

Música Vernácula de Chiapas

Antología



Thomas Arvol Lee Whiting† • Víctor Manuel Esponda Jimeno
Coordinadores

Colección
Selva Negra



UNICACH

Música vernácula de Chiapas

Antología

Thomas Arvol Lee Whiting (†)
Víctor Manuel Esponda Jimeno
Coordinadores



CONSEJO ESTATAL
PARA LAS CULTURAS
Y LAS ARTES DE CHIAPAS



CHIAPAS NOS UNE

Colección
Selva Negra



UNICACH

Nombre de una reserva ecológica en el estado de Chiapas, las implicaciones de carácter antropológico de la Selva Negra han rebasado por mucho la alerta ambiental por su preservación. Es en este sentido que la colección dedicada a las ciencias sociales y humanísticas está sellada por un título cuya resonancia evoca un tema filosófico tan crucial como el que plantea los límites y alcances de la acción humana sobre los recursos naturales que le brindan sustento.

Primera edición: 2014

D. R. ©2014. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
1ª Avenida Sur Poniente número 1460
C. P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
www.unicach.mx
editorial@unicach.mx

D. R. ©2014. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas
Boulevard Ángel Albino Corzo 2151, Fracc. San Roque
C.P. 29040, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
publicaciones@conecultachiapas.gob.mx

ISBN 978-607-8240-22-7

Diseño de la colección: Manuel Cunjamá

Ilustración de portada: Manuel Cunjamá

Impreso en México

Música vernácula de Chiapas

Antología

Thomas Arvol Lee Whiting (†)
Víctor Manuel Esponda Jimeno
Coordinadores

**Colección
Selva Negra**



UNICACH

Índice

Agradecimiento.....	9
Presentación	11
Introducción.....	15
<i>Thomas A. Lee Whiting (†)</i> <i>Victor Manuel Esponda Jimeno</i>	
Capítulo 1. Instrumentos musicales prehispánicos de Chiapas.....	37
<i>Thomas A. Lee W. (†)</i>	
Capítulo 2. Caracoles, dioses, santos y tambores: expresiones musicales de los pueblos mayas.....	53
<i>Mario Humberto Ruz</i>	
Capítulo 3. La recopilación de música indígena.....	111
<i>Henrietta Yurchenco</i>	
Capítulo 4. Grabación de música indígena	125
<i>Henrietta Yurchenco</i>	
Capítulo 5. La música indígena en Chiapas, México.....	139
<i>Henrietta Yurchenco</i>	
Capítulo 6. Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en el estado de Chiapas en abril de 1934.....	147
<i>Luis Sandi</i> <i>Francisco Domínguez</i>	
Capítulo 7. Música y danzas indígenas de Chiapas.....	205
<i>Eduardo J. Selvas</i>	

Capítulo 8. La música de la Valdiviana.....	225
<i>Eduardo J. Selvas</i>	
Conclusiones	235
Apéndice A. Música autóctona grabada por instituciones de Chiapas.....	239
Referencias citadas	247
Anexo fotográfico.....	251
Semblanza de los autores.....	271

Agradecimiento

Aunque la responsabilidad del contenido de la presente es de los coordinadores, el esfuerzo y concurso de otras personas fue sustancial en la culminación de ésta. En primer lugar expresamos nuestro agradecimiento a los directores del CESMECA desde 2009 al presente, en este caso al doctor Alain Basail Rodríguez, su actual director. Al director del Centro de Estudios Superiores en Artes, por su entusiasmo y decidido apoyo en respaldar la presente edición. Lo propio externamos para el ingeniero Roberto Domínguez Castellanos, rector de nuestra Universidad quien siempre ha estimulado con decidido y eficaz empeño los proyectos y empresas generados por el personal de la UNICACH.

Al doctor Mario H. Ruz por autorizar la reproducción de su texto, a los correctores que se dieron a la tarea meticulosa de revisar cuidadosamente las versiones de esta obra. A todas las personas que participaron de manera entusiasta en la culminación de esta empresa.

Presentación

Poseer los recursos científicos y técnicos para el estudio de la música en sus aspectos sociológico y antropológico se ha convertido en una labor tan significativa como apremiante en nuestro país, específicamente en la región sur-sureste. Al otorgarme el doctor Thomas el honor de escribir estas líneas de presentación sobre esta loable labor de investigación y recopilación de notables investigadores del CESMECA reconozco su valioso contenido y el profesionalismo con que se abordaron los temas. La presente obra significa un importante legado para toda persona interesada en localizar información sobresaliente sobre el acontecer histórico de la música autóctona en el estado de Chiapas y su punto de encuentro con la afroamericana. En términos prácticos confieso que este resultado es motivante para emprender la encomienda que tenemos pendiente como autoridades en materia musical, ampliar el interés, el respeto, la curiosidad y el amor por las variadas tradiciones musicales de México.

La visión de profesionalización artística que posee la mayoría de estudiantes universitarios de la Escuela de Música es en asignaturas de carácter práctico, es decir, en la ejecución instrumental, no se vincula con la tarea de la investigación. La realidad nos señala que la investigación etnomusicológica es un punto de relevancia, aún más importante de lo que pensamos como músicos prácticos ejecutantes. Me permito dar un par de ejemplos:

El público consumidor de música, sobre todo en los países que son potencias, está interesado en propuestas que permitan conocer o fusionar las tradiciones culturales de los pueblos no occidentales sobre

todo los africanos y de tradición indígena latinoamericana. Esto tiene su explicación, por un lado la tendencia mundial (UNESCO) a proteger las culturas tradicionales, por otro lado, la escasez de propuestas musicales atractivas y agregaría una más, la “rutina sonora” o la “monotonía musical” a la que hemos estado sujetos en este siglo XXI donde la música y sus estilos no sufrieron cambios estructurales importantes. Merece, en ese sentido hacer mención, que actualmente existen algunos bien logrados híbridos musicales en estilos tradicionales como el tango, la música hindú, la influencia turca y el flamenco andaluz con la música de jazz afroamericana; otro buen ejemplo, conocido por la mayoría de nosotros sería el grupo mexicano Narimbo cuyos integrantes combinan precisamente el jazz con la música tradicional de marimba chiapaneca. Esa interesante fusión, amén de su capacidad individual y su alto sentido de superación individual, los ha llevado a presentar su propuesta artística alrededor del mundo, representando a nuestro país en diversos festivales musicales.

Muchos músicos jóvenes creen necesario expandir los horizontes de difusión de su música mientras otros están alarmados porque no pueden negociar su entrada en ese mundo aparentemente tan complejo de renombre y respeto artístico, insisto en la importancia de que volteen hacia sus raíces.

Culturalmente hablando, hoy día no basta con destacar lo conocido tradicionalmente, sino tratar de llegar hasta las últimas consecuencias en el rescate de la música de nuestros antepasados para intentar encontrar lo olvidado en el tiempo y ampliar así el repertorio de nuestra música tradicional.

Evidencias concretas en la investigación etnomusicológica nos han permitido descubrir certezas de aspectos socioculturales fundamentales de una región, una interesante aportación de esta publicación es la mención del “tínco” membranófono en forma de timbal de barro de Suchiapa, Chiapas, el cual junto con el *teponaztli* que se encuentra actualmente en el museo regional, son dos instrumentos musicales que al dejar de sonar desaparecieron con ellos el idioma chiapaneca el cual todavía se cantaba a través de una alabanza ceremonial.

Aunque los murales de Bonampak describan una procesión de trece músicos mayas y eso nos permita conocer infinidad de aspectos de su relación con el arte de los sonidos; nunca sabremos cómo sonaba realmente la música maya, podremos tener una idea por la articulación de su dialecto al escuchar música de tradición oral maya, pero las sonoridades y la inclusión de los instrumentos en el momento de iniciar un acto ritual, es asunto meramente imaginativo.

Otro punto que vale la pena destacar es que para recibir un título de maestría, también los ejecutantes de instrumentos o de canto, deben de escribir una tesis y la investigación etnomusicológica es un campo fecundo para proyectar temas de interés comunitario.

En fin, retomo estos puntos porque al dar lectura a la obra experimenté una especie de conflicto interno por no contar en Chiapas con un programa educativo de nivel superior en musicología. Sería trascendente para la vida cultural y científica de nuestro país, ya que tenemos todo lo que debemos de investigar a la mano, nos haría falta proyectar un espacio, una plantilla docente especializada (la cual sería seguramente internacional, por lo que Chiapas representa en ese ámbito) y por supuesto un ambicioso plan de estudios donde se obtenga un afanoso perfil de egreso.

Intento con esto ofrecer un punto de vista personal y sincero en cuanto a visión, mi trabajo en Chiapas tiene que ver más con la academia que con la investigación, aunque debo confesar que estos acercamientos con esta última seducen.

Luis Enrique Navarro López.
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Introducción

Enunciar que la música es un universal de la cultura resulta tan obvio como simplista. Música ha habido en todas las épocas, así lo indican los registros que hay en todas partes del mundo, pero cada área cultural se distingue por sus particulares manifestaciones y desarrollo musical que la caracteriza. No cabe duda que, entre un área, y otra cercana, las influencias son constantes, por consiguiente hay préstamos que las interrelacionan, así como también, en el caso que nos ocupa, transformaciones en los patrones musicales que dan lugar a nuevos complejos. Sin embargo, cada área cultural se distingue por un complejo de instrumentos musicales específicos, como también sones y ritmos diferentes que están estrechamente vinculados en distintas manifestaciones del espíritu humano que van desde las festivas, lúdicas, rituales, religiosas, deportivas e inclusive bélicas. Siendo la música una de las expresiones más impactantes de la percepción sensorial es inmediatamente receptada por la audición, codificada en el cerebro y transferida en acciones y reacciones corporales convirtiéndola en el vehículo más espontáneo, aglutinante y más efectivo de las colectividades sociales. La música impulsa al organismo y sus sentidos con su letra, sonido y rímo, es la energía del gran motor de las actividades recreativas, emotivas y corporales.

La etnomusicología, el estudio de la música que proviene de las etnias o grupos lingüísticos autóctonos de las áreas o regiones autóctonas, no es sólo una expresión artística sino que es parte fundamental de la historia cultural de dichos grupos, aunque históricamente, debido a la carencia de tecnología de grabación de audio (y por ser un recurso auditivo-sonoro que se genera en la sensibilidad y habilidad de quien o quienes la produ-

cen, ejecutan y los que lo escuchan) es una empresa difícil de recuperarla y resguardarla desde su remoto origen, pero bien vale la pena hacerla de lo que aún queda ya que sin dicho registro perderemos una de las facetas más bellas y sensibles de las culturas autóctonas de toda Mesoamérica. Por ejemplo, en un inspirado y fecundo artículo, dos antropólogos han mostrado que entre los nahuas de la Huasteca potosina:

... la música, los instrumentos, los mitos, la danza y las ocasiones musicales establecen constelación significativa entreverada con la cosmovisión y la religiosidad en estas comunidades nahuas. Analizamos la producción dinámica de la música con el fin de entender la trama de significados que se ponen en acción en momentos concretos. Exploramos específicamente los eventos rituales como prácticas artísticas y como eventos performativos, en los cuales se instaura un lenguaje simbólico a través del cual los actores producen, expresan y viven su forma de ver y sentir el mundo. En este contexto, las manifestaciones musicales y dancísticas dejan de ser simples formas de entretenimiento o de transmisión cultural para constituirse en un discurso que tendrá como fin comunicarse con el mundo de las entidades espirituales que residen en el entorno social y natural” (Tiedje y Camacho, 2005: 119).

El gran maestro de música Aurelio Tello (2009) en un trabajo reciente trata acerca de lo poco que se sabe de la música escrita de las lenguas autóctonas de México y del resto de Latinoamérica. Indica que aún hay un gran campo disponible para los intrépidos de la etnomusicología del país. Urge pues emprender una iniciativa de rescate y registro antes de que ya no haya cantantes y filarmónicos viejos que saben la música de sus pueblos ya que desapareciendo éstos, se esfumará para siempre su milenaria cultura musical. Asimismo están en peligro los acervos de partituras recopiladas de la música en lenguas indígenas de diferentes pueblos y los pocos que se conservan se debe a que pudieron escapar de la constante demanda de la sociedad moderna que busca papel para reciclar o bien servir en la manufactura de pirotecnia local.

Como autores de este pequeño esfuerzo académico e histórico, tuvimos el afán durante muchos años de formar la recopilación que aquí se

presenta, ya que Chiapas como cualquiera otro lugar del planeta, tiene una larga, rica y variada tradición de musical, que en una porción significativa, mas no exhaustiva, se halla dispersa en distintas publicaciones, lugares, idiomas que no es fácil consultar ni obtener. No pretendemos que los artículos aquí reproducidos sean todos los que se han publicado, es claro que algunos escaparon de nuestra búsqueda y registro, pero son la mayoría y representan los esfuerzos y empeños de muchos musicólogos dedicados e interesados en este tipo de música y desde muchos años.

Sirvan pues estos materiales como una pequeña muestra de la gran riqueza sonora que por alguna razón hemos postergado e ignorado de esta singular esfera social de la cultura chiapaneca.

El título *Música vernácula* se refiere tanto a la música que sobrevivió a la conquista, siglo XVI, y también a la generada durante los trescientos años de aculturación forzada, así como a la música de tradición afroamericana que desarrollaron en Chiapas los esclavos negros que trajeron los españoles para servir en sus distintos ramos productivos e industrias durante la mencionada conquista. Usamos la categoría *vernácula* en el sentido que la emplea la “arquitectura vernácula”, como arquitectura sin arquitectos, o sea, en este caso sencillamente música sin compositores identificables. Los músicos que ejecutaban o ejecutaban música vernácula, no eran ni son todos profesionales. Estamos, por consiguiente, ante una incógnita en el terreno de la autoría: no poder identificar los autores originales; nuestro propósito es otro, aspirar a que la música que nació en los pueblos, la del “dominio popular”, recreada por muchos ejecutantes y cantantes, siga viva dándole el debido crédito y lugar que merece como expresión popular genuina, siendo su presunto anonimato la esencia del pueblo.

En esta selección no hay una distribución equitativa entre los trabajos de las vertientes autóctonas y afroamericanas, esta disparidad no se debe a una preferencia, sino porque las fuentes de las segundas son escasas, asimismo se advierte a este respecto que el enfoque de los investigadores tempranos es parcial. Lo autóctono fue en un principio lo buscado por los etnomusicólogos, esto es, estar más acorde con los lineamientos de la política nacional de forjar patria, dado que lo autóctono siempre ha sido favorecido en el discurso político nacional; pero también debe señalarse

que lo vernáculo es más rico por contar con una larga tradición y por ser local, mientras lo afroamericano con su prolongada presencia milenaria de evolución en África, tuvo en distintas partes del Nuevo Mundo una historia mucho más corta pues se hibridizó e influenció en diversos géneros folklóricos, mas lo drástico de la original música africana fue su proscripción por considerársela pagana y por la poca disponibilidad que tenían los esclavos negros de ejecutarla públicamente, aunado a los malos tratos que recibían a más de estar segregados de sus familias, lenguas y culturas; en fin, fueron grupos sociales divorciados de todo su contexto social menos del vínculo amo-esclavo, autoridad-sujeto.

Lo autóctono estaba más arraigado porque los españoles no cambiaron mucho el *status quo* de los subyugados. A diferencia de los africanos, los nativos, con pocas excepciones, no fueron desarraigados territorialmente. La Corona instruyó precisas reacomodaciones a las autoridades del Nuevo Mundo para concentrar y conjuntar a los grupos nativos que se hallaban dispersos para evangelizarlos, fiscalizarlos, controlarlos para que, entre otras acciones, apoyaran en la construcción y conservación de la naciente red de ramales de comunicaciones de los caminos reales. Este factor (propinquidad y comunicación expedita) ayudó grandemente a preservar muchas de las tradiciones, entre ellas la música, que en cierta forma evitó la embestida cultural española; fue el africano quien recibió el mayor impacto cultural por su destierro, pues fue ubicado en una situación social totalmente diferente, forzado a formar nexos sociales con personas distintas, hablantes de otras lenguas y con otras costumbres.

Hay pocos trabajos en Chiapas acerca de la música afroamericana. Sin duda ella no fue el objetivo ni meta de los primeros musicólogos. Esto es así porque ni siquiera se la menciona en el corto capítulo que trata de la música en México, del historiador Arturo Manzanos (1975, II: 163-171), que es un texto en el español, de divulgación oficial de carácter educativo, ampliamente difundido.

Para entender el inicio de la música y su evolución en una amplia perspectiva hay que remontarnos al tiempo en que sólo se disponía de la voz humana, el presunto inicio de nuestra cultura hace miles de años en África, donde se supone se presentaron los primeros intentos del hombre para expresarse artísticamente. Las primeras manifestaciones

fueron la música y el canto las cuales marchan al parejo, por ello el eminente académico sir C. Maurice Bowra (1962) demostró ampliamente en su estudio sobre el canto en sociedades primitivas que históricamente la canción fue precedida por la danza, pero que la canción llegó enseguida es un hecho, además de ser la raíz de la poesía y literatura. Afirmó que el canto fue el inicio de la tradición literaria en la cultura.

De las tres bellas artes, la música es sin duda la manifestación espiritual más extendida y generalizada; este arte lo disfrutaban todos, tanto los que la producen como los que la escuchan. No se necesita ser versado en este campo para disfrutarla basta con que el oído perciba armonía y coordinación de sonidos, sean éstos de cualquier nivel de la escala sonora, pero casi siempre combinando graves, medios y agudos junto con un rimo que llame la atención e interés humanos. La música clásica es toda una manifestación estética que precisa riguroso adiestramiento, práctica ininterrumpida y, sobre todo, gusto, imaginación y gran sensibilidad. La música vernácula es también un arte sin “nota”, es decir, concebida sin partituras pero implícitamente comprendidas en ella, que se ejecuta casi de manera improvisada rigiéndose por códigos sonoros y auditivos que se transmiten desde el maestro hasta el alumno, desde una generación hasta otra, y de hecho, es una actividad recreativa que precisa el aprendizaje práctico del manejo de determinado instrumento. La música vernácula tradicionalmente, a diferencia de otros géneros, no es música que se ejecute y escuche a diario, tiene sus tiempos y motivos particulares para tocarse.

Los intercambios culturales, o procesos de difusión, dieron lugar a la modernidad y en la actualidad a la globalización, marcan y definen ritmos en la vida social. En nuestros días la música local, la que está haciendo la juventud de San Cristóbal de Las Casas construye sus espacios y tiempos musicales (Cedillo, de la Garza y López Moya 2009). La creación de “clubes de rodeo” por parte de algunos jóvenes en los atrios, plazuelas y calles de la ciudad, muestra la entrega que tienen por la música y danza. Esto demuestra la necesidad musical que tiene la juventud de crear, participar y protagonizarse sin instituciones de apoyo. Una buena parte de este movimiento juvenil deriva del deseo de auto gestionarse e independizarse. Es un muy loable su iniciativa individual y colectiva sin prospectiva preponderantemente económica.

Ahora con modulares, *iPods*, computadoras que alcanzan todas las clases de música en mundo por el internet, nuestros jóvenes están rodeados de música y cantos, como si estuviera así desde siempre. La música nunca ha estado tan a mano como hoy día, casi es una de los “hallmarks” o claves distintivas más emblemáticas de la civilización moderna. Pensamos que para la juventud es importantísima y muy enriquecedora y no hay que perder de vista la función formal del canto y la música en la cultura, a la vez que reconocer la larga historia de su evolución y desarrollo con la perspectiva de su importante papel como iniciador de las tradiciones intelectuales. La máxima expresión de la música cristaliza en el ámbito de la recreación, pero lentamente, lánguida, pero constante, que su punto de partida fue, sin temor a equivocarnos, las manifestaciones corporales expresadas por la boca (silbidos, cantos) y las manos y pies (palmadas e impactos) y posteriormente con extensiones de ésta y éstos que fueron los incipientes instrumentos sencillos y primitivos que evolucionaron a través de miles de años; primero con melodías y ritmos sencillos y quizás rudimentarios, andando el tiempo con mejores recursos, mayor experiencia, elaboración y concentración musical, hasta la actualidad, donde se dispone de sofisticados y complejos instrumentos musicales que de manera individual o colectiva producen música electrónica y sintética o, a través de organizadas orquestas sinfónicas que hacen honor al arte.

La música en Mesoamérica, nuestra área cultural, seguramente se inició con la llegada de las primeras hordas de cazadores, recolectores y pescadores, nómadas provenientes de Asia vía los estrechos de Bering, Siberia y Alaska, que entre su bagaje cultural, traían miles de años de tradiciones musicales, aunque no hay la menor evidencia de ello arqueológicamente. Una buena introducción a la música precortesiana de Mesoamérica es el trabajo de Jesús C. Romero (1947) donde en una larga discusión considera primero, si hay evidencia de música prehispánica, luego de aseverar que los historiadores del siglo XIX estaban equivocados en sus afirmaciones de que la música mexicana estaba por debajo del nivel de la literatura y las artes. Repasa el autor la historiografía de la música y termina con un recuento de las evidencias que aún existen de una gran tradición musical prehispánica.

Hasta la fecha la mejor introducción a la música prehispánica en Mesoamérica es la pequeña pero sustancial obra del desaparecido y querido amigo mexicano, el eminente concertista pianista, catedrático en el Conservatorio Nacional de México, músico y miembro del Seminario de Cultura Mexicana, Pablo Castellanos (1970). Plasmó su trabajo con gran sapiencia musical describiendo meticulosamente los instrumentos musicales de la época previa a la llegada de los españoles, así como abordando muchos otros temas de relevancia musical como organización artística, los géneros y sistemas musicales, las leyendas, la simbología y las supervivencias, además de analizar los ritmos melódicos, armónicos y estilísticos. El maestro Castellanos presenta la evolución histórica de la música autóctona mesoamericana organizada por él en una secuencia cronológica para los horizontes culturales Preagrícola (desde 10000 hasta el año 5000 a.C.), Protoagrícola (desde 5000 hasta el año 2000 a.C.), Preclásico (desde 2000 hasta el año 0 a.C.), Clásico (desde 0 hasta el año 800 / 1000 d.C.) y Posclásico (desde 800 / 1000 hasta el año 1521 d.C.).

El libro termina con información muy valiosa en secciones condensadas, entre éstas “Algunos términos musicales mayas y nahuas”. Lo acompaña una nutrida bibliografía específica sobre Mesoamérica y ocho cuadros como “Áreas y rasgos culturales de la América precolumbina”, “Cuadro del desarrollo universal de la danza”, “Clasificación de los instrumentos musicales”, “Cronología de los principales instrumentos primitivos y de la antigüedad”, “Clasificación de los principales instrumentos precortesianos conocidos”, “Cronología aproximada de los instrumentos precortesianos conocidos”, “Cuadro de la simbología China” y un cuadro con el teclado de piano de “do, re, mi, fa, sol, etc.”, fórmulas de las escalas citadas en el texto, fórmulas de los intervalos citados en el texto, y la definición de la notación del compás. El libro termina con una sección de discografía, seguida por muchas ilustraciones entre dibujos y fotografías que muestran todos sus conceptos musicales. Es un texto para la historia y estudio de la música de Mesoamérica indispensable para todo estudiante o investigador de la cultura.

Otro libro indispensable para el estudioso de la música, danza y canto de Mesoamérica prehispánica es el de Samuel Martí (1961) que

además de la introducción, contiene 17 capítulos sobre distintos temas en el área de referencia. El libro tiene muchas ilustraciones tomadas de diversas fuentes, como piezas arqueológicas, códices, murales y fotografías, así como una extensa bibliografía y un índice analítico que facilita mucho la búsqueda de información en los temas de música, danza y canto de Mesoamérica.

La música no sólo es fascinante e importante, es sobre todo necesaria por ser uno de los universales de la cultura, que alimenta y sublima al espíritu y ejercita los sentidos y por ello, es un satisfactor que nunca se satisface, siempre demandado y gustado. La música nació en el cuerpo y todo lo que a ella se refiere es una elaborada e ingeniosa extensión del mismo.

Pensamos que sería útil incluir un breve repaso de las etapas evolutivas prehistóricas como introducción a los trabajos reunidos aquí ya que de una manera u otra dependen del mismo desarrollo tecnológico de la cultura material para entender las limitaciones y alcances musicales durante los diferentes periodos. Lo más obvio sería la falta de instrumentos musicales de barro cocido en el periodo Arcaico antes de que apareciera la alfarería en el periodo posterior del Preclásico Temprano. Aunque hay campanas de barro al parecer muy frágiles y propensas a destruirse, y por ello, no llegan a ser complementos musicales consistentes; lo son las metálicas en el momento que apareció la metalurgia, comunes en el periodo Posclásico, antes de la conquista española en el siglo XVI.

El repaso, aunque breve por lo poco que sabemos sobre el desarrollo arqueológico de la música, es necesario como una historiografía sumaria de la misma en pro de la educación de la juventud chiapaneca que se dedica a este sublime arte. Además se relaciona con otros trabajos en la región del Istmo Mayor que tratan del mismo tema, que juntos constituirán una amplia e inteligible historia de la música en el sur de Mesoamérica. Hace poco se publicó un artículo sobre la música en el Istmo de Tehuantepec durante la época prehispánica (Sánchez Santiago, 2009) que amplía nuestro conocimiento acerca de la evolución del tema y nos ayuda a situarlo en una perspectiva real y extensa. Poco a poco estamos construyendo una historia más verídica y completa de la música en Mesoamérica que aún está en ciernes.

Hagamos en seguida, pues, un breve repaso, periodo por periodo, de las principales divisiones de la evolución cultural de Mesoamérica.

Época Precolombina Arcaica (desde 33000 a.C. hasta el año 2000 a.C.)

Para presentar un escueto repaso acerca de la historia de la música en Chiapas hay que reconocer que los primeros seres humanos en Mesoamérica, estaban organizados en sociedades nómadas compuestas de pequeñas bandas de unas seis a diez personas. Todos, hombres, mujeres y niños se dedicaban a la caza, recolección y pesca para procurarse de alimentos. Vivían en abrigos rocosos y campamentos temporales sin asentamientos fijos, cambiantes necesarios por la constante búsqueda de alimentos. Estos nómadas seguramente bailaron y cantaron pues les precedía casi un millón de años de desarrollo cultural antes de su llegada al Nuevo Mundo, pero las evidencias físicas son ausentes o mucho muy efímeras ya que su cultura material era de productos orgánicos perecederos, y por ello no se preservaron mucho tiempo.

En el arte rupestre del periodo Arcaico en todo el mundo, sobre todo en África, Australia y Europa se encuentran figuras grabadas y pintadas de humanos danzando, mas no en Chiapas donde hay sólo una que otra figura que reporta Sofía Pincemin (1999: 59), que parece estar bailando; tampoco son frecuentes en Mesoamérica y norte de México en general (Casado y Mirambell, 1990). Mencionamos a la danza para tomar a esta actividad artística como prelude a la música (Bowra, 1962). ¿Qué podemos decir del canto y la música durante este austero y pobre periodo? ¿Tan sólo se indicará que estuvieron presentes como tradición en estas sociedades? Sin símbolos materiales o instrumentos físicos para comprobar los hechos, nada. Sólo nos queda especular con el pensamiento que en los bosques y los llanos donde andaban las pequeñas bandas aisladas cazando y recolectando, fueron los lugares propicios para la eclosión de las primeras manifestaciones musicales al oír los armoniosos y melódicos trinos de diferentes aves emulándolos y, posteriormente, el en los lugares de descanso bajo el abrigo de sus efímeros campamentos repetirlos; allí tal vez cantaban sus composiciones, que probablemente tuvieron una función ritual propiciatoria, siendo quizás las danzas expiatorias y cumplidos.

Los instrumentos musicales debieron ser de materiales orgánicos, madera, hueso, concha y cuernos, seguramente estriados. Raspas de

hueso, campanitas de caracoles de agua dulce (*Paquiles* sp.), chinchines de jícaras chicas, sonajas con piedrecitas en su interior, grandes vainas secas llenas de semillas pudieron haber sido golpeadas suavemente como se hace hoy día para producir un traqueteo o cascabeleo a guisa de sonajas o maracas de los niños. El tambor de madera con cuero restirado sobre la boca fue seguramente unos de los primeros instrumentos compuestos. Tal vez habrá otros, pero la voz y el silbido debieron ser las formas más comunes de crear música durante este periodo. Sin olvidar el concurso de las manos produciendo palmadas que acompañaban y marcaban los ritmos, aunque esto es pura especulación.

Época Preclásica (desde 2000 a.C. hasta el año 250 d.C.)

Que la música fue importante antes de este periodo es incuestionable, y que obviamente hubo instrumentos musicales, está sugerido por la pronta aparición de silbatos y ocarinas en este periodo con el inicio de la alfarería en la cultura mokaya de la costa del Pacífico de Chiapas (Clark y Cheetham, 2005). Este periodo se caracteriza por el sedentarismo donde surgieron muchos estilos de vidas dando lugar a sistemas complejos de organización social, sobre todo en lo político y religioso, por consecuencia es de suponer que la música y sus instrumentos adquirieran un rol más prominente en la sociedad. En efecto hay abundancia de ocarinas y silbatos de barro cocido manufacturados especialmente en forma de aves, habiendo otras zoomorfas y hasta antropomorfas. Hay sonajas y flautas de barro, así como raspadores de concha, hueso y astas de venado. La presencia de tambores se hace notoria en la música por los restos de grandes tubos de barro con una acanaladura alrededor de cada punta donde se amarraba el cuero que servía de membrana. De igual manera se percutía el carapacho de tortuga y probablemente hubo cornetas de cuero y papel amate. Asimismo debió continuar el uso de los instrumentos orgánicos del periodo anterior como astas de venado, vainas secas y jícaras o sonajas con sus semillas.

Podemos pensar que cierto tipo música estuvo asociado con los rituales del juego de pelota, pues en la zona arqueológica de Paso de la Amada, municipio de Mazatán en la costa del Pacífico, se encuentra al

inicio de este periodo la primera cancha de pelota en Mesoamérica, así como muchos instrumentos musicales de barro (Hill y Clark, 2001). Poco se sabe acerca de la música y su relación con el juego de pelota, pero siendo un culto nuevo que comprende a la cosmología de un pueblo, es difícil pensar que no estuvieran relacionados detalles culturales asociados con el esparcimiento y recreación que hicieran más emocionante y sobresaliente el espectáculo; por consiguiente, la música debió, forzosamente, estar involucrada en el juego de pelota.

Desde el principio y aun después del inicio del periodo Preclásico en Chiapa se encuentran instrumentos musicales de barro (Lee, 1969: 65-71) donde aparecen 52 ejemplos de viento. Estos incluyen silbatos, ocarinas de varios tipos y flautas, así como una posible trompeta. La mayoría de estos instrumentos musicales fechan desde la fase Dili hasta la Francesa, aunque los hay de la fase Istmo, o sea desde más o menos 1000 a.C. hasta 300 a.C. y desde esta última fecha hasta 400 años d.C. en el periodo Clásico Temprano. No cabe la menor duda que estos instrumentos estuvieron acompañados por sonajas de materiales poco duraderos como guajes y madera, así como tambores de barro y madera. Todos seguramente fueron utilizados para complementar la música local, ya que se presentan antes y después de estas fechas, mas a veces las condiciones ambientales no coadyuvaron para su conservación.

En el sitio El Mirador, municipio de Jiquipilas, Peterson (1963: 110, figura 167) reportó e ilustró 30 instrumentos musicales de barro que compró en la colonia Vicente Guerrero consistentes en silbatos, ocarinas y flautas. La mayoría fecha del periodo Preclásico, aunque seguramente hay del Clásico y Postclásico. En el Montículo 27 del mismo sitio Pierre Agrinier (2000: 145, figura 113c-f) reporta una silbato en forma de pájaro y 4 fragmentos más del mismo, todos de barro, fechados en el Preclásico Medio.

También en Santa Rosa, sobre el margen izquierda del río Grijalva, se encontró instrumentos musicales en forma de silbato, una ocarina y una sonaja hecha de barro cocido que pueden ser del periodo Preclásico, aunque también hay dos fragmentos de instrumentos del Clásico (Delgado, 1965: 67).

Recientemente hemos tenido noticia de un trabajo que se refiere a un instrumento metálico que es de este periodo y es tan novedoso que se debe mencionar (Velázquez Cabrera, 2005). Existe la posibilidad de que ciertos cubos de ilmenita, mineral de hierro, que se encontraron sobre la superficie arenosa de una parcela en el municipio de Jiquipilas, fueron convertidos en instrumentos musicales o silbatos en los talleres localizados por el arqueólogo Pierre Agrinier (1982, 1989, 1991, 1994) y exportados al gran centro rector olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán, donde se encontraron más de 6 toneladas de estos artefactos, algunos importados de Oaxaca.

Época Clásica (desde 250 d.C. hasta 900 años d.C.)

En este periodo hay mucho más evidencia de música en las sociedades de Mesoamérica ya que se encuentran instrumentos de todos los materiales antes citados, así como murales en multicolores que detallan la danza, el canto y la producción musical, es como el nombre de su periodo lo sugiere, Clásico, el esplendor de la cultura en todos sus aspectos. Es el periodo de más elaboración cultural, complejidad organizativa y desarrollo social, político y económico que se conoce en Mesoamérica. La música florecía como todo lo demás de la cultura.

Es por esta razón que no es sorprendente que entre las excavaciones arqueológicas hechas en todas las “tierras bajas” mayas haya instrumentos musicales de barro cocido. Por ejemplo, en este periodo Hammond (1975: 371-74, figura 147) ilustra una figurita de barro en forma de músico con chinchín y tambor pequeño con una mazorca de cacao pendiente de su nuca que es un silbato. Ésta es una de las más de “cientos”, dice el autor, de figuritas enteras y fragmentadas que hay, muchas de las cuales son silbatos u ocarinas del mismo sitio y región cercana. De igual manera en la cuenca del río Usumacinta, Willey (1972: 68-72, figuras 57, 58) reporta más de veinticinco flautas y silbatos procedentes del Altar de Sacrificios, todos fechados en el periodo Clásico Tardío. Asimismo en el sitio cercano de Seibal hubo más de 430 figuritas de barro en forma de flautas, silbatos y ocarinas del mismo periodo Clásico Tardío (Willey, 1978: 12-16, figuras 8-13).

El mejor ejemplo de instrumentos musicales en el área maya se halla en los murales prehispánicos de Bonampak donde se encuentra en multicolor, bien plasmada, una banda de individuos bien equipados con varios instrumentos que incluyen un tambor vertical con la boca cubierta de cuero, sonajas de bule o guaje, carapacho de tortuga percutido con asta de venado, raspa y trompetas de gran tamaño (Thompson, 1955: 60; Miller, 1988: 318-330). Uno de los aspectos más importante del mural son las costumbres o tradiciones de los mismos músicos representando claramente el aspecto sociocultural de la música. La banda en el mural del Cuarto 1, la integran doce individuos encabezada por cinco músicos que tocan sonajas, seguidos del tamborista y tres músicos que tocan el carapacho de tortuga, atrás cerrando el final están tres trompetistas con sus instrumentos.

Otros músicos aparecen en escena en dos cuartos, Cuartos 2 y 3, donde hay un trompetista en el primer cuarto y otros músicos tocando sonajas que siguen el *huehuetl*, el ejecutante del tambor horizontal y en otro plano los trompetistas forman la cauda de una procesión. Hay orden y concierto entre los músicos mayas: sonajeros, tamborista, carapachistas y trompetistas, en perfecta disposición, tan formal como el orden que guardan nuestras modernas orquestas orientadas sobre el primer violín, seguido de los instrumentos de viento y percusión.

Por ser de utilidad para los músicos chiapanecos y por el hecho de que aparezca en inglés el título *An illustrated dictionary of the gods and symbols of ancient Mexico and the maya* (*Diccionario ilustrado de los dioses y símbolos del México antiguo y de los mayas*) escrito por Mary Miller y Karl Taube (1993: 121-122) bajo la inscripción *música*, ofrecemos la traducción de dicha entrada:

Música. El ritual frecuentemente incluía la ejecución de música. Puesto que no hay un sistema musical de notación [partituras o notas] precolombino, la naturaleza exacta de la música mesoamericana permanece desconocida; lo que de ella se sabe proviene de una reconstrucción de descripciones y representaciones de los mismos instrumentos que han sobrevivido. Cánticos acompañados por instrumentos ya de cantores y ejecutantes entrenados rigurosamente.

El instrumental mesoamericano fue estándar y se extendió en el tiempo por lo menos hasta el Clásico: flautas, ocarinas, sonajas de jícara, raspaderas de hueso, carapachos de tortugas percutidos con astas de venados, un gran tambor (llamado *huchuetl* en náhuatl, *pax* en maya), un tinco (llamado *teponastle* en náhuatl, el *tunkul* en maya), un tambor pequeño sujetado en el recodo del brazo, campanas y trompetas hechas de conchas, caracoles, madera y jícaras. No existen evidencias de instrumentos de cuerda antes de la Conquista, ni de la marimba (xylophone). Los españoles introdujeron los instrumentos de cuerdas y los esclavos africanos la marimba.

Se encontraron raspaderas de hueso en sitios del Formativo Temprano, mas las primeras representaciones de músicos aparecen a finales del Formativo en el Occidente de México. Los mayas del siglo VIII presentan con frecuencia todo o algunas piezas del instrumental mesoamericano. Esto confirma que se tocaron en diversas y variadas ocasiones, incluyendo sacrificios humanos o con ocasión de acceder al poder, asimismo para animales del inframundo, o para humanos. Por lo general los músicos aparecen en orden fijo, con flautas, sonajas y carapachos de tortugas, antes del tambor grande, trompetas y el tambor pequeño queda al final. Un grupo similar de músicos, pero pequeño, se registró que tocó en la ceremonia nupcial de la princesa mixteca 6 Mono. La música mesoamericana fue preponderantemente de percusión, siendo desconocida la escala europea.

Los españoles describieron la música azteca como lúgubre y sin melodía, no obstante, se reconoció en ella la habilidad de sus ejecutantes. Los músicos aztecas ejecutaron un amplio repertorio musical, todo de memoria, y sus invenciones fueron consideradas notables. Los Toltecas presuntos inventores de escritura y cómputo, les atribuyen los aztecas muchas de sus canciones. Características explícitas dieron lugar a las nociones de músico bueno o malo: 'el cantor bueno es de voz sólida. Bueno, firme es su voz; bien redondeadas están sus palabras. Es bueno, de aguda memoria, reteniendo las canciones en su mente; retentiva y no olvidadiza. Canta, exclama profundamente, enuncia claramente, canta con una voz bien redondeada, en plena voz, en falsete. Canta suave, entona su voz, acompa-

ña juiciosamente, da tono, baja su voz, la levanta. La reduce a media, la usa moderadamente. Practica; mejora su voz. Compone, adapta la música, crea canciones. Canta canciones de otros, provee música para otros, instruye a otros.

El cantor malo es áspero, ronco, con voz tosca, inculta, sin brillo, insensible, torpe. Me repugna, es fraudulento, es vanaglorioso, arrogante. Es altanero, tonto, obstinado, avaro, indigente, envidioso, escurridizo o difícil de detectar. Gruñe, suena ronco, hace timbrar los oídos de uno; es inquieto, olvidadizo, violento, indigente; se esconde, es jactancioso, es presumido, vanidoso' (*Códice florentino, libro X*).

Los instrumentos musicales aztecas, particularmente tambores grandes, llevan la iconografía de la guerra e inmolación; se usaron frecuentemente en rituales de sacrificios. Las propias víctimas a menudo ejecutaban música: el representante de Tezcatlipoca vivió unos años en esta situación y aprendió a tocar la flauta y silbato. Las festividades para la veintena de *Toxcatl* incluía repetidas canciones y bailes, pero al momento en que —como si fuera a simbolizar su propia muerte— el representante de Tezcatlipoca ascendió al templo para el sacrificio, rompió su flauta y silbato, dejando los fragmentos sobre los peldaños.

Entre los aztecas los dioses Macuilxochitl y Xochipilli se encargaron del dominio de la música (Miller y Taube, 1993: 121-122).

Época Posclásica (desde 900 d.C. hasta el año 1524 d.C.).

Como en todos los demás aspectos de la cultura la música seguramente vino a menos después del colapso del periodo Clásico anterior, lo cual era de esperarse. Acerca de este periodo se dispone de muy poca información y no ha sido acreedor de la atención de los estudiosos, como sucede para otros periodos y, por ello, no se han encontrado instrumentos musicales, únicamente murales y otros elementos que contienen referentes musicales. El hecho de que las tradiciones culturales se extingan lentamente, implica que muchas de las manifestaciones culturales, en este caso musicales, debieron seguir en uso en las sociedades posteriores sin que hayan sufrido grandes cambios, más que en estilo.

La música de este periodo procede del anterior sin cambios perceptibles; es hasta los siglos XIV y XV, durante la conquista del Soconusco por los mexicas provenientes del valle de México, que pudieron haberse introducido algunas nuevas expresiones musicales, aunque no hay evidencia de ello (Mohar B.,1987: 246-7; Ross, 1978: 61).

En Tajumulco, San Marcos, Guatemala, junto al río Suchiate, Chiapas, por ejemplo Dutton (1943: 64, figuras 38, z) encontró dos fragmentos de silbatos o pitos, como los llaman localmente, en las ruinas de este centro cívico ceremonial. Las dos boquillas son comunes desde siglos antes del periodo del Posclásico Temprano, fecha del sitio, y serán los tipos más frecuentes que predominen aun después de la conquista española.

Los cronistas españoles dejaron mucha información de lo que encontraron acerca de lo que era la tradición musical antes de su llegada. Por las noticias que nos dejaron los frailes, inmediatamente después de la conquista, sobre algunos aspectos de la música podemos saber que hubo escuelas de canto, instrumentos como la flauta y varios tipos de tambores, así como maestros para enseñar a la juventud a cantar y bailar en la época prehispánica. El trabajo de Ruz, incluido en el capítulo 4 de esta antología, nos presenta una idea general de la riqueza y tradición musical nativas durante este periodo. Situación que aprovecharon los astutos evangelizadores europeos para someter al nuevo rebaño después de la conquista, pues ellos mismos comentaron que les fue fácil cambiar su forma tradicional de cantar, adaptando la música y la letra para los alabados y liturgia de la misa en la nueva religión (Ruz, 1992: 224-227). Esta información es útil para conocer las tradiciones musicales de ese periodo pues se han efectuado pocas excavaciones arqueológicas en asentamientos de esa etapa; asimismo ofrece nuevos datos sobre importantes aspectos sociales relacionados con la enseñanza, aprendizaje y funcionamiento de la música autóctona prehispánica en general, en particular de los tzeltales; detalles que jamás se encuentran en la tierra por métodos normales de excavación y realmente son inalcanzables por cualquier método no parapsicológico.

