. De acuerdo con los lugareños, durante o al término de las faenas del campo, solían cantar cerca de los cultivos de esta planta.



Cactácea que da nombre al canto cardenche.

¹ Un ejemplo de aquel registro es *Yo ya me voy*, interpretada por Fidel Elizalde, Eduardo Elizalde y Juan Sánchez. Grabación de Hilda Pous en Sapioriz, Durango, disponible en www.youtube.com/watch?v=wYPhe3FgwNM.

Son varias las versiones que explican el origen del canto cardenche. Una de ellas refiere que fue introducido por inmigrantes de Zacatecas que continuaban una tradición procedente de España. Otra versión sostiene que es un estilo originario de la Comarca Lagunera, una forma del manejo de la voz para imitar el aullido de los coyotes y que solían cantar en las cuevas, con lo que se producía un eco haciendo una segunda voz.

Una de las características es que se canta a capella, es decir, sin acompañamiento instrumental, y a tres voces diferentes. Cada voz adquiere una importancia particular durante el desarrollo del canto, que es interpretado especialmente por voces masculinas, campesinos de avanzada edad.

La voz que lleva la melodía es llamada *primera, fundamental, media o central*. El cantor con este tipo de voz es el líder del grupo por su experiencia y capacidad de memorizar la letra y música del amplio repertorio. Es quien dirige y se apoya de diferentes gestos para indicar matices y la dinámica interpretativa. La voz *contralta*, también llamada *requinto o segunda*, es de registro muy agudo y de gran potencia de volumen; produce una sensación de voz doliente o desgarrada. Finalmente, la voz llamada de *arrastre* es la más grave; su tesitura es como la del bajo y brinda el apoyo armónico para la voz media y aguda.

El estilo del canto cardenche es de gran dramatismo interpretativo y se logra mediante la potencia en volumen de la voz, con inesperados silencios y con la emisión de vocales con sonidos que podríamos llamar arrastrados, con palabras apenas pronunciadas. En opinión de los intérpretes, para cantar estas composiciones hay que sentirlas, pues sólo de esa manera recibirá el mensaje quien la escuche.

En el discurso musical de la canción cardenche se desarrolla un tema en el que se incluye contenido literario y el cual es de larga duración; durante su transcurso se intercalan pausas muy prolongadas entre una frase musical y otra, que no siempre coinciden con el final del verso. En cuanto al ritmo y al *tempo* musical, es *ad libitum*, libre, a capricho de los ejecutantes.

Durante el desarrollo del canto se escucha primero la voz líder, que inicia en un sonido medio hasta alcanzar el agudo utilizando el glissando. Luego se unen las otras dos voces haciendo una armonía que podríamos llamar no tradicional desde el punto de vista de la teoría de la música occidental. El sonido de las voces es ocasionalmente de manera vibratoria y produce más bien una armonía en disonancia, en una tesitura preferentemente aguda.

De acuerdo con los intérpretes, el canto cardenche se manifiesta en diferentes géneros, según la temática y la forma musical. Esos géneros pueden ser: cantos de amor, de desprecio o despecho, corridos tragedia, corridos acardenchados, alabanzas a la virgen, pasajes en forma de alabados y coloquios.

*

Los fundadores del canto cardenche en el ejido de Saporiz, en Durango, fueron Andrés Valle, Gabriel Valle, Leopoldo Ponce, Leónides Elizalde, Marco Hernández, Antonio Quiñones, Cruz Morales y Artemio Antúnez. En aquella ocasión pudimos grabar una serie de piezas, interpretadas por Eduardo Elizalde (primera voz, fundamental), Pablo García Antúnez (segunda voz, contralta) y Juan Sánchez Ponce (voz de arrastre). *No estés triste, corazón, La Jesusita* y *La Decena Trágica* fueron algunas de ellas.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur



Eduardo Elizalde. Cardencho de Saporiz, 1986.

NO ESTÉS TRISTE, CORAZÓN (canto de amor)

No estés triste corazón apasionado,
pues tú qué ganas con querer y no poder;
trigüeñita, no te puedo aborrecer;
eres paloma de las que yo vengo a ver.

Yo ya me voy pa' las tierras extranjeras,
dame tu mano porque pienso no volver;
trigüeñita hermosa, no te puedo aborrecer,
eres paloma de las que yo vengo a ver.

Yo ya me voy trigüeñita de mi vida,
me llevo el alma toda llena de placer;
chaparrita, no te puedo aborrecer,
eres paloma de las que yo vengo a ver.

LA JESUSITA (canto de desprecio o despecho)

Jesusita me dio un pañuelo
con orillas para bordar
qué pensaba esta chirriona
que yo le había de rogar.

Mejores las he tenido
y les he pagado mal,
contimás una india de éstas
tirada en el muladar.