En el material de cobre, típico y casi exclusivo del periodo Posclásico Tardío, en muchos sitios, por ejemplo, se han encontrado campanas de cobre en Chiapa de Corzo. Por años Lee tuvo sobre su escritorio una vasija de tres pies de barro gris de Oaxaca en la forma efigie de pájaro,

la cual fue entregada al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el Museo Regional de Chiapas en Tuxtla Gutiérrez, cuya ofrenda fue asociada con campanas de cobre. El estudio de esta vasija lo publicó Navarrete (1966: 67-8, figura 65c). Junto a ésta se reportó que se habían encontrado entre 15 y 20 campanas del tipo “alambre simulado” (Lee, 1969: 186, figuras 146, 147). Esta ofrenda se encontró en un agujero que se hizo para fijar el asta de la bandera en el monumento que antes estuvo en el esquina del parque de Chiapa de Corzo dedicado a los héroes y hechos de la Batalla del 21 de octubre de 1863, entre las fuerzas del pueblo liberal liderado por el coronel Salvador Urbina y el ejército de los imperialistas bajo órdenes de Juan Ortega. Estas campanitas son del tipo que publicó Navarrete (1966: 83-4, figura 94) que él pensó fechaban del Posclásico o el periodo inmediata posterior, el Colonial. Otras campanas del mismo tipo, 42 para ser específicos, se encontraron en un entierro de Chiapa de Corzo (Lee, 1969: 186, figura 146; Lowe, 1956: 26-9, figura 11,f), en tanto que otras de lámina de cobre se encontraron en el barrio de San Pedro (Lee, 1969: 186-7, figura 147). Otro tipo de campanita, de forma globular, también se encontró en Chiapa de Corzo (Lee, 1969:185-6, figura 145). Estas campanitas tuvieron la función de acompañar al portador con un ligero y sonoro *tilín tilín* en las fiestas o cultos religiosos. Fue una costumbre inofensiva que los españoles no prohibieron y continuó aun en el periodo siguiente.

La música en este periodo fue importante para todas las etnias y la evidencia entre los mayas es un buen ejemplo general. Landa hace notar que entre los antiguos mayas la música y danza eran casi exclusivamente para fines religiosos (Tozzer, 1941: 284). También escribió que el líder de los cantores era el *holpop*, en maya yucateco, dando los pormenores de los instrumentos, castigos por tocar fuera de ritmo, señalando que hay muchas similitudes y continuidades con la música lacandona de Chiapas, así como otros muchos detalles de ese periodo entre los mayas.

Época Colonial (desde 1524 hasta el año 1821 d.C.)

No cabe duda que en términos de la cultura y religión nuevas, los españoles cambiaron muchos de los patrones musicales en Chiapas como

en toda Latinoamérica. No sólo vinieron nuevos instrumentos como el violín, guitarra e instrumentos de viento de madera y de metal, sin embargo la música en sí era otra; totalmente de otro mundo. Los indígenas tuvieron que aprender a leer y tocar por medio de la escritura, cambiar ritmos, entender melodías extrañas y costumbres musicales precisas y muy diferentes. Muchos de sus antiguos instrumentos musicales tradicionales, como la flauta y el tambor, se fusionaron con las nuevas formas musicales. El resultado de este proceso sincrético lo heredamos como un regalo mágico, sin entender cabalmente cómo ocurrió, cuáles son sus ingredientes y en qué proporciones las dos tradiciones musicales autóctona y occidental persisten aún dentro de la música vernácula de Chiapas.

Miller (1988: 319) citando a Landa (1941: 93) nos demuestra que desde el periodo Clásico el conjunto de músicos con instrumentos en Bonampak no varió mucho hasta el siglo XVI, la banda yucateca consistía en dos clases de tambores, trompetas, carapachos de tortugas, silbatos, flautas y conchas.

El arribo de los europeos al Nuevo Mundo a finales del siglo XV fue sin duda un suceso que tuvo grandes repercusiones en las conciencias de los habitantes de ambos orbes; se tenía noticias de África, Asia y Oceanía, espacios que se les podría considerar territorios relativamente contiguos a la Europa Occidental por razones de comercio y unidad geográfica; pero lo que bautizaron en un principio como Indias Occidentales y, luego al corregir su equívoco, nombraron América, era algo totalmente novedoso y desconocido para la visión limitada que se tenía en ese tiempo de hombre y cultura. Los relatos, memoriales e informes de los descubridores, conquistadores y viajeros tempranos dan cuenta que habían arribado al ámbito de una civilización diferente, pero alta, con manifestaciones culturales distintas a las que conocían, pero “carentes de Dios, Ley y Rey” supuesto que se arguyó para justificar su empresa de “conquista” e irrupción. Hallaron allí los europeos *gente* lo que de entrada supone cultura y civilización, así como diversas manifestaciones de éstas, y para concretarnos a lo que venimos refiriéndonos, encontrar manifestaciones artísticas que, como se anotó, son universales de la cultura, siendo una de ellas la música y sus particulares expresiones, y quizás las primeras que escucharon fueron las asociadas con rituales y preparativos castrenses, sobresaliendo el imponente percutir de numerosos tambores,

el agudo y penetrante sonido de caracoles marinos, el monótono compás de raspadores, pitos, flautas, ocarinas, “claves” y otros instrumentos de percusión y aliento. La música fue uno de los vehículos de sometimiento más efectivos para la empresa de conquista puesto que al escuchar los americanos “nuevos” sonidos producidos por instrumentos de igual naturaleza, impactó su curiosidad y gusto, de tal manera que el sonido de cornetas, clarines, bigúelas, castañuelas, panderos, etcétera, y posteriormente, avanzado el dominio español, se introdujeron a América otros instrumentos metálicos más tecnificados de aliento, cuerda, percusión y demás equipo de la cultura musical europea, vieron en éstos una perspectiva provechosa para ampliar su repertorio haciéndolos suyos e integrándolos a su tradición musical. Para el caso chiapaneco, además de lo referido, eclosionó un instrumento, producto de la fusión de culturas que lo fue la marimba americana, en la que los esclavos negros jugaron un papel primordial y que hoy día es el instrumento más representativo de la identidad chiapaneca aunque su uso y fomento haya venido a menos por razones diversas. Así pues, la música tradicional y popular se enriqueció inventándose nuevos sonos; la música vernácula, un tanto al margen de estas influencias, siguió fomentándose y ejecutándose con su instrumental típico, pero en algunos casos se enriqueció con artesanales guitarras, violines, arpas, trompetas de hojalata, sonajas del mismo material y en ocasiones especiales con acordeones. Durante la Colonia, República, Reforma y el resto del siglo decimonónico coexistieron varios géneros y estilos musicales y la música indígena permaneció en su ortodoxia rítmica prolongándose esto aun durante algunos años del siglo XX, como lo reportan los estudiosos de la etnomusicología chiapaneca.

Época Moderna (desde 1821 hasta hoy)

Los cambios, influencias e innovaciones son condiciones que se dan en todos los dominios culturales aunque a diferentes ritmos o temporalidades y de esto no escapa la música. En el inciso antecedente anotamos que la música americana se hizo de varios préstamos que la diversificaron y enriquecieron. El siglo XX fue quizá el que más cambio generó en este dominio, la introducción y posterior difusión de la luz eléctrica tra-

jo consigo la emisión y transmisión de programas en que la música fue el ingrediente principal; con este nuevo recurso los distintos géneros musicales se expandieron y, por consecuencia, se emularon y popularizaron sonos y canciones y al paso del tiempo la música pasó a ser parte indispensable de las labores pues los radios se generalizaron transmitiendo en sus programaciones una variedad de estilos musicales y, por supuesto, canciones y melodías de “moda”. Esto influyó significativamente en el folklore musical, pues se adaptaron sonos con cuanto instrumento estaba al alcance, así las orquestas, bandas, conjuntos, tríos, marimbas, etcétera, ejecutaban casi todo género de música. Para el caso chiapaneco, como se advirtió, el género vernáculo se resistía al cambio, pero otros géneros de la campiña se modernizaban al compás de la marimba, pero en las ciudades imperó la presencia de las bandas y todo su instrumental de viento y aliento, y esto se atestigua desde mediados del siglo XIX con la documentación que obra en los archivos donde se documenta que dichas bandas, en particular las militares, amenizaban infinidad de eventos públicos, festivos y conmemorativos. Seguramente los grupos de marimba quedan reservados para festejos privados, así como los pequeños conjuntos de “cámara” compuestos de piano, violín y bajo que tocaban en ocasiones especiales. La música religiosa es otro reglón que no puede pasar inadvertido y en ella los órganos fueron centrales. Bien, ¿pero qué ocurre con la música vernácula? A partir de la exitosa labor de proselitismo que iniciaron algunos misioneros protestantes en los pueblos indígenas de Chiapas, la situación cambió radicalmente; proliferaron religiones y templos, cada uno de ellos con sus bien conocidos estilos de cantar en altas voces acompañados con estridente música *sui generis* plegarias y alabanzas, ya en las modalidades de rock, ranchero, grupero, cumbiero, etcétera, pero en idiomas autóctonos, para “no perder lo vernáculo”. El carapacho de tortuga, el pito de carrizo, el rústico tambor de cuero crudo, etcétera, son ahora curiosidades de museo y sólo en muy pocos lugares recónditos se les encuentra en ejecución. Las instituciones y organismos encargados de lo indígena han hecho el esfuerzo por rescatar y fomentar la música y danzas autóctonas a través de festivales, pero no obstante estos empeños, dichas manifestaciones van que-

dando como folklore y espectáculo, observándose que son fomentadas por muy pocos, en especial los de mayor edad.

Varios de los instrumentos musicales autóctonos de Mesoamérica siguen hoy día como antes de la conquista española, tal como fue en la época prehispánica, por excelencia la flauta y el tambor son fundamentales para cualquier culto autóctono. Otros se perdieron, como la raspa o raspadera y las campanitas.

Hubo individuos, así como instituciones, estatales y federales, como el Ateneo chiapaneco, el INBA e INAH quienes desde el siglo pasado hicieron encomiables esfuerzos para grabar, preservar y difundir la música vernácula de las etnias de Chiapas, así como de otras entidades federativas. Una de esas instituciones está representada el capítulo 7 donde se reproduce uno de los informes más tempranos y fructíferos de las expediciones musicales que patrocinó la federación a través del INBA en el estado de Chiapas. Otro ejemplo es el del INAH que en 1942 por conducto del Museo Nacional de Arqueología e Historia (MNAH), durante los meses de agosto y septiembre, con aportación económica del gobierno chiapaneco, comisionó a Raúl G. Guerrero acompañado por la señorita Yurchenco, quienes efectuaron una gira por las zonas tzotziles, tzeltales, tojolabales y chiapanecas recogiendo datos sobre grupos musicales autóctonos, instrumentos musicales, grabando 40 discos y fotografiando grupos típicos de danzantes. Como resultado de su esfuerzo Guerrero presentó en el VI Congreso Mexicano de Historia un estudio sobre música chiapaneca, en tanto que la señorita Yurchenco exhibió en los Estados Unidos de Norteamérica unas películas a color tomadas en Chiapas, a la vez que reprodujo los discos grabados con música autóctona (Reyes, 1944: 6-7, 17). En mayo de 1943, Raúl Guerrero llevó a cabo investigaciones etnográficas en Chiapas, rindiendo el mismo año un informe sobre la música de Chiapas que se publicó en el rotativo quincenal *El Informador* (Guerrero, 1943).

Referirse a la música es un tema siempre vigente e inconcluso. Como ejemplo está la proliferación (emulación) de bandas “norteñas” de instrumentos metálicos en Chiapas; ello es sintomático porque indica que hay formas musicales emergentes que en su trasfondo tiene un gran arraigo con la identidad de su terruño (Gómez Lara, 2009). Su versa-

tilidad y manifestaciones son tantas que podría escribirse abundantes tratados y descripciones del mismo. Su importancia y rol en las culturas es punto clave para entender el desenvolvimiento recreativo, ritual y festivo de la historia de los pueblos, siendo por consiguiente, uno de los rasgos culturales más comunes, fomentados y gustados por el género humano en todo el mundo.

La música indígena, como cualquier otro aspecto de su cultura, es propensa a cambios. Esta dinámica de endoculturación formal e informal, como lo demuestra un autor reciente señalando que los niños silban y tararean las melodías tradicionales de la fiesta para San Lorenzo en Zinacantán (Méndez Villalobos, 2009). Asimismo se demuestra en otro trabajo de la etnomusicología chiapaneca que los rancios instrumentos musicales históricos como la flauta y tambor, aún persisten en la música tradicional y son el semillero del cual salieron todos los demás tipos de músicas locales. Teopisca, por ejemplo, ahora es considerado en Chiapas como hogar de las bandas de viento y tecnobandas (López Moya, de la Garza y Cedillo, 2009). La historia de don Antonio Álvarez Jiménez, oriundo de ese lugar, es ilustrativa; desde su comienzo como músico tradicional con cualidades de líder y empresario, su evolución de flautista y tamboreo, hasta organizador de una banda de viento y, finalmente, rebasado por otros músicos de los cuales dos fueron sus propios hijos, quienes formaron una tecnobanda eléctrica. Es sorprendente observar los cambios acelerados que se dan en algunos dominios de la música de los pueblos, cuál será el futuro de la música tradicional.

No pretendemos que esta introducción sea completa, sino sencillamente marcar un sendero de interés artístico local poco atendido. Bienvenidos todos aquellos que pueden y quieren avanzar en el conocimiento acerca de una de las grandes y bellas expresiones artísticas de la cultura que delita a todos, la música; y en este caso, el rescate de música “vernácula” chiapaneca.

Thomas A. Lee Whiting (†)
Víctor Manuel Esponda Jimeno
CESMECA-UNICACH

Capítulo 1

Instrumentos musicales prehispánicos de Chiapas¹

Thomas A. Lee W. (†)

CESMECA-UNICACH

Se estableció el canto, se fijaron los tambores,
se decía que así principiaban las ciudades, había en ellas música.
(informantes de Sahagún, *Códice Matritense*)

Introducción

De entrada tengo que confesar no ser un profundo conocedor de la música; como muchas personas, sólo sé que me gusta y lo que no me gusta y poco más. Mas sin embargo como antropólogo sé que la música es casi un universal de la cultura y pienso que ha sido desarrollada para el gusto del ser humano sobre milenios porque llena necesidades tan fundamentales en el hombre como las de comer y procrear. Por mi aprecio a la música y lo que hace en bien de la humanidad, pretendo que este pequeño trabajo sea como un sencillo homenaje a ella.

Un músico profesional podría escribir un trabajo sobre este tema con mucho más utilidad tecnológica y gusto que yo, pero como son tan escasos los musicólogos y hay mucha información arqueológica y etno-

¹ Reedición corregida y aumentada del artículo publicado en *Fin de Siglo*, año I, núm. 1, pp. 15-25, abril -mayo, 1998. Consejo Estatal para la Cultura y Las Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez.

histórica básica sobre los instrumentos, formación de músicos y otros aspectos de la música antigua de Chiapas, haré un resumen de los datos más sobresalientes de este tema que me he dado cuenta.

Primero unas definiciones de *música* tomadas del *Diccionario la real academia española de la lengua*, en lugar inicial la música:

es melodía y armonía, y las dos combinadas; segundo, es una sucesión de sonidos modulados para recrear el oído; tercera, es concierto de instrumentos o voces, o ambas cosas a la vez; cuarto, es un arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzca deleite el escucharlos, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.

En fin, música es una colección de sonidos que nos conmueve. No tenemos que preguntar ni al borracho o al enamorado cómo los conmueve la música porque son pocos los seres humanos que en un momento de sus vidas no han sido motivados a reír o llorar por causa de una profunda o ligera pieza musical.

Como antropólogo debo decir que veo a la música como otro aspecto cultural de los pueblos, pues desde esta perspectiva ella es parte de nuestro bagaje cultural en que nos hemos creado los seres humanos sobre los milenios para acondicionarnos al medio ambiente en que vivimos.

En las sociedades no industriales la música es parte integral de todo un sistema mágico-religioso de la cultura y sin ellas es difícil entenderlo. La música siempre ha sido parte fundamental de un hecho social. Me parece claro que la música como hoy día se usa y consume, es decir, como satisfactor o gratificador personal e individual, es un acontecimiento muy reciente, propio de las sociedades industrializadas o de las que están en vías de cambio hacia la modernidad.

Para describir los tipos de instrumentos musicales presentes en la era precolombina de Mesoamérica y Chiapas usaré tres de las mismas divisiones formales de los especialistas en la materia. De los cuales hay idiófonos, los que son hechos de materiales naturalmente sonoros de dos tipos, sonidos indeterminados como la raspa, las castañuelas o las

hileras de conchitas y las de sonidos determinados como las campanillas metálicas. Hay además aerófonos que tienen una columna o tubo que subdividen en instrumentos con boquilla o de teclado como silbatos de uno o más agujeros, los que carecen de tubo o que son libres como ocarinas. No hay evidencia del tercer tipo de aerófono de boquilla con lengüeta en la época precolombina en Mesoamérica (Martí, 1961). La tercera clase de instrumentos musicales son membranófonos en que el sonido se debe a una membrana o parche tendido sobre las aberturas de los cuales el tambor es el mejor ejemplo.

No hay evidencia de los dos otros tipos de instrumentos musicales los ordófonos (arpas, liras, laúdes, cítaras o violines) o electrófonos, aquellos en que el sonido es producido o modificado mediante corrientes eléctricas.

Instrumentos musicales arqueológicos de Chiapas

No pretendo hacer aquí una lista completa de todos los instrumentos musicales antiguos de Chiapas, sino solamente presentar algunos ejemplos de los más comunes.

Entre los materiales de los instrumentos musicales que se ha descubierto en excavaciones en Chiapas se cuenta con los de hueso, barro cocido, madera, concha y cobre. Seguramente también los hubieron hechos de la cáscara de palo y de cuero, pero estos materiales son poco perdurables y no resisten al ser enterrados durante muchos años.

Entre los ideófonos se han encontrado raspaderas de hueso, a veces humanos, carapacho de tortuga, sonajas de barro y sartales de caracoles. La mayoría de aerófonos son tubulares de barro cocido y se encuentran en forma de flautas, trompetas, ocarinas y silbatos. En este tipo de instrumentos también hay en caracol marino. Los tambores son la única clase de membranófonos que se han descubierto arqueológicamente en Chiapas.

Es instructivo resumir el desarrollo diacrónico de los instrumentos musicales en Chiapas desde sus más tempranas evidencias.

Periodo Arcaico (desde 30000 hasta el año 2000 a.C.)

No se conoce en Chiapas, pero en Mesoamérica hay ideófonos en forma de raspadores de hueso y de piedra, hay sonajas de bule o jícara, sartales de caracoles y conchas de tortuga en este periodo. Entre los aerófonos de este momento se encuentran flautas sin perforaciones o sea silbatos de hueso o de carrizo y el zumbador.

Periodo Preclásico (desde 2000 a.C. hasta el año 100 d.C.)

En este prolongado periodo de formación de todos los diferentes aspectos culturales del área cultural de Mesoamérica se ha encontrado en Chiapas idiófonos en forma de raspadores de hueso en el importante sitio zoque de Chiapa de Corzo, así como sartales de caracoles en el mismo. Entre los aerófonos hay silbatos, flautas, ocarinas y trompetas, todos de barro cocido en Chiapa de Corzo desde 1000 hasta el año 400 a.C., hechas en forma de efigie humana, pájaros a veces bicéfalos. Los aerófonos tienen un tubo o una cámara o a veces dos cámaras. Hay ocarinas de cuatro agujeros y flautas de doble cámara, pero por estar rotas no se sabe el número de agujeros, si los hubiera. Hay trompetas de barro cocido de forma cónica con cortas espigas de decoración. Los membranófonos son representado por un timbal de barro procedente de Chiapa de Corzo.

Periodo Clásico (desde 100 d.C. hasta el año 900 d.C.)

Como es de esperar, en el periodo Clásico hay un mayor desarrollo de instrumentos musicales, así como representaciones pictóricas de ellos. La música experimenta el mismo proceso sociocultural que los demás aspectos de la cultura mesoamericana en general, es decir hay el desarrollo de una desmedida elaboración, compleja interrelación y redundancia ceremonial en todos los aspectos de la cultura, sobre todo en aquellos que atañen a las más altas esferas sociopolíticas y religiosas de la sociedad.

Entre los idiófonos que se ven en los murales del sitio de Bonampak en la cuenca del río Lacanjá están las sonajas de bule chicas y grandes y el carapacho de tortuga. La trompeta, areófono, que parece ser hecha de papel de amate o corteza de árbol y el huehuetl o tambor, membranófono, formado del tronco de un árbol son otras dos clases de instrumentos musicales mayas.

Los aerófonos son los más frecuentes y ocurren en casi todos los sitios ocupados en este periodo. Se encuentran flautas de dos agujeros de hueso en Chiapa de Corzo, una flauta antropomórfica de la muerte de dos agujeros del mismo sitio, así como silbatos, ocarinas y trompetas en los sitios de Guajilar y Lagartero en la cuenca superior del río Grijalva, además de Chincultic en el valle de Comitán, todos estos últimos de la cultura maya. Silbatos y ocarinas se encuentran en casi todos los sitios ocupados durante este periodo en la costa del Pacífico, así como en los que duermen ahora bajo el agua de las presas La Angostura, Malpaso y Peñitas. De los membranófonos sólo hay un ejemplar de este periodo en forma de un tambor cilíndrico de barro procedente de un sitio, tal vez Jun Chavín, cerca de Comitán.

Como demuestran los justamente famosos murales mayas de Bonampak los músicos agrupados en fila, es la escena más extensiva conocida en el área maya de estos elementos y está referido por Thompson (Ruppert, Thompson y Proskouriakoff, 1955) como *orquesta*, pero Miller (1986: 82) piensa que el término *banda* es más adecuado por faltar instrumentos de cuerda y que el grupo está afuera de una edificación en un espacio abierto y en una procesión en movimiento. Los músicos son lujosamente ataviados de la cintura para abajo, pero con los hombros descubiertos sin la capa blanca de los nobles, aunque tienen tocados altos de color blanco o amarillo con plumas de quetzal que cuelgan por atrás a la altura de la nuca o espalda de algunos. La banda está colocada a un lado de los tres señores en la escena del Cuarto I y algunos músicos aparecen en todos los cuartos demostrando su importancia en todo lo que ocurre en los murales. Los instrumentos musicales en la banda están en orden de derecha a izquierda, como se ven, cinco músicos con sonajas de bule, seguido por el tamborero y su *huehuetl*, el tambor vertical de Mesoamérica y tres elementos tocando el carapacho de tortuga con bo-

lillo. Los dos músicos que tocan corneta están separados de los demás músicos por varios individuos con máscaras monstruosas o míticas. Atrás de los trompetistas está un músico con un silbato u ocarina en la mano izquierda y un tambor abrazado contra su cuerpo por su brazo derecho que lleva además en la mano del mismo un bolillo para tocarlo. Porque el *huehuetl* está siempre en Mesoamérica acompañado por el *teponastle*, el tambor horizontal de Mesoamérica con agujero de sonido en forma de H y por ello capaz de hacer dos sonidos, Miller (1986: 84) piensa que lo que carga bajo su brazo izquierdo es precisamente este instrumento musical. En total hay trece miembros del conjunto tocando activamente. Este mismo orden en los músicos se presenta pintado sobre vasijas multicolores entre los mayas de otros sitios de este periodo, seguramente el orden fue una formalidad, como lo es hoy día en las orquestas encabezadas por los violines segundos y el timpanum están en posiciones predicables. El orden estándar maya fue sonaja, tambor y carapacho de tortuga con los trompeteros y el tamborero-ocarinista atrás en la cola.

Periodo Posclásico (desde 900 d.C. hasta el año 1521 d.C.)

Aparece por vez primer durante este periodo tardío el material de metal, cobre para ser más preciso, entre los instrumentos musicales. En Chiapa de Corzo, ahora ocupado por los chiapanecas, durante este periodo los únicos instrumentos musicales hechos de cobre son idiófonos que consisten en dos tipos de campanillas de cobre, las alargadas y las redondas o esféricas que son mucho más chicas. Estos fueron importados desde Michoacán y Guerrero.

Siguen siendo reproducidos los aerófonos de barro cocido en forma de silbatos, ocarinas, flautas y trompetas en Chiapa de Corzo y Canajasté, otro sitio maya, cerca de la cabecera del río Lagartero en el municipio de La Trinitaria.

No hay evidencia concreta, sin embargo pienso que hubo muchos membranófonos en forma del timbal de barro. El mejor ejemplo de estos instrumentos musicales es “el tinco” que antes colgaba en la ermita de la cofradía de Corpus Cristi en Suchiapa, quizás está aún, no lo sé.

Antes sirvió el “tinco”, junto con el *teponaztli*, que actualmente se encuentra en el Museo Regional, en la fiesta del Jueves de Corpus en Suchiapa conocida como la fiesta de *Calalá* o fiesta del venado. El “tinco” data desde este periodo.

Junto con estos dos instrumentos, el “tinco” y el *teponaztle*, se cantaba una alabada en lengua chiapaneca que se dejó de escuchar una vez porque el *teponaztli* fue “prestado”, y nunca devuelto, para una exposición hecha por Bernardo Reyes, antiguo director del Museo Regional en Tuxtla. Con la desaparición del *teponaztli* se acabó el uso del idioma chiapaneca en una situación formal de la que tenemos conocimiento.

El alabado de Suchiapa fue dedicado a la Santa Cruz y tiene dos partes, las cuales fueron impresas en recuerdo de los señores Francisco Indilí y Marcos Montejos Santos del mismo pueblo. Precisamente por ser de gran importancia histórica lo reproduzco aquí, porque no soy capaz de traducirlo, por desgracia, como pequeño homenaje al que fue en un tiempo un grande y poderoso grupo autóctono de Chiapas, los chiapanecas.

Primera parte del alabado de la Santísima Cruz

I
Pe, Pe, Pe, Pe, Pe
Sea bendito y alabado
El Santísimo Sacramento

II
Anamandiní ya camo.
Tula meja sig mimo.

III
Loju mejá londo mume
Musutá namban dini yame yegu.

IV
Bati chilijú y paja,
Cupatalá me tiche.

V

*Numandimíyire y luju
pusa tangú
Panti memo.*

VI

*Muju llilaco
Tiché mupatmo
Santísimo coruce.*

VII

*Loju me londo mume,
Luju me londo mume,
Musutá cupango ume.*

VIII

*Chasi juluñacaji
Chasi juluñacaji
Namen Jesose.*

Segunda parte del alabado de la Santa Cruz

I

*Vendito y alabado sea el Santísimo Sacramento.
Vendito y alabado sea el Santísimo Sacramento.*

II

*Posotá coyumbo chememo
Naviñan cleme
Navilla sigue reyna santá Elena.*

III

*Copo Pa Chememo,
Muñun indiosis
Ungutá Jesús de Nazareno*

IV

Andilu ta chinda

Gua tiliji, y pme cojime

Techi no mallarilú.

(luego se repiten las cuatro partes)

Información musical antigua de las fuentes

Los tzeltales en Copanaguastla tuvieron una gran vocación a la música como se puede comprobar en el vocabulario que hizo en este pueblo fray Domingo de Ara (Ruz, 1985).

El cronista Ximénez (Ruz, 1985: 243, #129; 152-4), nos relata en 1547 que “por este tiempo vino en tanto crecimiento la música en esta tierra, especialmente en Copanaguastla, Chiapa y Tecpatán; y en esta casa de la ciudad [Ciudad Real], que a dicho de todos no había tal cosa en todo las Indias... hay flautas excelentísimas, y sacabuches y trompetas, chirimías...” demostrando que los pueblos autóctonos, tanto mayas como zoques y chiapanecas de Chiapas fueron excelentes músicos.

Abajo hay una lista de algunos de los términos en tzeltal en el vocabulario de Ara que atañe a la música. En este apartado vemos que hay, además de los instrumentos musicales, verbos para tocarlos y aún, una escuela de danza.

Términos musicales en tzeltal de Copanaguastla

?- clarineros usados en la cacería para reclamar aves

Amay= flautas

Culinte= tambores de madera

Cayob= tambores de madera con cuero

Chilol taquin= sonajas (de metal ?)

Cayob hate xpactoe= atabal pequeña

Hub= corneta o bocina, en yucateco *hub* se refiere al caracol marino

Castilan cayob= vigüela, instrumento introducido por los frailes

Castilan culinte= laúd, “ “ “

Zna amay= estuche de flauta (*zna*, su casa)

Yavil amay= caja de flauta

Ghamay= flautista

Xghachlaghan xohc xvilaghon= verbos para “sonar las flautas juntas”

Xbiiet xvivon xohc= verbos para “sonar las flautas solas”

Xiamet xohc= flauta particular de mayor tamaño que el *amay*

Xamayinon, *xcamayin* y *xavamayin* - acción de tocar las flautas

Me xamayhot misa= “tañer flautas en la misa”

Qpac cayob= tocado el tambor con los manos, tambor de madera y cuero

Qbagh atigh culinte= tocar el tambor con palos, tambor de sólo madera

Oquez= tañedor de sacabuche “soplador”

Xcoquecan= trompeta

Upihequin, *xavoquezanal* y otros cinco términos= tañedor de trompetas

Hubin= soplar trompeta

Qtoghabez= templar un instrumento musical

Acot o *acotal*= baile

Xacotaghon= el acto a bailar

Pacponet zcahb= “dar palmadas de regocijo cuando bailan”

Caynob acot y *nopb acot*= escuelas de danza

Cayogh= canto

Cayoghin= cantar

Cayom= músico (*k'ayum*, dios lacandón de la música)

Zcaynoc act uinic y *znopob acot uinic*= términos asociados que sugiere que las escuelas eran para los hombre

Términos musicales en chiapaneca

En el *Diccionario de la lengua chiapaneca* compilado por Mario Aguilar Penagos (1992) una búsqueda rápida para algunos términos referente a la música, arrojó éstos:

Landame= cantar

Loho lombihmá= silbando, está

Lombihmá= silbar

Loho londamo= cantando, está

Lohonda= cantar

Londame= canturrear
Londaimo= cantador, cantante, cantor
Londaimoca= canto
Mañarimbaimo= música
Na'puri= flauta, ocarina
Na'puri nuuyi= flauta de carrizo
Nbihá= silbido
Nitondamo= cantado
Narimbaica= música
Nomorimaimo= música, melodía, son
Nomorimbaimo= música
Nomundano= canto
Nouañamo = tamborero, hombre
Nuutó = tambor
Nuutoshi = tamborcito
Nuuyí nyhirimbía= flauta o pito de carrizo
Qhemundamo= cantando, canturreando
Rimba= vibrar, percutir, sonar
Rimbaica= musical, sonoro
Rimbaico= musical
Rimbaimo= vibrante
Riime= vibrar
Ringo= tocar golpeando como un tambor
Shihshih= chinchín
Tiolondaimoca= cantador, cantante, cantor
Undamo= cantar, canturrear

A pesar de que no hallé una palabra para silbato, hay tres términos para silbar, estar silbando y silbido, pero naturalmente éstos se puede referir al acto de silbar con la boca y no necesariamente con un instrumento musical.

En un apéndice del mismo diccionario chiapaneca hay ocho cantos (Aguilar P., 1992: 746-759), la mayoría de los cuales fueron escritos entre 1670 y 1690 y contienen elocuentes versículos que tienen su origen muy atrás en el tiempo, durante alguna época remota del periodo prehispánico.

En el antiguo *Napiniaca*, “pueblo grande” hoy llamado Chiapa de Corzo, capital del impero chiapaneca o *Námbue*, donde solía escuchar, hace muchos años, en chiapaneca los versículos que pongo enseguida en el español, entre otros.

Entre los versículos del canto a la Cruz Sagrada se encuentra “...a cantar y bailar hoy... Toda adornada de bellos recipientes de barro con agua... flores del campo de *nachamí* y flor de mayo... De piedra de ámbar y jade. De plumas preciosas de guacamaya verde y de colibrí. Y perfumado con humo de cáscara de copal.” En *El flechador elegido* se encuentra “... piedras de jade y plumas del quetzal divino... dardo de jade...”. Mientras en *El lugar del ciervo hay* “...Señor negro, negro. Eres tú el Señor de la noche y también el Señor de las sombras y el Señor de los misterios... regresas al cielo volando. Señor negro, negro... espíritu del ciervo del bosque con su látigo de cuero con el que guía a los tigres sagrados que señalan tu camino. Señor negro, negro.” En otro canto *Madre luna-alta María* se lee lo siguiente “...Madre luna-alta María, Señora de la noche, de los campos y las montañas. Compañía del tigre sagrado” que con otros versículos hacen todo un rezo para una diosa de la fertilidad, que merece un comentario más amplio en otra parte.

Todos estos cantos demuestran que por muchos años persistieron los conceptos religiosos precolombinos, además indican que hubo cantos para dioses y diosas chiapanecas.

Hay más de veinte palabras chiapanecas para referirse al baile y lo que a él se asocia. Además hubo cuando menos ocho danzas rituales, las cuales se acompañaban con música de flauta y tambor (Aguilar P., 1992: 429-430). Entre ellas el *Shauntá*, el *Cahlalá* y *Nbarenyhico* o como se llama hoy día “baile del Parachico”. Con todo el respeto para la leyenda de doña María de Angulo, que sirve al pueblo o ya se habría perdido, pero los “Parachicos” son parte de la tradición precolombina de los chiapanecas.

Entre otras piezas se reportan tres de Suchiapa, una, *Nambarimu*, con música para canto y *Teponaztli*, con la letra en chiapaneca. El *Teponaztli* es la misma mencionada arriba y fue vista y dibujada aun antes que saliera de Suchiapa. Además reportan Sandi y Domínguez dos piezas más de cultura chiapaneca, *Tejareña* y *Los parachicos*, la primera con mú-

sica para flauta y guitarra, mientras la segunda es para flauta y cuatro tambores.

En los Altos de Chiapas y San Bartolomé, hoy Venustiano Carranza, los mismos etnomusicólogos recolectaron 26 piezas tzotziles, cuatro piezas tzeltales de Tenango y tres piezas lacandonas, una con letra, en algunas caribales, al parecer cerca de lo que hoy se llama Monte Líbano, una de las cabeceras del río Jataté adelante de la finca El Real (Sandi y Domínguez, 1934).

Comentarios finales

El presente trabajo no pretende llegar a conclusiones definitivas porque es claro que desde la perspectiva de la arqueología nos hace falta mucho más trabajo de excavación y análisis, pues los ejemplos de instrumentos musicales antiguos son muy pocos mientras que los datos de los murales de Bonampak, así como lo que reportan los cronistas en el inicio de la época Colonial, sugieren que la música era de primera importancia en todas las ceremonias. Era mucho más rica que los datos que mi resumen indicaría.

No tiene que ser uno un músico para saber que hace falta muchísimo trabajo etnomusicológico en Chiapas. Sencillamente no existe más que un estudio serio, el de Sandi y Domínguez (1934). Hace pocos años hubo un muy buen musicólogo, un joven de mucho talento, con una enorme colección de instrumentos musicales, viviendo en San Cristóbal de Las Casas, quien se quiso quedar en Chiapas, pero no hubo ninguna institución local con la visión de mantenerlo aquí. Nuestra pérdida fue la ganancia para Yucatán. ¿Habrá una institución chiapaneca interesada en desarrollar este importante tema? El reto debe pesar a nuestra misma Escuela de Música en la UNICACH, ¿pero habrá interés?

Chiapas ha tenido un gran acervo musical entre las etnias y mestizos que merece un buen programa de rescate musical antes que se desaparezcan por completo estas ricas tradiciones locales. No cabe la menor duda que ésta será una de las tareas principales del nuevo Centro de Lenguas, Arte y Literatura Indígena, del CONECULTA, pero aún nos falta un esfuerzo similar para aquellos pueblos donde no hay hablantes de

la lengua indígena original, como Chiapa de Corzo y tantos otros, pero que hay una fuerte tradición musical que puede contener aun remanentes de la música antigua. Además, está aún sin la música escrita, el gran corpus, para la flauta y el tambor, nuestro magno recurso musical ceremonial.

Referencias citadas

- Aguilar Penagos, Mario, 1992, *Diccionario de la lengua chiapaneca*, Gobierno del Estado de Chiapas, Miguel Ángel Porrúa, México, D. F.
- Castellanos, Pablo, 1970, *Horizontes de la música precortesiana*, SEP Setentas, núm. 14, Secretaría de Educación Pública, México, D. F.
- Lee, Thomas A., Jr., 1969, *The artifacts of Chiapa de Corzo, Chiapas, Mexico*, Papers of the New World Archaeological Foundation, núm. 26, Brigham Young University, Provo. [sección sobre instrumentos musicales pp. 65-70; figura 31-3; hueso pp. 160-1; concha pp. 177-9; metal pp. 185-187].
- CONECULTA, 1998, “Instrumentos musicales prehispánicos en Chiapas”, en *Fin de Siglo: Arte, Ciencia y Literatura*, año 1, vol. 1, núm. 1 (abril-mayo), pp. 14-25, revista del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.
- Martí, Samuel, 1961, *Canto, danza y música precortesiano*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Miller, Mary Ellen, 1986, *The murals of Bonampak*, Princeton University Press, Princeton.
- Ruppert, Karl, J. Eric S. Thompson and Tatiana Proskouriakoff, 1955, *Bonampak, Chiapas, Mexico*, publication 602, Carnigie Institution of Washington, Washington, D.C.
- Sandi, Luis y Francisco Domínguez, 1934, “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en el estado de Chiapas en abril de 1934”, en *Investigaciones Folklórica en México: Materiales*, vol.1, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, Secretaría de Educación Pública. México, D. F., pp. 259-317.

Capítulo 2

Caracoles, dioses, santos y tambores: expresiones musicales de los pueblos mayas²

Mario Humberto Ruz

CENTRO DE ESTUDIOS MAYAS. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM.

Imaginemos, por un momento, que la historia de los pueblos mayas fuese como una sinfonía. Dividámosla en tres movimientos precedidos por una obertura paisajística y rematados por un gran *finale*, el mundo maya contemporáneo, un final por fortuna inconcluso.

La obertura tendría necesariamente que describir, en forma sensual y violenta, el paisaje; el primer movimiento (donde predominarían tambores, caracoles y flautas) daría cuenta del pasado prehispánico; el segundo (música sincopada de vihuelas, tunkules y algún bongó), remitiría al acontecer colonial, y el tercero (guitarras, timbales y una marimba), tendría a su cargo esbozar el devenir maya en el tiempo republicano e independiente. La coda final reuniría todos los instrumentos, destacando por momentos algunos motivos militares que dieran cuenta de la resistencia armada de los mayas de Guatemala y los zapatitas chiapanecos.

Encontraríamos notas blancas, negras, semiblanas, redondas, be-moles y sostenidas que se distribuyen armoniosamente sobre un pen-

² Publicado en *Dimensión Antropológica*, año 2, vol. 4, mayo / agosto de 1995, pp. 37-85, INAH, México.

tagrama que, en este caso, no está formado por líneas paralelas sino sinuosas, tan sinuosas como el paisaje ocupado por las naciones mayenses. Pero si escuchamos atentamente veremos que, como en toda sinfonía, hay un *leitmotiv*, un motivo que pese a las variaciones persiste y se identifica: el continuo afán maya por permanecer como un pueblo singular, siempre en renovación pero vinculado a su pasado milenario.

Curiosamente, cuando oímos las interpretaciones de la obra vemos que a partir del segundo movimiento, el acento recae en las notas blancas, que predominan sobre el resto de manera abrumadora. Como si se tratase de una Sinfonía del apartheid, muchos estudiosos contemporáneos, al hablar de la zona, dejan fuera del pentagrama las notas negras de los africanos o las redondas, contundentes de la población indígena, dedicándoles cuando mucho algún arpeggio rápido que, en el conjunto, pasa desapercibido.

Por fortuna la nuevas corrientes de la historia, una historia mucho más próxima a la etnología, nos muestran que la partitura se había ejecutado de manera equivocada; que nos ofrecía un canto llano en vez de lo que era y es: una verdadera polifonía, donde la voz cantante no quedó a cargo de ciertos solistas (Tabas-Coob, Guerrero, Montejo, Tecun Umán, Alvarado, Landa, Canek, Sebastián Gómez, Pat, Carrillo Puerto y otros) sino, como en las antiguas rapsodias griegas, a cargo de coro, del pueblo sencillo, que marcó la intensidad, el tono y el ritmo de la obra.

Este trabajo (que hace hincapié en la época prehispánica dadas las limitaciones de tiempo y el módulo donde se inserta)³ intenta ayudar a recuperar esas nuevas formas de interpretación, a fin de invitar a quienes se interesan en la historia cultural de los mayas a reflexionar sobre la importancia de intentar nuevas lecturas donde quepan todos los que han hecho y hacen cotidianamente la historia de una cultura prodigiosa y milenaria. Porque la historia no es sólo una disciplina social, es una vivencia, del mismo modo que la música no es una mera recreación sensorial sino, expresión de la vitalidad de un pueblo.

³ El texto de este artículo fue leído como conferencia en el módulo “Época prehispánica” del diplomado La Música entre las Artes, Centro Nacional de las Artes, 15 de noviembre de 1994.

Obertura para un paisaje

Es común hablar de “la cultura maya” como si se tratase de un bloque homogéneo, pero los mayas son de hecho un pueblo de pueblos, que si bien comparten nexos lingüísticos, concepciones y actitudes por proceder de un tronco común, muestran también características particulares vinculadas en buena medida con sus distintas experiencias históricas e incluso por el entorno geográfico que, sin ser estrictamente determinante, influyó en el mayor o menor desarrollo de puntos específicos en sus creaciones culturales.

Durante su desarrollo —y en particular tras la conquista europea— varios de estos pueblos desaparecieron (como los choles, lacandones originales, los cubiles o los manches) y otros tuvieron diversos grados de mestizaje biológico y cultural, subsiste aún una treintena de pueblos mayenses que, con excepción del grupo huasteco (ubicado en una reducida zona nororiental de San Luis Potosí y Veracruz), se extienden de manera casi ininterrumpida en una parte de la que Neruda llamó “dulce cintura de América”: desde la mitad oriental de Chiapas y Tabasco hasta la actual frontera guatemalteca con El Salvador y Honduras, englobando la Península de Yucatán.

Con base en criterios ecológicos ha sido común dividir el escenario geográfico donde se asientan los mayas en tierras altas y bajas. Las primeras, localizadas en las zonas centrales de Chiapas y Guatemala, se caracterizan —como apunta su nombre— por elevaciones montañosas que alcanzan sus cimas más altas en los Cuchumatanes guatemaltecos, donde el elemento vegetal característico son los bosques de coníferas (cada vez más escasos) y los roblares o encinales; el frío y la lluvia predominan como factores climáticos. Los patrones de asentamiento poblacional han privilegiado desde siempre los valles intermontanos —de tamaño y fertilidad variada— pero la acusada presión demográfica de ciertas épocas no desdeñó ni las montañas ni los fríos páramos de las tierras altas guatemaltecas. Quichés, cakchiqueles, tzutuhiles, jacaltecos, chujes, kanjobales, achís, uspantecos, jacaltecos, tzotziles y tzeltales serían es estas áreas algunos de los pueblos más numerosos.

Otros, como kekchís, pokomchís y tojolabales se han ubicado desde hace siglos allí donde dichas zonas montañosas descienden hasta casi desvanecerse en tierras bajas y cálidas colindantes con el Petén guatemalteco, del que geográficamente formaría parte la ahora llamada Selva Lacandona. El paisaje en estas zonas de transición va desde las coníferas hasta la selva tropical alta, pasando por los llamados bosques de nubliselva, ricos en líquidámbares y epífitas como bromelias y orquídeas, y se caracteriza por múltiples corrientes hidrográficas entre las cuales destaca por su tamaño, belleza e importancia el río de Monos, el Usumacinta, eje de un nutrido sistema de ríos, arroyos, ciénegas y pantanos.

En el noroeste de Chiapas, en la colindancia con Tabasco, allí donde se alza la lluviosa Sierra Norte, y en algunos pequeños valles cercanos —áreas de Tila, Tumbalá y Petalcingo— se ubican los pueblos choles, a cuyos antepasados consideran varios investigadores como actores primarios en el florecimiento maya del periodo Clásico. Sus vecinos inmediatos, hacia el Atlántico, serían los chontales, hoy restringidos al centro del estado de Tabasco, pero que en el periodo Posclásico prehispánico y en la época colonial se extendían hasta el Río Candelaria, en el sur hoy campechano, desde donde controlaban buena parte del comercio del área maya antes de llegar los españoles.

Uno de los pueblos mayas más numerosos, el yucateco, al que algunos adscriben, por ser sus lenguas variantes dialectales, a los mopanes, itzaes y lacandones actuales, se distribuyen en tres estados mexicanos: Quintana Roo, Yucatán y Campeche, y se continúa en Belice y la porción central del Petén guatemalteco, asiento de los itzaes. Los mopanes, por su parte, se ubican en la región sur de Belice y áreas fronterizas de Guatemala. Todos estos últimos pueblos, junto con lacandones, chontales y pokomames (éstos localizados en las zonas bajas orientales de Guatemala) se consideran tradicionalmente los mayas de las lluviosas y cálidas tierras bajas, en alguna medida aún cubiertas por vegetación de selva tropical alta en su parte sur y de muy peculiares características al norte de la península yucateca.

En las porciones selváticas propiamente dichas, donde habitan desde hace siglos grupos como los itzaes y los mopanes de Guatemala y

Belice, se sumaron desde la época colonial tardía algunos kekchís guatemaltecos y, en territorio hoy mexicano, los mal llamados lacandones (pues son indígenas de origen yucateco que ocuparon las densas selvas donde vivían los chol-lacandones). A éstos se ha agregado, ya en este siglo, un enorme contingente de tzeltales, tojolabales, tzotziles y otros grupos (indígenas y mestizos) del lado mexicano, y otros procedentes del altiplano en la porción guatemalteca.

Nota aparte merecen las características del paisaje ocupado por los huastecos, la mayor parte de cuyas comunidades se localiza en tierras bajas y cálidas húmedas (llanura costera) delimitadas al norte por la sierra de Tamaulipas y al sur por el río Cazonas, aunque algunas, como Tanlajas y Tancanhuitz, se ubican en colinas altas y accidentadas o en llanos semihúmedos con afinidades neotropicales dominantes en lo que a flora se refiere; otras (Tantoyuca) en colinas bajas, y algunas más, como Aquismón, en la Sierra Madre.

La obertura, pues, requeriría de un talento musical capaz de dar cuenta de la espectacular variedad de paisajes que ha visto enraizarse, florecer, languidecer y florecer de nuevo, una y otra vez, a los pueblos mayas durante sus tres milenios de existencia. A la manera de *Las estaciones* de Tchaikovsky, podríamos emplear ritmos de carnavales y alondras-jaranas para expresar la frágil belleza de selvas bajas y ríos; canciones de cazadores y cosecha para montañas, lagos y valles; barcarolas para recordar a las garzas en las playas y manglares; troikas e himnos de otoño para evocar la neblina de los bosques de liquidámbares.

Pero Tchaikovsky no basta. La obertura tendría necesariamente que incluir un “adagio por una naturaleza difunta”, pues comparada con la esplendorosa selva alta siempre verde de que dan testimonio las crónicas coloniales y los viajeros decimonónicos, lo que hoy queda es casi un erial, gracias a los desarticulados programas gubernamentales de colonización y las urgencias económicas locales, que han provocado la deforestación a pasos agigantados, ofreciendo al fuego las maderas preciosas para suplantadas por maizales raquíuticos, cafetos y, sobre todo, vacas voraces. De continuar a este ritmo, bien podríamos pensar, dentro de pocos años, en *Una noche en la árida montaña maya*.

Música y danza en el universo prehispánico

Bien mirado, no requeriríamos a Mussorgsky, Ravel ni Tchaikovsky; podemos recurrir a la expresión musical de los propios pueblos mayas, tan rica y variada como el entorno que habitan, porque ya desde antes de llegar los españoles los mayas expresaban, con su propio ritmo, tono e instrumentos, su musicalidad a través de danzas y cantares, como bien lo muestra un canto prehispánico recopilado en la época colonial⁴ (aunque por desgracia sin notaciones musicales) por “Ah Bam, biznieto del gran Ah Qulel del pueblo de Dzitbalché”:

Alegría cantamos
Porque vamos al recibimiento de la Flor.
Todas las mujeres mozas
[tienen en] pura risa y risa sus rostros,
en tanto que saltan sus corazones
en el seno de sus pechos.
¿Por qué causa?
Porque saben que...darán
Su virginidad femenil
A quienes ellas aman.
¡Cantad la Flor!

(Barrera, 1980: 362-363)

Profundamente musical, como bien lo muestra el texto de Dzitbalché incluso desprovisto en la traducción castellana del eufónico ritmo del original, el pueblo maya expresaba tal característica a través de sus cantos, danzas y representaciones escénicas. Por desgracia casi nada sabemos de ellos; palabras, tonadas y coreografías se diluyeron en las oleadas represivas del celo evangelizador de los frailes, que los proscibieron al darse cuenta de los vínculos íntimos que guardaban, bien con la religión prehispánica, bien con los patrones conductuales de un orden antiguo que buscaban alterar.

⁴ Aunque estos cantos fueron encontrados en Mérida (hace apenas 42 años) cabe recordar que proceden de Dzitbalché, hoy Campeche (Barrera, 1980: 350).

Afortunadamente, a más de pequeñas muestras de tales expresiones —como estos cantos y el texto de algunas representaciones “teatrales” como el famoso *Rabinal Achí*—, contamos con ciertos elementos gráficos prehispánicos (murales, códices, vasijas), descripciones de la época colonial, obras lingüísticas (gramáticas y diccionarios) y testimonios de viajeros, que nos permiten reconstruir aunque sea porciones de una partitura para siempre perdida; fragmentos que, justo es reconocer, han llegado hasta nosotros gracias al afán de los propios mayas por preservar —en este campo como en tantos otros— algunos elementos de su milenaria tradición cultural.

Conjuntando tales testimonios sabemos que los pueblos mayas no eran sólo consumados agricultores o celosos escudriñadores de la bóveda celeste, sabían también disfrutar de los placeres cotidianos, algo que olvidamos demasiado a menudo en parte gracias a la postura de algunos historiadores y arqueólogos, que han colaborado desde hace bastantes años en difundir el mito de una civilización maya tan aburridamente sabia que ha dado pie a que algunos la consideren de origen extraterrestre. Muy poca ha sido, en efecto, la atención prestada a los aspectos comunes de la vida diaria, soslayados ante los calificados como “grandes” logros mayas en los campos de la astronomía, la arquitectura, la matemática, la escultura, la creación de un peculiar sistema de escritura o el establecimiento de una complicada red comercial, entre otros.

Lejos de visión tan deshumanizada, los estudios recientes nos muestran a los pueblos mayas enfrascados en actividades de caza y pesca, guerras ritos y juegos y, lo que es aún más importante, han develado el variado abanico de estrategias que desarrollaron durante la época colonial a fin de mantener algunas de sus tradiciones y llegar hasta el presente como pueblos diferenciados culturalmente.

Por lo que toca al tema que hoy nos ocupa, sabemos que estos pueblos desarrollaron una amplia gama de instrumentos con los que acompañaban cantos, danzas e incluso juegos escénicos (que los españoles calificaron como representaciones teatrales), que se trasmitían de generación en generación a través de escuelas de danza y canto, encargadas de perpetuar y enriquecer la trasmisión del lenguaje musical.

Es bien sabida la existencia, entre los nahuas, de lugares especializados para el aprendizaje de danzas y cantos (los llamados cuicacalli, a los que se agregaban los mixcoacalli, sitio de reunión de “músicos y bailarines profesionales”, según Castellanos, *op. cit.*: 67). Que tales escuelas existían también en Yucatán, se advierte en el *Diccionario de Motul*, que menciona una casa de comunidad llamada Popol Na, “donde se juntan a tratar cosas de república y a enseñarse a bailar”, bajo el cuidado del “dueño” de tal casa, denominado Ah Hol Pop. Enseñar los cantos era responsabilidad del Cayom o kayom, en tanto que el Ah Cuch Tzulblal tenía a su cargo el “cuidado de los danzantes y farsantes”, en particular de sus arreos y adornos (apud Acuña, 1978: 16 y ss).

Por su parte, Sánchez de Aguilar, hablando de los mismos yucatecos hacia 1615, apuntaba:

...en su gentilidad y aora bailan y cantan al uso de los mexicanos, y tenían y tienen su cantor principal, que entona y enseña lo que se ha de cantar y le veneran y reverencian y le dan asiento en la iglesia y en sus juntas y bodas y le llaman hol pop; a cuyo cargo están los atabales e instrumentos de música, como son flautas, trompetillas, conchas de tortuga y el teponaguaztli, que es de madera hueco, cuyo sonido se oye de [sde] dos y tres leguas, según el viento que corre (1987: 98).⁵

Gracias a los diccionarios en lenguas tzeltal de Domingo de Ara sabemos que también en el poblado de Copanaguastla, Chiapas, se estilaban las escuelas de danza: sus nombres eran Caynob Acot y Nopob Acot. El primer término está vinculado con la voz para baile (*acot*) y relacionado al parecer con *cayn*, imitar a otro, y *cayogh*, canto, *cayom*, músico y el tambor con cuero, llamado *cayob*. *Nopob*, por su parte, se traduce de dos maneras: “comparar, concordar, como las voces” y “ordenamiento”, lo que permitiría traducir *nopob acot* como el lugar donde se hacía “el

⁵ En concordancia con esta opinión de que fueron los mexicanos los introductores de tales costumbres, apunta que en los muros de Uxmal y Chichén Itzá, dejaran éstos “muchas figuras pintadas de colores vivos, que oy se ven de sus sacrificios y bailes” (*op. cit.*: 95).

ordenamiento del bailes”, sin descartar, dada su primera acepción, que estas escuelas “de danzar” hubiesen fungido también como escuelas de canto (Ruz, 1992: 228).⁶ Es probable también que en dichos sitios se enseñase a templar los instrumentos musicales, acto que marca el verbo *qtoghabtez*.

Vocabulario

Si recordamos la sensibilidad que se observa en su forma de percepción del mundo, no es de extrañarse el desarrollo logrado por los pueblos mayas también en los aspectos musicales. Esta sensibilidad se manifiesta claramente en lo que los mayas concebían y conciben acerca de lo sensorial, por lo que el estudio de los sentidos a través de las expresiones lingüísticas resulta un rubro privilegiado para aproximarse a la manera en que se vinculan, biológica y culturalmente, con el espacio circundante. Posemos pues nuestra mirada, aunque sea velozmente, sobre la manera en que los tzeltales copanaguastlecos “oían” el mundo y cómo concebían la palabra; ello nos permitirá entrever como descifraban, decodificaban e interpretaban su entorno⁷, entendido éste como un libro pleno de mensajes (Calame-Griaule, 1982: 31), que el lenguaje permite clasificar, a fin de hacer socialmente compartibles seres y cosas, gracias a categorizaciones muchas veces simbólicas.⁸

Las acotaciones de los diccionarios coloniales nos muestran la riqueza y complejidad de los niveles de discriminación auditiva tzeltal, comenzando por las propias modalidades de audición, que incluyen el

⁶ Otro dato interesante es que en el mismo lugar el autor del diccionario haya agregado dos términos (*z caynoc acot uinic* y *znopob acot uinic*), donde vemos aparecer el término *unic*, que significa “hombre”, lo que parece indicar que tales sitios eran dedicados en especial a los hombres, hecho que no resulta extraño si recordamos lo apuntado por Landa acerca de la escasa presencia de mujeres en actividades rituales.

⁷ Los siguientes datos proceden de un artículo previo (Ruz, 1986), donde consta el análisis etimológico que aquí he obviado por razones de brevedad.

⁸ Conviene recordar que los fenómenos perceptivos no responden únicamente a las sensaciones físicas experimentadas; el sistema nervioso se ve modificado por las experiencias previas, por lo que ignorar la adaptación de un grupo humano a un determinado medio y las categorías culturales que influyen en la percepción del entorno geográfico, conduce a aberraciones evolucionistas que sirven de sostén a actitudes de racismo (Viqueira, 1977: 30-31).

“oír algo sin hablar ni responder” (*xcabibin*); “oír como consintiendo y holgándose de ello” (*ta lel ta cotan*, donde consta la idea de sentir con el corazón); “oír con atención” —literalmente “ladear las orejas”— equivalente a nuestro “parar las orejas” (*tzeel chiquin* o *qtzeachiquinil*) y otras que muestran que se usaba un mismo término, *lagh*, para “vencer” y para “entender bien”, como si en la concepción tzeltal aquello que el entendimiento llevara hasta su fin —triunfando sobre la dificultad de su mensaje— fuera lo bien entendido. Para lograrlo era importante lo que nosotros consideramos escuchar y que los tzeltales concebían como “acechar la palabra”, es decir esforzarse por oírla, arrimarse a ella y desmenuzarla (respectivamente *qmucubtay cop*, *xcal* y *xbi*).

La aparente ausencia de ruidos, el silencio, se dice en tzeltal *chegheyanel*, vinculado con *chegheyon*, “callar” y con *chegheyon ta teclegh*, que se traduce por “estarse quedo”; en su composición, además de callar, se presenta la voz para “estar en pie”, “levantado”, acaso indicando que a la ausencia de palabras habría de sumarse la de movimiento. No consta un genérico para “ruido”, pero sí los hay par “sonar bien”, “sonar las cosas que tienen zumbido”, “sonar las cosas que hacen eco”, etc. Así por ejemplo, el eco se conceptuaba como un sonido abierto, hendido o partido.

La manera en que se catalogaban y clasificaban los sonidos nos puede parecer extraña, pero no es incomprensible. Vemos, así, que se relacionaban el “ruido de viento cuando es suave”, el que provoca la tierra “cuando cae de alto” y los que se hacen “arrastrando los pies” o al deslizarse. Todos remiten a la ligereza, casi táctil, de una acción que arrasa, y el sonido que de ella podría desprenderse. E incluso se asocia con ellos la lisonja, que se desliza en el ánimo del que la recibe, arrasándolo.

La importancia, obvia para un pueblo agricultor, de diferenciar entre los tipos de vientos, se advierte en la existencia de al menos otros siete vocablos, que van desde los murmullos provocados por corrientes aéreas hasta los que semejan estadillos. Además de las voces en que aparece junto al viento, el ruido del agua sabe también de una serie de términos que nos hablan de sus gradaciones, desde el “ruido del agua que no hace ruido” hasta el impetuoso fluir de un gran río o el provocado por la lluvia violenta o la caída del granizo (*ghughonet*), sonoridad

que se asemejaba al “tener chacota”: chanza con voces, risas y bulla por definición, pasando por “hacer ruido como las goteras de los canales o como el chocolate que se echa de una xícara en otra”; “aquel ruido que hace el vaso de cuello estrecho cuando lo vacían” —que se asimila con un hombre hablador. En el mismo campo semántico aparecen *toghel*, *toghbil*, “chorro”, *toghobibte*, “rocío de árbol” y *toghohget*, que vale tanto para “rociar así” como para “hacer ruido orinando”, y tampoco está ausente el chorro escandaloso del caballo.

El variado espectro auditivo abarca sonidos vinculados con o asimilados a las estridencias, roces, graznidos y murmullos de animales, madera, piedras o cosas que se rozan, quiebran o de las que se extraen sonidos musicales (incluso diferenciando éstos según el utensilio con que se les arrancara el sonido y clasificando además la suavidad, estridencia e incluso la “soberbia” del sonido obtenido).

Los sonidos que emite el cuerpo aparecen en múltiples entradas. Un solo ejemplo: para señalar el ruido que hace la gente que pasa, se emplean voces que dan cuenta desde el rumor sordo comparable al que provocan el fluir del agua o el correr del viento (*timitet*), hasta el transcurrir del gentío sobre la tierra, el murmullo “descomedido” que provoca una multitud (*cunan*: juntarse, amontonarse) que hormiguea (*tictonet*), bulle (*nic*) y se atropella. No en balde nuestro fraile traduce *ticlaghan loquel* por “salir aprisa; como los niños de la escuela”, suma de la algarabía imaginable; imagen y sonido magistralmente asimilados.

Los sonidos relacionados con animales son más bien escasos lo que puede explicarse en buena medida por la novedad de la fauna americana y la dificultad del autor para imaginar —que ya no consignar— los sonidos que emitían. Es pues lógico que la mayor parte de los vocablos remita a aspectos muy generales, o que se refieran a la fauna introducida por los europeos, pero no están ausentes los locales; en particular las aves, cuyos gorgorjeos, cantos graznidos era importante conocer ya que sabemos que se acostumbraba imitarlas para atraerlas hacia el cazador (buscando su carne o sus plumas), o incluso para huir de ellas. Así, hay un término, *ohc*, que se traduce como “sonar” y también por “cantar como aves” y “piar” e interviene en la conformación de la voz *ohquel*, “mensaje”. Esto último, aunado al hecho de que el vocablo

al se vierta en castellano como “hablar, significar”, y que se ponga como ejemplo la oración *chamel xal yoquet mut*, “el canto de las aves que significa enfermedad” nos remite a un hecho bien conocido: el papel de las aves (especialmente de la familia de las stringiformes) como vehículos de augurio.⁹

Que esta creencia era compartida por múltiples pueblos mayas (como en otras culturas mesoamericanas), se advierte por ejemplo en los diccionarios coloniales cakchiqueles, los cuales apuntan que el canto del *pigh* auguraba muerte, heridas o riesgo al paciente que iba a ser sangrado; la visita del búho (*tucur*) anunciaba enfermedad, en tanto que su anidar en la casa era presagio de que pronto moriría el dueño; el *qir- quibal* portaba enfermedad en su cresta, el *xcamam* de la costa llamaba a la lluvia, el *xoch* o lechuza prestaba su nombre al ladrón (¿por actuar ambos en la noche?) y, junto con el búho, era imagen del malicioso y traidor, en tanto que el *vachiok* “que tiene muy colorados los párpados de los ojos”, prestaba su nombre a la conjuntivitis...

El sonoro mundo de los insectos fue el peor librado en la recopilación;¹⁰ exceptuando el zumbido, sólo consta sobre él un dato indirecto cuando se anota tras el nombre tzeltal de la cigarra, *xiquitin* (*homoptera: Cicadidae*), la entrada *xiquit xiquit xavon*: “gritar recio”, comparando sin duda el estruendoso canto del insecto con el ruido del grito (*av*), tal como se hace con el trueno. Incluso en nuestros días los tzeltales de Tenejapa dan de comer chicharras cocidas a los niños parlanchines y ruidosos para curarlos de tal defecto (Hunn, 1977:288).

La conceptualización acerca de la palabra *cop* es incluso más rica y reveladora, tan vasta que resulta imposible algo más que dar aquí al-

⁹ Carente de un sonido propio, su capacidad para imitar el canto de otras le valió al ave denominada Cayon Mut el ser destacada por nuestro autor; su nombre se liga tanto con la voz para canto (*cayogh*) como con el verbo *cayN*, “remedar a otro motejar”, y la misma raíz, como veremos, aparece en el nombre de algunos bailes estilizados entre varios pueblos mayas.

¹⁰ Además de varios datos sobre sonidos propios del venado (al cual también se imitaba para atrapar-lo), tenemos en los vocabularios tzeltales los concernientes a otros cuatro mamífero: perro, puerco, caballo y burro. Del primero se anotan el ladrido (*uovonet* y el “graznido” (*yhonetel tzi*), del segundo el gruñido (*ghocghonel*), del caballo el relinchido (*yhihetal* y *yhonetel*) y el rebuznar del último (*ghicghon xohc*), que para los oídos tzeltales era un sollozo (*dic hon*). En estas entradas también se hace mención a sonidos humanos: del gruñir del puerco se pasa al hombre que gruñe (*ghocghonel*), y del ladrido del perro a aquél “que habla alto” (*xuovonet*).

gunos ejemplos. Vemos que hablar en voz baja se asociaba con un hablar blando, reposado, mesurado, tibio o tierno, aludiendo más el tono que la intensidad sonora. Las voces tzeltales para expresar lo contrario podrían traducirse tanto por “hablar alto [ladrar] como perro”, “hacer como piedras que caen” y otras más que remiten al estruendo del tambor o al del trueno. Y si no enfrentaban directamente el grito, bien habrían de percibir el cambio de tono quienes eran reprendidos: *uulvonet* se traduce “reñir gruñendo, como los padres a sus hijos.”¹¹

Pero la palabra transmite su mensaje incluso más allá del umbral auditivo; su importancia no se circunscribe a decibeles u ondas sonoras a pesar de que en ellas se module la forma en que la percibimos. Así vemos que entre los tzeltales la palabra considerada “elegante” (*aghual el cop*) era, como en todo grupo estratificado, la de la nobleza o de los señores (*aghual el, aghuavetic*) cuyo lenguaje era tenido por franco y liberal (*tecpan cop*), digno de admiración (*uayl xcopogh*). Y que la adquisición de tal lenguaje suponía entrenamiento se hace obvio en la entrada *aghauyeghcop*, que se traduce por “discípulo, el que aprendía a emplear la palabra cortesana”.

Contrapartida de esta forma ideal de hablar era la palabra necia, la desatinada, la áspera, la desvergonzada, la brava, las palabras “a medias”...Las voces, en fin del mecapalero, pues, *pehc* raíz que sirve para designar a este tipo de habla, es el término que denota tanto al tullido o torpe al mecapal. La palabra de un hombre “sacudido” o brusco (*bich*) lindaba ya en la desvergüenza; humillaba a los otros con su soberbia.¹²

La manera en que el lenguaje podía influir sobre la conducta de quienes tenían a su cargo tomar decisiones no parece muy distante de la actual: desde la lisonja hasta el soborno, ya limitado al lenguaje, ya reforzado con presentes. Los términos —por cierto abundantes— que definen al soborno (*butencoptay, chacoptay, yamilcoptay, manbey zcop, xoghcoptay*

¹¹ otros cambios perceptibles al oído se muestran en los términos que significan hablar entre dientes, con voz enronquecida, sesear, mudar la voz (literalmente “quebrarse la garganta”) o un habla entrecortada, para la cual se emplea el mismo verbo que el que señala “cosas mochas”.

¹² Véase el conjunto de voces que muestran ligas con la raíz *bich*: *bichbich*, hombre sacudido; *bichaba*; *bichbonet zhac zcop*, responder desvergonzadamente y *bich ta lum*, abatir humillar (lum: tierra), entre otras.

y *matantezbey zcop*) fueron traducidos por Ara como “pervertir haciendo mudar de parecer con palabras, y sobornar con ellas” o “sobornar dando presentes; instruyéndole en lo que ha de decir”, pero su significado es bastante más claro en tzeltal, pues nos remiten, entre otras cosas, a todo aquello que se cubre con otra cosa, tal como la herida cicatrizada, el material forrado con cuero y el tesoro o la semilla depositados bajo tierra (la palabra cubre pues la intención del soborno), o a las zanjas que abren camino al agua o al “meter algo, como en agujero, etc.” (de ahí el vínculo entre el soborno o palabra metida por debajo y el pervertir el parecer del juez), etcétera.

Además de las palabras que buscaban tentar por medio del soborno, se mencionan aquellas “equívocas”, “dobladas” o “engañosas” que intentaban sonsacar al interlocutor para obtener de él lo deseado. Por ejemplo en el campo de la lujuria (*queban*), que también se abría camino a través de las palabras (*queban cop*), bien las propias, bien las combativas voces de la alcahueta que “llamaba” para pecar. La carga pecaminosa de los llamados de la alcahueta parece sin embargo un agrado del fraile, pues una de las voces que la nombra es ni más ni menos que *ghmonoghel*, que se liga con la voz *mon*, “traer en brazos, como la madre al hijo”. Así pues, si por una parte llamaba para el combate, por la otra procuraba el sosiego; un expresivo binomio del amor carnal.

Celosos, idólatras, envidiosos, hipócritas, bravucones, maldicientes, hechiceros y mentirosos, también eran reconocidos a través de sus palabras. Así, los términos que califican a la palabra mentirosa, por poner un ejemplo, remiten no sólo a la doblez y la falsedad, sino a lo vano del hablar, a lo que de ocioso y grosero comparte la mentira, en tanto que pronunciar palabras de envidia se conceptualizaba como levantar un muro que opone a dos personas, que se mete entre ambas. E igualmente reprobables eran los hipócritas, poseedores de palabras “dobles” (*chlamcop*, *chebalcop*); o los que rompían una palabra dada (*tzuculin cop*, *puchcop*), meneando los labios (*puchpon*) en su contra, tropezando (*tzuculin*) en ella; o los que se desdecían o retractaban (*puzpatighcop ualacpat copoghon*), volviendo las espaldas (*ualacpati*, *puzpati*) a su propio decir; gentes de palabras deshonestas (*tzitzicopogh*), que usaban del verbo como de flatulencias intestinales (*tzitzin*).

Contraparte de todas estas palabras de burla, celos riña o envidia, la que articulaba un hombre pacífico (*lahan vinic*) era mansa, blanda, suave, tibia y mesurada (*lahancop*). Si un hombre de gran corazón (*mulotan*) es considerado “magnánimo”, un *ghmucul cop* será el “grande en palabras”; mientras que si *yighil otan* significa fortaleza, *yighil cop* será la palabra de un hombre porfiado, e igualmente respetable era quien cumplía una promesa (*ghcotezaghcop*, *tzutzibcop*), aquél que perfeccionaba (*cotez*, *tzutz*) la palabra llevándola a cabo.

La reunión comunal era el foro de la palabra por excelencia; en ella, a través del “racimo de palabras” que significaba una “plática” (*choghcop*), el verbo propuesto por alguien era motivo de “consulta entre muchos” (*tzobolcopogh*), que arguyendo (*nactacop*) y “pidiendo parecer... como cuando se trata de hacer algo” (*uehen ghcoptic*), trataban de “convenir todos en uno” (*chamul xcopogh*). Para lograrlo era imprescindible recurrir al propio lenguaje, el “bien hablado” (*yaviluc copoghan*); el que definía al grupo por oposición a otras gentes, diversos pueblos que esgrimían un verbo extraño, “otra palabra” (*yan ta copil*, *tecta copil*).

Pero si el empleo de idiomas o dialectos distintos implicaba barrera de mayor o menor tamaño, había otros lenguajes que trascendían incluso las fronteras lingüísticas, hermanando a los pueblos mayas; entre ellos, las danzas y la música que, a través del ritmo y melodía, hablando no sólo a los hombres sino incluso a los dioses.

Las deidades

El lenguaje musical, en efecto, si bien era compartido entre los hombres, tenía sin embargo como sus principales destinatarios a los propios dioses; ello explica por qué la mayor parte de las descripciones coloniales con que contamos asocian la música con los ritos y también que los eclesiásticos hayan empleado tanto tiempo y energía en desterrar muchas de las expresiones musicales propias de los pueblos mayas.

Buena muestra de esta cualidad sacra del lenguaje humano, que alcanza niveles particularmente elevados en el canto, se advierte en el *Popol Vuh*, donde se narra cómo los dioses crearon a los hombres de maíz para que los alabasen, tras varios experimentos fallidos con los

animales, que se revelaron tan incapaces de invocarlos como los sucesivos seres de lodo a los “muñecos” de palo; por eso los primeros fueron condenados a servir de alimentos a los hombres y los otros destruidos.

El origen de la música y el canto, según la misma fuente, se remite a una época incluso previa a la aparición de los hombres, cuando los envidiosos Hunbatz y Hunchouén —que “eran grandes músicos y cantores”— fueron castigados por su hermanastros, los héroes Hunahpú e Ixbalanqué, quienes los convirtieron en monos. El mito narra cómo, tras su transformación, estos consumados artistas, que sabían también pintar y tallar, y que ocupaban casi todo su tiempo en “tocar la flauta y cantar”, regresaron de los árboles bailando y haciendo visajes y monerías que movían a risa. Así, desde el principio de los tiempos, instrumentos, cantos, bailes y representaciones quedaron unidos en el mundo maya (*Popol Vuh*, 1980: 38-42).

Así como los artistas guatemaltecos reverenciaban a Hunbatz y Hunchouén como sus patronos, los yucatecos invocaban a “Ah Kin Xoc, un gran cantor, músico y dios de la poesía (la mayor parte de la “poesía” maya probablemente era cantada)”, quien aparece en un relato del *Chilam Balam de Chumayel* bajo la figura de un colibrí que desposa a la flor de la Plumaria, metáfora que nos remite al dios solar cortejando a la luna (Thompson, 1979: 378).¹³ ¡No podían haber encontrado patrono de mayor rango los músicos mayas!

Por su parte, los indígenas del Chiapas colonial reconocían a Uotan como “El señor del palo hueco” —decir, el teponaztli— héroe cultural que daba nombre al tercer mes del calendario y era tenido además por “corazón de los pueblos” en buena parte de la provincia (Núñez de la Vega, 1989:275), en tanto que los lacandones actuales consideran como dios de la música Kai Yum, un ayudante del dios creador, cuyo nombre veremos aparecer en varias lenguas mayas, siempre relacionado con

¹³ Incluso al silbido se le fecha en tiempos míticos, pues los yucatecos actuales cuentan que los habitantes de la primera creación, los zayamuincob, los enanos constructores de las antiguas ciudades y los largos sacbé, eran tan grandes magos que les bastaba con silbar para que las piedras se alinearan en las construcciones y la leña fuese del monte al hogar. Destruídos por su maldad, se construyeron en hombres de piedra, como los atlantes de Chichén Itzá (Thompson, citando a Redfield y Villa, 1934-1970: 409).

los pájaros, la música y el canto. En consonancia con sus atributos, el blanco brasero empleado para honrarlo tiene la forma de un tambor de cerámica y lleva su nombre y su imagen.

Los instrumentos

Los instrumentos musicales empleados por los mayas comprendían tanto idiófonos como aerófonos y membranófonos. La gama estaría completa de comprobarse el empleo precolombino del arco musical como representante de los cordófonos.¹⁴

Dentro de los primeros, los idiófonos, estarían las campanas de cerámica; los raspadores (de hueso, piedra, etcétera); sonajas de múltiples tipos, que albergaban semillas o piedras; conchas de tortuga, calabazos, bastones y tunkules (en su origen propiamente un antecesor más que un equivalente del teponaxtlí nahua, xilófono de doble lengüeta que sólo existe en el área mesoamericana a decir de Castellanos, 1970: 20). El espectro aerófono lo conformarían silbatos, ocarinas (o “flautas globulares”), caracoles marinos (con el vértice cortado a manera de boquilla), flautas y trompetas de madera (sacabuches).¹⁵

Como representantes de los instrumentos con membranas estarían los tambores de marco (como los que se observan en tres placas de Lumbantún, del Clásico tardío), cerámica (de olla o timbales, que aparecen en el Codeex Tro-cortesianus y los frescos de Uaxactún) o de madera (tal el equivalente al huehuatl grande de los nahuas, llamado zacatán entre los yucatecos). Característica particular de los pueblos mayas —cuya antigüedad se comprueba en las pinturas murales de Santa Rita, Honduras— parece haber sido el empleo de tensores para las membranas de

¹⁴ Algunos autores consideran dicho arco como introducción africana, en tanto que otros postulan debe diferenciarse entre su empleo como instrumento melódico (este sí, africano), y el uso precortesiano del arco de cacería como instrumento rítmico (Sachs, en Castellanos, 1970: 21). Véase el capítulo que dedica Martí a tal instrumento (*op. cit.*: 143-151).

¹⁵ Rivera menciona como único ejemplo conocido de flauta transversa en Mesoamérica la proveniente de las culturas del Golfo de Veracruz, reportada por Martí en 1961, agregando haber visto “un par de ocarinas con embocadura de flauta transversa, muy similar a la embocadura de la flauta del museo de Jalapa”, en una colección privada guatemalteca, y saber de otras dos en posesión del Museo Británico (*op. cit.*: 37).

estos instrumentos, que otros grupos fijaban con pegamentos vegetales, clavos de madera o abrazaderas de cuerdas (Castellanos, *ibid.*: 38).

Fray Diego de Landa, sin duda la fuente básica para el conocimiento de los yucatecos prehispánicos, apunta la existencia de varios de estos instrumentos: de percusión como los “atabales pequeños que tañen con la mano” y otros de mayor tamaño (equivalentes al teponaxtli nahua), hecho de un palo hueco y que se tañía con un “palo larguillo” en cuyo extremo se había puesto “leche de un árbol” obteniéndose un sonido “pesado y triste”.¹⁶ Igualmente “lúgubre y triste” se le antojaba el que obtenían al percutir la concha de tortuga con la mano, aunque sabemos que también se empleaban para ello las astas de venado (Thompson, 1984: 258; Martí, 1955: 33). El fraile menciona asimismo trompetas largas y delgadas, de palos huecos, al final de las cuales se ponían calabazas “largas y tuertas”, y enumera silbatos hechos de huesos de venado, flautas de caña y caracoles grandes (1978: 38-39).

Al decir de Castellanos, los aerófonos alcanzaron un desarrollo espectacular entre el macro grupo maya-totonaco en el periodo Clásico: “órganos de boca de tres a cuatro tubos, flautas rectas, ocarinas, siringas, flajolés [flageolets], flautas traveseras, etcétera” (*op. cit.*: 32). Las flautas sencillas de siete agujeros encontradas en Jaina¹⁷ producirán timbres pastosos, aterciopelados, semejantes al clarinete, mientras que las flautas de “muelle” emitirían un timbre nasal, parecido al del oboe, gracias a sus dos diafragmas y su cámara de oscilación. Se ha hablado incluso de un “oboe lacandón”, que en sentido estricto es una flauta con un conducto de aire y un borde afilado (Castellanos, *op. cit.*: s.p.; Rivera, *op. cit.*: 41), a menudo hecha de hueso de pájaro (Martí, *op. cit.*: figura 86).

Otro instrumento destacado entre los mayas, esta vez del grupo de los membranófonos, es el llamado timbal de agua, que “tenía forma de U, con una de las ramas cubierta por un parche atado al cuello; en la otra rama se ponía más o menos agua, cambiando la afinación con mayor rapidez por medio del fuego” (*ibid.*), un ejemplo del cual aparece

¹⁶ Se ha argüido una posible difusión de este instrumento, desde el Altiplano central, en el Posclásico, pues no aparece en las representaciones mayas conocidas del periodo Clásico (Castellanos, *op. cit.*: 20).

¹⁷ Rivera apunta que dicha flauta, cubierta de glifos, exhibe seis agujeros (*op. cit.*: 39).

en la lámina 34-A del *Códice de Dresden*. Mencionemos, de paso, que el timbal lacandón (llamado Kayum al igual que el dios de la música), no es un timbal de agua como comúnmente se cree, sino de olla —antes cubierto con piel de mono— con una abertura lateral para el sonido (Castellanos, *op. cit.*: 37; Martí, 1955: 34).

Cabe apuntar que muchos de estos instrumentos podían tocarse de manera conjunta a juzgar por representaciones de los códices y en particular por los murales de Bonampak (donde vemos un conjunto de dieciséis ejecutantes rituales, incluidos los danzantes), pero lo ignoramos prácticamente todo sobre tal forma de ejecución. Contamos en cambio con una breve pero significativa nota de fray Antonio de Ciudad Real acerca de los chol-lacandones hacia 1585, que nos ilustra sobre los problemas —incluso rituales— que podía conllevar una ejecución desafortunada, cuando hablando sobre una ceremonia sacrificial apunta:

...llegado el día en que había de morir [el indio prisionero] le sacaron de la cárcel, y llevado al baile o mitote, comenzaron su fiesta; quiso su ventura u ordenolo Dios, que el que estaba tañendo el teponastle, que es un instrumento de madera que se poye media legua y más, erró el golpear y el compás de la música, y teniendo esto por agüero y mala señal, el sacerdote de los indios mandó que no pasase la fiesta adelante ni se hiciese por entonces el sacrificio y que muriese el tañedor que había hecho aquella falta, tan grande a su parecer... (1979, I: 37).

Como apunté antes, una fuente particularmente valiosa para asomarse al universo musical son los diccionarios coloniales, por desgracia poco trabajados, que nos permiten esbozar consideraciones de antropología histórica. Puesto que es imposible en este breve espacio referirse a todos ellos, abordaré únicamente lo consignado en los textos que tenemos sobre la lengua tzeltal de Copanaguastla, Chiapas, que me parecen ideales para nuestro propósito y que fueron redactados en los primeros quince años de estadía de los dominicos de Chiapas, época en que las costumbres prehispánicas, como los mismos frailes dominicos señalan, se mantenían con plena vigencia (Ruz, 1992: 37 y ss.) y porque el talen-

to musical de sus habitantes le valió a la población el ser reconocida como una de las más brillantes de toda la provincia chiapaneca en el siglo XVI en tal rubro (Ximénez, 1971, 1: 516).¹⁸

Estos diccionarios enumeran flautas, trompetas, sonajas, tambores sólo de madera o combinando madera y cuero, y un pequeño “atabal” que el fraile compara con el adufe o pandero de origen árabe. Por lo que respecta a los tambores, vemos que podían tocarse con las manos o con palos. Así, tenemos el verbo *uagh*, “tañer atabales con palos”, diferenciando el tambor que así se tocaba —el culinte o “teponabasti”, fabricado en madera,¹⁹ del *cayob*, que incluía cuero y se tocaba con las manos.

Sobre las flautas (*amay*) se nos informa que podían guardarse en estuches, y tocarse solas o juntas; aparecen incluso acotaciones acerca de flautas de gran tamaño cuyo sonido se nombraba con un término específico (*xyamet xohc*) lo cual parece indicar que no era el mismo que emitían las otras: acaso era mas suave o bajo si tomamos en cuenta que *yamal* indica una música blanda o suave y *yamagh* se traduce como descrecer, adelgazarse, apretarse, bajar o mermar. Por otra parte, parecería que el sonido de al menos alguna de las trompetas era más “bullicioso” si atendemos a que *chihighetel* señala exactamente tal característica, y “alto”, ya que *toy* (raíz que se muestra en *toloyet*) significa levantar, o ensoberbecer.²⁰

Un problema particular en cuanto a su origen presenta la trompeta “para tañer” que recibe los nombres de *oquez*, *ohquez*, *xcuoqueçan* o *xavoqueçan*, relacionados con las voces *ohc*: sonar, cantar como aves, y *ohquel*: sonido. Aunque los textos traducen siempre tales vocablos por “trompetas”, y en algunos de los términos compuestos aparece la palabra castellana, no debe por ello pensarse que hagan referencia estricta al instrumento europeo pues sabemos que los mayas empleaban trompetas y sacabuches de madera. Uno de los vocablos tzeltales que Ara nos proporciona para “corneta o bocina”, *hub*, es registrado por el *Dicciona-*

¹⁸ No obstante, como señala con perspicacia Acuña (1978: 15), conviene recordar que este tipo de materiales nos ayudan a comprender el universo indígena del siglo XVI, aquél que encontraron los españoles, y no remiten necesariamente a costumbres del periodo Clásico, sino más bien a una tradición maya que sabía ya de vastas influencias del Altiplano central.

¹⁹ Nótese el empleo de la raíz *tzeltal* para madera (*te*) y la castellanización del vocablo nahua.

²⁰ Así consta en las voces *toyon*: hacerse grande; *toybal*: presunción, soberbia, y *toyba*: presumir.

rio de Viena como la voz yucateca que conviene a “bocina de caracol” (en Acuña, 1978: 41), y es bien sabido que la concha de los caracoles marinos del género *Strombug gigas*, era uno de los aerófonos comúnmente usados por los mayas.²¹

Si bien gran parte los términos (sobre todo en lo relativo a las trompetas) se forman a partir de la raíz *ohc* u *oc*, ésta aparece acompañada por *ghachlaghan* (*ghachachet*: “ruido hacer el viento suave”) en el caso de las flautas que suenan juntas, o de *vivon*, *vihihet* (*vililighon*: silbar, *vilil*: silbato de barro; *vililin*: usar de algo por silbato) en el caso de una sola.

Aunque no se hace referencia a sus sonidos, me parece importante destacar que los cascabeles y sonajas también se ennumeran en el vocabulario, designándolos por igual con la voz *chilol taquin* (*taquin*: metal), dando la voz *on taquin* como particular o cascabel, y reportando incluso *chohte* para “cascabel de lacando”, acaso un fruto seco con semillas, dado el empleo de la raíz *te*, que remite a elementos vegetales.²²

Danzas, cantos y farsas

Al igual que otros pueblos mesoamericanos, los mayas tenían diversas clases de danzas, de carácter profano o religioso, vinculados a ceremonias públicas o privadas, tales como matrimonios, exequias, etcétera, y de tipo tanto estrictamente ritual como jocoso y líricos: así, en los cantos que al parecer acompañaban a algunas de ellas (como los de Dzitbalché), encontramos temáticas tales como el amor, el placer y la recreación de leyendas, mezclados con himnos a los dioses, referencias a los días aciagos según el calendario maya, y también a individuos par-

²¹ Aparece además la voz *hubin*, traducida ya por “soplar como por caña”, flauta o cerbatana”, ya por “tañer trompeta”. Me parece probable que *oquez*, un término que apunta los textos con frecuencia, aluda a la trompeta de madera u otro material vegetal (a partir de tallos de gramíneas bambúseas), dado que *oquezan* significa “soplar cañas o flautas”, pero esto requiere de mayor investigación, pues no se puede desechar la existencia de flautas de hueso o barro, presentes en el área maya tanto en códices como en restos arqueológicos.

²² Además de los derivados de *vil*, que tienen relación con silbatos de barro y los sonidos que emiten, constan los vocablos emparentados con *xuxubtay*, que marca el silbar “sólo con la boca”, y los que denotan el “silbar poniendo el dedo en la boca” *tzutzipighon*, *qtzutzipinon*, *tzutzuptyay*) y el silbido que así se obtiene, el *tzutzip tzeital* o “chifflido de arriero” mexicano.

ticulares como los sonajeros y los juglares, e incluso cantos de huérfanos. Se cantaba pues desde el placer físico de los jóvenes hasta las penas de quienes estaban solos.

Morley señala que la danza era una actividad religiosa, desconociéndose el baile “como actividad social” (1972: 208), pero conviene matizar tal aseveración, pues el hecho de que la cotidianeidad maya estuviese permeada por lo religioso no significa que tales actos no conllevaran interacciones sociales de tipo incluso jocoso, en particular si pensamos en las danzas ligadas a las representaciones escénicas.