Macetita embalsamada,
dime quién se te murió,
si se murió tu amante
no llores, aquí estoy yo.

Con cartitas y pañuelos
engañamos a la mujer;
qué pensará esta chirriona
que yo la había de querer.

LA DECENA TRÁGICA (corrido tragedia)

Mil novecientos catorce,
 presente por la ocasión,
 voy a contar las escenas
 de la toma de Torreón.

¡Viva la estación de Yermo!
 que fue la concentración;
 Villa concentró sus tropas
 para avanzar a Torreón.

Llegaron a Bermejillo,
 entablan conversación,
 por teléfono a Velazco
 le piden la rendición.

Velazco niega la plaza
 aunque se echen de balazos,
 porque se atenía a Argumedo,
 quien era uno de sus brazos.

Venían las caballerías,
 cada cual por su camino;
 el general Benavides,
 ha tomado Tlahualilo.

Ya tomaron Tlahualilo,
 avanzaron con afán;
 Benavides atacó
 en Sacramento a Almazán.

General Rosalío Hernández,
 se le presentó el momento
 a ayudar a Benavides,
 para tomar Sacramento.

Dos coroneles heridos,
 porque así les convenía,

que fue el coronel Rodríguez
y don Máximo García.

Urbina entró por las Nieves,
hace su marcha de allí
derrotando a los rurales,
que estaban en Mapimí.

Venían las caballerías,
jefes con fuerzas dobles;
en San Antonio acampado
peleaba el general Robles.

Ordenó Francisco Villa:
—¡Que avance caballería!,
Arrieta desde Santiago
y Robles de Picardía.

Que se arrimen a Torreón
para atacar otra vez;
Contreras y Ceniceros
entraron por Avilés.

El general Ceniceros
peleaba por San Joaquín
y don Calixto Contreras
con Máximo Servín.

Les dice Francisco Villa;
—A mí no me importa nada.
Vamos a tomar Torreón,
acuérdense de Ojinaga.

Ese Cañón de Jimulco,
tiene muy valientes hombres
de la Brigada Contreras,
también la Brigada Robles.

El general Argumedo
era el que hacía más la roncha;
por interés al dinero,
y la hacienda de la Concha.

Al grito de ¡Viva Villa!
peleaban estos guerreros
¡Viva la Brigada Ortega,
también don Raúl Madero!

Toditos esos guerreros
se deciden a morir;
después de larga decena,
entraron un dos de abril.

*

En el ejido Flor de Jimulco, municipio de Torreón, Coahuila, los cantores que nos regalaron su canto fueron Francisco Orona Martínez, Andrés Adame Cervantes, Francisco Beltrán Hernández y Galindo Castro. Como en Sapioriz, ellos también fueron maestros en los talleres de canto cardenche. Algunas de las piezas que grabamos fueron *Los horizontes*, *Preso me encuentro* y *La tragedia de Torreón*.

Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur



Francisco Orona y Andrés Adame. Cardencheros de Flor de Jimulco, 1986.

LOS HORIZONTES (canto de amor)

Sale la luna y se mete el sol
y a lo profundo se van a ver;
sale el lucero en la madrugada,
y el carro sale al oscurecer.

Los horizontes son chiquitos
y parejitos al caminar,
andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar.

La palomita se echó a volar
y a la oficina se fue a parar,
'taba esperando a la pasajera
que en el momento se iba a embarcar.

La estrella el norte, llave del mundo,
que no se mueve para saber;
bajan las nubes para los mares
a agarrar agua para llover.

Ya que tuvimos la grande dicha,
la que el Señor nos la concedió,
para cantar bonitas canciones
que la sirena nos enseñó.

PRESO ME ENCUENTRO (canto de desprecio o despecho)

Preso me encuentro por una cautela,
y aprisionado por una mujer;
mientras yo viva en el mundo y no muera,
nunca en la vida la vuelvo a querer.
Pero, ¡ay!, no fue verdad
lo que usted me prometió,
fue una pura falsedad,
falsa moneda con que me pagó.

Haz de cuenta que fuimos basura,
vino un remolino y nos alevantó;
al mismo tiempo de andar en la altura,
el mismo viento nos despertó.

Pero, ¡ay!, no sé por qué
tu cariño se acabó,
siendo tantas tus caricias,
al mismo tiempo todo terminó.

Preso me encuentro por una cautela,
y aprisionado por una mujer;
mientras yo viva en el mundo y no muera,
nunca en la vida la vuelvo a querer.

LA TRAGEDIA DE TORREÓN (corrido)

Año de mil novecientos,
fue en mil novecientos dos,
voy a cantar la tragedia
de la ciudad de Torreón.

La cuestión fue entre la chuza,
donde no podían pelar,
se salieron de las carpas
para poderse tirar.

Vinieron los policías,
hablándoles con palabras,
que se dieran por bien presos
y que rindieran las armas.