De hecho, hacer una separación estricta entre cantos, danza y tales representaciones no deja de ser en alguna medida artificial; muchos de los primeros estaban hechos para acompañar a las segundas, como lo muestra el ejemplo el canto llamado *El apagamiento del anciano sobre el monte*, metáfora para referirse a las ceremonias del fuego nuevo con que se recibía al año, en el cual se mencionan expresamente, además de los dioses venerados, los instrumentos, la escuela de canto y danza, sus maestros y algunos de los actores que participaban en las representaciones, junto con la erección de la estela que daba cuenta del acontecimiento:

Declina el sol en las faldas del cielo al poniente;
suenan el tunkul, el caracol y zacatán y se sopla la cantadora jícara.
Se seleccionan todos... han venido.
Después, saltando, van a llegarse hasta el popolna, donde está el Ahua Can...
Han llegado los músicos cantantes, los farsantes, bailarines contorsionistas, saltarines y los corcovados y los espectadores.
Todas las personas han venido... a la diversión que se hará en medio de la plaza de nuestro pueblo.
Al comenzar a penetrar el sol en las faldas de la superficie del cielo es el momento conveniente para comenzar...

Que ni siquiera el gozo experimentado ante el amor y la sensualidad, representados por la flor, se consideraban necesariamente desvinculados de los ritos se constata de manera rotunda en otro de tales cantos; aquél donde se describe la ceremonia *Kay nicté*, realizada por mujeres

solas y desnudas, dirigidas por una anciana, en noches de luna y a la orilla de una poza natural (*haltun*), “para regresar, si se ha ido, o asegurar, si permanece cerca, al amante” (*ibid.*: 367-68). Allí se apunta:

La bellísima luna se ha alzado sobre el bosque;
Va encendiéndose en medio de los cielos
donde quede queda en suspenso para alumbrar sobre la tierra, todo
el bosque.

Dulcemente vienen el aire y su perfume.

...

Hemos llegado adentro del interior del bosque
donde nadie mirará lo que hemos venido a hacer.

Hemos traído la flor de la Plumaria,
la flor del chucum, la flor del jazmín canino...
Trajimos el copal, la rastrera cañita ziiit,
así como la concha de la tortura...
nuevo calzado, todo nuevo,
inclusive las bandas que atan nuestras cabelleras
para tocarnos con el nenúfar; igualmente el zumbador caracol...

...

Ya, ya estamos en el corazón del bosque,
a orillas de la poza en la roca,
a esperar que surja la bella estrella
que humea sobre el bosque.
Quitaos vuestras ropas,
desatad vuestras cabelleras;
quedaos como llegasteis aquí sobre el mundo,
vírgenes, mujeres mozas...

Lo religioso

Al leer este tipo de cantos, resulta fácil comprender que los frailes insistieran en proscribirlos; la carga de sensualidad implícita no comulgaba, por decir lo menos, con la nueva moralidad que se pretendía imponer.

Por otra parte, su afán por conocer las modalidades de la antigua religión, para mejor combatirla, explicarían quizá la cantidad de datos que nos legó por ejemplo fray Diego de Landa sobre las ceremonias prehispánicas; entre ellas los bailes.

Vemos así aparecer en su *Relación* aquellas danzas que se ejecutaban en las ceremonias de año nuevo de los años Kan, junto con ofrecimiento de sangre de un guajolote, panes de maíz en forma de corazones y semillas de calabaza, además de autosacrificios de las orejas (Landa, 1978: 64; Morley, 230 y ss.), y otra danza de mujeres ancianas de la comunidad frente a una imagen de Itzamná, en caso de desgracias (acompañadas de sacrificios de perros u hombres). Cabe señalar que los bailes eran la única ocasión, según Landa (*ibid.*: 89) en la cual las mujeres podían estar presentes en el templo.²³

En los años Muluc también se ejecutaban danzas (como el baile de guerra *Holcanokot batelokot*) y asimismo, en caso de calamidades (relacionadas con escasez de agua y el exceso de retoños en las cañas de maíz), las viejas además de ofrecer un tejido tenían que bailar sobre zancos, teniendo en las manos unos perros de barro con panes en el lomo (Landa, *ibid.*: 66). En los años Ix, tenidos por particularmente riesgosos en cuanto a robos, enfermedades de los ojos, guerras, cambios de jefes, sequías, plagas de langostas y hambres, se acostumbraban los bailes *Alcabtan kamahua*, y también danzaban las ancianas. Aún más peligrosos eran los años Cauac: soles destructores, mortandades, bandadas de pájaros y hormigas devorando el grano. No es pues extraño que se acostumbrara realizar una danza vinculada con el inframundo, llamada *Xibalbaokot*, y que en épocas particularmente difíciles los bailes adquirieran incluso matices de sacrificio, pues se ejecutaban sobre brasas, con los pies desnudos²⁴ “y en esto creían que estaba el remedio de sus miserias y malos agüeros” (Landa, *ibid.*: 69-70).

Sobre este tipo particular de “baile” —según la clasificación hispana de la época— nos ilustra Juan Farfán, uno de los primeros conquista-

²³ También apunta que “Los hombres no solían bailar con las mujeres” (*ibid.*: 39).

²⁴ Caminar sobre brasas también se acostumbraba en la provincia de Chikinchel (hoy Valladolid, Yucatán) y en Dzonot, en ciertas ceremonias especiales (RHGGY, II, 39, 83).

dores de Yucatán, quien escribió sobre las costumbres antiguas de los pueblos de Kanpocolche y Chochola (próximos al actual Valladolid, en el oriente). Puesto que se trata de uno de los escasísimos testimonios que ha perdurado de un testigo presencial, bien vale la pena rescatarlo en su totalidad.

Tenían otro rito o uso antiguo en sus baile, que juntaban mucha leña seca, que habría como más de cien carretadas, y poníanle fuego y hacíanlo todo brasas, y después tendíanla con un palo... y hecho esto venía el sacerdote llamado Ahk'in... y traían un hisopo, y un vaso que haría como hasta dos cuartillos de vino —del que ellos hacían en su tiempo viejo— y andaba derredor del fuego mojando el hipo y echando el fuego y diciendo en la lengua un cantar [del] que no entendemos, por no saber la lengua, más de que bendecía el fuego, y hecho esto pasaba corriendo por encima del fuego. Y luego venían otros y pasaban, unos poco a poco y otros como les parecía, y descalzos, e iban dejando unos vasitos de vino en medio del fuego. Y venían otros detrás... e íbanlo tomando..., y el Ahkín, primero que comenzaba a pasar por el fuego, primero llevaba un ídolo colgado en la mano, diciendo que aquél les pasaba por el fuego sin que les hiciese mal. Y dicen que éste que lleva el ídolo alcanzaba para los demás que pudiesen pasar sin quemarse, con las palabras y ceremonias que había y decía, demás de que bailaban muchos indios y cantaban muchos cantares, los cuales no entendíamos porque no sabemos la lengua.

Y demás de este baile del fuego había otros muchos bailes, que serían de más de mil géneros, y tenían éstos por muy grandísima cosa, y se juntaban a verlo tanta cantidad y número de gente, que se juntarían más de 15 mil indios, y que venían de más de 30 leguas a verlo porque, como digo, lo tenían ellos por muy grandísima cosa (RHGGY, II: 323-324).

Cualquiera que haya presenciado un carnaval contemporáneo en el pueblo tzotzil de Chamula, podrá observar los paralelos.

Había también diversas danzas que se ejecutaban durante los meses; sólo mencionaré la celebración en honor de Kukulkán (mes Xul) cuando desfilaban señores, sacerdotes, gente del común y en particular los “pasayos”, característica de la festividad, que por eso se denominaba *chic kaban* (“llamado payaso”).

En otras ocasiones se acostumbra ayunos, comidas especiales y danzas que duraban cinco días y noches, a lo largo de los cuales los “payasos” iban por las casas representando comedias y recogiendo regalos que luego se repartían entre señores, sacerdotes y bailarines (Morley, 233), descripción que bien podría aplicarse a la ceremonia que realizan aún hoy los tojolabales durante la cuaresma, llamada *Taan k'oy* (ceniza-excremento).

Había también danzas específicas en las celebraciones que sacerdotes, médicos hechiceros (denominada Chan tuna), cazadores (llamada *Okot uil*) y pescadores (*Chohom*), dedicaban a sus dioses patronos para tener éxito en sus respectivas actividades (Morley, *ibid.*).²⁵

La entrega con que se ejecutaban todas y cada una de estas ceremonias se advierte clara en lo que acota el mismo franciscano: “Y en sus bailes son pesados porque todo el día entero no cesan de bailar y allí les llevan de comer y beber” (Landa, *op. cit.*: 39).

Dos descripciones, dos concepciones

Landa habla con particular detalle de dos danzas, a las cuales califica de “muy de hombre de ver”: la llamada *Holcan okot*, celebrada por los guerreros (*holkan*) en el mes de Pax,²⁶ “en que bailan 800 y más y menos indios, con banderas pequeñas, con son y paso largo de guerra, entre los cuales no hay uno que salga de compás”, y del *Colomché*, donde al son de la música los bailarines, en parejas, uno de pie y el otro en cuclillas, jugaban con cañas, aventándoselas (p. 39).

²⁵ Diego García de Palacio, hablando sobre la provincia de Izcalcos (no maya) en Guatemala, describe el sacrificio ritual de un venado, hecho por los cazadores y apunta que, mientras se cocía su carne “hacían su baile”. Otra danza, de carácter más profano, se registraba cuando se elegían caciques (apud Acuña, 1982: 280, 282).

²⁶ Según Tozzer, este sería originalmente el nombre de un tambor (93, nota 403).

Menciona asimismo ciertos bailes sacrificales (para los cuales se compraban esclavos o incluso, alguno “por devoción, entregaban a sus hijitos”) y señala que tras varios días en que se festejaba al futuro sacrificado (de pueblo en pueblo), reunidos en el patio del templo, desnudaban a la víctima, la ataban a una madero y la pintaban de azul y después “hacía la gente un solemne baile con él, todos con flechas y arcos alrededor del palo, y bailando subían en él, y atabánle, siempre bailando...

Subía el sucio del sacerdote vestido, y con una flecha le hería en la parte verenda, fuese mujer u hombre, y sacaba sangre y bajábase y untaba con ellos los rostros del demonio [imágenes de los dioses]; y haciendo cierta señal a los bailadores, ellos, como bailando, pasaban de prisa y por orden le comenzaban a flechar el corazón, el cual tenía señalado con una señal blanca, y de esta manera poníanle al punto los pechos con un erizo, de flechas” (p. 50).

Mientras que a los que sacrificaban arrancando el corazón —apunta,— luego los desollaban y el sacerdote, “en cueros vivos, se forraba con aquella piel y bailaban con él los demás, y esto era cosa de mucha solemnidad para ellos... si [los sacrificados] eran esclavos cautivos en guerra, su señor tomaba los huesos para sacarlos como divisa en los bailes, en señal de victoria” (p. 51).

Aunque el fraile describe al *Colomché* como un baile más bien jocoso, donde la destreza con las cañas jugaba el papel principal, parece que éstas no eran sino parte del rito, que en su totalidad incluía el sacrificio ritual. Tal dualidad está presente incluso en el nombre de lo que él denomina danza, pues si *Colomché* puede en efecto traducirse acudiendo a la raíz *col* (arrebatar), *om* como un agentivo que denota al actor y *ché* por palo (“el que arrebató el palo”), resulta que la primera parte, tomándose como glotalizada, *kól*, significa “desollar, lastimar o herir livianamente”, de donde tendríamos “herir livianamente al del palo” (Barrera Vázquez: 356). Esto explica cabalmente el sentido de algunos párrafos de dos de los *Cantares de Dzitbalché*, la “Canción de la danza del arquero flechador” y el llamado precisamente “X colom ché”. En la primera, invitando al personaje a alistarse para flechar a un cautivo, se lee:

Espiador, espiador de los árboles,
a uno, a dos vamos a cazar a orillas de la arboleda
en danza ligera hasta tres ²⁷

Bien alza la frente, bien avizora el ojo;
No hagas yerro para coger el premio.

...

Da tres ligeras vueltas alrededor de la columna pétrea pintada,
aquélla donde atado está aquel viril muchacho, impoluto, virgen,
hombre.

Da la primera [vuelta]; a la segunda coge tu arco, ponle su dardo,
apúntale al pecho; no es necesario que pongas toda tu fuerza para
asaetearlo,
para no herirlo hasta lo hondo de sus carnes
y así pueda sufrir poco a poco, que así lo quiso
el Bello Señor Dios.

A la segunda vuelta que des a esa columna pétrea azul,
segunda vuelta que dieres, fléchalo otra vez.

Eso habrás de hacerlo sin dejar de danzar, porque
así lo hacen los buenos escuderos peleadores hombres que
se escogen para dar gusto a los ojos del Señor Dios.
Así como asoma el sol por sobre el bosque al oriente,
comienza del flechador arquero el canto...

Oigamos ahora la descripción hecha por los propios mayas del sacrificio mismo, contenida en el cantar *X colom ché* y las palabras que de dirigen a la víctima, portadora del mensaje a los dioses; descripción y arenga que dan buena cuenta de la lírica apreciación que se tenía del ritual, cargado como era de esperar de un profundo sentido religioso:

²⁷ Ya que la traducción de Barrera Vázquez no intentó mantener la rima que caracteriza al original maya, he variado aquí la transcripción (que en el original corresponde a columnas pareadas).

Mocetones recios,
hombres del escudo en orden,
entran hasta el medio de la plaza
para medir sus fuerzas
en la danza del *Kolomché*.

En medio de la plaza

está un hombre
atado al fuste de la columna
pétrea, bien pintado con el bello añil.
Puéstole han muchas flores de balché
para que se perfume;
así en las palmas de sus manos, en sus pies,
como en su cuerpo también.

Endulza tu ánimo, bello hombre;
tú vas a ver el rostro de tu Padre en lo alto.
No habrá de regresarte aquí sobre la tierra
bajo el plumaje del pequeño colibrí
o bajo la piel... del bello ciervo...
Date ánimo y piensa
solamente en tu padre;
no tomes miedo; no es malo lo que se te hará.
Bellas mozas te acompañan
en tu paseo de pueblo en pueblo...
No tomes miedo; pon tu ánimo en lo que va a sucederte...

...

Ríe, bien endúlcese tu ánimo,
porque tú eres a quien se ha dicho que lleve la voz
de tus convecinos ante nuestro Bello Señor,
aquél que está puesto
aquí sobre la tierra
desde hace ya muchísimo [tiempo]...

La parafernalia

La realización de todas y cada una de estas danzas implicaba, a más de la preparación física y ritual de los participantes, obtener los implementos necesarios para llevarlas a cabo. Sobre ello sabemos muy poco, pues los cronistas rara vez se detuvieron en describir los trajes o la coreografía. De nuevo los diccionarios resultan de utilidad para conocer algunos de tales detalles.

Así por ejemplo, fray Tomás de Coto, en su vocabulario sobre la lengua cakchiquel (*Thesaurus verborum* 1647-1656) consigna la importancia de las plumas,²⁸ tanto en actividades cotidianas como extraordinarias, pues eran empleadas como tributo y hasta como parafernalia ritual. Las vemos aparecer en las entradas que hablan de abanicos (mosqueadores o aventadores), coronas, cañutos o caños para escribir; para poner a un “guaipil en el pecho” o para el sombrero. Particularmente codiciadas para ataviarse en los bailes, lucían en brazaletes, “plumajes” usados “en la cabeza o en el brazo”, o plumas singulares de quetzal “largas y verdes, con que bailan”²⁹ Había incluso verbos para denotar su ondular con la danza: *ti nuu chi 3u3 xahbal*, “quando las plumas de los que bailan se van meneando”, *ti mee chi 3u3*, “ondear los penachos o plumas de los que bailan, o las sementeras de trigo, meneándose a una con el aire”. Plumas cuyo “relumbrar” durante el baile se coloca en el diccionario en la misma entrada en que figuran los vientres dorados de los peces bajo el agua, el fuego, las luciérnagas, la arena, las estrellas, la luna “muy reluciente y clara” y el sol “quando dan los rayos por las cumbres de los montes” (1983: 479-480).

Teniéndoseles tal estima no es de extrañar que se vigilara su estado (“quebrantarse las plumas con que bailan, no quebrarse del todo”: *tibuqhubux 3u3 o ququm q, ibabal*) e incluso que se alquilasen para las festividades (*op. cit.*: 423).³⁰ Asimismo el dominico Thomas Gage, al hablar de

²⁸ Genéricamente conocidas como *ququm*, pero denominadas *puyul* si eran muy delicadas.

²⁹ La información sobre el tema en los materiales en *pok´om* es bastante magra, aunque sobrevivió una entrada, por fortuna relativamente amplia, que nos habla del empleo de plumas de quetzales (*k´uk´*) y raxón en las danzas.

³⁰ En la entrada “puñado” del texto de Coto se da como uno de los ejemplos “un manajo de plumas he alquilado” (p. 448), mientras que en “alquilar vestidos...” se aprecia la presencia del vocablo para plumas cuando se habla de lo “alquilado para bailar”. Véase también la entrada “bailar” (pp. 26, 60).

Santiago Sacatepéquez menciona el alquiler de penachos en las fiestas titulares de los pueblos, y lo redituable del negocio “porque hay penachos de éstos que tendrán 60 plumas de distintos colores y les dan por el alquiler de cada pluma medio real... y además el valor de las plumas que se extravíen por casualidad” (1946: 198). Sobre la persistencia de esta costumbre volveré al final de la exposición.

El valor comercial y estimativo de las plumas explica también el que los tzutuhiles de San Andrés y San Francisco Atitlán (al mismo tiempo que aprendían el canto llano a la usanza occidental), espíaran los sitios donde anidaban las guacamayas a fin de apropiarse de los polluelos, domesticarlos y aprovecharse de sus plumas “amarillas, coloradas, azules y verdes... para sus areytos y bailes en días de fiesta” o para hacer elegantes abanicos (1982: 135, 146).

Sabemos también que en ciertos festejos los cakchiqueles se vestían como águilas o felinos y descendían desde lo alto del *xahobat che* o *xahbal coh*; un “palo muy alto que suelen poner en las fiestas de los pueblos, y buelan en él los indios atados, que en castellano llamamos bolador”. Asimismo, en las máscaras o “carátulas” que alegraban los bailes: *Qokbal ru bi cot, ru vi balam* (Coto, *op. cit.*: 71, 336, 338), aparecían representadas figuras de tigres y águilas. Estos bailes, nos dice, eran amenizados con diversos instrumentos, entre los cuales estaban aquéllos de percusión cubiertos con pieles de venado, pecaríes o conejo, y los silbatos y ocarinas que con frecuencia representaban aves.

Los yucatecos, por su parte, codiciaban los cuernos de venado, que empleaban para castrar colmenas (Álvarez, *op. cit.*, I: 322, 324) y percutir las conchas de tortuga, y los huesos largos, con los que se fabricaban silbatos que, a la par de los caracoles grandes y las flautas de cañas, servirían para hacer “son a los valientes” cuando bailaban el *Colomché* (Landa, *op. cit.*: 39).

Un detalle particular sobre parafernalia aparece en la descripción del pueblo tzutuhil de San Bartolomé, sujeto a Santiago Atitlán, Guatemala, donde aun en la época colonial los indios acostumbraban llevar en las fiestas principales “en sus fiestas y areytos”, culebras no venenosas (del tipo de las llamadas *mazacoatl*, *hecacoatl* y *tlilcoatl*) “revueltas al cuerpo y al brazo” (apud Acuña, 1982: 109).

Representaciones escénicas

Habiendo dedicado algunas palabras a los cantos y danzas, pasemos ahora a considerar con idéntica brevedad lo relativo a lo que podríamos llamar “representaciones escénicas”, no sin antes insistir en dos puntos: primero, lo arbitrario de tal clasificación, que obedece más a facilitar la exposición que a la percepción que de tales actos tenían los propios mayas (para quienes, según todo parece indicar, estaban íntimamente ligados a cantos y danzas), y segundo, el hecho de que si bien hoy —allí donde se han mantenido— tales representaciones han sido comúnmente calificadas como mero folklore, ello obedece en buena medida a que, después de siglos de adoctrinamiento religioso, muchas de ellas perdieron su vinculación con los antiguos ritos a los que antes acompañaban.

Cabe iniciar señalando que el propio Landa menciona el arraigo popular de los bufones, (“farsantes”) entre los yucatecos, y la existencia de espacios para representaciones en poblaciones como Chichén Itzá (las plataformas ahora llamadas de Venus y de Las águilas y Los Tigres), tal y como sabemos existían en ciudades del Altiplano Central como Tlatelolco, Tenochtitlan o Cholula.

Que esos “farsantes” eran al mismo tiempo bailarines surge de la afirmación de Sánchez de Aguilar, en el sentido de que, acompañados con tunkules, flautas y conchas de tortuga, narraban, cantaban y bailaban.

Tenían y tienen farsantes que representan fábulas e historias antiguas. Son graciosísimos en los chistes y motes que dicen a sus mayores y jueces, si son rigurosos, si son blandos, si son ambiciosos, y esto con mucha agudeza y en una palabra... Los religiosos vedaron al principio de sus conversión estos farsantes, o porque cantaban antiguallas, que no se dejaban entender, o porque no se hiziessen de noche estas comedias y evitar pecados en tales horas. Y averiguando algo de esto hallé que eran cantares y remedos que hacen de los paxaros cantores y parleros, y particularmente de un paxaro que canta mil cantos, que es el *cachic*, que llama el mexicano *çençontlatoli*... Llamam a estos farsantes *balzám*, y por metáfora llaman *balzám* al que se hace gracioso, decidor y chocarrero (*op. cit.*: 98).

El filólogo René Acuña, uno de los pocos que ha trabajado con profundidad este tema (1975 y 1978), agrega a los “bufones y chocarreros” los nombres del *ah taah ach* y el *chic*, y apunta que estos últimos se caracterizaban por su lenguaje retozón “y por sus meneos, muecas y amagos, a menudo bastante obscenos”; su carácter jocoso habría propiciado la relativa indulgencia con que los vieron los españoles (1978: 17, 21, 22),³¹ quienes incluso siguieron empleándolos para su esparcimiento, como señala el propio Landa (*ibid.*).

Que este tipo de actores eran populares también entre los mayas de Guatemala se deriva de lo asentado por el franciscano Antonio Margil de Jesús, fanático persecutor de indios “idólatras” y “supersticios” en todo el Virreinato de la Nueva España, desde Costa Rica hasta Texas, quien en 1704 emprendió una visita al departamento de Suchitepéquez, Guatemala, pues se había enterado la persistencia de múltiples costumbres prehispánicas. En la breve pero riquísima descripción que nos dejó al respecto, dedica algunos párrafos al “arte de nigromancia para mil habilidades, con efectos extraordinarios” que practicaban algunos individuos en los pueblos de Samayac, San Pablo, San Bernardino y San Gabriel y que, según constató, maravillaban a los espectadores, en particular —apuntó con espanto— a los muchachos de doctrina.

Durante dichas representaciones, que se acostumbraban en las fiestas públicas, los que él llama nigrománticos, en medio de ciertos bailes, ejecutaban “suertes” tales como darse “con unas piedras despiadados golpes en los brazos, pechos, espinillas y cabeza, sin hacerles las piedras la más mínima lesión ni dolor”, quemar un pañuelo en público y luego mostrarlo completo, sacar agua de la cacha de un cuchillo, quebrar un huevo y volverlo a unir, tragar fuego sin quemarse, cortar el tronco de un árbol “de gran magnitud” y volverlo apegar e incluso formar “en las plazas o campos un mar, un río, y una fuente o poza muy profunda”. Artes que, según apunta, tenían indios y españoles por pura habilidad o juegos de manos, pero que él bien sabía no podían lograrse sin ayuda del Demonio (Dupiech y Ruz, 1988: 255-257).

³¹ Entre los tzeltales copanaguastlecos también existían estos personajes, llamados *luil* o *loil uinic* (de *zloil*, que Ara traduce como juglería)

Para el tiempo en que Margil visitó estos pueblos quichés, las representaciones estaban influenciadas con elementos españoles y africanos, como lo muestra el que los bailes fuesen sones “corridos” y “foliados” (de los cantos llamados folías, comunes en Portugal, España y Las Canarias) y “corridos”, que se acompañaban con arpa y guitarra (*ibid.*), pero no cabe duda de que el arte de los nigrománticos era de raigambre profundamente prehispánica: en el mismo *Popol Vuh* se habla de cómo los héroes gemelos, con tal de vencer a los señores del inframundo, se dejaron quemar en la hoguera, moler sus huesos y lo resultante ser arrojado al agua de un río, para luego aparecer como hombres-peces. Asimismo, quemaban las casas y las volvían a su estado anterior, se mataban y resucitaban mutuamente... (apud Acuña, 1980: 24).

Al igual que sus descendientes del siglo XVIII los jóvenes del *Popol Vuh* entremezclaban tales actos de magia con bailes, como los del *Puhuy* (especie de mochuelo), *Cux* (comadreja), *Iboy* (armadillo), *Chitic* (zancos) y el llamado *Ixtzul*, danza particularmente violenta “que se bailaba por muchos grupos haciendo un estruendo indescriptible”, en la cual los bailarines portaban máscaras pequeñas, plumas de guacamaya colgadas del occipital y se vestían “con naguas como camisas de sacristanes”, y que entre sus pasos incluía el meterse “palos por las gargantas y huesos de las narices” y darse “grandes golpes en los pechos con una gran piedra” (apud Acuña, 1980: 24-26), ni más ni menos que como los “nigrománticos” de Margil.

La ejecución de este tipo de juegos de ilusionismo fue consignada por Sahún para el Altiplano Central e incluso para los mayas-huastecos, de quienes nos dice que además de cantores y bailadores eran.

...amigos de hacer embaimientos, con los cuales engañaban a las gentes, dándoles a entender ser verdadero lo que es falso, como es dar a entender que se queman las casas que no se quemaban, y que hacían parecer un fuente con peces. Y no era nada, sino ilusión de los ojos. Y que mataban a sí mismos, haciéndose tajadas y pedazos sus carnes y otras cosas que eran aparentes y no verdaderas (*ibid.*, Ochoa, 1979: 141).

Entre los yucatecos tampoco eran desconocidos tales actos de prestidigitación y farsas rituales, que estaban a cargo de los actores llamados *ah tel ez*, y al igual que entre los quichés fueron proscritas por los frailes (Acuña, *op. cit.*: 23).

Sobre la ceremonia *El volador* en Guatemala, contamos con la descripción de Antonio de Ciudad Real, quien la presencié en Almolonga en 1585:

Pusieron en el patio de la iglesia un volador, que es un palo muy alto, hincado en el suelo muy fijo y fuerte; en la punta de este palo, allá en lo alto, tenían hecha una rueda a madera de devanadera y ella cogidos cuatro cordeles gruesos, a los cuales se ataron cuatro indios, a cada cordel el suyo, vestidos todos de color, con unas alas muy grandes y sendas sonajas en las manos, y dejándose caer todos cuatro a un punto, atados por medio del cuerpo, bajaron poco a poco como volando, tañendo sus sonajas hasta que cayeron al suelo, que cierto era muy de ver. Luego subían otros y luego otros y otros, y así regocijaron la fiesta (*op. cit.*: 5).

Casi un siglo después el cronista Fuentes y Guzmán dedicó un capítulo de su extensa obra sobre Guatemala al mismo entretenimiento. Por él nos enteramos que desde niños se entrenaban los mayas para ejecutarlo, entrenando arduamente durante meses los finalmente elegidos para hacerlo; nos describe los ricos atavíos de pluma y máscaras de aves empleados y añade los instrumentos acompañantes: cascabeles, *tepanaguastles*, flautas, caracoles y *ayacastles* “sonoros y ruidosos”. Destaca también el papel de los “criados” de los voladores, que bailaban en el estrecho “bastidor” y el papel del llamado *mico*, que permanecía en lo alto del madero (1969, I: 344-346).

No existe acaso mejor colofón, para cerrar este breve recorrido por el mundo de la música y las danzas de los mayas prehispánicos, que referirse aunque sea a vuelapluma al justamente famoso *Rabinal Achí*, único ejemplo que ha llegado hasta nosotros de “baile-drama” o “teatro”

mesoamericano, aunque desprovisto de la música original y las indicaciones coreográficas que sabemos lo acompañaban.³²

Dicha representación, conocida por los achís modernos como *Xahoh tun* o baile del tun, y cuyo nombre original parece haber sido *Lotzo tun* o *Lotzo gohom*, “tun o trompetas del sangramiento” ha sido estudiada por varios autores, en particular por René Acuña (1975), quien destaca su carácter eminentemente ritual, a pesar de que ha sido común considerarlo “un braile-drama de carácter folklórico, cuyo contenido nadie ha vacilado en calificar de histórico” (*op. cit.*: 77,99-101).

Los nombres de algunos personajes (vg. “Cinco lluvia”), la relación de otros con la diosa Xochiquetzal, “la de la falda de jade” y los atributos que todos ellos portan en las manos, muestran sus vínculos con cultos de fertilidad. Y no es tampoco casual que la obra se representase a partir del 20 de enero, fecha en iniciaba entre los guatemaltecos el mes Pariché equivalente al llamado Atlcahualo o Cuahuitlehua entre los nahuas, voces que tanto en maya como en náhuatl remiten a la idea de sembrar estacas y tiempo de retoñar los árboles.

Que en esa misma fecha el santoral católico festeje nada menos que San Sebastián (por cierto patrono de uno de los cuatro barrios de Rabinal), muerto a flechazos atado a un árbol según la tradición, no fue por supuesto elección de los indios; pero la coincidencia no puede ser mejor.

No voy a intentar resumir aquí las características de tal obra, analizadas extensamente por Acuña con la acuciosidad que lo caracteriza; rescatemos para nuestro propósito que la puesta en escena se acompañaba con la música de un tambor hueco de madera (el tun o teponaztli) y dos trompetas, y que su argumento (entretendido con coreografías dancísticas), gira en torno al cautiverio de los diálogos con y el monólogo y sacrificio ritual de un guerrero quiché, Cavek Quiché Vinak, capturado por los de Rabinal.

³² No fue sino hasta 1856 cuando dos achís registraron, imperfectamente, la notación musical tal como entonces se ejecutaba, misma en la que algunos especialistas encontraron influencia española, “arreglada al canto llano por algún misionero”, confundiendo de paso la notación del baile-drama con otras obras de origen nicaragüense. Nada se anotó entonces, por desgracia, sobre la coreografía (Acuña, 1975: 81, 85).

Puesto que, pese al título con que la conocemos, es este último de hecho el verdadero protagonista de la historia, oigamos parte del parlamento que pronuncia poco antes de danzar y solicitar al señor de Rabinal permiso para ir a despedirse de su tierra:

A esas flautas, esos tambores, ¿les sería posible sonar ahora como mi flauta, como mi tambor? Toque, pues la, melodía grande, la melodía breve.

Que toque mi flauta yaqui [extranjera], mi tambor yaqui, mi flauta queché, mi tambor queché, la danza del preso, del cautivo en mis montañas, en mis valles, como para que haga palpitar el cielo, para que haga palpitar la tierra.

Que nuestra frente, nuestra cabeza de doblegue, cuando demos vuelta golpeando con el pie; cuando bailemos, cadenciosos, golpeando el suelo con los servidores, con las servidoras, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén con ustedes, oh flautas, oh tambores!

Y a su regreso, dirigiéndose a quienes habrán de sacrificarlo, exclama:

¡Oh águilas! ¡Oh jaguares! “Se ha marchado”, dijeron hace poco. No me había marchado; fui solamente a decir adiós a la cara de mis montañas, a la cara de mis valles... en los cuatro rincones, en los cuatro lados. ¡Ah, oh cielo! ¡Ah, oh tierra! Mi decisión, mi denuedo, no me han servido. Busqué mi camino bajo el cielo, busqué mi camino sobre la tierra, apartando las yerbas, apartando los abrojos. Mi decisión, mi denuedo, no me han servido.

¡Ah, oh cielos! ¡Ah, oh tierras! ¡Debo, realmente, morir, fallecer aquí, bajo el cielo, sobre la tierra?

...

Ah, oh cielo! ¡Ah, oh tierra! Ya que es necesario que muera, que fallezca aquí, bajo cielo, sobre la tierra, ¡como no puedo cambiarme por esa ardilla, ese pájaro, que mueren sobre la rama del árbol, sobre el retoño del árbol!...

¡Oh águilas! ¡Oh jaguares! Vengan, pues, a cumplir su misión, a cumplir su deber, que sus dientes, que sus garras me maten en un momento, porque soy un varón llegando de mis montañas, de mis valles.
¡El cielo, la tierra, estén con todos! ¡Oh águilas! ¡Oh jaguares!

Antiguos instrumentos para nuevas melodías: la época colonial

La decidida acción que ejercieron los eclesiásticos contra las manifestaciones más visibles de la religiosidad con tintes prehispánicos significó, entre otras situaciones, la decapitación de las estructuras religiosas preexistentes, con lo cual se perdió buena parte del conocimiento especializado que sólo poseían los líderes. No obstante, basta asomarse a cualquier comunidad maya contemporánea para percatarse de que, en mayor o menor medida, el pueblo logró mantener algunas de las antiguas creencias y actitudes, bien por haberlas ocultado celosamente en espacios más privados (cuevas, forestas o incluso viviendas), bien a través de refuncionalizaciones o reelaboraciones; es decir, adaptando algunas de ellas a las modalidades del universo religioso.

Este último mecanismo, cabe señalar, fue en ocasiones alentado incluso por los propios eclesiásticos, quienes buscaron aprovechar algunas de las antiguas manifestaciones culturales como medio para introducir los cambios deseados. Tal parece haber sido, en varios casos, el destino de las expresiones musicales.

Acaso una de las primeras amalgamas en este sentido fue la estrategia empleada por Las Casas para difundir el mensaje evangélico entre los mayas de la llamada Tierra de Guerra (Tezulutlán, más tarde Verapaz), pues fray Bartolomé, como es bien sabido, instruía a ciertos mercaderes indígenas para que contaran y cantaran pedazos de historias bíblicas en los pueblos que visitaban, deteniendo la narración en algún pasaje de particular interés. Cuando los indios solicitaban continuasen, alegaban no saber más, agregando de inmediato conocer a ciertos españoles (los frailes dominicos) que las sabían a la perfección. Así, éstos se hacían invitar a los poblados.

También en Yucatán la cultura musical fue puesta al servicio de la nueva religión, según algún autor, por iniciativa del lego franciscano Juan de Herrera hacia 1545, quien fue “el primero en enseñar la lectura

y escritura, canto llano y polifónico, órgano y latín a los niños mayas” (Bretos, 1987: 29).

Fuese o no por iniciativa de Herrera, según las *Relaciones histórico geográficas de la Gobernación de Yucatán* (RHGGY), para 1579 en muchos pueblos³³ se registraba la existencia de “indios cantores” (“que dicen las horas del día y ofician el oficio de la misa”). En Ekbalam, Xocen, Dzan, Panabchen y Muna se agregan a tales cantores los “tañedores y músicos de flautas”, en la *Relación de Tinum y Temozon* aparecen junto a las flautas los sacabuches, a los que se añaden en la de *Tekom y Ecab* las trompetas, en tanto que en la de Izamal se apunta la existencia de una escuela en el monasterio franciscano donde los indios, además de aprender a leer y escribir, eran enseñados “a cantar y tañer”, a fin de que pudiesen hacerse cargo de la paraliturgias (RHGGY, I: 180, 198, 214, 25, 304; II: 140, 158, 199, 226, 232, 246, 277), en 1588, durante su recorrido por la península, el Franciscano Antonio de Ciudad Real observó que “por pequeños que sean”, en todos los pueblos había escuelas donde los indios “aprenden a leer y escribir y cantar canto llano y canto de órgano, y a tañer flautas, chirimás, sacabuches y trompetas, en todo lo cual hacen ventaja a los de todas las otras provincias de la Nueva España” (1979: 338).

Buscando agradar a los religiosos, los indios salían a recibir a los frailes con “a tambores y música que ellos acostumbra”, aunque algunos, como los de Kanpocolche y Chocholoa, no por ello descuidaban la veneración a sus antiguos dioses (RHGGY, II: 326, 329). Al propio Ciudad Real y al comisario franciscano Alonso Ponce, por ejemplo, los acogieron en 1588 los de Valladolid con “música de trompeta y flautas”, los de Humún con un baile de enmascarados durante el cual “remedaban también, muy al natural, el canto de unos pájaros nocturnos”, en tanto que los Huaima les ofrecieron “un baile a su modo”, a diferencia de los de Ichmul, que ejecutaron “una danza al modo de españoles”.³⁴

³³ Tales como Citilcum, Sitalpech, Tepakán, Muxuppipp, Tihosuc y Chikindzonot, Chichimila, Chancente, Chahuac-Ha y Sacalaca.

³⁴ Estos son apenas algunos ejemplos; a lo largo de su visita por Yucatán, Chiapas y Guatemala, el fraile reportó múltiples manifestaciones del mismo tipo. Como dato curioso agrego apenas que en el pueblo yucateco de Citmop se ejecutaron dos danzas distintas: “una de mochachos y otra de indios grandes” y en el de Xequépez nada menos que cuatro (*op.cit.*: 327).

Particularmente vistosos fueron los recibimientos en Tenum y Kantunil. En el primero:

A una legua [...antes de llegar] tenía hecha una gran ramada, y en ella puestos muchos indios vestidos a manera de moros, con lanzuelas pintadas y adornadas con plumas de colores, las cuales, con unas rodellitas y algunas invenciones y un atambor que les hacía son y los guiaba, fueron la otra legua delante del padre comisario dando voces y gritos, y levantando algazaras, corriendo unos contra otros sin cesar un punto. Junto al pueblo había muchas otras ramadas y gran multitud de indios, y una danza y mucha música (Ciudad Real, 1979: 324 ss.).

En Kantunil, vecino a Izamal, los franciscanos presenciaron el “baile “prehispanico llamado *Zonó*, del cual nos dejó fray Antonio un detallada descripción que bien vale la pena reproducir, dado que reafirma la íntima relación existente entre danzas, música y representaciones de tipo escénico, así como sobre la mezcla existente por entonces de elementos mayas y españoles:

Fue recibido [el padre comisario] con muchos bailes y danzas, al modo de la tierra y de Castilla, y entre ellos sacaron los indios, para regocijarles, una invención particular y fue: unas andas y sobre ellas un castillo redondo y angosto, a manera de púlpito, de más de dos varas de medir de alto, cubierto de alto a bajo con paños de algodón pintados, con dos banderas en lo alto a cada lado la suya. Metido en este púlpito, y que se parecía de la cintura arriba, iba un indio muy bien vestido y galano, el cual con unas sonajas de la tierra en la una mano, y con un mosqueador de pluma en la otra... iba siempre haciendo meneos y silbando al son de un teponastle que tocaba otro indio junto a las andas, entre otros muchos que al mismo son iban cantando, haciendo mucho ruido y dando muchos y recios silbos.

Llevaban estas andas y castillo seis indios a hombros, y aun éstos también iban bailando y cantando, meneando los pies y haciendo las mismas mudanzas que los otros, al son del mismo teponastle. Era muy vistoso aquel castillo y campeaba mucho y divisábase bien por ser tan alto y estar tan pintado (*op. cit.*: 331).

Y si los indios del común del pueblo se ejercitaban en los antiguos bailes e instrumentos, algunos de los principales eran incluso diestros ejecutantes de instrumentos europeos, como el famoso Gaspar Antonio Chí, descendiente de Tutul Xiuy y activo colaborador de los franciscanos en Yucatán, quien no sólo era un experimentado hablante tetralingue (latín, maya, castellano y náhuatl), amén de gramático y conocedor del derecho y la historia, sino que se desempeñó como organista en la catedral de Mérida (RHGGY, I: 382) y, a decir de Sánchez de Aguilar “cantaba canto llano y canto de órgano diestramente” (*op. cit.*: 96). En el poblado de Maní (“de donde más y mejores salen”), junto con los indios que entonaban “motetes a canto de órgano”, se reportó desde 1588 la existencia de titiriteros (Ciudad Real, *op. cit.*: 336). Que la enseñanza musical y la disposición de los indios para ella eran generalizadas, se desprende del hecho de que para inicios del siglo XVII, se reportara existir en cada pueblo yucateco “cantores que cantan y ofician las misas en canto de órgano y llano, con flautas, chirimías, sacabuches, cornetas y ministriles, clarines y trompetas y órganos que saben tocar” (Sánchez de Aguilar, *op. cit.*: 99).

Pero no sólo en Yucatán florecían los indios músicos que combinaban antiguos y nuevos instrumentos; la *Relación de Santiago Atitlán* apunta que hacia 1585 los indios de ese pueblo tzutuhil de Guatemala eran:

... bien inclinados a entender y aprender todas aquellas cosas de que son enseñados, en especial los que tratan en la iglesia, que son los cantores, los cuales saben leer y escribir y cantar; han tomado bien el canto llano y órgano; sirven de oficiar las misas, Vísperas y otros oficios divinos; saben tocar los ministriles³⁵ como son órganos, trompetas, flautas, sacabuches y chirimías y otros instrumentos que hay en la iglesia para el servicio y ornato del culto divino (apud Acuña, 1982: 83).

Mientras que en uno de su pueblos sujetos, el de San Bartolomé, se declara existir *pilhuanes* (voz derivada del náhuatl, que significa hijos e hijas), es

³⁵ Genérico para los ejecutantes de instrumentos de viento empleados en la iglesia, que más tarde se hizo extensivo a los de cuerda e incluso a los instrumentos mismos, como en este caso.

decir, muchachos educados en la escuela del convento, donde aprendían a tocar flautas y trompetas, y se ejecutaban en el canto llano (apud Acuña, *ibid.*: 102), y en muchos otros de la misma región (como San Andrés y San Francisco) o de la Verapaz (San Juan Chamelco, San Pedro, Santiago, Santa María Cahabon) se reporta la existencia de flautas, chirimías y trompetas, a veces junto a órganos europeos y “ruedas de campanillas” (*ibid.*, *passim*).³⁶

La fabricación de instrumentos a la usanza prehispánica seguía estilándose en lugares como la Verapaz, donde se empleaba el cuero de pecarías para cubrir los tambores y las conchas de tortuga como instrumentos de percusión, con los que acompañaban “sus bailes antiguos..., pero con cantos y palabra cristianas y devotas” (apud Acuña, 1982: 234, 239, 247).³⁷

Tal cambio no es de extrañarse; como mencioné, ya en el siglo XVI funcionarios civiles y eclesiásticos se afanaban por desterrar las tradiciones antiguas, sustituyéndolas o adobándolas con elementos cristianos. Así, en Yucatán, el visitador Tomás López Medel prohibió el uso de atambores, teponaxtlis o tunkules de noche, “y si por festejarse los tocasen de día, no fuese mientras misa y sermón ni usasen de insignias antiguas para sus bailes y cantares, sino los que los padres les enseñasen” (según López de Cogolludo, en Landa, *op. cit.*: 218).

Uno de los muchos seguidores de esta indicación fue el propio Sánchez de Aguilar, quien enseñaba a sus feligreses villancicos para cantar en Hábeas y Navidad, por lo cual —apunta— lo apreciaban mucho y de donde colige deberían dárseles “coplas en su lengua” (pues “cantan fábulas y antiguallas que hoy se podrían reformar y darles cosas a lo divino que canten...”), al mismo tiempo que en el mismo tenor que López Mendel se pronunciaba en contra de las juntas, fiestas, bodas y bailes celebradas en la noche, “porque en son de ellas hacen sus sacrificios e usan sus ritos e ceremonias” (*op. cit.*: 83, 98.III). Y que incluso las actividades sacrificiales se mantenían, aun cuando variando las víctimas, se deduce

³⁶ Ciudad Real menciona también haber presenciado en esta región, ese mismo año, diversos “mitotes” con indios “muy vestidos con mucha y muy buena plumería” (*op. cit.*:19).

³⁷³⁵ Tampoco faltan las descripciones jocosas vinculadas a la música, como aquella de Francisco Montero de Miranda que señala que en la provincia de la Verapaz abundaban los “mosquitos de muchos colores y hechuras, que labran sin aguja ni seda, y aun hacen música acordada o recordadora, sin flauta ni otro instrumento musical” (apud Acuña, 1982: 228).

de su afirmación de que en Cozumel se acostumbraba todavía “un baile de su gentilidad”, durante el cual flechaban a un perro (*op. cit.*: 83).

En contraste con lo que sabemos acerca de las áreas mayenses de Chiapas o el Altiplano Occidental de Guatemala, nuestros conocimientos acerca de los mayas de Tierras Bajas durante la Colonia, exceptuando Yucatán, son prácticamente nulos, pero hay algunos indicios de que la situación no era muy distinta. Mencionaré rápidamente dos ejemplos, relativos a los chontales y maya-yucatecos asentados en Tabasco, y otro sobre los huastecos.

En la alcaldía mayor de Tabasco, dependiente la mayor parte de su historia colonial del obispado de Yucatán, sabemos que con el paso del tiempo, y pese a la pobre actuación eclesiástica, los pueblos indios fueron tenidos sin mayores problemas por “cristianos”, pero algunos elementos del antiguo universo ideológico lograron permanecer e incluso trascender hasta nuestros días, incluyendo danzas de origen prehispánicas como la de *El tigre* que muestra vínculos muy cercanos con el *Rabinal Achí*, pues en ella “los tigres simulan pelear contra un indio que viste de guerrero, al que amarran y simulan sacrificar en una cueva que llaman Cantepec, donde hacen música y gritan y beben fermentos”. Esta danza se prohibió ejecutar en Tamulté de Las Sabanas en 1631, so pena de 100 azotes, excomunión y destierro,³⁸ pero aunque hoy es posible ver desfilar a tigres, monos y pochoveras cada año en Tenosique.

Para el caso de los huastecos contamos con un testimonio del clérigo Carlos Tapia Zenteno, quien en una parte de obra, de corte lingüístico doctrinario, proporciona dos detalles vinculados a ritos que se le antojaron supersticiosos, buena muestra de que en pleno siglo XVIII pervivían antiguos rituales huastecos. Así, después de tratar de aves agoreras, creencias en sueños y otras abusiones sobre las que deberá interrogarse al penitente, apunta:

En materia de bailes no perdone el ministro celoso trabajo alguno por extinguirlos de raíz, mayormente en los templos; porque, para los

³⁸ El edicto prohibiendo tal danza fue reproducido por Navarrete (1983: 37-39). Rico (1990: 112, nota 20) señala que la prohibición de tales danzas fue hecha ya por el primer obispo de Yucatán, Toral, y que en Tabasco corrió a cargo del franciscano Bartolomé Garzón ponerla en práctica.

días de la principales fiestas del año [se previenen] con ayunos, abstinencias de sus mujeres y otras supersticiosas penitencias, para sacar a bailar el Teem, que los mexicanos llaman Xochiquetzal, que es una figurilla que sacan al medio silencio de la noche, después de bien llenos de Tepache y otras bebidas.

El Paya es una figura de ánfora que aderezan con flores que hacen teñidas, de plumas y, en hábitos de mujeres, con cabellos postizos muy crecidos, las cargan danzando en círculo, teniendo por centro un tepoztli que toca el maestro de la danza y de mil supersticiones; el primero que, con un incensario de barro, turifica [incensa] esos idolillos, y luego persuade a que los demás hagan lo mismo engañándoles con que, sino lo hacen, han de tener mal suceso o han de morir. Y suele ser así por astucias del Demonio, permitiéndolo Dios. Y a estos maestros, que ellos llaman “sabios”, se nombra en su lengua copaya o coteem según es el instrumento o figura que guardan (*op. cit.*:154).³⁹

La situación en los pueblos mayenses de Chiapas no fue distinta. Ya en 1560 Domingo de Ara hacía evidente el empleo de flautas prehispánicas durante los oficios religiosos cristianos,⁴⁰ pero la amalgama y los cambios no sólo se daban en los oficios religiosos: los dominicos pusieron especial empeño, en particular en los pueblos más grandes (como Chiapa de la Real Corona, poblado por indios que hablaban una lengua del tronco otomangue, no maya), por introducir entre sus feligreses el gusto por comedias, corridas de toros, juegos de caña e incluso aprovecharon la vecindad del caudaloso Río de Chiapa (Grijalva), para escenificar combates navales, donde se representaban batallas famosas. En lugar del antiguo dios del agua, Nandadá, los chiapanecas aprendieron a nombrar a Neptuno y Eolo, que aparecían junto con las ninfas del Parnaso envueltos en cohetería y fuegos de artificio.

³⁹ Que ambos rituales, en los que para entonces participaban también negros y mulatos, requerían de especialistas para llevarse a cabo. Se corrobora en la Noticia en dos vocablos vinculados con la voz *co*, que equivale a “guardar”: *co teem* (el encargado de esta figurilla [*teem*], especie de sacerdote) y *co paya* (“maestros de la danza, que ellos llaman ‘sabios’”).

⁴⁰ Me refiero a una anotación que aparece en el vocabulario: *me xamayhot misa*, que puede traducirse como “tañer flautas en la misa”.

No debe creerse que estas representaciones se acostumbrasen sólo en las ciudades grandes; aun cuando menos fastuosas, se hacían también en poblados de mucha menor importancia, como lo muestra un entremés rescatado por Aramoni (1986), que se pretendió representar en el pequeño pueblo tzeltal de Socoltenango, Chiapas, hacia 1772, aunque finalmente fue prohibido porque, mezclados con alabanzas a la Concepción inmaculada de María y al Rosario, se presentaban ciertos pasajes que satirizaban las inclinaciones homosexuales del párroco, quien denunció el hecho ante el obispo.⁴¹

La alcaldía mayor de Chiapa no constituía un caos peculiar en la Audiencia de Guatemala, a la cual pertenecía. Los registros acerca de actividades musicales, dancísticas e incluso teatrales son abundantes, aunque aparezcan diseminados aquí y allá. En el siglo XVII los obispos de Guatemala (1679, 1684) y otros cronistas reportaron la persistencia de múltiples danzas prehispánicas “cristianizadas”⁴² y otras que no lo eran tanto; muchas de ellas se mantuvieron hasta nuestros días a pesar de la persecución eclesiástica o de los intentos por sustituir antiguas por nuevas representaciones, tal como se mencionó para Yucatán.

Acerca de estos intentos en la Audiencia de Guatemala nos informan diversas fuentes, como el cronista Fuentes y Guzmán, quien, hablando sobre la continuidad de las danzas apunta que las mismas antes dedicadas a los dioses se hacían a finales del XVII durante los guachibales en honor de los santos, con idénticos atavíos y música, aunque “sus cantares se reducen [ahora] a las alabanzas de los santos, refiriendo y representando sus milagrosas historias, compuestas por sus ministros” (*op. cit.*, I: 77). Los mecanismos de sustituciones aparecen incluso más claros en la obra del franciscano Vázquez cuando, al referirse a fray Juan Alonso, apunta que

...para quitar y desarraigar del todo tan detestables vicios y hacer que los indios olvidasen sus antiguallas, cuyas historia cantaban en

⁴¹ Sobre el escaso interés que mostraban los españoles de la provincia ante las comedias (al menos leídas), nos habla la dificultad que tenían los comerciantes para vender impresos, hecho en parte explicable por el alto grado de analfabetismo (vid Ruz, en prensa).

⁴² Sobre el sincretismo operado en las danzas y otras representaciones festivas véase Solano (1974: 378-386) y Percheron (1980:115-118).

sus tepunahuastes [sic] e instrumentos, compuso en metro índico —en el idioma mexicano y cakchiquel— lo que en el Génesis se escribe de la creación del mundo, la caída de nuestros primeros padres, muchas vidas y martirios de los santos y la pasión y muerte de nuestros redentor, para que sus tiempos y festividades los cantasen e hiciesen sus representaciones ... Con estos nuevos cantares fueron olvidando los antiguos de su gentilidad (apud Acuña, 1975: 141).

Pero si bien algunos registros históricos se perdieron para siempre, buena parte del aspecto religiosos implícito en tales representaciones y en las actividades preparatorias para los mismos, se mantuvo. Así, en pleno siglo XVIII seguía siendo común que en los pueblos guatemaltecos se consultara al Chuchakau acerca del tiempo propicio para llevar a cabo una fiesta, que por lo común estaba precedida de periodos de abstinencia y continencia, amén de sacrificios en las montañas y auto-sacrificios en los pueblos (Solano, 1974: 378 y ss.). A éstos seguían las procesiones, acompañadas con música de atabales y otros instrumentos, y luego las danzas que podían durar hasta ocho días, ataviándose los participantes con máscaras y, según un testimonio de la época, con “ricas y preciadas plumas, variedad de monedas, espejos y chalchiguites, llevando sobre sí [el] inmenso peso de estos adornos” (Fuentes y Guzmán, apud Solano, *ibid.*).

Muchas de estas danzas se acompañaban con cantos como el *Alabado*, de cuya raigambre católica nadie podía dudar,⁴³ pero no estaban tampoco ausentes bailes de carácter y origen bastante más profano como las zarabandas, e incluso bailes de origen prehispánico del tipo de los llamados *Trompetas tun*, *Ahrt Jjet*, *Lox tum* y *Kalecoy* (como se reportó para el área de Retalhuleu, la costa del Pacífico), pese a estar varias de ellas terminantemente prohibidas desde al menos un siglo antes dado su íntimo carácter sacro, cuando no sacrificial, e incluso por razones económicas, pues los civiles alegaban que, entretenidos en buscar plu-

⁴³ Otro ejemplo de estas amalgamas es el de la danza reportada por Ciudad Real en Tekax, Yucatán, “de muchachos en figura de negrillos, representando a los demonios, lo cuales, a unas coplas que le cantaban a canto de órgano, en oyendo en ellas el nombre de Jesús, caían todos en tierra y temblaban, haciendo mil visajes y meneos en señal de temor y espanto” (*op. cit.*: 363).

mas, vestidos y máscaras, los indios dejaban de ir a trabajar y se gastaban en alquileres, comilonas y borracheras lo que debían pagar de tributo (Percheron, 1980: 117).

En un decidido empeño por mantener la tradición, los indios llegaban incluso a ofrecer sustanciosos pagos a las más altas autoridades locales afín de que les permitiesen celebrar sus danzas, del mismo modo en que sobornaban a ciertos funcionarios para que no talaran sus ceibas. Tal hicieron por ejemplo los del pueblo de Alotenango, que propusieron al presidente de la Audiencia mil pesos (cifra enorme para la época, y mucho más para un indio), a cambio de poder bailar, “por una sola vez”, el baile llamado *Oxtum*. En vez del permiso obtuvieron un severo castigo” para el público ejemplar de los demás (Fuentes y Guzmán, *op. cit.*, I: 78).

Pero no debe creerse que civiles y eclesiásticos se contentaran con prohibir los viejos bailes que consideraban ligados con “ahuales”; cuando comprendieron que los indios aprovechaban incluso los nuevos para perpetuar costumbres antiguas, se lanzaron en contra de todos aquellos donde aparecía la figura del Diablo, incluyendo la muy piadosa *Historia de Adán* (Solano, *op. cit.*: 384). Y luego tocó el turno hasta a las propias imágenes de las iglesias, pues se mandó quitar aquéllas que exhibían animales, ya que los indios reverenciaban a éstos por considerarlos los *alter ego* o tonas de los santos (Cortés y Larraz, 1958, II: 259 y ss.).

No obstante, en ocasiones el simbolismo último escapó a la vigilancia: los kekchíes de Verapaz, por ejemplo, lograron mantener las danzas llamadas pazca, que bailaban una vez al año, para la fiesta de Corpus Christi, que coincidía perfectamente con la llegada de la lluvia. Así los indios pintados de negro, cubiertos con máscaras que incluían deformaciones de bocio, y realizando muecas propias de ancianos apoyados sobre bastones en forma de serpientes, danzaban en honor del Santísimo Sacramento al mismo tiempo que oraban a las montañas pidiendo la lluvia (Percheron, *op. cit.*:119).

Por supuesto que sólo se prohibían danzas rituales. La propia zarabanda, tenida por baile más que provocativo a la lascivia, se intentó desarraigar de los pueblos de Guatemala desde fines del siglo XVI, pues su éxito era tal que los indios lo acostumbraban incluso en los velorios.

Fue en balde: un siglo después seguía siendo de lo más popular en toda la arquidiócesis, como bien se percató el arzobispo Pedro Cortés y Larraz (*op. cit.*: II, 251).

Que el gusto maya por las representaciones escénicas y la música fue empleado por los españoles para solemnizar también actos civiles se hace patente en la descripción que nos dejó el cronista Fuentes y Guzmán “de la fiesta que llaman del *Volcán*”. Con una parafernalia impresionante, que incluía la representación de un volcán adornado, entre otros animales, con guacamayas, monos, venados, pizotes y tapires (que los indios salían a cazar para el festejo); la representación congregaba a cientos de indios vestidos a la usanza prehispánica y provistos de antiguos instrumentos musicales y armas. Era tal el prestigio obtenido por los participantes que, pese a los enormes gastos que conllevaba, los gobernantes indígenas se peleaban los papeles principales de un festejo cuyo objetivo era nada menos que conmemorar la derrota de sus antepasados quichés durante la conquista de Guatemala (*op. cit.*, I: 346-350).

Un espacio particularmente importante para la recreación indígena (en los dos sentidos del término, el de esparcimiento y el de nueva creación), fue sin duda el de las cofradías, instituciones que si en lo externo podían inscribirse dentro de la ortodoxia católica, muestran rasgos sociales y religiosos profundamente anclados en el mundo prehispánico, y al amparo de las cuales se ejecutaban muchos de los festejos que vimos antes.

La cofradía indígena ha sido considerada como “un reducto social y cultural frente a las formas de dominación colonial y neocolonial “y un “foco activo de la identidad y seguridad colectivas del indígena tradicional,⁴⁴ verdadero puente entre dos mundos. Si el estricto sistema de cargos traduce la compleja estratificación social comunitaria, bajo el palio de los santos y el manto de las vírgenes veneradas es posible descubrir ecos de las deidades prehispánicas —rito cristiano vistiendo al mito pagano— aunque ello no siempre proceda de un sincretismo conscientemente elaborado. La religión popular, para resistir, puede también adoptar otros ropajes.

⁴⁴ Rojas (1986: 259).

El que únicamente en la diócesis de Guatemala se registraran más de doscientas cofradías en 1740, muestra con claridad como éstas se constituyeron en un espacio privilegiado para unir los intereses económicos de los españoles y la estrategia indígena para mantener, aunque fuese reelaboradas, algunas de sus tradiciones, gracias a transformar la que fue en su origen una asociación de donantes devotos (que buscaban un bienestar personal en la otra vida), en una institución pública, sostenida en común, que intentaba granjearse la benevolencia de los guardianes sagrados para así promover el bienestar colectivo en este mundo.

La afirmación anterior resulta en particular válida en el caso de los llamados “guachivales”, una variante particular de las cofradías que no poseían —como las otras— reconocimiento oficial, aunque los eclesiásticos las toleraron dados los beneficios que les producían. Y no deja de ser revelador que uno de los objetivos de estas asociaciones fuera cooperar para la celebración de oficios litúrgicos para los muertos de la parcialidad que las constituía.

En el marco de guachivales y cofradías, por ejemplo, se acostumbraba realizar las danzas cristianizadas y las populares zarabandas (supuestamente para recaudar fondos)⁴⁵ y hacer enormes gastos en velas, comida, bebida, ofrendas y música cada Día de Difuntos, buscando asegurar el bienestar de los parientes muertos, tal como se estilaba desde la época prehispánica. De no hacerlo se corría el riesgo de ver perturbada la propia existencia por el desamparo e incluso la venganza de quienes ya se habían ido.

Colofón

Todo este conjunto de hilos sueltos, cuya urdimbre obviamente requiere de investigaciones profundas, nos habla del interés maya en preservar parte de sus propios referentes culturales, en particular en el espacio de lo ritual. A través de una compleja e ingeniosa mezcla de actitudes y creencias de nuevo y antiguo cuño, uniendo pasos de bailes

⁴⁵ Sobre guachivales hay valiosos datos en la obra citada de Fuentes y Guzmán; sobre zarabandas, véanse en particular las consideraciones del arzobispo Cortés y Larraz (*op. cit.: passim*).

cristianos con elementos de las danzas prehispánicas, entonando alabados al son de flautas y tunkules, y adoptando incluso las picarescas zarabandas para honrar a los antepasados difuntos, los pueblos mayas lograron trascender el periodo colonial sin perder su identidad, independientemente de que ésta ya no fuese —como no podía serlo— la misma que los hacía distintos y únicos antes de llegar los españoles.

Hablar de las sucesivas e ininterrumpidas transformaciones que experimentó el universo musical de los pueblos mayas desde el ocaso colonial hasta nuestros días, requiere de un tiempo del cual por desgracia no disponemos y de un espacio distinto a éste; dedicado en primera instancia a las expresiones prehispánicas, opté por desbordarlo a fin de dar cuenta —aun cuando breve— de la continua e ingeniosa lucha maya por permanecer como un pueblo singular también en este rubro.

Deseo sin embargo insistir en que tales transformaciones siguen dándose en éste como en tantos otros campos del universo maya, que ha logrado mantenerse, como toda creación cultural viva, gracias a su capacidad de adaptación de la que dan buena cuenta, entre otras situaciones, la apropiación de nuevos instrumentos, el remplazo de otros en representaciones añejas, la adopción de distintas estructuras melódicas y el empleo de canciones o danzas creadas por otros pero que modificaron hasta hacerlas suyas.

Ejemplo de lo primero sería el caso de la marimba, instrumento de origen africano que muestra importantes adaptaciones locales, tales como el inicial empleo de guajes en vez de calabazas y más tarde, del doble teclado, cuya paternidad se disputan guatemaltecos y chiapanecos (Castellanos, *op. cit.*: 76 y ss.)⁴⁶ Otro caso particular sería el de los llamados “laúdes” lacandones, que emplean un calabazo como caja acústica (Martí, *op. cit.*: 149).

Sin embargo, la adopción de nuevos instrumentos de ninguna manera puede asimilarse automáticamente a cambios conceptuales; en ciertos grupos se mantiene una división tajante entre lo que de ritual conlleva lo antiguo con lo que de profano implica lo más reciente. Así

⁴⁶ Los primeros los atribuyen a Antonio Perea, y los segundos a Nicolás Borrás o David Gómez (Castellanos, *ibid.*).

entre los tojolabales de Chiapas (uno de los pueblos mayas más ferozmente agredido en su sustrato cultural de origen), se emplean con igual profusión y talento, tambores y flautas, guitarras y violines, pero los primeros, los de raigambre prehispánica, se utilizan exclusivamente para actividades religiosas, mientras que los segundos, aportación europea, para acontecimientos civiles.

En este mismo grupo la diferenciación musical permea incluso los grupos de edad y el estado civil. Es imposible pensar en un adulto casado tocando la armónica; su uso está restringido a los jóvenes célibes, quienes la emplean para entonar las justamente llamadas “canciones de solteros”, con las cuales cortejan a las muchachas.

Y de la difusión y adaptación de ritmos extranjeros en regiones que aún mestizadas conservan un sustrato maya, dan buena cuenta la presencia de habaneras en Tabasco y Campeche, peteneras y jotas en Yucatán (por no hablar del danzón) o los huapangos entre los huastecos, por mencionar sólo unos cuantos ejemplos (Mendoza, *op. cit.*: 85, 88, 100), a los que habrán de sumarse los nuevos ritmos que difunden hasta el cansancio las radios protestantes en toda el área maya, y que están logrando lo que 400 años de catolicismo no pudieron: hacer cantos y danzas tradicionales un mero recuerdo.

Por lo que toca a remplazos, y dejando de lado la polémica sobre la influencia española en la actual música de *Rabinal* a que alude Acuña, vale recordar que cuando la obra se representó en 1955, se notaron variantes con respecto a los consignado por Brasseur un siglo antes; en la última ocasión se acompañó con música de dos trompetas y un tun (que marcaba el ritmo por medio de tres sonidos combinados de distinto modo según la secuencia de la obra), a la manera de un “son” según los achíes, pero muy distinto de los sones tradicionales de acuerdo al investigador que la registró.⁴⁷ Y si el tun mantenía las características prehispánicas, el tipo de trompetas, en cambio, había sufrido modificaciones: ya no eran de madera como en tiempos prehispánicos y coloniales, sino viejas tubas de cobre al parecer de manufactura europea (Acuña, *op. cit.*, 83).

⁴⁷El cual la clasifica como “música”...monótona y sencilla, pues apenas varía alrededor de una quinta de la tónica... [predominando las notas] largas al final de cada frase” (Rouanet apud Acuña, *ibid*).

De manufactura extranjera son sin duda también la narración sobre David, Goliat o la decapitación del Bautista que recrean los chortíes de Camotán en su baile de *Gigantes*, pero entremezclados con ellas, los espectadores ven desplegarse ante sus ojos y oídos los milenarios hechos del *Popol Vuh* (Reynold, apud McArthur, 1979: 4).

Lo relativo a las estructuras melódicas es sin duda un cambio más difícil de documentar, ya que lo ignoramos prácticamente todo en cuanto a cómo eran las prehispánicas. Tal ocurre por ejemplo con la melodía de los Xtoles, cuya versión yucateca más antigua data de 1869 (*Miscelánea yucateca* de José Jacinto Cuevas), y cuya estructura melódica, en apariencia muy europea, consideran algunos autores que podría ser igualmente indoamericana ya que “son muy antiguas las melodías formadas por una frase introductoria de dos o cuatro compases (que termina sobre la “dominante”) y por otra fase conclusiva, también de dos o cuatro compases, que finaliza sobre la “tónica” (Castellanos, *op. cit.*: 84).

Otros ejemplos de la facultad de asimilación, en estos casos lingüística, son reportados entre los yucatecos, quienes adaptaron el romancillo infantil andaluz “El casamiento del piojo y la pulga”, en la canción maya *Le tun checho chichan chich*, en tanto que los tojolabales transformaron el popular arrullo español “Duérmeme, mi niño, que tengo que hacer...”, en un localísimo “Guayey mi pichito...” (Mendoza, *op. cit.*: 32, 51).

Los mismos yucatecos, en una mezcla tan extraña como ingeniosa, practican singulares corridas de toros donde se mezclan los cantos de rosario —precedidos con música de marchas y paso doble— que ofrecen los toreros en la iglesia antes de entrar al ruedo, con la música jaranera que acompañan saxofones, trompetas, trombón, timbales o charolas y tambor grande —al compás de los cuales bailan los jóvenes con las “vaqueras”. Y por si fuera poco, en el centro del ruedo “siembran” una ceiba que tenga al menos cuatro ramas formando una cruz, en medio de rezos en maya dirigidos por un sacerdote tradicional. Allí, después de ofrecer licor al árbol sagrado, se amarrará el toro y se colgarán diversos dones para, a la mañana siguiente, llevar al santo patrono del pueblo un guisado de guajolote en relleno negro. Se conjugan, pues, las dádivas al santo cristiano y a Wan Thul, dios del ganado, representado por la ceiba, al mismo tiempo que —por medio de otras ceremo-

nias— los participantes se protegen de posibles represalias de Xtabai y los malos vientos (Jardow-Pedersen, 1981).

Recurriendo a instrumentos europeos y africanos a la par que a los propios, ejecutando tonadas de influencia occidental o danzando incluso al compás de jaranas, folías, sones o zarabandas, los pueblos mayas contemporáneos siguen, en resumen, considerando a la música como alimento primordial de los hombres y los dioses (a los que incluso se protege con su sonido, por ejemplo durante los eclipses); con ella se regocija a los vivos e incluso se procura gozo a los difuntos.

Buena cuenta de lo anterior da la persistencia de los bailes que celebran los mayas de Aguacatán para “liberar a los muertos” (McArthur, 1977). Buscando permitir a los antepasados regresar al mundo de los vivos al menos una vez al año, los participantes emprenden una serie de complicados rituales que inician en el cementerio y continúan durante una semana en torno a los trajes que se portarán en las danzas, traídos desde otros pueblos (mientras las mujeres de los participantes reciben doce latigazos para ayudar a sus esposos “a pagar sus culpas”). Cuando los danzantes se encaminan a buscarlos, el especialista eleva su plegaria:

Padre, ahora todo va bien.
Sus hijos están ante ustedes.
Salga de entre los muertos.
Salga de su prisión.
Salga del cepo.
Salga.
¡Salga a la luz del día!
Porque ya vienen sus vestidos.
Sus trajes ya vienen.
Salga un poco a los rayos del sol.

Después, antes de iniciar la danza, se les invoca de nuevo:

Aquí estamos sus retoños,
Aquí estamos. Sus hijos

les van a liberar de su prisión,
les van a liberar de su cárcel,
porque han decidido bailar.

Así, con el auxilio de sus hijos, lo antepasados regresan al placer de lo sensorial; disimulados bajo los viejos trajes que sólo en apariencia portan sus descendientes, aspiran el humo del copal, degustan el sabor de la bebida hecha de pepitas de zapote, oyen los antiguos cantares, posan de nuevo su mirada sobre el paisaje y sus familiares, y reciben el amoroso tacto del sol.

Placer para vivos y difuntos, el canto del mundo se expresa con claridad en uno de los cantares de *Dzitbalché*, aquél sin título que es a la vez un himno y una pregunta:

Allí cantas, torcacita, en las ramas de la ceiba.
Allí también el cuclillo, el carretero y el pequeño kukum y el sentle.
Todas estás alegres,
las aves del señor Dios.
Asimismo la Señora tiene sus aves:
la pequeña tórtola, el pequeño cardenal, y el chinchin bacal
y también el colibrí.
...
pues si hay alegría entre los animales,
¿por qué no se alegran nuestros corazones?
(Cantar 14, sin título).

Con la ayuda del genio musical de los mayas confío en haberles comunicado esta tarde mi confianza en que, tendiendo un oído pronto y solidario a esa nota primordial en el pentagrama de nuestra cultura que son los pueblos indios de México de ayer y de hoy, encontraríamos sobrados motivos para alegrarnos.

Referencias citadas

- Acuña, René, 1975, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, Centro de Estudios Mayas, IIF, UNAM, México (Serie Cuadernos: 12).
- , 1978, *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, Centro de Estudios Mayas, IIF, UNAM, México (Serie Cuadernos: 16).
- , 1982, (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Guatemala*, UNAM, México.
- Aramoni Calderón, Dolores, 1986, “Un entremés chiapaneco del siglo XVIII”, en *Anuario del Centro de Estudios Indígenas I*, UNACH, San Cristóbal de Las Casas, pp. 293-327.
- Barrera Vázquez, Alfredo, 1980, *Estudios lingüísticos*, Fondo Editorial de Yucatán (obras completas, t. 1.), Mérida.
- Barrera Vázquez, Alfredo et al. (comps.), 1980, *Diccionario maya Cordemex*, Ediciones Cordemex, Mérida.
- Bretos, Miguel A., 1987, *Arquitectura y arte sacro en Yucatán*, Dante, Mérida.
- Calame-Griaule, Genevieve, 1982, *Etnología y lenguaje. La palabra del pueblo Dogón*, Editora Nacional, Madrid.
- Castellanos, Pablo, 1970, *Horizontes de la música prehispánica*, FCE, México.
- Ciudad Real, Antonio de, 1976, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, ed. crítica de J. García Q. y V. M. Castillo F., 2 vols, UNAM, IIH, México.
- Cortés y Larraz, Pedro, 1958, *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Goathemala*, 2 vols., Sociedad de Geografía e Historia, Guatemala.

- Coto, Tomás de, 1983, *Thesaurus verborum. Vocabulario de la lengua cakchiquel vel guatemalteca, nuevamente hecho con summo estudio, trabajo y erudición*, René Acuña (ed.), UNAM, IIF, México.
- De la Garza, Mercedes (comp.), 1980, *Literatura maya*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Dupiech Cavaleri, Danielle y Mario Humberto Ruz, 1988, “La deidad fingida. Antonio Margil y la religiosidad quiché del 1704”, en *Estudios de cultura maya* XVII, Centro de Estudios Mayas, UNAM, México, pp. 213-268.
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de, 1669-1672, *Recordación florida. Discurso historial, natural, material, militar y político del Reino de Goathemala (1690)*, ed. de C. Sáenz de Santa María, 3 vols., Atlas (Biblioteca de Autores Españoles: 230, 251, 259), Madrid.
- Hunn, Eugene S., 1977, *Tzeltal folk zoology. The classification of discontinuities in nature*, Academic Press, Nueva York, San Francisco, Londres.
- Jardow-Pedersen, Max, 1981, “El sacrificio de los toros. Comunicación musical y la corrida maya”, en *Yucatán: historia y economía*, 5 (25), Universidad de Yucatán, Mérida, pp. 48-63,
- Landa, fray Diego de, 1578, *Relación de las cosas de Yucatán*, introd. de A.M. Garibay, 11ª ed., Porrúa, México.
- López Austin, Alfredo, 1980, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2, vols., UNAM, México.
- Martí, Samuel, 1955, *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, México.
- Mendoza, Vicente T., 1956, *Panorama de la música tradicional de México*, Imprenta Universitaria, México.
- Morley, Sylvanus G., 1972, *La civilización maya*, trad. de Adrián Recinos, 2ª ed., FCE, México.
- Núñez de La Vega, Francisco, 1989, *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapas*, edición crítica de Ma. del Carmen León y Mario Humberto Ruz, Centro de Estudios Mayas, UNAM, México.
- Ochoa, Lorenzo, 1979, *Historia prehispánica de La Huasteca*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.
- Percheron, Nicole, 1980, “Christianisation et résistance indigène dans le pays Quiché à l'époque coloniale”, en *Rabinal et la vallée moyenne du*

- rio Chixoy Baja Verapaz, Guatemala, Centre National de la Recherche Scientifique-Institut de Ethnologie, París.
- Rivera, Roberto, 1980, *Los instrumentos musicales de los mayas*, SEP-INAH, México.
- Robles Uribe, Carlos, 1962, *Manual del tzeltal (gramática tzeltal de Bachajón)*, Universidad Iberoamericana, México.
- Rojas Lima, Flavio, 1986, “La cofradía indígena, reducto cultural de los mayas de Guatemala”, en *Los mayas de los tiempos tardíos*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- Ruz, Mario Humberto, 1986, “El viento y la palabra: sonido y verbo de Copanaguastla”, en *Anuario del Centro de Estudios Indígenas 1*, UNACH, San Cristóbal de Las Casas, pp. 267-292.
- , 1992, *Copanaguastla en un espejo. Un pueblo tzeltal en el Virreinato*, 2ª ed. corregida, CNCA-INI (Serie Presencias: 50), México.
- , 1987, “Del quetzal a la tafeta. Atavío y comercio en la Alcaldía Mayor de Chiapa”, en *Estudios de cultura maya XXI*, UNAM, IIF, México.
- Sánchez de Aguilar, Pedro, 1987, “Informe contra Idolorum Cultores del obispado de Yucatán (1639)”, en *El alma encantada. Anales del Museo Nacional de México*, presentación de Fernando Benítez, FCE, México, pp. 17-122.
- Slocum, Marianna y Florencia L. Gerdel, 1976, *Vocabulario tzeltal de Bachajón*, ILV (Serie de Vocabularios Indígenas: 13), s. e., México.
- Solano, Francisco, 1979, *Los mayas del siglo XVIII. Pervivencia y transformación de la sociedad indígena guatemalteca durante la administración borbónica*, Ediciones Culturales Hispánica, Madrid.
- Thompson, J. Eric S., 1979, *Historia y religión de los mayas*, trad. de Félix Blanco, 3ª ed., Siglo XXI, México.
- Viqueira, Carmen, 1977, *Percepción y cultura. Un enfoque ecológico*, CISI-NAH, México.
- Ximénez, Francisco, 1971, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores*, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala (Biblioteca Goathemala, vol. XXIV), Guatemala, C.A.

Capítulo 3

La recopilación de música indígena⁴⁸

Henrietta Yurchenco
(ESTADOS UNIDOS)

El recoger, conservar e interpretar las melodías, cantos, y demás aspectos musicales de la cultura autóctona americana exige, especialmente en su primera parte, una que pudiéramos llamar “técnica de campo”, indispensable para lograr éxito en la investigación y sobre la cual creo útil exponer brevemente sus principales aspectos, fruto de cuatro años de experiencia personal en las zonas tarasca (Michoacán), cora-huichol (Jalisco-Nayarit), seri (Sonora), tzeltal-tzotzil (Chiapas), yaquis y tarahumaras (Sonora y Chihuahua) y quiché, keh-chi, kakchiquel, ixil (Guatemala).

No hubo estudios serios referentes a música primitiva hasta finalizar el siglo pasado; con anterioridad tuvimos noticias de melodías primitivas a través de libros escritos por viajeros carentes de criterios científicos y sin interés especial por este asunto, y por tanto cabe preguntar si tales melodías fueron escritas correctamente, por el hecho que resultan factores muy dudosos su oído y su habilidad para escribir música, y además porque nuestro sistema de noción musical no es bastante amplio para permitir la escritura de sistemas musicales distintos al estándar.

⁴⁸ Publicado en *América Indígena*, vol. VI, núm. 4, Instituto Indigenista Interamericano, México, D. F., 1946, pp. 321-331.

Del siglo XIX tenemos numerosos ejemplos de cómo muchos observadores intentaron condesar la música indígena dentro del marco de sistema de noción europeo. El músico del siglo pasado “corrigió los errores” cometidos por los músicos folklóricos y modificó la música según su concepto moderno de la expresión artística. Conocemos muchas composiciones orquestales de dicha época, basadas en el material folklórico que fueron embellecidas de tal modo o montadas en forma tan exótica que nadie, con excepción del propio compositor, puede adivinar que estos temas fueron sencillas melodías folklóricas.

En el siglo XX ha cambiado completamente la situación caótica que en cuanto a investigaciones musicales reinó en el periodo anterior; al mismo tiempo que la etnología hacía grandes progresos, la musicología pasaba por la misma etapa evolutiva; grupos y especialistas de ambas ciencias se interesaron por el estudio de la música primitiva, el musicólogo desde el punto de vista técnico y específico y el etnólogo desde un punto de vista general y cultural. Un dato sorprendente es que fueron los etnólogos los primeros que hicieron grabaciones en el campo, y una máquina grabadora, naturalmente del viejo tipo, era parte indispensable del equipo del antropólogo.

Los archivos de muchas instituciones científicas de Europa y Estados Unidos contienen miles de discos de estos primeros intentos para preservar y conservar las manifestaciones orales de grupos primitivos. Personalmente he visto centenares de estos cilindros de cera en el Peabody Museum de la Universidad de Harvard que, al igual que otras colecciones semejantes, han sido olvidadas e ignoradas. Quienes han leído *México desconocido* de C. Lumholtz recordarán cuántos ejemplos de música huichol contiene: todos ellos fueron tomados de los discos hechos en el campo.

Ambos grupos de investigadores, musicólogos y etnólogos, sufrieron ciertas limitaciones. Desafortunadamente los primeros, si bien copiaron enormes cantidades de material, se preocuparon tanto por los problemas musicales que ignoraron o se interesaron muy ligeramente por otros factores dependientes o interrelacionados con la música y sin los cuales ésta no es comprensible. Hay —claro está— algunos musicólogos que rebasaron estas estrechas limitaciones, y entre ellos debe

citarse el compositor chileno Carlos Isamitt, quien ha vivido muchos años con los araucanos, domina su idioma y conoce profundamente sus costumbres. Quiero agregar aquí que las composiciones de Isamitt basadas en temas indígenas son de las pocas que yo conozco que no modifican en modo alguno los principios básicos de la música indígena; sus composiciones no son ni arreglos de las melodías autóctonas, ni interpretaciones románticas y falsas de las mismas, son más bien una síntesis creadora de la esencia de la música araucana.

Los etnólogos por su parte, al limitarse a la evaluación de las funciones sociales y culturales de la música y a sus implicaciones dentro de la sociedad, estudiaron aspectos y características realmente ajenos a la música misma. Pocos etnólogos han tenido preparación musical suficiente para tratar este problema tan abstracto e intangible. Por otra parte, sin embargo, etnólogos y arqueólogos han contribuido admirablemente a nuestro conocimiento de la música primitiva mediante valiosos estudios de los instrumentos musicales aborígenes.

Lo que está pasando actualmente, y a mi modo de ver la única solución a este problema, es la fusión de ambos métodos de investigación musical: lo que se necesita son etnólogos-musicólogos o musicólogos-etnólogos. Pueden ya mencionarse algunas personas que reúnen ambas características de la música indígena: George Hertzog, de Columbia University, es tan buen musicólogo como etnólogo; Frances Densmore y Helen Roberts cuyos estudios acerca de la música indígena norteamericana son respetados tanto por los musicólogos como por los etnólogos, etcétera. Espero haber expuesto claramente que la iniciativa vino de los etnólogos y no de los músicos; éstos fueron más tardos en entender que la colaboración con el etnólogo era esencial e indispensable. Esta nueva actitud de los músicos de América Latina se manifestó, para mencionar un caso, el año pasado cuando Myron Schaeffer, musicólogo y director del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Interamericana de Panamá, vino a México para consultar especialmente con los etnólogos la forma como el nuevo Instituto debía actuar y cuáles deberían ser sus principios fundamentales.

La tendencia de examinar todos los factores que conducen a una apreciación más profunda de los fenómenos culturales es muy clara ac-

tualmente, es evidente no sólo en el campo que nos interesa ahora, sino también en todo análisis crítico, bien para entender la poesía de Rimbaud o para comprender las razones de la virtuosidad instrumental del siglo XVIII. Si los críticos modernos ya empiezan a ver la importancia que tienen el examen de los factores sociales para lograr comprender los aspectos de la cultura dentro de nuestra propia —y por supuesto conocida— civilización, con más razón el investigador de la música primitiva tienen que analizar la sociedad que le da origen, especialmente en vista de que la civilización primitiva es distinta a la nuestra, y basada en otros principios y modos de pensar.

Al tratar de los problemas prácticos para grabar música en el campo he procurado incluir aquellos puntos que más pueden interesar a futuros investigadores. Si se omiten ahora —por falta de espacio— algunos detalles, siempre hay la posibilidad de discutirlos posteriormente. La primera pregunta que siempre me plantean es: ¿cómo lograr que los indios toquen? O de otro modo: ¿se prestan los indios a tocar? El grado de buena voluntad que presentan los músicos indígenas a este respecto se debe a varios factores históricos, tales como sus relaciones en el pasado con la civilización colonial y moderna, la influencia de la Iglesia, el relativo aislamiento de los centros coloniales, el grado en que fueron reprimidos los ritos antiguos por las autoridades civiles y eclesiásticas, etcétera. Se encontrarán menos dificultades para grabar música indígena en aquellos grupos que todavía practican sus ritos prehispánicos sin interferencias por parte de las autoridades; pero la tarea resulta más difícil y complicada en aquellas regiones donde los ritos prehispánicos se celebran en sesiones secretas; y entonces se necesita más contacto personal y tiempo para lograr la grabación de la música correspondiente a los mencionados ritos.

En casos ordinarios la manera más rápida y eficiente para establecer contacto con los músicos es mediante la cooperación de las autoridades locales: maestros, cura, misiones culturales, etcétera. Quienes van a investigar la música como parte de un estudio etnológico general tendrán bastante tiempo para hacerse de amigos personales entre los indígenas, pero quienes hacen sólo cortos viajes se hallarán con que los indios cooperan con más entusiasmo y menos recelos si saben que el

viaje tiene carácter oficial o tiene el apoyo de las autoridades locales; además y para una mayor eficacia explicar con claridad desde el primer momento que los músicos van a recibir una remuneración por sus servicios. Recuerdo que en junio, 1945, cuando estaba trabajando en el estado de Chiapas, después de haber grabado dos canciones el cantante me dijo de repente que estaba muy cansado; pero “le vamos a pagar” repliqué, y como esto era lo que deseaba saber, ya no volvió a hablar de cansancio y siguió cantando una canción tras otra.

Si el trabajo es entre tribus que carecen de autoridades oficiales o en donde las relaciones entre los indígenas y los empleados del gobierno son hostiles, la tarea se complica, y esto es lo que me ocurrió cuando llegué al campo seri en la costa de Sonora, en el verano de 1944. Hice algunas amistades, procuré estar siempre con ellos, me bañaba en el mar junto con las mujeres seris y de este modo pude explicarles cuáles eran mis propósitos y que era necesaria para mí su ayuda y colaboración; poco a poco fui notando que iban teniendo más confianza en mí: empezaron a cantar sus canciones mientras caminábamos por la playa buscando caracoles o cuando estábamos enfrente de sus chozas, aprendí a cantar algunas de sus melodías y ello dio lugar a muchos comentarios en el campamento, sirviendo al mismo tiempo de nuevo estímulo para que siguieran cantando; supongo que se sintieron halagados con mi verdadero aprecio por su música y dejaron de mostrar recelo ante mis deseos. Supe que nunca cantaban para los blancos con quien convivieron; cuando por fin empezamos a grabar, me dijeron que no querían cantar si estaba presente algún blanco. La mayoría de los indios se sienten muy orgullosos de su música y hablan de ello con respeto y fervor; si el investigador puede hacer sentir al indio que admira sus canciones por su belleza y ritmo, entonces se ha ganado más que la mitad de la batalla.

Allí donde se puede trabajar de acuerdo con las autoridades, siempre hay el peligro de que éstas le den a uno, involuntariamente, información total a parcialmente errónea. Cuando llegué con los seris se me dijo que carecían de música y que en realidad era una lástima hacer un viaje tan largo para una misión que no iba a dar resultados. La razón que explica esta falsa idea que tienen los blancos es, como ya dijimos antes, las

poco cordiales relaciones que a veces existen entre los indígenas y los extraños a su región.

La verdad es que la cultura musical seri es una de las más ricas de América, tanto en la cantidad como en su excelente calidad; en este grupo de 200 indios grabé más de 80 canciones y hubiera recopilado más aún si no se terminaran los discos vírgenes de que disponía.