Pancho le dijo a Delgado,
como él tenía corazón,
que le daba competencia
a toditito Torreón.

Pancho le dice a Delgado:
—No te dejes compañero,
no dejes de echarles tiros
ya que mi arma no da fuego.

Le dieron un tiro a Pancho
donde ya no pudo andar,
lograron asegurarlo
que nunca los del Central.

Vuela, vuela, palomita
a la cumbre de un granado,
anda a ver a Pacho Hernández
y a Marcelino Delgado.

Otros intérpretes de la canción cardenche conocidos en la región de la Comarca Lagunera son Juan Rodríguez, Tomás Reyes, Cuco Barrientos, Abraham Soto, Aurelio García, Blas Pulido y Macedonio Pulido.

*

Las pastorelas son cantos que se interpretan en tiempo de Navidad, especialmente en las celebraciones para acostar al niño Dios —o a los niños Dios—, que pueden ir desde el 20 hasta la noche del 24 de diciembre. Se desarrollan en forma de “pasaje”, y se basan en un libreto manuscrito de aproximadamente 160 páginas, de acuerdo con los datos proporcionados por Eduardo Elizalde. Algunos títulos de pastorelas son: *Cantos de la Real Jerusalén*, *Canto de los hermanos pastores*, *Cielo soberano*, *El paso ligero*, *El cielo alegre*, *Las Pascuas*, *Los pajarillos*, *El arrullamiento*, *Las mañanitas*, *El despedimento*, *Las gracias* y *Las campanitas*. Estos son algunos de los cantos que llaman “de paso ligero”, y se interpretan durante toda la noche.

Los personajes que participan en las pastorelas son los siguientes: seis pastores, una gila, el Ángel, tres diablos, el Ranchero, Bartolo, el Ermitaño, Satanás, Luzbel, Astucia y, por último, el apuntador, quien les recuerda el seguimiento de los cantos y el drama. Los nombres de los pastores son Tubal, Lipio, Lépido, Gil, Bato y Tebano. El drama se desarrolla durante toda la noche; los diablos pelean con el ángel porque quieren mandar y lo andan perturbando, y finalmente el ángel

los rinde.

En Sapioriz, Durango, los pastores son los que llevan el canto, que es acar-denchado. Los personajes que cantan son, principalmente, Lipio y Tubal, los de la voz más aguda, y las otras dos voces las hacen sobre todo la gila y el capitán. Los cantos y recitados son acompañados sólo por el ritmo de las campanitas que portan los pastores en los bastones o en ganchos.

Los alabados, por su parte, son cantos fúnebres que se interpretan durante el velatorio. Sólo en estos casos se agrega una cuarta voz, llamada requinte o marrana, con la que cantan a los cuerpos. Su texto es muy breve, comparado con los otros géneros. Un ejemplo de alabado es *El huérfano*:

Huérfano soy,
no tengo padre ni madre;
¡ay!, ni un amigo,
ni quién se duela de mí.
¿Pues qué haré yo?
Mi tesoro se me acabó.
Estos consejos me dieron
mis padres al fallecer:
que no me echara a los vicios
por pasión de una mujer.
Si caigo preso
por un delito grande,
me mandas a avisar.
¡Ay!, desde entonces
tenía mis padres yo.

*

Un hecho significativo que ocurrió durante la conversión de Quintana Roo de territorio a estado fue la llegada de grupos de personas provenientes de diversas partes del país, entre ellos gente de la Comarca Lagunera de Coahuila y Durango, que se asentaron en poblaciones como Rovirosa, donde han desarrollado algunas de las expresiones de su región de origen.

Especial ha sido la participación de generaciones de jóvenes que han logrado dar continuidad a algunos elementos de su cultura, como la *Danza de Matlachines*, llamada también *Danza Guerrera*, que se interpreta también en otras poblaciones

como Laguna Guerrero y Raudales. Sin embargo, el canto cardenche no se preservó.

Un dato curioso es el hecho de que parte del libreto manuscrito de los cantos de Navidad —el “pasaje”— fue trasladado a Quintana Roo a mediados de los años setenta por un cardenche de la familia Elizalde, mientras que la otra parte quedó en manos de la familia en Sapioriz.

Los talleres impartidos a mediados de los años ochenta lograron fomentar el interés de los jóvenes de diversas poblaciones de la Comarca Lagunera; después, el impulso volvió a perderse, pero parece que hay iniciativas recientes que lo han renovado. Esperemos que tengan buenos resultados, para que pueda seguirse escuchando la polifonía de estos hermosos cantos.

*Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el
sur* se terminó de imprimir en el mes de
noviembre de 2016 en los talleres de Ediciones
Navarra. Van Ostade No. 7, Col. Alfonso XIII,
Ciudad de México, C.P. 01600