Otro ejemplo de cómo una excesiva confianza en los datos facilitados por las autoridades puede dar una idea falsa de la situación, la tenemos en el siguiente caso: hace algunos años, después de mi primer viaje a Chiapas llegué a la conclusión de que la mayor parte de la música autóctona de dicho estado era instrumental e incluso escribí un artículo a este respecto.⁴⁹ Acabo ahora de regresar de un segundo viaje a la misma región e hice grabaciones en las mismas aldeas como hace tres años: esta vez hice el descubrimiento de que la mayoría de los discos contienen canciones. El porqué los informantes de mi primer viaje no me dijeron que la canción era parte importante de la cultura musical tzotzil se explica porque el canto no se considera como música ni por los ladinos ni por los indios: la música en el concepto popular es sólo la instrumental. Antes de escoger los pueblos donde voy a grabar discos, procuro siempre obtener informes previos sobre características musicales de cada uno de ellos; pues bien, siempre he recibido los datos más detallados acerca de los instrumentos musicales, pero nunca la menor referencia acerca de la existencia o no de canciones.

Los métodos de grabación difieren según el material: para música ritual el sistema es distinto que el empleado para canciones seculares. Hay tres maneras de grabar música religiosa, y cada una tiene sus ventajas e inconvenientes. La primera es grabar durante la fiesta misma; esto es conveniente porque se captan la mayor intensidad y expresión de parte de los ejecutantes, pero los resultados técnicos no son desde luego los mejores; las oportunidades para colocar el micrófono en forma adecuada son limitadas, y además los indígenas suelen estar en estas ocasiones tan borrachos que no pueden dar una ayuda inteligente. El

⁴⁹ Henrieta Yurchenco, "La música en Chiapas, México", en *América Indígena*, vol. III, octubre, 1943, pp. 305-311

segundo sistema es reproducir la fiesta con motivo de grabación; así se obtiene mayor libertad de acción que con el primer método, y el micrófono se bebe de usar como una cámara, de manera muy libre entre los distintos ejecutantes, dando énfasis al ritmo de un tambor, al sonido de los pies de los danzantes, al “chin chin”, a los comentarios y gritos de los espectadores. Un disco hecho en esta forma es algo más que la reproducción fiel de la música, y se transforma en un documento oral de la escena viva. Los investigadores nunca deben olvidar que un disco no es sólo la manera de transcribir fácilmente la música, sino que es un “récord” oral, del mismo modo que el film es un “récord” visual que debe tener múltiples utilizaciones: puede servir al compositor para fines creativos, para programas de radio, como fondo musical en films documentales, etcétera, en otras palabras es un documento que va hacer oído y escuchado por grandes grupos humanos y no debe ser encerrado en bibliotecas y museos para el uso exclusivo de los técnicos y científicos.

El tercer método es llamar y reunir a los músicos con el único propósito de grabar la música; aunque de este modo se tiene el inconveniente de eliminar el sentido ambiental de la fiesta, es desde luego el más práctico y científico. Bajo estas circunstancias el músico no tiene miedo, se eliminan otras distracciones y está mejor dispuesto a cooperar e intenta recordar todas las melodías. Este sistema permite que el investigador grabe distintas versiones de la misma melodía o hacer combinaciones de éstas. Por ejemplo, si se trata de un grupo mixto de cantantes e instrumentistas se pueden combinar o aislar total o parcialmente dichos grupos; esto es importante para una evaluación eventual del material musical, lográndose poner de manifiesto muchas características de la música: si existe estructura armónica, si el acompañamiento es consecuencia de la melodía o simplemente un agregado a ella (es perfectamente posible encontrar una melodía prehispánica acompañada con instrumentos y técnica europeos), y más importante todavía: demuestra los principios generales del estilo y ejecución musical.

Ahora veamos lo que se refiere a la música instrumental y vocal. No hay problema para grabar música instrumental, ya que los indios acostumbraban a cantar siempre para grandes multitudes; solamente en

una ocasión tuve dificultades y ello fue debido a no haber comprendido las circunstancias especiales que concurrían: estaba trabajando en un pueblo de Guatemala y después de haber grabado dos melodías tocadas con pito de carrizo, el músico no quería seguir; traté de alentarle prometiéndole más dinero, pero no obtuve resultado; finalmente se explicó que apenas había empezado a aprender a tocar cuando su maestro murió y por ello creía que no tenía bastante competencia pues deseaba que la grabación fuera muy buena. Después de animarlo, logré que continuara tocando.

En cuanto a la música vocal en ciertas circunstancias es indispensable usar determinados estímulos: una vez que bebieron algo los tzotziles y tzeltales de Chiapas, que se habían mostrado renuentes a actuar, cantaron cuanto se les pidió. Los instrumentos no necesitaban de este estimulante.

Los seris también insistían en que no podían cantar sin embriagarse previamente, pero como la ley prohíbe la venta de licor en su campamento y como mi estancia fue durante la temporada en que no hubo pesca y por tanto carecían de dinero, no fue posible comprar licor de contrabando; a pesar de lo cual conseguí que cantaran.

Los tres métodos que acabo de mencionar se aplican en el caso de la música ritual o canciones con letra secular, las cuales son consideradas como propiedad de la tribu más que como posesión personal. Cuando se trata de música íntima o personal el único método de recopilación es con base en el contacto personal: se trata de simples y ligeras canciones cantadas por el indio, sobre todo por la mujer mientras trabaja en casa o cuida de los niños, con temas infantiles, de amor, de impresiones de viajes y sobre la naturaleza, que nunca llegan a oídos de extraños, no por ser prohibido, sino debido a la calidad íntima de las mismas y a la modestia de las mujeres. Logré grabar algunas canciones de esta clase en 1944 en la zona huichol. Por el solo hecho de que los indios tuvieron confianza en el director de la misión cultural de la región que me acompañaba y estaban dispuestos a complacerle en cuanto les pidiera. Repito, pues, el investigador debe hacer un esfuerzo especial para lograr recoger este tipo de canción, ya que no todas las tribus poseen tales tesoros musicales y poéticos.

Otra situación práctica que se plantea es: ¿cómo explicar a los indios lo que uno desea? Ya dije antes que muchas veces los mestizos proporcionan datos inexactos, pero puede también ocurrir lo mismo con los indios debido a que no se les explica debidamente lo que uno quiere, y a su deficiente modo de expresión en castellano. Recuerdo que al preguntar a un informante de Guatemala qué tipo de instrumento utilizaba para una fiesta me contestó: “el tambor”, pero le pregunté: ¿también tiene su pito? Y contestó: “¡claro que sí!”. Para la mayoría de gente la primera contestación hubiera parecido suficiente, a pesar de ser equivocada, ya que de acuerdo con el modo de pensar y expresión indígena decir “sólo el tambor” implica también la existencia y uso del pito. Si un músico acude a una grabación con un pito, ello no significa que sea el único que tengan, pues posiblemente tienen otros y distintos en su casa; por tanto hay que advertirles siempre que acudan con todos los instrumentos que posean.

Aunque los indios de un lugar no cantan las canciones de otros pueblos, mi experiencia es que en muchos casos sí saben cantarlas y hay que insistir para que lo hagan. Una de las canciones más populares entre lo chamulas de Chiapas se llama *El bolonchón* que significa tigre animal y es típica del pueblo de Zinacantán; por esta razón los indios de otros pueblos no la cantan por propia iniciativa. A pesar de esta actitud fue posible grabar seis distintas versiones de dicha canción, tanto en el estilo como en la letra. Esta sensación de aislamiento, de ser distintos un pueblo de otro, aún siendo de la misma raza e idioma, se observa no sólo en la música, sino también en muchas manifestaciones culturales y sociales.

Una de las preguntas más difíciles de contestar y que se me ha hecho con frecuencia es: “¿cómo saber si lo que se está grabando es música indígena o importada?”. La verdad es que no se puede dar una respuesta decisiva; los musicólogos están de acuerdo en que a veces es imposible distinguir entre estilos nativos y extranjeros. Algunas llamadas melodías primitivas pueden parecer sospechosamente europeas; sin embargo después de analizarlas cuidadosamente se ve que estas características dudosas son en realidad primitivas, pero que se han incrustado y sobrevivido en la música europea.

El investigador que trabaja entre tribus cuya cultura es en gran parte indígena encontrara naturalmente que la música es también prehispánica: hallará con toda probabilidad instrumentos musicales europeos adoptados por los indígenas; pero esto no cambia la situación en cuanto a la música en sí misma. Casi siempre las tribus que pueden incluirse en este grupo es resistente la infiltración de la música ajena; el ligero contacto que pueden tener con la vida moderna no deja huella profunda en su cultura. Por ejemplo, los indios huicholes de Jalisco hacen frecuentes viajes a Tepic-Nayarit y a San Luis Potosí durante sus peregrinaciones para recoger el peyote; en sus canciones hablan de sus experiencias en la ciudad, cómo tomaron cerveza con los soldados, cómo desapareció el tren al salir de la estación, etcétera, pero sin embargo la forma musical no ha sido modificada y perdura el mismo sistema utilizado en sus cantos rituales. De igual manera los indios seris no han sido permeables a los cambios exteriores, a pesar que durante siglos han tenido contacto con barcos japoneses, ingleses y mexicanos que llegaron a sus costas.

El problema de cómo distinguir entre el producto nativo y el extranjero se complica al trabajar entre grupos que, si bien conservan muchas características precolombinas, han adoptado costumbres y rasgo culturales europeos, introducidos por la iglesia y los conquistadores españoles. En estos grupos la forma musical es confusa: ciertas melodías parecen ser prehispánicas, otras presentan caracteres de las dos civilizaciones y las hay también que sólo tienen de europeo el acompañamiento musical. Uno de los factores salientes de estos grupos es la conservación de la música de los siglos XVI y XVII, formas de música que han sido completamente olvidadas por los mestizos, pero conservada por los indios. Estas características son típicas de grupos como los tzeltales, tzotziles, quichés, ixiles, coras y otros.

Hay además de los dos grupos ya mencionados un tercer grupo: es el que ha sufrido más cambios, no solamente respecto a la música, sino en todos los elementos culturales, religiosos y sociales, en mayor grado que los dos anteriores. Musicalmente se puede clasificar del siguiente modo: en algunos casos las formas antiguas han sido completamente olvidadas y substituidas por las formas modernas mexicana o mejor mestizas; o lo que todavía sobrevive ha degenerado a través de los siglos

de tal manera que su valor musical es mínimo o nulo. En otras tribus, que clasifico en este mismo grupo, puede ocurrir un proceso distinto: que las formas antiguas han sido olvidadas, pero en vez de adoptar las formas musicales de los mestizos vecinos, han creado una nueva que, si bien basada en los principios de la música occidental, es suficientemente peculiar para que resulte imposible adscribirla a uno u otro grupo. Este es el caso entre los tarascos.

Desde luego todavía no he dado la respuesta a la pregunta enunciada antes de cómo distinguir entre la música pre y poshispánica. Todo depende de la preparación musical y del conocimiento que tiene el investigador sobre las formas generales de la música primitiva y las características específicas de la música indígena. Espero que pronto estén en poder del Instituto Indigenista Interamericano todos los discos grabados en México y Guatemala y de este modo podrán ponerse a disposición de quienes se interesen por la música aborígen. Este es el primer paso. Sin embargo, me gustaría recomendar algunos libros que pueden servir al investigador en cuanto a los principios de la música primitiva; todos son de Curt Sachs y se llaman *Rise of music in the ancient world, history of music, instruments and history of the dance*.

Antes de concluir estas páginas sobre técnicas de trabajo en el campo me gustaría decir algunas palabras acerca de la máquina grabadora y los problemas que plantea su adecuado funcionamiento. Va a haber en la postguerra muchas innovaciones a este respecto. La Marina de los Estados Unidos usa ahora una máquina mucho más ligera y manejable que el equipo estándar; también están empleando alambre en vez de discos, con lo cual se elimina el riesgo de que éstos se rompan y además es más ligero. Pero en tanto estas innovaciones lleguen al mercado tenemos que aceptar y utilizar el equipo estándar existente.

La máquina grabadora tiene una fácil técnica de manejo; si se siguen las instrucciones no hay grandes dificultades; éstas empiezan al salir de la ciudad cargando el aparato en primitivos medios de locomoción por caminos malos, a lomo de caballerías, etcétera. Si la máquina todavía funciona al llegar a destino, es que se ha tenido suerte; cualquier golpe puede estropearla, y los golpes ocurren fácilmente.

Para empezar la grabación hay que procurar ante todo que el aparato esté nivelado y que la mesa o soporte sea fijo. Para obtener buenos resultados deben usarse agujas de zafiro, las cuales si se cuidan bien pueden durar mucho tiempo. En cuanto se refiere a la colocación del micrófono resulta una técnica en sí misma, pero voy hacer unas sugerencias sobre el particular. Hay dos maneras de colocar el micrófono: cerca de los ejecutantes (en primer plano) o a cierta distancia de los mismos; esto último es más fácil porque se evita la necesidad de manejar los dos controles de tono y volumen; sin embargo los resultados no son tan satisfactorios como el primer método. Para conseguir una grabación que dé énfasis a los tonos agudos debe ponerse el indicador del *tone-control* en el número 40; esta es la posición adecuada porque se obtienen mejores resultados para poder sacar copias posteriormente y también aminora algunos defectos que de otro modo serían más visibles.

No es necesario llevar el soporte para el micrófono, porque se cae; mejor buscar una persona que sepa seguir una instrucciones y él podrá transportar el micrófono en la mano. Este sistema de trabajo es conveniente por dos razones: primera, el micrófono se convierte en un instrumento móvil y permite captar sonidos incidentales o cambios rápidos que pueden presentarse; segunda, en caso de grabar voces de adultos mayores que apenas se oyen es posible poner el micrófono muy cerca de la boca, situación que con el soporte resulta imposible.

La mayor preocupación en cuanto a la grabación en el campo es la manera de obtener energía eléctrica. No debe usarse acumuladores más que cuando se trabaje cerca de pueblos donde sea fácil y rápido cargarlos; de lo contrario resulta un peso inútil en cuanto se descargan, y ello ocurre —en las mejores circunstancias— a las cuatro horas de uso. Esto se puede solucionar transportando a la vez una máquina para cargar nuevamente los acumuladores, pero su peso y volumen son muy grandes que no resulta práctico. Son necesarios dos acumuladores y un convertidor para transformar la energía directa en alterna que es la que necesita la máquina grabadora.

Lo mejor es llevar un motor de gasolina capaz de reproducir energía eléctrica alterna; desde luego son también voluminosos, pero menos que el total de los acumuladores, convertidor y el aparato para cargar-

los. Su gasto de gasolina es mínimo y por tanto no plantea problema de transporte. El inconveniente es que con el motor la producción de energía no es estable y fija sino variable y ello repercute en la marcha de la máquina grabadora; tal falla se puede aminorar con la utilización de un regulador de *contra volt*, pero no hay que olvidar que éste no es un regulador automático y hay que manejarlo a mano. Estas dificultades no deben desanimar, pero es mejor conocerlas de antemano en vez de encontrarse sorprendido y sin defensa en el campo.

Si la investigación se limita a instalarse en un solo lugar durante todo el tiempo, las dificultades disminuyen considerablemente; en cambio los constantes traslados las aumentan mucho. Si se trabaja en un lugar donde hay energía eléctrica para el alumbrado, hay que tener sobre todo en cuenta inmediatamente si la corriente es continua o alterna, ya que sólo esta última es utilizable.

No sé si he dado solución a las cuestiones más fundamentales que se plantean en la técnica de campo y que indudablemente pueden presentarse a todo investigador, pero desde luego son fruto de la experiencia personal y por tanto tienen un valor práctico; mi deseo es que sirvan para facilitar el trabajo a musicólogos y etnólogos interesados en música autóctona.

Capítulo 4

Grabación de música indígena⁵⁰

Henrietta Yurchenco

Por primera vez ha sido posible grabar música en discos gramofónicos de nueve de los núcleos indígenas existentes en México y en Guatemala. He aquí el resultado del trabajo realizado en cinco expediciones. Hoy se cuenta con una colección importante de trozos representativos de música indígena que todavía conserva elementos prehispánicos.

Hasta ahora, la mayor parte de las investigaciones de este tipo, llevadas a cabo en Latinoamérica, se referían a la música mestiza o a la de aquellos grupos indígenas, cuya patrimonio musical aparece marcado por las huellas de la influencia europea.

La preocupación por la música indígena ha sido sentida, casi exclusivamente, por antropólogos; mas éstos, por carecer de los conocimientos técnicos de la notación musical, se han limitado al estudio y clasificación de los instrumentos. Su aportación, con ser muy valiosa y útil, no cubre la falta de una investigación profunda de la música indígena.

Los intentos de grabación de música indígena datan desde el comienzo del presente siglo. Los antropólogos que los realizaron grabaron algunos segmentos, pero dichas grabaciones se han extraviado o

⁵⁰ Publicado en *Nuestra Música*, revista bimensual editada en México, año I, núm. 2, mayo 1946, México, D. F., pp. 65-78.

son de calidad técnica tan ínfima, que no permiten su reproducción para el conocimiento público.

El desarrollo de la civilización moderna, en México y en Guatemala, tiende a destruir el legado de una cultura musical, cuyo vigor es tan extraordinario que siguen vigentes a pesar de los siglos transcurridos. De aquí se desprende el valor de la presente colección y también la necesidad de intensificar este género de actividades.

Antes de la llegada de los europeos a este Continente, florecían en la América Central muchas razas, las cuales habían alcanzado diversos estados de civilización. Desde los más primitivos hasta los más desarrollados. Sus características culturales eran, por tanto, divergentes. Las razas más civilizadas practicaban la agricultura. Grupos tales como los maya-quichés, del sureste de México y de Guatemala y como los aztecas del valle de México, se regían por formas complicadas de gobierno. Eran excelentes constructores y arquitectos. Sus artesanos se distinguían por su habilidad en las artes de la cerámica, del tejido y de la escultura. Entre estos pueblos, la música había alcanzado la jerarquía de verdadera cultura artística. Desempeñaba un papel principal en la celebración de las festividades, en la guerra y el culto de la religión. Cada ceremonia poseía su música especial, compuesta para el caso e interpretada por conjuntos de instrumentistas y cantores, los cuales —unos y otros— formaban parte de las cortes de nobles y de sacerdotes.⁵¹

A principio del siglo XVI, cincuenta años después de la llegada de los conquistadores españoles, las ciudades mayas y aztecas estaban en ruinas; los ídolos destruidos, los sabios y los músicos, aniquilados. Como los indios no conocían la escritura musical y la música estaba en manos de la minoría culta, estos sucesos, junto con la influencia de

⁵¹ Fray Francisco Ximénez uno de los cronistas del siglo XVII, describe vívidamente en su relato de la vida maya, el papel que tenía la música en las ceremonias religiosas. En la siguiente cita proviene de su descripción del rito para el sacrificio de prisioneros de guerra: "En la mañana de la festividad el sacerdote vestido de oro y joyas empezaba las procesiones a través del templo con cantos y danzas; tocaban los tambores como en un gran concierto y finalmente se detenía toda la concurrencia ante los ídolos y cantantes cantaban las pasadas glorias de sus héroes de la paz y de la guerra. Entre tanto, el rey y sus oficiales conducían cada uno un prisionero hasta el altar pidiendo a los dioses buenas cosechas y muchos soles, tras de lo cual cada esclavo iba siendo sacrificado. Esta fiesta duraba siete días, en los cuales se bailaba y cantaba entre los varios ídolos".

ideas europeas, provocaron la rápida desintegración de las antiguas manifestaciones musicales. La nueva administración colonial, deseosa de borrar toda evidencia, material y espiritual, de la vieja civilización estableció leyes severas, que prohibían cantar en las lenguas nativas. Tales medidas fueron, sin duda, efectivas. Hasta el punto de que hoy, siglos después de la conquista, ciertas tribus carecen de literatura musical vocal. Esto se aprecia notablemente en Guatemala. Así, poco a poco, la música de las grandes civilizaciones, mexicanas y guatemalteca, terminó por desaparecer.

En el siglo que siguió a la conquista, los españoles exploraron, palmo a palmo, bosques, montes y llanos en busca de oro y riqueza. Ocasionalmente se topaban con alguna tribu, salvaje, perdida en lugares casi inaccesibles. Esta gente no tenían templos grandiosos, ni tesoros ni minas. Los españoles la dejaba en paz. Entre estas tribus, aisladas y primitivas, se conservan aún vestigios de música prehispánica. Vivas y florecientes, como hace cientos de años, existen allí todavía manifestaciones musicales, con sus instrumentos correspondientes, de la antigua América. En estas regiones apartadas fue donde se aprendió el trabajo de grabación de música.

La colección

En discos gramofónicos se han grabado aproximadamente 500 partes, instrumentales y vocales. Esto se hizo en las regiones huichol de Jalisco; cora, de Nayarit; seri, de Sonora; tzotzil y tzeltal, de Chiapas y quiché, kekchí, sutujil e Ixil, de Guatemala. Aunque todos estos grupos han estado en contacto con la civilización europea, por razones históricas y psicológicas, han conservado vivas las características básicas de las manifestaciones musicales prehispánicas. A pesar de haberse introducido nuevos instrumentos y de haber aprendido los indígenas danzas de los frailes misioneros católicos, lo antiguo ha perseverado al lado de lo nuevo.

La grabación de música india comenzó en la primavera de 1944. Die-ron su apoyo al proyecto la Secretaría de Educación Pública de México, la de Guatemala, la División of Cultural Coperation of the U. S. State

Department y la Biblioteca del Congreso de Washington. El Instituto Indigenista Interamericano coadyuvó como organizador y coordinador de actividades.

Antes de hablar de la colección en sí misma, quiero decir unas palabras acerca de cómo escogí los grupos que debía visitar y sobre la técnica de grabación. Al seleccionar las tribus, me guié con base en la experiencia adquirida en la grabación durante mis viajes, en 1942, a las regiones tarascas, tzotzil, tzeltal y zoque, de México. Consulté detalladamente a especialistas del gobierno, a antropólogos y a los musicólogos del Departamento de Música de la SEP, se hizo un estudio general de las distintas tribus indígenas. Por último, se escogieron los grupos que todavía practicaban ritos paganos, por suponerse que estos grupos eran, con mayor probabilidad, los depositarios de una tradición musical primitiva.

Al efectuarse los preparativos, surgieron varios problemas técnicos: ¿cuál era el medio de obtener fuerza eléctrica? ¿Cómo transportar el equipo delicado por terrenos difíciles? ¿Qué hacer si se descomponía la máquina de grabar? Estas preguntas sólo podían obtener respuestas adecuadas sobre la misma marcha de los acontecimientos.

Además de estos problemas estrictamente técnicos, había que afrontar la situación del acercamiento a los indios. En la mayoría de los casos, me di cuenta de que lo más acertado era establecer relaciones con ellos a través de las autoridades locales, los maestros de escuelas y los miembros de las diversas misiones culturales. Pero cuando no había tales autoridades o cuando existían antagonismos entre ellas y los indios, tuve que establecer relaciones directas y personales, lo que exigió bastante tiempo.

Aunque yo poseía información específica sobre la música de algunos grupos, la de otros me era completamente desconocida. En estos casos, tuve que atenerme a los datos procedentes de personas que, si bien estaban dispuestas a ayudarme, me proporcionaron informes equivocados. Recuerdo haber llegado en 1944, al campamento seri en Sonora. Varios mexicanos, quienes habían vivido entre los seris durante años, me dijeron que estos indígenas no tenían música propia, que yo andaba a la caza de fantasmas. No hice caso. En esta expedición, grave más de

80 canciones. Los seris, amables conmigo, se rehusaron a cantar en presencia de los mexicanos, a quienes consideran gentes hostiles. Los seris me informaron que a causa de la presencia de los blancos ya no cantaban ni celebraban sus fiestas tradicionales. Prefieren olvidarlas antes que llevarlas a cabo ante personas que suponen enemigas.

He aquí otro ejemplo de las equivocaciones a las que está expuesta la investigación: en mi primer viaje a Chiapas, en 1942, me atendieron representantes legales oficiales del estado. Me aseguraron que, si bien los indios tocaban muchos instrumentos, jamás cantaban. Los mismos indios, tímidos y reservados, lo confirmaron. Así la colección, reunida entonces, se integró únicamente con material instrumental. En 1945, de acuerdo con el proyecto actual, regresé a Chiapas. Trabajé independientemente de las autoridades locales. Esta vez, los indios, más confiados, cantaron a su gusto. La colección actual se compone, en un 70 por ciento, de material vocal.

Según se desprende de los ejemplos anteriores, es evidente el peligro de trabajar en estrecha colaboración con elementos oficiales. Sin embargo, al tratar directamente con los indios surgieron dificultades de otra índole, particularmente las derivadas de la diferencia de lenguaje. Muchas de estas tribus indias no hablan sino su idioma nativo. Su modo de expresarse es, además, extraño. En 1945, durante mi estancia en Guatemala, pedí a uno de los indios datos acerca de los instrumentos usados en las fiestas. Me dijo que sólo usaban el tambor; lo que no es cierto. A preguntas ulteriores, admitió que también usaban el pito de carrizo. Por su forma de expresarse quiso decir al afirmar que sólo usaba el tambor, que también usaban el pito de carrizo. La combinación instrumental de tambor y pito de carrizo es tan común entre los indios, que éstos hablan muy naturalmente de los dos instrumentos a la vez, como si se tratara de uno solo. Las aseveraciones de los músicos indios deben aceptarse con reservas. En Chiapas, cada pueblo tiene sus cantos propios. Las canciones de un pueblo se oyen rara vez en los restantes. Los cantores niegan generalmente que conocen las canciones de los pueblos contiguos. No obstante, pude convencer a algunos cantores de que entonaran canciones de otros pueblos, lo que hicieron un tanto intimidados después de muchos ruegos.

No sólo es diferente el método de acercamiento psicológico a los músicos indios, según el ambiente cultural que los rodea, sino también es distinto el sistema de grabación, según el tipo de música y las funciones que ésta representa dentro de la comunidad.

Hay tres procedimientos para registrar la música de las fiestas religiosas:

- 1) Grabar durante los actos de la celebración de la fiesta,
- 2) Reproducir dichos actos un día cualquiera con objeto de grabar,
- 3) Llamar aparte a los músicos para grabar sin el ruido de fondo, que acompaña forzosamente a aquellos actos.

Aunque el primer procedimiento de una idea exacta de la intensidad de la celebración de la fiesta, debido a la participación de las grandes masas congregadas y a la embriaguez de los participantes, es difícil, en la mayor parte de los casos, lograr de los indios la atención y la cooperación indispensables. Únicamente entre los huicholes y los coras, que no beben hasta que dan por concluidos sus cantos, son posibles tales grabaciones.

El segundo, bueno, en sí mismo, es prohibitivo por lo elevado de los gastos y la dificultad de reunir a la gente.

El tercero es, desde luego, el más eficaz. Los músicos indios, lejos de la censura de familiares y amigos, pierden el sentido de la cortedad que les caracteriza, y permiten obtener, al registrar diferentes versiones, buenas grabaciones de sus cantos.

Clasificación de la colección

He dividido la música que constituye la colección en dos grupos principales, cada uno con una subdivisión:

1) *Música prehispánica*

A) *Música prehispánica con modificaciones*

En esta subdivisión he catalogado la música que es básicamente prehispánica, aunque haya adquirido, posteriormente, características eu-

ropeas. Por ejemplo: la sustitución de un instrumento indígena simple por uno más complicado del mismo tipo. Trompeta de metal en lugar de pito de carrizo o trompeta de madera. También he incluido en esta subdivisión las melodías prehispánicas a las cuales se han añadido formas de acompañamiento que son típicamente europeas.

2) *Música posthispánica: la nueva música india*

Estas manifestaciones musicales, aunque influenciadas por la música occidental, no son sinónimas de las manifestaciones mestizas, tales como el corrido, el huapango, la canción ranchera, etcétera.

A) *Música posthispánica con modificaciones.*

A esta categoría pertenece la música esencialmente europea que, a lo largo de los siglos, ha adquirido características que deben ser consideradas como indígenas particularmente en lo que se refiere al estilo de ejecución.

Esta clasificación es provisional. Indudablemente sufrirá cambios cuando se transcriba la música registrada en los discos. En dicha clasificación, están incluidos sólo los cantos que considero prehispánicos y los de evidente origen europeo. Hay mucho material que, de momento, desafía todo género de clasificación. Un análisis detenido y un estudio comparativo, aclarará —estoy segura de ello— los puntos oscuros o dudosos y establecerá el origen de muchos cantos.

Función de la música

En las sociedades primitivas de América Central, la función principal de la música consiste en acompañar las imploraciones a los dioses, para que éstos concedan buenas cosechas y buena salud a la comunidad. La música es uno de los factores importantes en la vida ceremonial. Existe la convicción de que los resultados de las imploraciones son más efectivos, según la calidad de las voces y la precisión de la memoria de los cantores (shamans). Una creencia de los huicholes decreta que, cuando

los dioses están enojados y niegan todo a los hombres, especialmente la lluvia, el canto de los shamans les hace ceder y sentir complacidos.

El maíz es el principal alimento de los indios de América Central. La mayor parte de las ceremonias paganas se celebran en adoración del maíz. Entre los huicholes, las fiestas relacionadas con el peyote y el venado también se relacionan con la adoración (o culto) del maíz. Los tres simbolizan el mismo beneficio: el sustento. De acuerdo con la mitología huichol, el maíz y el peyote fueron, en una época, venados. Esta idea fundamental se manifiesta de muchas maneras. Por ejemplo, la caza y el sacrificio del venado, así como la peregrinación anual a los campos de peyote, se consideran esenciales para el buen crecimiento del maíz. Cuando danzan los huicholes representan la relación existente entre el venado, el peyote y el maíz. Carl Lumholtz, el antropólogo americano que visitó la región al finalizar del siglo pasado, averiguó, por la confidencia de un indio, que los saltos de los danzarines representan tanto los brincos del venado como los de los granos del maíz al ser arrojados sobre el metate. Ese mismo indio aseguró a Lumholtz que, cuando llegaba a los campos de peyote, imaginábase que veía granos de maíz dondequiera, mezclados con los capullos de la planta del peyote. Como otro ejemplo de dicha relación, citaré el hecho de que los tambores usados en las ocasiones sagradas deben siempre ungrirse con sangre de venado sacrificado. En menor grado, la vida ceremonial de los coras y los ixiles también está consagrada, en gran parte, al culto del maíz.

Cada fiesta de los huicholes comienza por una sesión de canto que dura una noche. Los mitos de la tribu, transmitidos de generación a generación incesantemente. Los cantos comienzan a la puesta del sol y terminan al amanecer. Un shaman, llamado maracamí en huichol, es asistido por dos ayudantes. Canta el primer tema, contestado al unísono por sus ayudantes; sigue el segundo, vuelta al primero, sigue el tercero, vuelta otra vez al primero y así sucesivamente. Todos los participantes a la fiesta, hombres y mujeres y niños, intervienen a ratos. No se usa ningún instrumento para acompañar los cantos. Al día siguiente, cuando se ha consumado el sacrificio de los animales y principia la comida y la bebida, los violinistas y guitarristas sacan a relucir sus instrumentos para acompañar a los danzarines. En ocasiones sacrosan-

tas, tales como las fiestas de la Buena Temporada, úsase el tambor antiguo para acompañar a los danzarines. Muchos de los discos con música huichol fueron grabados durante esas ceremonias nocturnas. Como era imposible grabar toda la música, recogí sólo fragmentos de cada melodía.

Entre los coras, la sesión nocturna de canto difiere en que cantan únicamente los shamans. El resto de la concurrencia limitase a partir en la danza. Los cantos, cuyo significado los desconocen los cantantes en la mayor parte de los casos, son acompañados por un arco musical, que se describe más adelante.

Más al sur, en la altura de Guatemala, los ixiles conservan asimismo ritos semejantes. Al contrario de los coras y huicholes, aquéllos los celebran estrictamente en privado. A causa de limitaciones de tiempo, no pude desgraciadamente grabar la música de estas ceremonias. Registré, en cambio, un baile basado sobre el origen legendario del maíz. El *Baile de las canastas*, como lo llaman, se funda sobre un relato que explica cómo los ixiles abandonaron la vida nómada y se convirtieron en cultivadores del maíz. La música esencialmente prehispánica, aunque ha sido ligeramente modificada por el uso de la trompeta de metal. El timbre de este instrumento da a todo el baile un sentido moderno, acentuado, a su vez, por el ritmo sincopado.

Son también de interés otros trozos de música primitiva, grabados entre los indios quichés del pueblo de Rabinal. La música para el *Baile del venado* y el *Rabinal Achí* —uno de los ejemplos de drama maya prehispánico, conservado hasta nuestros días— forma parte de la colección. Esta música, aunque ha perdido su significado pagano y ritual, permanece fiel a moldes musicales no europeos.

La música de los indios seris es de diferente categoría. Esta tribu nunca alcanzó el nivel de civilización del estado agrícola. Hoy día, siguen siendo cazadores y pescadores seminómadas. Los seris nunca tuvieron una vida ritual tan completamente vinculada a la vida cotidiana como sus vecinos más avanzados y agricultores. Sus manifestaciones musicales son todavía más profanas que sagradas. La mayor parte está relacionada con la caza, la pesca, el amor y la guerra. Son notables las canciones de cuna. Los cantos de guerra constituyen el núcleo de la colección grabada

y demuestra —con claridad— la naturaleza belicosa de los seris. Los cantos de los curanderos, entonados durante las ceremonias de curación de enfermos, son los únicos que ostentan sentido religioso.

Toda la música mencionada tiene rasgos comunes en lo referente a la melodía, las escalas, el ritmo y el estilo de ejecución. Sin embargo, existe una diferencia importante: la música instrumental está más desarrollada entre los pueblos mayas del sur; en cambio, es principalmente vocal entre los grupos más primitivos del norte de México.

En general, la música primitiva de México y Guatemala se canta al unísono. No obstante, pueden señalarse ciertos efectos armónicos. El ritmo suele ser binario. En el *Rabinal Achí* y en los cantos de la región cora, existen pasajes en ritmo binario-ternario. Los diseños melódicos tienen ámbitos distintos. No se practica el desarrollo del material temático. Rara vez las melodías exceden de una décima. Como en la música india norteamericana, es común la inversión de frases cortas. La escala pentafónica do-re-mi-sol-la es la más usada; pero también existen melodías en otras escalas de dos, tres, cinco y siete sonidos. El canto suele ser diatónico. Ocasionalmente se perciben sonidos cromáticos.

La mayoría de los indios cantan dentro de la extensión normal de la voz humana. Las mujeres, más que los hombres, cantan, a veces, con voz aguda de falsete. Los cantantes poseen de modo innato el sentido de la dinámica. Particularmente durante la celebración de ritos paganos, expresan, en sus cantos emoción profunda y dramatismo intenso.

Instrumento musicales

Aunque todos los grupos antes mencionados han aceptado, como parte integrante de su cultura musical, instrumentos europeos, aún hoy tocan los instrumentos antiguos de sus antepasados. Se usan todavía algunos instrumentos prehispánicos tales como el teponaztli, conocido en quiché por el tun, el huehuetl, la concha de tortuga, el mitote y el adufe. Por la limitación de espacio, no describo los tres primeros, de los cuales pueden obtenerse datos informativos de innumerables fuentes. Me limitaré a describir brevemente el mitote, de los coras, y el adufe, de los quichés e ixiles.

El mitote, palabra que también significa danza, es un arco musical con un resonador de calabaza.⁵² El guaje se coloca en la tierra. Sobre el mismo, descansa el arco. El ejecutante sostiene ambos con el pie. Atada a las puntas del arco, existe una cuerda que el ejecutante golpea con dos palillos delgados. Este instrumento de percusión acompaña los cantos de las ceremonias dedicadas al maíz (véase la fotografía).

El adufe, al contrario de los instrumentos de origen prehispánico, ha perdido todo significado sagrado. Se emplea en el acompañamiento de los bailes que se representan con motivo de las festividades cristianas. Trátase de un tambor cuadrado; de un armazón de madera cubierto de piel. Este instrumento es un tambor prehispánico, el cual, según Izikowitz —conocida autoridad en materia de instrumentos primitivos— ha sufrido algunas modificaciones en su construcción actual.

Los violines, guitarras, arpas y marimbas, se usan como diversión y acompañamiento de danzas. Estos instrumentos, fabricados en su mayor parte por carpinteros y artesanos locales, son de diferente tamaño, construcción, número de cuerdas y afinación, sin embargo, se asemejan generalmente al tipo corriente. Debe exceptuarse el violín seri, que es oblongo y tiene una sola cuerda (véase la fotografía).

El grupo instrumental más corriente entre los indios está constituido por el pito de carrizo y el tambor. El pito de carrizo, de indudable origen antiguo, rara vez se encuentra en su forma original, con la embocadura abierta. Hoy día, la embocadura suele llenarse de cera o a la mis-

⁵² Véase el artículo titulado “¿Existió el arco musical en México durante la época prehispánica?”, del señor Raúl G. Guerrero, publicado en el *Boletín* del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública”, núm. 1, febrero de 1946. De este artículo tomamos la siguiente cita:

El padre José Ortega, durante el primer tercio del siglo XVIII, viajó entre los indios nayaritas (coras y huicholes) y al describir en su libro *Historia del Nayarit, Sonora, Sinaloa*, los ritos supersticiosos, ceremonias, e instrumentos, dice: “A poca distancia del tronco se sentaba el que había de tocar el arco a cuya cuerda amarrada a una batea con un palillo, de que resultaba tal armonía, que la escuchara al oído sin enfado, si el susurro destemplado de los cantores no la confundiera”. Esta descripción del arco entre los coras de Nayarit, a principios del siglo XVIII, concuerda exactamente con la que nos da Lumholtz, quien al viajar por tierras tepehuanas y coras, en su *México Desconocido*, dice: “Vi frente al sacerdote el instrumento que había estado tocando, el cual consistía en una gran calabaza redonda y hueca, con un arco de inusitado tamaño puesto encima. El que toca lo detiene por medio de un barrote en que apoya en pie derecho y con dos palillos hiere la cuerda, siguiendo un ritmo compuesto de un toque largo y dos cortos, oído de cerca, el sonido tiene sonoridad parecida a la del violoncello”.

ma se adapta una caña, dejándose abierto un pequeño conducto para que penetre el aliento.

Música posthispánica

Con excepción de los seris, que no son cristianos, todas las restantes tribus, de las cuales obtuve grabaciones de discos, ejecutan música en las festividades cristinas. Entre los ixiles y los coras, que celebran tanto ritos paganos como cristianos, las manifestaciones musicales y los instrumentos varían según la clase de festividad. El mitote y los cantos acompañados de los cora, por ejemplo, se emplean específicamente durante las fiestas dedicadas al maíz, mientras que el pito de carrizo y el tambor se tocan durante los días santos cristianos. En sus primitivos ritos secretos, los ixiles nunca usan la marimba, muy común en Guatemala. Consideran que este instrumento extranjero, que “tiene muchas lenguas”, puede traicionarlos al transmitir sus secretos rituales a los blancos. Sólo los huicholes, que observan las dos clases de fiestas, no hacen distinción. Las mismas manifestaciones musicales sirven para las fiestas de la calabaza o del venado que para Día de Corpus. Varía, eso sí, el contenido de los cantos, mezcla curiosa de creencias paganas y cristinas.

La música de las regiones tzotzil, tzeltal, kekchí y tzutuhil debe incluirse en la categoría posthispánica. Estos indios han conservado poco de la música precortesiana. No obstante, han creado un nuevo tipo de música, nacida de las aportaciones de los conquistadores y de la manera peculiar de los indios de assimilarlas. Abundan los cantos religiosos, los cuales se usan también, con textos profanos, para la celebración de bodas, de nacimientos, etc. Algunos de los trozos más interesantes de esta parte de mi colección son los cánones a dos voces, cantados por indios tzotziles del pueblo de Chamula. Son asimismo encantadoras las canciones carnavalescas de los coras —llamadas Pachitas—, que éstos entonan en grupos, con acompañamiento instrumental, de casa y con distintas tonadas en cada visita.

El pito de carrizo y el tambor es la combinación instrumental más frecuente para celebrar las festividades religiosas del calendario cris-

tiano. El pito de carrizo puede tener de tres a siete agujeros. El tambor es de muchos tamaños. En Chiapas y en Guatemala, se agrega a la mencionada combinación una trompeta de metal. Generalmente, sin pistones. Este trío instrumental aparece durante las procesiones y sirve para anunciar e iniciar las diferentes fases de la ceremonia. Ocasionalmente, acompaña a los bailes, aunque éstos lo son más frecuentemente por violines, guitarras y arpas de manufactura casera. Ciertas tribus establecen una distinción precisa: reservan los instrumentos caseros para las danzas religiosas y usan los fabricados en la ciudad para los bailes profanos, especialmente los de pareja.

Mi colección de música indígena representa solamente una parte pequeña de la vasta riqueza musical de la población india de México y Guatemala. Siglos después de la conquista y de la presión ejercida por la civilización actual sobre moldes de vida tradicionales, los indios conservan cultura musical. Pero no cabe duda de que, a medida que las carreteras lleguen a los parajes más apartados y que sean electrificadas grandes zonas de esos países, desaparecerán poco a poco aquellas culturas primitivas. Las antiguas manifestaciones musicales, junto a otras expresiones artísticas, serán desplazadas. Por este motivo, la grabación de la música india, especialmente de la más primitiva, es preciso emprenderla sin demora. Espero que mi colección, que la Biblioteca del Congreso pondrá, en parte, a la venta en un futuro próximo, sea útil a los estudiantes de música primitiva, los compositores, los antropólogos y los lingüistas.



Capítulo 5

La música indígena en Chiapas, México⁵³

Henrietta Yurchenco

La música de las tribus indígenas del estado de Chiapas es una de las más primitivas de toda la república, aunque por sí misma conserve poco de prehispánico. La música que actualmente se escucha en esas regiones es esencialmente tradicional y religiosa y, debido al aislamiento geográfico y a razones confusas de orden cultural, los diversos grupos de indígenas han conservado un individualismo musical que llega hasta el extremo de que difieren no solamente de región a región sino hasta de aldea en aldea. La música propia de cada grupo indígena puede encontrarse en los pueblos, al mismo tiempo que la moderna de la marimba, aunque esta última no ha logrado desvirtuar o influenciar a la tradicional de los indígenas.

Se organizó una expedición patrocinada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el gobernador del estado de Chiapas, doctor Rafael P. Gamboa; su duración aproximada fue de dos meses en el verano de 1942. Se grabaron en discos poco o más o menos 100 sonos y también se tomaron 700 pies de película de 16 mm, en color.

Las regiones donde la música fue grabada, teniendo en cuenta los grupos lingüísticos fueron: la de los zoques en el distrito de Tuxtla Gu-

⁵³ Publicado en *América Indígena*, vol. III, núm. 4, 1943, Instituto Indigenista Interamericano, México, D.F., pp. 305-311.

tiérrez, los chiapanecas de Chiapa de Corzo, los tzotziles y tzeltales en la región de San Cristóbal de Las Casas y los tojolabales de Comitán.

Influencias predominantes en la música chiapaneca

Es importante expresar la idea de que la música autóctona pura no existe en las regiones que visitamos. Indudablemente quedan algunos elementos auténticos, indígenas que, en la mayor parte, éstos son apreciables no en el material musical mismo, sino en la manera como éste es tratado, en su desarrollo y resolución. Divido la de Chiapas en tres secciones: predominantemente Europea, como en la región de San Cristóbal; europea-indígena, como en Tuxtla Gutiérrez y Chiapa de Corzo; y la que ya tiene influencia de la música popular mexicana (corridos y canciones), en la región de Comitán. Hasta este momento no ha habido infiltración de música contemporánea popular, como jazz, etcétera.

Un hecho interesante es el de que paralelamente con esta música existen marimbas en todo el estado. Difícilmente hay un pueblo que no tenga su banda y ésta toca música moderna de baile. Estas bandas, sin embargo, parecen no tener influencia sobre la música tradicional de los indios.

Instrumentos musicales. A través del Estado encontramos dos tipos de grupos instrumentales. Uno compuesto del pito de carrizo y tambor; el otro es una combinación de cuerdas formadas de guitarra, violín y arpa. Los pitos de carrizo varían desde 3 hasta 7 agujeros, siendo los de 3 y 7 los más comunes. En algunos lugares, como en Tuxtla, tanto los de 3 como los de 7 agujeros, se usan para tocar el mismo son: el primero, según los músicos, para los tonos bajos y el segundo para los altos. Sin embargo, después de investigar, no puede advertir tal diferencia de tonos en esos instrumentos.

Un viejo ciego de Ixtepec tocador del pito de carrizo nos explicó lo que probablemente está más cerca de la verdad. Dijo que él había dejado de tocar el pito de carrizo de tres tonos porque podía tocar muchos más sones en el de 7. Según Thompson y Gann los pitos de carrizo son encontrados a través de toda la región maya. Parece difícil admitir que los pitos de 7 tonos, que tienen todas las notas de la escala mayor oc-

cidental, se hayan podido encontrar en la zona maya; por consiguiente puede presumirse que el pito de carrizo de tres tonos es un instrumento tradicional, que se emplea aun a pesar del hecho de que su utilidad ha desaparecido desde hace mucho tiempo. Ocasionalmente como ocurre en Tenejapa y San Bartolomé de los Llanos, se usa juntamente con el grupo de pito y tambor una trompeta, un antiguo instrumento medieval probablemente traído por los primeros españoles. Mientras que la combinación de pito y tambor se encuentra en todos los lugares del estado, el grupo de cuerdas ha sido observado solamente en la región de tzotziles y tzeltales. También se encuentran campanas y cascabeles de hojalata usados especialmente por los danzantes. En el pueblo de Chamula grabamos la música de un acordeón que, entre paréntesis, tenían la marca de "Made in Germany". Hay en el museo de Tuxtla un tepoztli que fue encontrado en Suchiapa cerca de Chiapa de Corzo. Vive todavía un anciano que lo toca.

Ninguno de los músicos tocadores de pito de carrizo tenía la menor idea de lo que es una escala. Todos estos músicos han oído instrumentos de cuerdas así como la marimba, aprendieron a tocar de oído y no pueden concebir que sea posible tocar tonos consecutivos en el pito de carrizo.

Aprendizaje de los músicos

La enseñanza musical se transmite oralmente. La primera enseñanza es como tamborista, de lo cual después adelanta hasta llegar al pito de carrizo. Se enorgullecen de tocar exactamente como les fue enseñado y de que su maestro la haya tocado exactamente como a ellos, y así sucesivamente. Al ser interrogado sobre nuevas composiciones o variantes de las ya conocidas, la respuesta fue siempre negativa. Su actitud implicaba una gran reverencia por su tradición musical.

Uso de la música en la comunidad

Generalmente hablando, la música es un asunto religioso; especialmente en las regiones cerca de Tuxtla Gutiérrez y Chiapa de Corzo donde

es considerado un sacrilegio tocar por cualquier otro motivo. Recuerdo con cuanta reverencia los músicos de Tuxtla se persignaban al decirme que la música no tenía más fin que ser tocada para el servicio de Dios, sólo para la Iglesia.

En la región de San Cristóbal hay también música de carácter secular para las bodas, fiestas particulares, etcétera en la mayor parte de los casos, el pito de carrizo y el tambor no son usados para fines profanos, aunque este tipo de instrumentos como el grupo de cuerda sea usado para las festividades religiosas.

La desaparición de la tradición musical

Aunque es todavía muy vigorosa en el estado de Chiapas una actitud tradicionalista, algunas zonas empiezan a sentir la influencia del mundo moderno. Precisamente en la región donde la antigua tradición india es más fuerte, en Tuxtla Gutiérrez, es donde la música empieza no a cambiar, sino a desaparecer. Este es el distrito donde se observa una más rápida modernización.

Mientras que en general es principalmente la gente joven la que mantiene viva la tradición, en Tuxtla los músicos son todos ancianos; dándose perfecta cuenta de que con su muerte vendrá el término de una larga tradición musical.

Características musicales

- a. *Ausencia de una tradición musical vocal.* En ninguna parte del estado pudimos encontrar el canto como función musical viviente e importante. En la región de San Cristóbal hallamos algunas canciones. Este tipo de canto, sin embargo difícilmente puede ser llamado así en el sentido occidental de la palabra, aunque el contenido musical de las canciones pida tal tratamiento.

Los indios son muy tímidos en lo que se refiere a cantar y admiten que sólo lo hacen cuando están borrachos. Únicamente una vez oí dos personas cantar juntas, pero me informé que esto es muy raro. En general, cuando se encuentra el canto, la mú-

sica es de tipo europeo y de carácter profano. El cantar parece una función “ladina” más que india.

- b. *Introducciones y finales.* Un hecho interesante de la música para pito y tambor es el de las instrucciones finales. En muchos casos esto parecen ser procesos inconscientes de parte de los ejecutantes. Cuando les llamamos la atención sobre ello, los músicos parecían no haberse dado cuenta de haberlos tocado. Esta parte de la música es la única, creo yo, que la investigación probara ser puramente autóctona.
- c. *Ritmos.* Las regiones de Chiapa de Corzo y Tuxtla Gutiérrez son las más ricas en ritmo. No es que sean particularmente variados en sí mismos o particularmente intrincados, sino que las pautas rítmicas varían con más frecuencia que en otras partes del estado. El distrito más pobre en este sentido es Comitán, donde el tambor mantiene un uniforme e invariable compás. Los tambores funcionan aquí más que como un fondo para el pito que como instrumento independiente.
- d. *Melodía.* La parte melódicamente más rica es aquella donde la combinación de cuerdas, de influencia europea, es más fuerte. Allí se encuentran melodías desarrolladas más o menos musicales en la forma europea ortodoxa. En las regiones donde la combinación de pito y tambor predomina, las melodías son mucho más limitadas, pero, en mi opinión, mucho más interesantes que la primera. La melodía es más acentuada, tiene menos “clichés” de la música occidental y tiene más libertad y amplitud al ser más típicamente indígena.
- e. *Armonía.* Donde se encuentran instrumentos de cuerda hay una armonía muy sencilla y elemental. Nunca he llegado a oír a los indios cantar armónicamente.
- f. *Estilo.* Al valorizar música primitiva y popular debe uno tener la precaución de distinguir entre aquella música que es importante por su material intrínseco y aquella otra que es interesante por su particular manera de ejecución. Si separamos esta música de su ambiente natural y se sustituyen los instrumentos por otros más elaborados y cultos, el producto resultante tendría

poco parecido con el original. Tal es el caso con la música para cuerdas de la región de San Cristóbal. En pocas partes de México puede uno encontrar música de tal modo encantadora. Sin embargo, desde el punto de vista del material musical mismo, tienen poca importancia.

La misma canción es tocada diferentemente en cada pueblo. Las variaciones consisten en la cantidad de las ornamentaciones musicales, en los finales de las frases o en peculiaridades melódicas. Cada pueblo, no importa cual sea su proximidad al vecino, conserva una inconfundible individualidad. Uno de los discos más interesantes de la colección es el de Ixtapa; un son para Semana Santa tocado por pito de carrizo y tambor. Es profundo y majestuoso en su carácter. Su ritmo es por lo general libre y no tiene pauta métrica. La parte melódica, que está bien construida, tiene como patrón dominante una propensión descendente, pero, al mismo tiempo, posee un fuerte impulso ascendente. Esto se evidencia en los frecuentes saltos desde *do* hasta *mi* bemol y aun más importante en los saltos desde *mi* hasta *sol*. Otra característica de la melodía es la apariencia repetida del siguiente patrón musical:



Aunque el son se basa en la tonalidad de *do* menor, se nota la relativa falta de importancia de la nota tónica y se observa el énfasis especial puesto sobre el quinto tono de la escala.

Para pito de carrizo y tambor:



Transcripción de Roberto Téllez Girón.

Conclusión

La música es una de las formas de expresión más profundas de la humanidad; y por ella sabemos más de los procesos mentales del hombre, que por la lectura de volúmenes enteros. Por consiguiente, para estudiar un grupo humano determinado, es indispensable ocuparse también de la música. Estas investigaciones revisten gran valor, no solamente para el antropólogo, como manifestaciones de una determinada cultura, sino también para el compositor y el estudiante de música.

Muchas investigaciones se han hecho ya sobre la música de nuestros indígenas, sin embargo, estos trabajos no tienen prácticamente gran utilidad en tanto no se emplee una máquina grabadora de sonidos. El Instituto Indigenista Interamericano en breve iniciará una serie de

programas de radio con transmisiones de música indígena de diversos países latinoamericanos, empleando discos grabados en los lugares mismos. Por otra parte, el Instituto ha comisionado a los más conocidos de nuestros compositores para escribir obras orquestales basadas en la música original grabada. Esta serie de programas de radiotransmisión es la primera de esta índole que ha sido instituida a través de América Latina y se espera que logre un propósito doble: el de adelantar las investigaciones acerca de la música indígena y al mismo tiempo darla a conocer a todos los pueblos del continente.

Capítulo 6⁵⁴
Informe sobre la investigación folklórico-musical
realizada en el estado de Chiapas en abril de 1934

Luis Sandi
Francisco Domínguez

⁵⁴ Texto tomado del libro *Investigación en México. Materiales. Volumen I*. Editado por la Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones musicales. México, 1962.

L U I S S A N D I
F R A N C I S C O D O M I N G U E Z

I N F O R M E

S O B R E L A
I N V E S T I G A C I O N F O L K L O R I C O - M U S I C A L
R E A L I Z A D A E N E L

E S T A D O D E C H I A P A S

E N A B R I L
D E 1 9 3 4

D E P A R T A M E N T O D E B E L L A S A R T E S
S E C R E T A R I A D E E D U C A C I O N P U B L I C A

EN marzo de 1934 propuse al maestro Carlos Chávez, jefe del Departamento de Bellas Artes, un viaje de investigación en el Estado de Chiapas, que tendría por objeto el estudio y recopilación de la música de los indios tzotziles, chamulas, bachajones, tojolabales y lacandones. Este proyecto fue aprobado e inicié el viaje a mediados del mes de abril de ese mismo año, en compañía de Francisco Domínguez, recopilador de música del Departamento de Bellas Artes.

El itinerario era: Estación Arriaga, Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal las Casas, Zinacantán, Comitán, Ocosingo, El Real, Santa Isabel y la selva lacandona.

Al llegar a Tuxtla Gutiérrez tuvimos la fortuna de encontrarnos con don Marcos Becerra, sabio en botánica, en arqueología y en viejas costumbres chiapanecas, amabilísimo y entusiasta. El nos acompañó a visitar el museo, abandonado, desordenado y polvoso del que no pudimos sacar más que el conocimiento de una hermosa flautita de barro, perfectamente conservada.

Más tarde nos acompañó, por un pésimo camino, más bien una huella de carretas entre el breñal, polvoso a trechos, a trechos pedregoso, siempre difícil, a Suchiapa.

Vamos en busca de un teponaztli¹, que aquí llaman tinco, y de su tocador, un anciano indígena.

Un indígena alto y joven nos recibe: es el presidente municipal. Le decimos el objeto de nuestro viaje: ver y oír el tinco y oír a los tocadores de flauta y tambor. Nos ofrece mandar buscar a los músicos al campo, y al tocador del tinco a su casa; mientras, descansaremos. De pronto oímos el fuerte ritmo de un tambor; vamos hacia donde se oye. Es la casa de Manuel Encarnación Sínauta, donde hay un altar lleno de plantas olorosas a flor de caoba. Ante el altar van desfilando las mujeres del pueblo con sus niños, se arrodillan ante las imágenes —viejas imágenes encerradas en nichos de vidrio, llenos de adornos descoloridos—, antes de salir se sacuden, quién sabe qué cosa, con un mazo de hojas, y sacuden también a sus hijos; una chiquilla encantadora se asusta con los leves

¹ Vid. páginas 45 y ss.

azotes y llora desesperadamente. Ante el altar un indígena toca con brío el tambor. El dueño de la casa nos ofrece un "luri" con "nambima", es decir, un calabazo con una bebida hecha con maíz, cacao, canela, chile y agua; todo esto, batido como chocolate; los "ladinos" (mestizos) de Tuxtla llaman a esto pozol o pozole. Es el signo de hospitalidad. Cuando nos ve el tamborilero con el "luri" en la mano deja de tocar, toma el suyo y se acerca a beber con nosotros. Está visiblemente exaltado, se conoce que ha bebido mucho. Es Viernes de Dolores y su exaltación es mística; nos dice que estos días son grandes y terribles, que hay en ellos, según el decir de los antiguos que vieron los misterios, el peligro de que se acabe el mundo. Se queja después de que su compañero el flautista está enfermo, razón por la que él tiene que tocar solo, dejando incompleto al "misterio", que es como se llama el conjunto de "nutu" (tambor) y flauta o carrizo; los antiguos chiapas, nos sigue diciendo el tamborilero en su embriaguez iluminada, le llamaban "nambarimbo" y es la música primera; las ruinas que hizo el diluvio ya conservan huellas de esa música.

En estos momentos aparece un anciano alto, ligeramente encorvado, delgado, de rostro noble, perfil aguileño; tiene un ojo inútil, usa barba y bigote casi blancos; vestido a la europea, en mangas de camisa, lleva atado un pañuelo en la cabeza. Debe tener unos 90 años o más; nos dice su nombre, orgulloso de él: Pedro Nucamendi de Gutiérrez; Nucamendi es nombre indígena a pesar de su sonoridad italiana; es probable que el cacicazgo haya estado en los de su nombre. Hace hincapié en lo de Gutiérrez, no vayamos a olvidarlo; Nucamendis hay muchos, Nucamendi de Gutiérrez sólo él; fuera, hay bastardía. El es el tocador del tinco y el cantador de un canto tradicional de las solemnidades del Corpus.

Cuando le decimos que queremos oírlo, canta y toca; su rostro se ilumina, pero pronto se abate: está tan viejo, hace días que siente la cabeza mal, no sabe si se acordará, hará un esfuerzo.

Don Pedro Nucamendi de Gutiérrez es el último que habla lengua chiapa, el último que recuerda el viejo canto y el ritmo del tinco.

El tinco está en casa del "prioste" encargado de guardarlo en unión de la indumentaria de las danzas y de otros instrumentos musicales; allá vamos. Una gran sala sirve de altar, de bodega y de auxiliar del granero; en un rincón está el tinco, grande, de más de un metro; en el extremo precisamente opuesto están dos tambores de dos parches y un cantarito, como los que se usan en la región para el agua, sólo que con un orificio



Don Pedro Nucamendi de Gutiérrez

en realce, como un pezón; la boca del cántaro está cubierta por piel de venado tensa.

Sobre una mesa está una cabeza de venado y otras cosas que sirven para la *Danza del tigre y el venado*, que se baila en la fiesta del Corpus; parece que es una danza en la que priva la idea de alabar a Dios; quizá sea la interpretación coreográfica del milagro del tinco; don Pedro nos dice algo de esto, pero decididamente su cabeza no está bien hoy.

Llega el sacerdote y nos da la bienvenida con el indispensable "luri de nambima". Saca los mazos del tinco de un cofre y los entrega a don Pedro. Suena un ritmo incierto, no se acuerda, se desalienta: los de antes sí tocaban bien; quiere que yo toque, le ofrezco hacerlo si él canta; empieza a hacerlo, primero inseguro, poco a poco con más firmeza. El canto está hecho en un modo litúrgico, en el segundo modo, y su texto que al final tiene dos aleluyas, es sin duda una traducción chiapa de palabras latinas.

Don Pedro se impacienta cuando no entendemos las palabras; cantamos nosotros para ver si hemos anotado el canto bien, don Pedro se admira cuando reconoce su canto con el nuestro; así es como cantaban los antiguos, dice.



Teponaztli de Suchiapa, Chiapas

* * *

El tinco tiene su leyenda milagrosa.

Eran los años duros en que los misioneros trabajosamente iban catequizando a los indios chiapas, bellos, fuertes, bravos.

Sus ritos iban adquiriendo un sentido cristiano; sin embargo, había una práctica que persistía a pesar de todos los esfuerzos: el tinco se hallaba presente en todas las ceremonias; su voz potente gritaba a los cuatro vientos, en solemnidades cristianas, los ritos paganos de cultos anteriores.

Era necesario ligar en alguna forma al tinco indígena con la religión importada.

Del monte bajaban atropellándose los indios; un santo temor los sobrecogía; habían visto con sus ojos el prodigio: aves y cuadrúpedos, insectos y reptiles, hasta el tímido muchuquí y el feroz mumbú estaban prostrados ante un hueco de árbol en el que las abejas, abejas sin aguijón como las reinas de otras especies, habían hecho su colmena. En la parte media del tronco albeaba la redondez de una hostia.

Los frailes severos dudaban y amenazaban. No era cosa de burla el cuerpo de Cristo. Si los indios mentían serían castigados.

Los indios, llorando de emoción, juraban haber visto el prodigio y para mejor garantizar su verdad, cada vez se añadía una nueva maravilla al relato.

Por fin el milagro maduró.

Del pueblo salieron frailes e indios hacia el monte a traer al templo la hostia santa con todo y el trozo de árbol que servía al mismo tiempo de colmena y custodia.

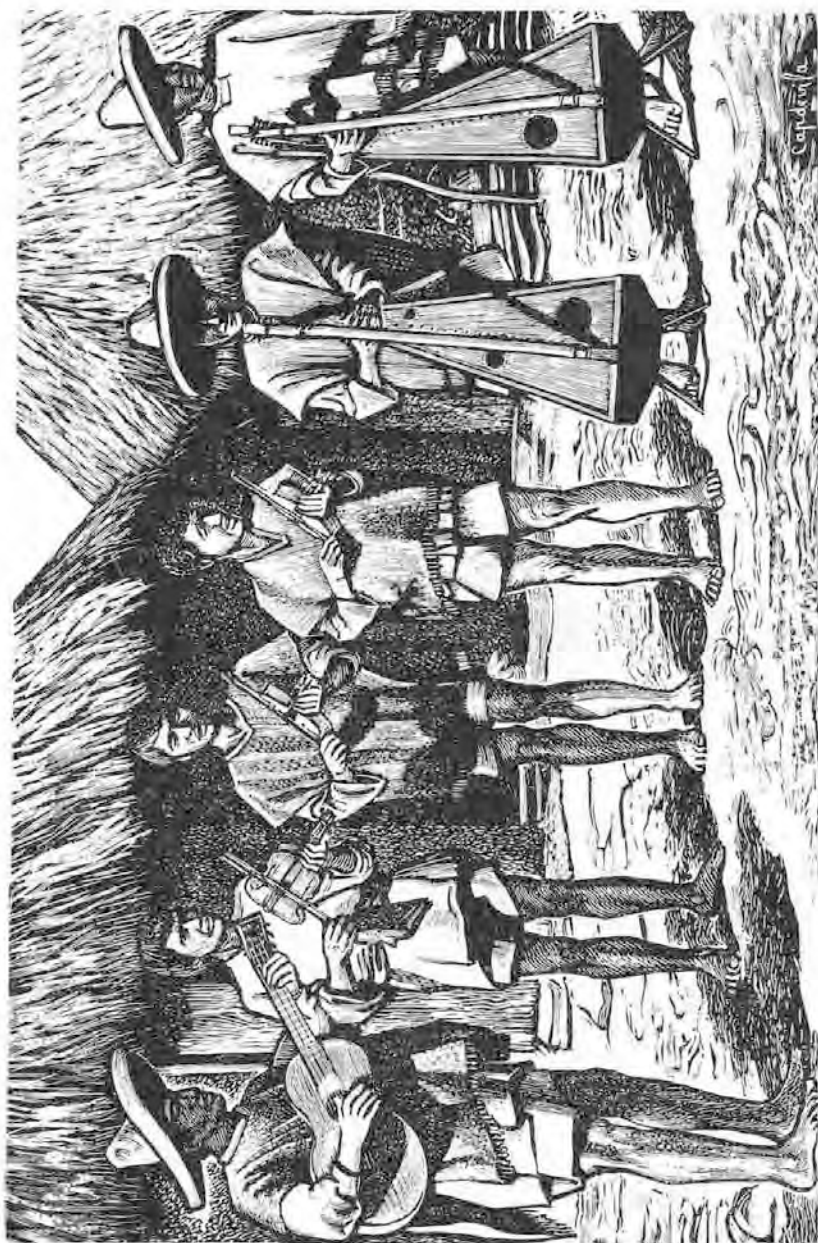
Se sabía ya lo que había pasado: había en el convento un anciano sacerdote, tan anciano e impedido que difícilmente podía celebrar su misa diaria. Un día sus manos torpes dejaron caer la hostia, sus pobres ojos medio ciegos no la pudieron ver y allí quedó en el piso del altar, confundiendo su blancura con la de las flores de la alfombra. Una abeja que entró en la iglesia, a libar quizá la miel de las flores del altar, al ver la hostia, la recogió reverente y la transportó quién sabe cómo —realizado el prodigio inteligente, el mecánico es ya fácil— hasta su colmena del monte.

Se hicieron solemnes festejos para recibir al árbol-custodia; vinieron de los lugares más apartados grupos de indios chiapas a adorar a la hostia, y ya cuando el rumor del milagro se extinguía, otro nuevo elevóse: eran los golpes del tinco, pero ya no del tinco pagano, sino de un tinco eucarístico; el tinco hecho con el tronco de árbol que sirvió de custodia, en el monte, a la hostia que las temblorosas manos del anciano sacerdote tiraran.

Al compás de los golpes del tinco una voz cantaba en lengua chiapa loores al cuerpo de Cristo.

Estaba, al fin, justificada la presencia del tinco en la liturgia cristiana.

La risa fina del prior —la abeja que transportó la hostia al monte— se iba haciendo más leve cuando en el convento se comentaba el piadoso engaño. Al fin, se extinguió. El señor prior ya creía también que la abe-



Músicos charmulas

ja y no él había ofrecido a la adoración de las fieras montaraces el cuerpo de Cristo.

* * *

Poco a poco ha ido viniendo gente; los hombres a curiosar, las mujeres van desfilando ante al altar, lleno, como el otro, de flor de caoba y plantas aromáticas; se postran, se sacuden, sacuden a sus hijos, curiosan un rato y se van; se conoce que es costumbre visitar en este día los altares de las casas principales.

Salimos al sol a tomar unas fotografías; don Pedro está cada vez de mejor humor. Al despedirnos nos abraza con efusión y nos bendice. Está conmovido.

En la casa de Gobierno esperamos un poco; el Presidente ha enviado a alguien en busca de los tocadores de pito y tambor. Al poco tiempo llegan dos indígenas; el uno toca guitarra, el otro carrizo. El que toca el carrizo es notablemente burdo; su rostro es de facciones toscas, sus manos deformadas por las labores del campo obstruyen con dificultad los orificios de la flauta; suda a torrentes soplando inhábilmente. La guitarra afinada en tono distinto al de la flauta, acompaña a la melodía extraña, absurda, plagada de sonidos que salen del instrumento a pesar de su tocador. El ritmo es de jota. Los músicos se disculpan: lo que tocan se llama *Misterios del rey y la reina*; pero no es como lo oímos; se toca por dos flautas y dos guitarras; lo que oímos no es sino la segunda flauta y la guitarra segunda; por lo demás, es imposible que oigamos esto completo, en vista de que el primer flautista está enfermo y el primer guitarrista no ha podido ser encontrado.

La flauta toca entonces un *Son*, un *Zapatado*, inhábilmente, torpemente, pero con entusiasmo y con buena voluntad.

Bajo un sol de fuego regresamos a Tuxtla, por la polvorosa brecha.

Decidimos que, mientras Francisco Domínguez estudiaba la música de los chamulas y de los zinacantecos, en San Cristóbal las Casas, yo iría a Comitán a ver qué encontraba.

Comitán, llamada de "las Flores", no hace, en realidad, honor a su nombre: no hay agua y la tierra es caliza; así que las flores se quedan sólo en el nombre.

Don Marcos Becerra me había dado el nombre —que he olvidado ya— de un experto en la región, encargado por el Gobierno Federal para vigilar esa zona arqueológica.



Chozas lacandonas

Encontré a ese señor en su casa, alfombrada, como es deliciosa costumbre en la región, por una olorosa y fresca capa de oyamel.² Está enfermo del corazón; se duele de no poder acompañarme a un lugar maravilloso, que es su única obsesión, y que quisiera que yo viera, para que hiciera todo lo posible por entusiasmar a los jefes suyos, en México, para efectuar un trabajo serio de exploración: se trata de una ciudad maya que él encontró un día, al perderse en la selva, y de la que describe, con gran entusiasmo, las grandes columnatas intactas, los soberbios edificios, las innumerables estatuas y estelas, y me enseña, como muestra, una rana de jade, perfecta, del tamaño de una mano. Ha tratado de volver a esa ciudad pero siempre ha fallado. Sin embargo, ahora está seguro de que, si fuéramos, la encontraríamos; pero su corazón no le deja.

De música no sabe nada.

² Oyamel. (Del azt. *oyamell*. *Pinus religiosa*.) m. Arbol mejicano de la familia de las coníferas... Es propio de las tierras altas de la región fría del país, en la altiplanicie. Llámase también jalocote, pinabeto, huallame, axoyate. (Francisco J. Santamaría, *Diccionario General de Americanismos*. México, 1942).

En la esquina de la calle donde estaba yo alojado, en una accesoria, estudian todas las mañanas unos marimbistas.

Regresé a San Cristóbal las Casas a reunirme con Francisco Domínguez, quien había anotado algunas piezas de los indios chamulas.

Una tarde, mientras preparábamos nuestro viaje a la selva lacandona, entramos en la catedral, atraídos por una música que débilmente se oía desde afuera. La iglesia estaba llena de unas sonoridades dulces, como de voces humanas, que nos sorprendió comprobar que eran producidas por un arpa y una guitarra. La resonancia particular de la iglesia, la poca tensión de las cuerdas y la suave manera de tocar los instrumentos, producían ese extraño efecto. Anotamos la melodía, de una hermosa sencillez, llamada *Adelita*.

Una vez terminados los preparativos para el viaje a la selva lacandona: compra de viveres, de regalos para los indios, alquiler de bestias y contratación de guía, salimos para Ocosingo, adonde llegamos una tarde, después de bajar por la cuesta más empinada, más larga y más peligrosa que he visto en mi vida; por horas enteras dejamos de ver las cabezas de nuestras cabalgaduras, que sin cesar resbalaban entre un mar de piedras sueltas.

El único hotel de Ocosingo era propiedad de un viejo médico alemán llamado Adolfo von Schmeling, casado con una mexicana, con varios hijos, quien comerciaba con los lacandones, los curaba cuando podía y acompañaba a los investigadores extranjeros cuando era necesario. Recientemente había sido el guía de Jacques Soustelle y se ofreció a ser también guía nuestro.

Merece especial recordación la Hacienda del Real, en donde se nos ofreció generosa hospitalidad. Gozaba en ella de todas las delicias de una rica finca tropical su dueño, un anciano caballero de apellido Bulnes, en una existencia patriarcal, rodeado de una nube de criados y sin saber otra cosa del mundo que lo que le decían las revistas, que, desde Francia, directamente recibía.

Tomamos como centro de operaciones el pueblo de Santa Isabel: un puñado de chozas a dos horas del primer caribal lacandona.

Nos dimos cuenta de que nuestra expedición estaba arruinada. Las primeras lluvias habían empezado y teníamos que apresurar nuestro regreso si no queríamos quedarnos incomunicados por toda la temporada de lluvias, tremendas en esa zona. Visitamos sin embargo tres caribales, establecidos a lo largo del río Jetjá, a una distancia aproximada de seis, siete y nueve kilómetros respectivamente de Santa Isabel. Un caribal es un grupo de chozas-habitaciones (champas), en número igual al

de familias, que rodea a la choza-templo y a la choza-cocina, que son propiedad común. Sin embargo, el templo depende principalmente del jefe del caribal, quien tiene el papel más distinguido en las ceremonias rituales.

Sólo nos fue dado conocer algo de la música con que los lacandones propician a sus dioses.

Los lacandones a quienes oímos, cantaban acucillados, con el brazo derecho descansando sobre las rodillas y la mejilla sobre la mano izquierda, los ojos fijos en un punto del espacio, el rostro en tensión, con expresión hipnótica. Los vimos cantar en su templo que es una choza de techo de palma a dos aguas que descansa sobre cuatro estacas que alzan poco del suelo; en el techo, a un metro del piso, hay unas repisas de madera, una para cada familia y en cada una están colocadas hasta diez o doce vasijas de barro en forma de cono truncado invertido, provistas en su parte anterior de un rostro humano, toscamente modelado y que son personificaciones de otros tantos dioses. Las ceremonias religiosas son de dos naturalezas: las efectuadas en el templo y las de la peregrinación anual a Yaxchilán. Durante las ceremonias efectuadas en el templo todos los hombres desarrollan el ritual completo, no hay un sacerdote o hechicero que tenga a su cargo la parte más importante del culto, entre la que estaría incluido necesariamente el canto; si el jefe del caribal tiene preeminencia en estas ceremonias es sólo por lo que se refiere al orden en que ellas se ejecutan: corresponde al jefe siempre el primer lugar en todas las operaciones; así, es éste el primero que hace las abluciones y el que primero baja de la repisa las vasijas sagradas (los "santos" como los lacandones les llaman en su español infantil). Por lo demás, su papel en las ceremonias es igual al de los otros: los mismos cantos, los mismos movimientos. Las mujeres no participan en las ceremonias del culto.

Esta falta de sacerdotes y aun de jefe en el sentido más amplio: jefe de la tribu, obedece sin duda a la crisis de mujeres, que hace que los hombres se vean entre sí como enemigos aun tratándose de padres e hijos, cosa que estorba cualquier intento de organización patriarcal.

Por esta elemental organización social y la resultante "democracia" religiosa, la música se ha estacionado o ha vuelto al estado más primitivo.

En el primer caribal de los visitados por nosotros los habitantes eran: dos hombres, dos mujeres y tres niños; en el segundo, dos hombres, tres mujeres y cuatro niños; en el tercero, un hombre, una mu-

jer y cuatro niños. Además, las relaciones entre los diversos caribales son muy malas; es más frecuente la comunicación entre lacandones y mestizos de las fincas cercanas a la selva, que entre lacandones mismos. La causa de esto, como dije antes, es la escasez de mujeres, agravada por la poligamia, que es uno de los privilegios del jefe del caribal. A menudo un joven que no encuentra mujer en su propio grupo se dirige a otro, en su busca, robándola, con violencia frecuentemente. Los jefes por su parte defienden con tal energía a sus mujeres, aun de sus mismos hijos, que acaban por quedarse solos en su harem.

Los indígenas se resisten mucho a cantar; sólo después de reiteradas súplicas y ofrecimientos pude lograr que José, indígena del segundo caribal, cantara alguna cosa. Para esto hizo sus abluciones, entró en el templo, bajó un "kur" (dios), lo puso sobre la tabla ritual y acuelillado empezó a cantar.

No pensábamos poder presenciar una ceremonia lacandona, tanto porque la época de las fiestas que preceden a la peregrinación a Yaxchilán había pasado, cuanto porque el poco tiempo que podíamos estar en la selva no nos dejaba esperar la ocasión. Pero un buen día, en el camino hacia los caribales y todavía entre la espesura, oímos el toque ronco del "tarro", especie de bocina de sonido muy penetrante hecha con una hoja de la planta de ese nombre, enrollada,



Indio lacandón, cantando



Vasija para quemar copal

con que los lacandones se llaman entre sí. Ya más próximos al caribal, empezó a escucharse una salmodia entonada con voz grave, robusta y bien timbrada. Nos aproximamos con cautela y vimos que en el interior se hallaban los dos hombres del lugar acucillados frente a una tabla sobre la que estaban colocados sus dioses y, rodeando a cada uno de los hombres, hasta diez o doce medios calabazos llenos de semillas, que tenían encajada en el centro una figurita, que sólo de lejos pudimos ver, pues los indígenas se opusieron a que nos aproximáramos, semejante a un ser humano toscamente representado: una cabeza y dos bracitos levantados. En toda esta figurita, que parecía estar hecha de la pulpa de alguna planta, estaban encajadas semillas que los indios iban quitando y colocando en el interior de los calabazos mientras cantaban su salmodia. Una vez terminada esta ceremonia y siempre cantando la misma cantilena, con un mazo de hojas de maíz ardiendo empezaron a prender fuego al copal colocado en el interior de sus ídolos; después cortaron pedacitos de tamal de jabalí y se los dieron a “comer” a sus dioses. En seguida, el jefe se dirigió a su casa y con el mazo de hojas de maíz con que había encendido el copal, frotó a sus mujeres y a sus hijos. Mientras tanto, el otro indígena continuaba en el templo.

Al poco rato empezaron a llegar los hombres, las mujeres y los niños de los otros dos caribales y un hombre de un caribal distante; el día anterior había llegado, desde un lugar a cuatro días de marcha, la madre de Quintín, el jefe del segundo caribal. Todos estaban contentos, nos ofrecieron tamales, nos pidieron aguardiente, las mujeres reían sin cesar, pero era visible que nuestra presencia no les era muy grata; nosotros nos hacíamos los desentendidos, pero al fin nos dijeron, con tono decidido, que nos fuéramos. Antes de complacerlos y mediante algunos tragos de aguardiente, obtuvimos algunos informes acerca de la fiesta; ésta era en honor del dios Kac.

Kac es el sol; a su servicio tiene a Palikium hijo de Achbilam, señor de Yaxchilán. Palikium nunca reposa; al anochecer espera a Kac, lo coloca en una tabla (tal y como el indio lacandón coloca en una tabla al dios-vasija para adorarlo) y se va corriendo con él por debajo del mundo; a medianoche le da pozol (una bebida hecha con maíz cocido y despedazado) para que se refresque, y al amanecer lo deja en oriente para que cumpla su misión; sólo él, Palikium, no puede descansar. ¡Al atardecer ya debe estar en el poniente esperando a Kac!

En cuanto al significado de la fiesta no lo sé exactamente, pero la ceremonia hecha con las semillas me hace creer que se trata de una ceremonia agrícola.

DATOS GENERALES SOBRE LOS LACANDONES

El territorio habitado por los lacandones de Chiapas está delimitado, al Noroeste, por una línea que va del Real a La Mar; al Sudoeste, por el río Jataté; al Sureste, por el río Lacantum, que da su nombre a la tribu, y al Noreste, por el Usumacinta. El terreno es muy accidentado, lleno de corrientes de agua y lagunas y cubierto de una vegetación espesa, que forma una selva por la que el sol nunca penetra y de la que es reina y señora la caoba. No hay ningún camino, propiamente dicho, sino las huellas de los senderos usados por los monteros.

Tanto los lugares destinados a habitantes como los campos de siembra, son despejados por los indios incendiando la vegetación. Cultivan el tabaco, el algodón, la caña de azúcar, el chile, el camote, la yuca y el maíz.

En su marcha por la selva, el lacandón no traza caminos, sino que utiliza los de los monteros, o bien sube a los árboles y marcha entre ellos con una agilidad maravillosa, cuando no usa hábilmente sus primitivas embarcaciones, para cruzar lagunas y seguir ríos. Esto, durante el tiempo de secas, porque, durante las lluvias cada caribal queda prácticamente aislado.

La fecundidad de los lacandones es muy baja debido a la disparidad de edades de los esposos. Así la relación de edades de cinco parejas era la siguiente:

Hombre	18 años,	mujer	65 años	
"	22	"	"	50 "
"	25	"	"	30 "
"	30	"	"	10 "
"	35	"	"	30 "

La estatura de los lacandones es más bien baja, el color de su piel, claro; los ojos, cafés y el pelo, negro y ligeramente ondulado; los hombres tienen muy poco pelo en la cara. Su aspecto es raquítico y las manos a menudo están deformadas por reumatismo crónico, debido a la humedad.

Además del paludismo, sufren frecuentemente de afecciones de las vías respiratorias, lo que les hace temer grandemente los catarros, siendo la primera pregunta que dirigen al visitante, si tiene catarro.



Indio lacandón

En su alimentación usan los siguientes productos naturales: el cacao, la miel silvestre, el balché³ —que constituye la bebida ritual—, la perdiz, el faisán, el jabalí, el pescado y la tortuga y sus huevos. Además usan para su subsistencia los vegetales que ya dijimos que cultivan, así como el chayote, y en algunos lugares la papaya. El único animal doméstico es la gallina. El arma principal para la caza es el arco (churur), con flechas (oror) de bambú (kanché), con plumas de papagayo o de faisán y punta de sílex (tok). Para la caza de pájaros de plumas preciosas usan una flecha con punta de madera. Rara vez usan flechas envenenadas, pero cuando lo hacen usan la savia del árbol llamado “echete”.

Una de las razones para que el lacandón sea seminómada, es el sistema de incendiar los campos para sembrar: al cabo de tres años de quemar las tierras, tiene que buscar nuevos campos. Otra razón del seminomadismo del lacandón es la práctica de abandonar sus poblados cuando alguno de sus habitantes muere.

Su alimentación es casi exclusivamente a base de vegetales, pues la carne y el pescado los comen sólo de vez en cuando. La tortilla, como en el resto del país, es el elemento principal de su alimentación, bien fresca, o bien la que, ya seca, conservan en sargas, pendientes de los techos de sus casas. Otra forma de usar el maíz es el pozol (kayem), que es masa de harina de maíz diluida en agua, y que constituye una bebida refrescante y muy nutritiva. Generalmente no tienen hora fija para comer, sino que cada quien come un poco, cada vez que tiene hambre.

³ Balché, o balec. Bebida preparada con la corteza del árbol del mismo nombre (*Lonchocarpus Longystilus*, Pitt.), jugo de caña y de maíz, todo ello mezclado y sometido a fermentación. (Jacques Soustelle, *Notas sobre los lacandones del lago Peljá y del río Jetjá*. *Journal des Américanistes*, Tomo XXV. París, 1933).

La sal es un condimento muy raro y precioso, al grado de que el desperdiciarla de alguna manera es grande ofensa a la divinidad del caribal.

Los lacandones no usan ningún mueble: ni mesa, ni silla, ni cama, ni siquiera un cajón para guardar sus cosas. Así, la sal, las plumas pre-



Indios lacandones

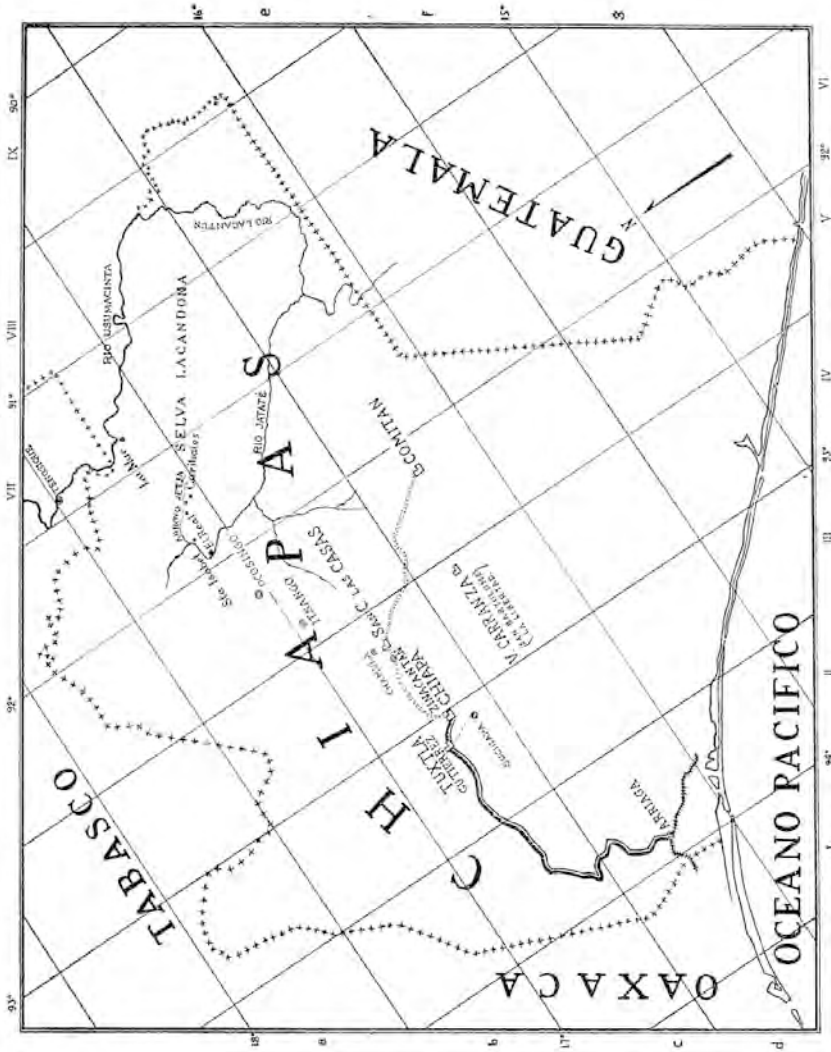
ciosas, el cacao, etc., envueltos en paquetes de hoja de plátano, se suspenden del techo. Duermen en hamacas. Sin embargo en algunas casas empieza a hacer su aparición la rudimentaria cama de carrizo que se usa en la región.

El vestido de los hombres es una túnica formada por dos lienzos de un metro de largo, cosidos, dejando aberturas para la cabeza y para los brazos. La tela es de algodón cultivado, hilado y tejido por los lacandones. El traje de las mujeres es la misma túnica, sólo que más corta, y la falda que les llega a los tobillos. Estas son las únicas prendas de vestir, y salvo el caso de jefes excepcionalmente ricos, nadie tiene más que el vestido que trae puesto. Los hombres llevan el pelo largo y suelto; las mujeres se adornan con aretes y collares de papelillo, obtenidos por trueque, y generalmente de color rojo, por el que muestran decidida preferencia.

Será necesario, para estudiar como es debido la música de los lacandones, antes de que éstos se extingan para siempre en la selva, vivir con ellos, por lo menos durante los meses de diciembre, enero, febrero y marzo, época en la que, por lo demás, ocurren las más importantes ceremonias religiosas, entre ellas, la peregrinación anual a Yaxchilán.

México, D. F., diciembre de 1934





Localización de los lugares en que se realizó la investigación

MUSICA RECOGIDA

NAMBARIMU

CANTO RITUAL EN LENGUA CHIAPA

The musical score is arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (Canto) and a Teponaztli line. The tempo is marked as $\text{♩} = 76$. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The score includes triplets and accents. The final system is marked 'Para terminar' and ends with a double bar line and 'D.C.' (Da Capo).

Canto

Teponaztli

$\text{♩} = 76$

lu tu che li co pa de men dio se mu su ta na ca pu

nia ca mu ca ni qui tum lu dum mäu me san-to an-que le

a-le-lu-ya a-le-lu-ya su ta na ca pu.

Para terminar

D.C.

Comunicado por Pedro Nucamendi de Gutiérrez (canto) y Lucano Toolá, prioste de la cofradía (teponaztli). Pueblo de Suchiapa, Chiapas.

TEJAREÑA

Flauta

Guitarra

♩ = 90

♩ = 90

♩ = 90

♩ = 90

Para repetir

Para terminar

al ♩ ad lib.

Melodía del Tejar Ribera del Kangüi, Distrito de Chiapa de Corzo. Suchiapa, Chiapas.

LOS PARACHICOS

DANZA

PASO I

Flauta

4 Tambores

♩ = 126

6/8

2/4

> 3

Investigación en Chiapas, 1934

81
82
83
84
85
86
87
88
89
D. C. ad lib.

PASO II

Flauta
4 Tambores
90
91
92
93
94
95
96
97
al. ad lib.

Este documento y el anterior fueron comunicados por Ursulo Hernández, indígena chiapa, ejecutante de flauta. Suchiapa, Chiapas.

TONADA RELIGIOSA

VELACION

Flauta

D. C. ad lib

Comunicada por un indígena tzotzil en San Cristóbal las Casas, Chiapas.

TONADA RELIGIOSA

VELACION

Flauta

Tambores Simile

Comunicada por dos indígenas tzotziles, en San Bartolomé, La Libertad, actualmente Venustiano Carranza, Chiapas.

ALABANZA

Coro

Por a - quel mon.te cal - va - rio su - bid Cris - to - pa - de - cer Por a -

Comunicada por dos indígenas tzotziles, en San Bartolomé, Chiapas.

ADELITA

SON

Afinaciones

The musical score is arranged in three systems. The first system shows a melodic line on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. Above the staff, the word 'Arpa' is written above the first half and 'Guitarra' above the second half. The second system consists of three staves: the top staff is for the Arpa (treble clef), the middle staff is for the Arpa (bass clef), and the bottom staff is for the Guitarra (treble clef). A tempo marking of quarter note = 63 is placed above the first measure of the Arpa part. The third system also has three staves: the top staff is for the Arpa (treble clef), the middle staff is for the Arpa (bass clef), and the bottom staff is for the Guitarra (treble clef). A dynamic marking 'D. C. ad lib.' is placed below the bottom staff of this system.

Comunicado por José López (arpa) y Mariano López (guitarra), indígenas tzotziles, en San Cristóbal las Casas, Chiapas.

TONADA DE SANTO DOMINGO

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flauta, Clarín, and two Tambor parts. The Flauta part is in 3/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The Clarín part follows the Flauta's melody. The Tambor parts are in 3/4 time, with the top part labeled 'mano derecha' and the bottom part 'mano izquierda'. The second system shows a vocal line with two first endings (1. and 2.) and continues the Tambor parts. The third system continues the vocal line and Tambor parts. The score is written in treble clef for the wind instruments and uses a mix of 3/4 and 2/4 time signatures.

Investigación en Chiapas, 1934

The image displays a musical score for a piece titled "Investigación en Chiapas, 1934". The score is arranged in three systems, each containing four staves. The top staff of each system is in treble clef, the second is in alto clef, the third is in bass clef, and the fourth is in bass clef. The music is written in 2/4 time. The first system consists of six measures. The second system consists of six measures, with a first ending bracket over the final two measures. The third system consists of five measures, with a first ending bracket over the final two measures. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, along with dynamic markings like accents (>) and slurs.



Comunicada por Manuel Vázquez (flauta de carrizo), Juan Hidalgo (clarín), Bartolo Mendoza (tambor) y Domingo Morales (tambor), indígenas tzotziles. San Bartolomé, actualmente Venustiano Carranza, Chiapas.

TONADA RELIGIOSA
PARA COMPONER EL ALTAR

Tempo libre

Clarín

Trompeta

2 Tambores

Simile

Simile

♩ = 120

Esta melodía se toca como prelude de la siguiente

♩ = 70

65

Flauta

Tambor

Tambor

66

89

89a

89b

89c

89d

Investigación en Chiapas, 1934

289

The image displays a musical score for a piece titled "Investigación en Chiapas, 1934". The score is arranged in four systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first three systems are marked with a tempo of *86* and a dynamic of *ff*. The fourth system is marked with a tempo of *89* and a dynamic of *tr.*. The music features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with frequent triplets indicated by the number "3" above the notes. The bass staff includes numerous accents and dynamic markings. The notation is dense and characteristic of early 20th-century ethnomusicological field recordings.

Este documento y el anterior fueron comunicados por Manuel Vázquez (flauta de carrizo), Juan Hidalgo (clarín), Sebastián Gómez (trompeta), Bartolo Mendoza (tambor) y Domingo Morales (tambor), indígenas tzotziles. San Bartolomé, actualmente Venustiano Carranza, Chiapas.

DANZA DE LOS MALINCHES

PASO I

Afinaciones

Violín Arpa Guitarra 54



Violín $\text{♩} = 80$

Arpa

Guitarra

Sonaja



D.C. ad lib.

Investigación en Chiapas, 1934

PASO II

The musical score for "PASO II" is arranged for four instruments: Violín, Arpa, Guitarra, and Sonaja. The score is divided into two systems. The first system includes a tempo marking of *f. = 80*. The Violín part is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Arpa part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The Guitarra part is in a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The Sonaja part is in a 6/8 time signature. The second system continues the Violín, Arpa, and Guitarra parts, with the Sonaja part ending with a double bar line and a repeat sign. The instruction "D.C. ad lib." is written below the final measure of the Sonaja part.

PASO III

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for Violín, Arpa (treble and bass clefs), Guitarra, and Sonaja. The Violín part starts with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a key signature of one sharp (F#). The Arpa part has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The Guitarra part features a rhythmic accompaniment of chords. The Sonaja part is a single staff with a simple rhythmic pattern. The second system continues the Violín and Arpa parts. The third system continues the Arpa and Guitarra parts. The fourth system concludes the piece with a double bar line and the instruction "al ♩ ad lib."

PASO IV

The musical score for "PASO IV" is arranged for four instruments: Violín, Arpa, Guitarra, and Sonaja. The piece is in 6/8 time, as indicated by the time signature and the tempo marking of quarter note = 90. The Violín part features a melodic line with eighth-note patterns. The Arpa part provides harmonic support with chords and a bass line. The Guitarra part consists of rhythmic strumming patterns. The Sonaja part is a simple rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, each containing four staves.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The bottom staff is a single line with rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes, and rests, with double bar lines and repeat signs.

The second system of the musical score consists of four staves, identical in layout to the first system. It continues the melodic and accompaniment lines, ending with a double bar line and repeat signs in the bottom staff.

Investigación en Chiapas, 1934

Musical score for a piece from "Investigación en Chiapas, 1934". The score is arranged in four staves. The top two staves are for a piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The third staff is for guitar, featuring a rhythmic pattern of chords. The bottom staff is for a percussion instrument, likely a sonaja, with a simple rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C. ad lib".

PASO V

Musical score for "PASO V". The score is arranged in four staves. The top staff is for Violín, with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The second staff is for Arpa, with a melodic line. The third staff is for Guitarra, with a rhythmic pattern of chords. The bottom staff is for Sonaja, with a simple rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line.

D. C. ad lib.

PASO VI

Violín

Arpa

Guitarra

Sonaja

D.C. ad lib

Este documento y los cinco precedentes fueron comunicados por indígenas tzotziles. San Bartolomé, actualmente Venustiano Carranza, Chiapas.

LEVANTAMIENTO DEL NIÑO JESUS

TONADA RELIGIOSA

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in grand staff (treble and bass clefs), and the bottom in bass clef. The first system begins with a '2.' marking above the first measure of the treble staff. The second system includes a '3.' marking above the first measure of the treble staff. The third system features '1.' and '2.' markings above the first and second measures of the treble staff, respectively. A 'Fin' marking is present at the end of the first system. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Comunicado por indígenas tzotziles. San Bartolomé, actualmente Venustiano Carranza, Chiapas.

SON I
ZAPATEADO

Afinaciones (1)

Violín Arpa Guitarra

♩. = 100

Para: D. C.

1 Estas afinaciones corresponden a los instrumentos que figuran en este documento y en el siguiente.

The image displays a musical score for guitar and voice, organized into three systems. Each system consists of three staves: a single treble staff for the voice, a grand staff (treble and bass) for the guitar, and a single bass staff for the guitar. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The word "Fin" appears above the final measure of the first system. At the bottom right of the third system, the instruction "D.C. hasta Fin" is present.

SON II
ZAPATEADO

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Violin (top), Arpa (middle), and Guitarra (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins with a 'D. a. 1.º' (Da Capo) instruction and a repeat sign. The second system ends with a 'Fin' instruction. The third system concludes with the instruction 'al. 2.º hasta Fin'. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of chords, while the violin and arpa parts have more melodic and harmonic lines.

SON III

NACIMIENTO DEL NIÑO JESUS

The musical score is arranged in three systems. The first system includes a Violín part (treble clef, 6/8 time), an Arpa part (grand staff, 6/8 time), and a Guitarra part (treble clef, 6/8 time). The tempo is marked as $\text{♩} = 108$. The key signature has one sharp (F#). The Violín part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Arpa part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment of chords, often with a '2' above the notes and a 'v' below. The second system continues the same three parts. The third system concludes the piece with a double bar line and the instruction 'D. C. ad lib.' at the bottom right.

CANTO A SAN LORENZO

The musical score for "Canto a San Lorenzo" is presented in two systems. The first system includes staves for Canto, Violín, Arpa, and Guitarra. The Canto staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The Violín and Arpa parts feature melodic lines with triplets and sixteenth-note patterns. The Arpa part includes a bass line. The Guitarra part consists of rhythmic chords. The second system continues the instrumental accompaniment with Violín, Arpa, and Guitarra staves, maintaining the same musical textures and patterns.

La-ra-la la-la la la-ra-la la la la la-ra-la

la la la la-ra-la la la la la-ra-la la la la la

la la Guichomachá to to schuc guichomachá me go schuc mo ndus có,taluc

caa,cañ bi mo,nausca,taluc mo riu bi la ra la la la la la la la la

Comunicado por Mariano Gómez Rodríguez (violín y canto), Manuel Pérez (arpa) y Mariano González (guitarra), indígenas tzotziles, Zinacantán, Chiapas.

TONADAS RELIGIOSAS

♩ = 152
89

Flauta

Tambor pequeño

Tambor grande

89

Para repetir Para term.

al X ad lib.

♩ = 104
89

Flauta

Tambor pequeño y Tambor grande

89

89

D.C. ad lib.

Investigación en Chiapas, 1934

307

Flauta $\text{♩} = 120$ ♩

Tambor pequeño

Tambor grande

Para repetir

Para terminar

at ♩ ad lib

Flauta $\text{♩} = 120$ ♩

Tambor pequeño

Tambor grande

al 8 ad lib.

Este documento y los tres anteriores fueron comunicados por Antonio Pérez (flauta de carrizo, llamada también pito), Sebastián Hernández (tambor) y José Pérez (tambor), indígenas tzotziles. Zinacantán, Chiapas.

TONADAS RELIGIOSAS DE DESPEDIDA

♩ = 152

Flauta

Tambor pequeño y Tambor grande

D.C. ad lib.

♩ = 152

Flauta

Tambor pequeño y Tambor grande

Este documento y el anterior fueron comunicados por Manuel Palistrán Bautista (flauta de carrizo, llamada también pito), Manuel Batistán (tambor) y Domingo Bautista (tambor), indígenas chamulas. Chamula, Chiapas.

SON

Afinaciones (1)

¹ Estas afinaciones corresponden a los instrumentos que figuran en este documento y en los dos siguientes.

D.C. ad lib

PALOMITA

CANCION

♩ = 63

Canto

Guitarra

Pa-lo-mi - ta, ta ta ta ta Pa-lo-mi - ta, ta ta ta

la Pa-lo-mi-to, la lu la lo Pa-lo-mi-to, la ta la la, Pa-lo-mi-to

BOLONCHON. TIGRE Y VENADO

Canto *J=80*
 Ja la mel ro-sa-rio, Ja la mel ve-lo-ri-co

Arpa

Guitarra

Sonaja (Chin chin)

Ja la mel ro-sa-rio, Ja la mel ve-lo-ri-co

al *ad lib*

Este documento y los dos anteriores fueron comunicados por Miguel Lunecequil (arpa), Domingo Méndez Memut (guitarra) y Andrés Gómez (canto). Chamula, Chiapas.

MOTIVOS MELODICOS Y RITMICOS
DEL CANTO MAGICO A JOO,
DEIDAD DE YAXCHILAN

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and the word 'ten' written twice. It features a melodic line with a series of eighth notes and a final double bar line. The second staff continues the melodic line with a series of eighth notes. The third staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 69$ and shows a melodic line with eighth notes and a final double bar line.

Comunicado por Jesús Masch, indígena lacandón. Selva lacandona, Chiapas.

MOTIVO MELODICO DE UN CANTO RITUAL

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 126$ and shows a melodic line with eighth notes and a final double bar line. The second staff continues the melodic line with eighth notes and a final double bar line.

Comunicado por un indígena lacandón llamado Enrique. Selva lacandona, Chiapas.

MOTIVOS MELODICOS Y RITMICOS
DEL CANTO MAGICO A KAK,
DEIDAD DEL FUEGO

le o ro ra re a rara rare oja ra ra re oja ro ra re a ro ra re a ro

re oja ra ra re a ja re ra re je a ja ra ra re a ro re e ro ja e ro ja a

poco meno
ro re e ro ja e ro ja a ja ra ra a ja re ra a ja re re a ja re ra re je

ten. a tempo
ie a ro re e ro ja a ro re e ro ja a ro ra re a ra ra re a ra re

ra o ra ra re o ja ro ra re a ra ra re o ja ro ra re

Comunicado por Jesús Masch, indígena lacandón. Selva lacandona, Chiapas.

OSCHEL MARIA

SON I

Afinaciones

Arpa Violín Guitarra

Violín

Arpa

Guitarra

al ♪ ad lib.

SON II

Violin

Arpa

Guitarra

♩. = 80

D. C. ad lib.

SON III

Musical score for SON III, featuring Violín, Arpa, and Guitarra. The score is in 6/8 time with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The key signature has one sharp (F#). The Violín part consists of a single melodic line with various ornaments and slurs. The Arpa part is a two-staff arrangement with a treble and bass clef, featuring a rhythmic accompaniment with slurs and ornaments. The Guitarra part is a single-staff arrangement with a treble clef, featuring a complex rhythmic accompaniment with many chords and slurs. The piece concludes with the instruction "D.C. ad lib".

SON IV

Musical score for SON IV, featuring Violín, Arpa, and Guitarra. The score is in 6/8 time with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The key signature has one sharp (F#). The Violín part consists of a single melodic line with various ornaments and slurs. The Arpa part is a two-staff arrangement with a treble and bass clef, featuring a rhythmic accompaniment with slurs and ornaments. The Guitarra part is a single-staff arrangement with a treble clef, featuring a complex rhythmic accompaniment with many chords and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Este documento y los tres anteriores fueron comunicados por Pedro González (violín, llamado también label por el ejecutante), Mateo Gómez (arpa) y Nicolás Pérez (guitarra), indígenas tzeltales. Tenango, Chiapas.



Capítulo 7

Música y danzas indígenas de Chiapas⁵⁵

Eduardo J. Selvas

La música y danza indígenas están casi siempre ligadas y subordinadas a los actos religiosos. En cuanto a la música cantable, nuestros indios no cantan, y si lo hacen es en el interior de los templos o en algún acto religioso externo, como en el caso de la Pastorela. Su canto es en voz baja y como musitando en algunas casos y en otros, con voz plañidera y doliente; implorando de este modo al Santo Patrono de su parroquia, el remedio de sus males, al bienestar de su casa o la abundancia de sus cosechas.

Los zoques, quienes son los que componen parte de la población del municipio de Tuxtla Gutiérrez, ejecutan con trajes especiales, en los días que la Iglesia señala como festivos, danzas rituales que han de ser indudablemente las mismas que en tiempos pasados ofrendaron a sus dioses y que hoy, transformadas por los frailes y misioneros en atención a los intereses de la religión que les fue impuesta, las practican en honor de los santos y vírgenes más conocidos del santoral apostólico y romano.

Para el mejor desarrollo de esta relación, me sujetaré a un orden cronológico de los días y meses del año en que se verifican las diversas danzas a las que me voy a referir.

⁵⁵ Reedición publicada en *Ateneo*, volumen 5, enero-febrero-marzo-abril, 1954, Tuxtla Gutiérrez, pp. 15-33.

El llomoetsé

Es una danza en la que toman participación solamente mujeres, como su nombre indica: *llo*mó, mujer y *etsé*, baile. Lo llevaban a cabo el dos de febrero, día en que celebran a la Virgen de la Candelaria. Visten huipil confeccionado con una tela especial que ellas mismas fabrican y que hoy substituyen con otra que denominan “cotín”. El huipil es blanco, de mangas cortas rematadas con bordados negros sobre fondo blanco y en el cuerpo, infinidad de pequeños adornos que representan diversos animales. La falda está hecha con una tela roja de un fondo o bien, rayada de distintos colores. Esta tela es traída de la ciudad de Comitán e indudablemente es de procedencia guatemalteca.



Llomoetsé.

Sobre las trenzas que arrollan a la cabeza y a las que entrelazan listones anchos y de color, se coloca un sombrero de pelo, de los llamados charros o galoneados, el que deja libre y a un lado, un espléndido moño que se forma con la unión de los dos que se hacen en los extremos de las trenzas. Llevan también dos pañuelos grandes de seda; uno en la mano derecha y otro terciado de tal modo que, cubriéndoles el hombro derecho, el nudo queda al nivel de la cintura en el lado contrario. Bailan descalzas y lucen en las orejas aretes de oro de los llamados de canastilla.

Para bailar se colocan en círculo teniendo como centro el *llofetoc* y al compás de la música que es producida por el *suscuy* o sea un tambor y el *caapé-suscuy* o pito de carrizo, al dar principio y después, por un violín acompañado de una guitarra, avanzan hacia su derecha, en tal forma, que los movimientos de cada mujer, resulta alternados; es decir, que mientras una se desplaza hacia un lado, la de atrás lo hace en sentido contrario y así sucesivamente. Los pasos se ajustan a cuatro medios compases. En el primero, avanza el pie derecho con movimiento medido hacia el mismo lado; en el segundo, el pie izquierdo se une al talón del derecho; en el tercero, éste vuelve a avanzar y en el cuarto, el pie izquierdo hace una pequeña espera para iniciar lo mismo que hizo anteriormente el derecho. En cierto momento, cuando el entusiasmo es general, las demás concurrentes al *mequé*, se incorporan al círculo para bailar al igual de las que iniciaron la danza.

El *llofetoc*, que en idioma zoque significa “casa de manta”, se instala en el centro del patio de la casa del mayordomo a cuya cuenta corren los gastos de la fiesta o *mequé*. Se construye sobre un templete y sirve para aposentar a las tres imágenes de la Virgen María, que siendo una, se les dan nombres distintos: así, a la más chica la denominan de la Candelaria; a la mediana, Copoyita Rosario María, y a la más grande, Copoyita Olachéa María. Estas imágenes son conducidas a la capital, desde el pueblo de Copoya, lugar situado a ocho kilómetros, el 30 de enero y las regresan con gran acompañamiento de gentes, música, y cohetes, el 23 de febrero.

Alrededor de *lloctoc*, improvisan diminutas parcelas en las que siembran pequeñas plantas de las que cultivan en sus tierras de riego y colocan o apoyan sobre lo que pudiéramos llamar altar, otras que han traído de sus sementeras, con el objeto de que las imágenes depositen en ellas su influencia divina. A las cuatro de la tarde, los músicos dejan de tañer sus instrumentos, lo cual constituye señal convenida para llevar a cabo la “robadera”. Entonces, hombre y mujeres se precipitan sobre las siembras y demás plantas, con el propósito de adquirir la mayor cantidad de ellas; pues es creencia, que según sea lo allí aprovechado, así será en proporción mayor, lo que han de obtener de sus sembradíos y regadíos.

La música que lleva por nombre la *Candelaria*, es alegre y graciosa. Consta de ocho partes cuyos temas se repiten varias veces en formas distintas. Dan principio los del *suscuy* y *caapé-suscuy*, quienes habiendo tocado las dichas ocho partes, son substituidos por los de la vihuela y el violín, quienes a su vez, tocan una especie de popurrí que comienza con las dos primeras partes de la *Candelaria*, continúa con el *Namanamá* y finaliza con algunas partes del *Tonguy-etsé*. Por la larga duración de esta danza, pudiera creerse que proporciona un espectáculo monótono y aburrido; mas, no sucede así; pues el colorido del conjunto, la gracia natural de las jóvenes inditas y los diversos detalles que se tiene a la vista, mantienen despierto el interés del espectador.

El *Napapoc-etsé*

Que quiere decir baile de plumas de guacamaya, es una danza que también se conoce con el nombre de *Etzanguimú-etsé* o sea baile del carnaval. Se verifica en Carnestolendas, fiesta movible de tres días anteriores al miércoles de ceniza, demasiado conocida y correspondiente al mes de febrero. El grupo que la baila está formado por un personaje central, por una pareja de niñas de corta edad y por una comparsa de hombres y niños vestidos de mujer a quienes se les designa con el nombre de “viejas”, cuyo equivalente en zoque es el de *tzuhuyatsé*.

El personaje central lleva en la cabeza, que previamente se cubre con un pañuelo paliacate doblado diagonalmente y anudado por detrás, un gorro rojo que lleva prendidas en su parte media y desplegada en forma de abanico, una serie de plumas de guacamaya adornadas de trecho en trecho con rosetas de centro rojo sobre fondo blanco y en sus extremos, con pequeñas plumas blancas de garza real. Por el frente ostenta un espejo cuadrilongo y, esparcidas, varias plaquitas de latón o cobre, cuyo brillo imita el que difundían las piedras preciosas con que indudablemente adornaban sus penachos los antiguos señores. Viste “cotón”, que consiste en una camisa corta de manta cerrada hasta cerca del cuello y de mangas largas; sobre él, se coloca una chaqueta roja, floreada, sin cuello y cerrada en su parte superior por medio de dos cordones. Lleva a manera de corbata, un mantel del tamaño de un pañuelo grande de seda que le cubre los hombros y la espalda y se anuda por el frente. Su calzón es corto y floreado sobre otro blanco que remata en ambas piernas, con bordados del mismo color y no tan largo, que oculta a los lienzos rojos que imitando medias cubren a las piernas. Calza zapatos o huaraches. Su mano derecha empuña, acompañado de un pequeño haz de flores y ramillas de hojas verdes que como reliquia ha recogido del altar del santo, una especie de cruz de brazos desiguales, pintada de azul y rayas anilladas, rojas y amarillas, en sus extremos y cruce; en su mano izquierda lleva, junto con un pañuelo, un pequeño silbato formado por tres carrizos delgados que al soplarlo emite un tricorde que le sirve para ordenar a los músicos la iniciación, continuación y finales de las diferentes partes de que se compone la música de la danza. Sobre la espalda lleva un cesto mediano y hondo, forrado con tela roja y cubierto de plumas blancas al que se le denomina *somdoc*, que alguien pretende sea una aljaba, aunque no aparezca señales del arco indispensable para el uso de las flechas que quizá las plumas pudieran representar, y otros, piensan ser adulteración del pequeño *huéhuatl* que portaban para transmitir sus órdenes los antiguos jefes guerreros. Tal como se pudo observar en los grabados correspondientes a la época prehispánica.

Las niñas que acompañan al danzante, llevan monteras rojas terminadas en punta y adornadas con pequeños espejos y listones de varios colores. Visten como las del *Llomo-etsé*, más con la diferencia de que el pañuelo no lo llevan terciado, sino modo de chal anudado por el frente. Bailan descalzas, con pasos menudos y siguiendo las evoluciones del danzante a quien presentan en actitud de ofrecimiento, el *tzimá* o sea un pequeño *jicalpextle* lleno de flores de *sospó*.

La comparsa baila en círculo alrededor del danzante y como ya señalé, se compone por las “viejas” (*tzuhuayatzé*): hombres y niños disfrazados con vestidos femeninos típicos de las mujeres de su raza; unos, con los que usan a diario y algunos que otro, con el que lucen en ocasiones solemnes y grandes festividades, las señoras de cierta representación. Los primeros se componen de huipil, nagüilla azul profusamente moteada de cuadritos blancos y rebozo doblado por la mitad, al que, colocado en la cabeza, se les practican dos nuevos dobleces en triángulo, dejando los extremos sobre la espalda. Los danzantes, en este caso, se lo sujetan con un pañuelo anudado bajo el mentón, para evitar su caída que puede producirse por la violencia de los movimientos de la danza. Los segundos son trajes de gala, radicando su diferencia en la prenda que cubre la cabeza y en la falda. Lo de la cabeza es de huipil blanco primorosamente bordado y en vez de nagüilla, se envuelven con lo que llaman “costal”, el cual es un lienzo tejido resistente, amplio, cerrado y sin pretina; pintado de azul con el colorante que extraen del añil y adornado en la costura de unión y en sus bordes, con grecas bordadas con hilos de seda de varios colores. Todo, desde la tela hasta los bordados, es labor de las indias tejedoras. El “costal” va sujetado a la cintura sin necesidad de ceñidor y por medio de dobleces que sólo las mujeres saben hacer, de tal manera que, dejando un envoltorio al lado derecho del vientre, queda perfectamente fijo. Por último, los danzantes no se maquillan; lo cual, para mí, constituye el aspecto cómico característico del Carnaval; el contraste del vestido femenino, con las caras de rasgos enérgicos, de hirsutos o ásperos bigotes recortados a borde de labio y escaso vello que luce como barba.

Los pasos de la danza se sujetan al ritmo del *suscuy* y *caapé-suscuy* y son los mismos para todas las partes. Las niñas, siempre en pos del danzante principal, avanzan con pasos menudos y éste, dentro de un pequeño círculo y con flexión de las piernas, da pasos dobles laterales con uno y otro pie a los que unen seguidamente el contrario. Avanzan de frente o bien, volteándose, hacia atrás. De tiempo en tiempo ejecuta profundas caravanas en diferentes direcciones. Los movimientos de la comparsa consisten en saltos acompañados de tal modo que, volviendo el cuerpo de un lado a otro, el avance se realiza hacia atrás. Cada “vieja” lleva en la mano derecha un garabato hecho con una horqueta descortezada con el que enganchan por las corvas a todo aquel que se les atraviesa en su camino. La izquierda empuña un pañuelo con el que ahogan pequeños gritos que emiten cual si fueran gazmoñerías de mujeres.

Doce son las partes musicales, según la versión grabada de la que tomé la transcripción que aparece en estas páginas. En realidad son diez; pues, con pequeñas diferencias de forma y orden de los compases, la sexta es igual a la novena y la séptima a la décima. Las frases de que se componen estas partes son muy parecidas y se repiten constantemente con dos finales: el primero, en la tónica y el segundo, en la quinta alta o dominante. Estos finales se prolongan según el capricho del ejecutante, pero siempre sujetos al ritmo del tambor que varía a cada compás. En otra ocasión me referiré a otras danzas zoques que sin duda despertarán el interés de aquellos que quieran conocer una mínima parte del folklore chiapaneco.

LLOMOETSE O CANDELARIA.

=BAILE DE MUJERES=

Recopilación del Prof. Eduardo J. Selvas *Adaptación para piano* *Versión de* Miguel Pérez (Armonista).

The musical score is arranged for Violin, Trompe, and Guitarra. It begins with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems, each with a Violin/Trompe staff and a Guitarra staff. The first system includes the tempo marking 'Allegretto.' and the instruction 'a tempo'. The second system includes 'accel.'. The third system includes 'a tempo'. The fourth system includes '1.' and '2.' markings. The fifth system includes 'accel.' and 'dim.'. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

C. C. P. S. A.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and chordal structures. The piece appears to be a single melodic line with a supporting bass line, typical of a guitar or piano accompaniment. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and clefs.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and bar lines. The sixth system includes a publisher's logo and the text "C. C. P. S. A."

- 4 -

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with a steady, rhythmic accompaniment in the bass. The score includes first and second endings in the upper staves of several systems, indicated by the numbers '1.' and '2.' above the notes. A page number '- 4 -' is centered at the top of the page.

- 5 -

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' and repeat signs. A central measure in the first system contains a '7' above the staff, likely indicating a barre. The page is numbered '- 5 -' at the top center.

- 6 -

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 4/4. The score features first and second endings in several measures. Dynamic markings include *accel.* (accelerando) and *all. mp.* (allegro moderato). The piece concludes with a final cadence.



Napapoc-etsé.



NAPAPOC-ETSÉ.

=BAILE DEL CARNAVAL =

Transcripción del

-DANZA ZOQUE -

Profr. Eduardo J. Solares

No 1. Largo. $\text{♩} = 66.$

No 2. Larghetto. $\text{♩} = 72.$

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain triplets, indicated by a '3' above the notes. Dynamic markings include 'Mod.to' (Moderato) and '3 veces' (three times). A tempo marking '♩ = 84' is present in the fifth staff, and another '♩ = 76' is in the eighth staff. The piece concludes with a decorative flourish and a copyright notice: '© 1998'.

The image displays a handwritten musical score for a piece in Chiapas vernacular music. The score is written on ten systems of five-line staves, each system containing two staves (treble and bass clefs). The music is written in a style characteristic of traditional Chiapaneco notation, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Key annotations include:

- Tempo and Meter:** The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 96$ and a 2/4 time signature.
- Modality:** The word "modo" is written above the fifth system, indicating the mode of the piece.
- Tempo Change:** The sixth system is marked with a tempo of $\text{♩} = 160$, indicating a significant increase in speed.
- Repeats:** The score includes several first and second endings, marked with "1." and "2." above the notes.
- Ornamentation:** The notation includes various ornaments such as grace notes, triplets, and slurs, which are characteristic of the style.

-4-

The musical score consists of ten staves of music. The first staff has a tempo marking of *Larghetto*. The second staff has a tempo marking of *Larghetto*. The third staff has a tempo marking of *Larghetto* and a metronome marking of $\text{♩} = 80$. The fourth staff has a tempo marking of *Larghetto* and a metronome marking of $\text{♩} = 80$. The fifth staff has a tempo marking of *Larghetto*. The sixth staff has a tempo marking of *Larghetto*. The seventh staff has a tempo marking of *Larghetto*. The eighth staff has a tempo marking of *Larghetto*. The ninth staff has a tempo marking of *Allegro* and a metronome marking of $\text{♩} = 54$. The tenth staff has a tempo marking of *Allegro* and a metronome marking of $\text{♩} = 54$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

-5-

Musical score for Chiapas vernacular music, page 5. The score consists of 12 staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a "rit." marking. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with "No 12." and "Alto." markings. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with "D.C." and "D.F." markings. The twelfth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and ornaments.

Capítulo 8

La música de la Valdiviana⁵⁶

Eduardo J. Selvas

La música popular de Chiapas es abundante; sin embargo se ha prestado poca atención a este aspecto de nuestro folklore. Principalmente por quienes deberían interesarse en difundir nuestra riqueza musical allende las fronteras de nuestro estado. Y además, desgraciadamente, debido a la incuria, nuestra música está destinada a desaparecer para ser substituida por músicas exóticas que, a su vez, contribuyen a modificar nuestras costumbres.

Existen regiones que cuya música, representada por zapateados y canciones, es desconocida en otros lugares de nuestro propio territorio por no haber habido quien se ocupase de recopilarla e imprimirla, asegurando así su conservación y propagación. El que esto no se ha haya hecho se explica porque, para ello, se precisa tiempo y medios económicos y ninguno de nuestros músicos se encuentra posibilitado para llevar a cabo la empresa.

En 1937, el que escribe y el señor profesor Fernando Castañón G., fuimos comisionados por la Dirección General de Educación Pública del Estado para que nos trasladáramos a la ciudad de Cintalapa; el profesor Castañón para realizar investigaciones de carácter histórico, y yo para recoger la versión cintalapaneca de la Zandunga. Cumplida mi misión dediqué mi poco tiempo de ocio a escribir la música que puede considerarse autóctona de la región.

⁵⁶ Publicado en *Ateneo*, volumen 5, enero-abril de 1954, Tuxtla Gutiérrez, pp. 77-82.

Los señores Fausto Moguel, Alfonso Clemente, Tacho Durante y Clemente Mendoza, todos ellos viejos marimbistas, se presentaron gustosamente a dictarme los sones y zapateados que conocían y que eran los que, de mucho tiempo atrás, se venían transmitiendo de generación en generación. Así es como llegué a formar una colección de 13 obras que son la base fundamental de este modesto trabajo. Y ya que de ellas voy a tratar, es obligado que también me refiera a costumbres relacionadas con su música.

La Valdiviana, extensa región cuyo nombre le fue dado por terratenientes de origen vasco-andaluz, los condes de Olachea y Michelena, quedó reducida, con el tiempo, a los valles de Cintalapa y Jiquipilas. Quienes conocen su historia aseguran que eran lugares deshabitados que se poblaron con gente procedente de otras regiones y de diferentes razas, la africana entre ellas que, como se sabe, fue resultado de la migración y radicada en varias partes del país, para sustituir a los indios en los trabajos agobiantes que les imponían los encomenderos. Así es como encontramos en su música las influencias hispana, zapoteca y zoque. De la africana quedan pocos vestigios, quizá por el predominio que las otras razas ejercieron, pero, eso sí, a ella se debe el instrumento musical típico en el estado, que ellos trajeron junto con la nostalgia de su tierra natal: la marimba.

Esta música mestiza que alegra el alma, posee una riqueza melódica que, casi siempre, desemboca en arpegios que se entrelazan e imitan los cantos varios de los pájaros que animan los bosques y las selvas. Incidentalmente, viene a mi memoria una narración que se refiere a uno de los muchos compositores de sones del lugar y no resisto al deseo de reproducirla. Manuel Bolán, compositor y marimbista de renombre pero, parrandero y dipsómano, desaparecía del lugar cada vez que estaba bajo el dominio del alcohol y, según el decir de la gente, se internaba por largo tiempo en los bosques para aparecer después, ya cuerdo, con un nuevo son que daba a conocer en marimba con gran entusiasmo de sus oyentes. Tales sones respondían a su observación del canto de los pájaros, cuyos temas aprovechaba su inspiración fecunda.

Los sones de la Valdiviana, para ser gustados en toda su pureza, deben ser ejecutados en la marimba cuyo timbre aflautado los reviste de una gracia y un tono que ningún otro instrumento lograría. Y ya que

hablo de la marimba y su relación con la música a que me refiero, no resulta superfluo tratar, aunque someramente su origen y evolución.

La marimba o balafó fue traída, indudablemente, por los esclavos negros procedentes del Congo o de la Costa de Oro. Se componía de una serie de planchas de madera sonora, en número desde 16 hasta 21, que se suspendía del cuello del ejecutante y le rodeaban la mitad anterior de la cintura, o bien libremente de algún punto de suspensión: rama o estaca. Los sonidos se producían mediante golpes a las planchas dados con baquetas o bolillos, uno de cuyos extremos estaba cubierto de hule o de cuero. Como cajas de resonancia, debajo de las planchas se adaptan calabazos vacíos (pumpos) de diferentes dimensiones. La escala que se producía era diatónica.

Con el transcurso del tiempo se fue modificando, pues sin dejar su entonación diatónica, su extensión fue mayor. Se sostenía libremente sobre tres pies y era ejecutada por dos y hasta cuatro personas, quienes para mayor comodidad se sentaban frente al instrumento en sillas bajas. A medida que fue transformándose, la música se fue perfeccionando. La música simple fue mejorando en modulaciones y es así que cuando se empleaban en ella tonos menores, los ejecutantes necesitaban usar una pelota de cera de Campeche que se adhería a las teclas que se deseaba dieran el indispensable semitono.

Mucho tiempo después, e infiero que imitando el teclado del armonium o del piano, se empezaron a fabricar marimbas del doble teclado, dándoles la entonación debida y que corresponde a la escala cromática. Los pumpos o calabazos fueron substituidos por verdaderas cajas de resonancia, de madera, cuyas dimensiones eran proporcionales al tamaño de las teclas. En su parte inferior tienen unos agujeros tapados con tela muy delgada que sirven para darle al instrumento mayor resonancia y vibración. No se sabe, a ciencia cierta, quién fue el autor de esta última modificación, pues son varios los que se la atribuyen.

Volviendo a nuestro tema, reuniremos a la música de la Valdiviana en dos grupos: en el primero, consideraremos aquella de notoria influencia hispana, aunque modificada y, en el segundo, la que podríamos llamar típica.

El fandango y *El canario*, son dos sones que pertenecen al primer grupo, pues tienen una gran afinidad con la *Juanita* y otras composiciones

del Istmo y la Chilena guerrerense, y aún más, con el pericón argentino. Todas estas composiciones llevan el sello hispano inconfundible hasta el grado que, al escucharlas, nos dan la impresión de estar oyendo música española modificada. *El fandango* y *El canario* están estructurados en tonos mayores y menores, y en compás de 3/8 que, si se quiere, puede convertirse en 3/4.

Otro género musical de origen español es la danza que, en diversas partes de nuestro estado, es conocida con el nombre de *Calabaceada* y que con la mazurka, el shotiss y la polka alegraron la vida de nuestros abuelos.

La danza *Calabaceada* consta generalmente de dos partes: la primera, en compás y aire de polka, y la segunda, en aire moderado y forma de bolero. Las danzas eran bailes para las clases privilegiadas y se ejecutaban al finalizar las fiestas en las haciendas o en las casas ricas de la ciudad. Este tipo de danzas es la llamada *Toca la puerta*, cuyo autor, Francisco Cruz, nació en el Valle de Cintalapa. Se la denominaba “calabaceada” por que se prestaba para dejar *plantados* a los danzantes al serles quitadas sus parejas por quienes permanecían sin bailar. El momento oportuno era cuando con la música de la primera parte se formaban las “cadenas”.

Al segundo grupo pertenecen a los sones y zapateados, que eran bailes propios de la gente del pueblo, pues en los salones se bailaban únicamente cuando los cerebros estaban un tanto trastornados por el alcohol y los zapateados, como es fácil suponer, venían a colmar el regocijo.

Los sones y zapateados estaban compuestos en tonos mayores, pero en compases de 2/4 y 6/8 y, algunas veces, combinados éstos con los compases de 3/4 y 3/8. Se bailaban en parejas de hombre y mujer separados y al final de cada parte y al grito de ¡bomba! que alguien lanzaba, se suspendía la música y el zapateado para que uno de los danzantes declamara a su pareja una cuarteta en la que manifestaba su sentimiento amoroso. Así, por ejemplo:

De mi alma te fue un suspiro
En ternuras empapado,
Y aquí te guardo... en mis labios
Un besito muy cortado.

Cuando bajaste a la playa
Te vide dende una loma,
Tan bonita y tan graciosa
Como una blanca paloma.

Ansi al mirarte las hadas
Tan bonita y tan graciosa,
Sintieron celos y envidia
De una rival tan hermosa.

En algunas ocasiones las bombas eran improvisadas y dirigidas, en serio o en broma, a determinada persona asistente al baile, quien, ni tarda ni perezosa, contestaba en igual forma, reanudándose enseguida al baile momentáneamente suspendido.

De los sones del segundo grupo nos referiremos solamente a dos de ellos: *El kirio* y *El silencio* o *El atravesado*.

El kirio, nombre indudablemente derivado de la palabra griega *kyrie*, es un son que se tocaba para dar principio a las fiestas que, ya fueran dadas por el capricho del patrón dueño de vidas y haciendas o por los habitantes del poblado, se organizaban para conmemorar algún acto de significación. Estas fiestas eran frecuentes y servían para que los hombres y las mozas lucieran sus habilidades coreográficas en zapateados que exigían una prolongada resistencia, así como de expansión del espíritu y pretexto justificado para marearse con los licores regionales.

Cuentan quienes esto vieron, que cuando el patrón deseaba divertirse, ordenaba a sus músicos que tocaran *El kirio*, a cuyas notas todos, hombre y mujeres, abandonaban el trabajo y acudían al lugar donde la marimba emitía su llamado, para consagrarse al baile que remojaban con lo que la liberalidad del patrón les proporcionaba.

El silencio o *El atravesado* es un son en tono menor y compás de 2/4. Se ejecuta con aire moderado. Su segunda parte tiene mucha semejanza con la estructura de la danza en su primera parte. En contraposición *El kirio* servía para dar por terminada una fiesta y costumbre que, con las últimas notas del son, el local donde se bailaba quedase completamente libre de danzantes, quienes se dirigían a sus casas o a sus labores, para

reanudar lo que habían dejado en suspenso si el tiempo o la hora lo permitía. Clasificado en el segundo grupo no tienen ningún parecido con ninguno de los sones y zapateados de otros lugares de la República, por lo que podemos justificadamente considerarlos típicamente chiapanecos, por su estructura y por ser creaciones de nativos de La Valdiviana, una de las más bellas regiones de la tierra chiapaneca.

Con *El riyito* (diminutivo de río), *El alameño* o *La tamaleada*, *El gallito*, *El siete*, *El zangarrio*, *El sombrero*, *La chamarra* y *El machete tuncu*, se completa la colección que poseo.

Ante la imposibilidad de darlos a conocer, me concreto a incluir en este modesto trabajo, a tres solamente: *El fandango*, que corresponde al primer grupo, *El kirio* y *El silencio* o *El atravesado* al segundo, por considerar que bien pueden ser representativos de los sones y zapateados de La Valdiviana.



EL FANDANGO.

- 3 0 7 -

Allegro.

The musical score is written on five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The tempo marking 'Allegro.' is written above the first staff. The score consists of a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. There are several measures with first and second endings marked '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line and a final cadence. The signature 'BOMBA D. S.' is written in the bottom right corner of the score.



EL KIRIO

-SON-

Allegro.

D.C.

EL SILENCIO
o
EL ATRAVESADO. SON

Allegro Mo.º

The image shows a musical score for a piece titled "EL SILENCIO o EL ATRAVESADO. SON". The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked "Allegro Mo.º". The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with "1." and "2.". The piece concludes with a "FINAL" marking. A small decorative emblem, resembling a sun or a crown, is located at the bottom left of the page.

Conclusiones

Como coordinadores de este pequeño trabajo y en calidad de aficionados, no pretendemos ofrecer conclusiones relevantes acerca de la música, menos aun como disciplina específica, sino tan sólo un breve e incompleto panorama de su fascinante historia y temprano desarrollo en Chiapas. Es claro que nuestra empresa está incompleta, mas aspiramos que sea el primer paso que motive a los etnomusicólogos y músicos para que exploren con más profundidad y propiedad este apasionante tema que, estará siempre vigente, novedoso, atractivo, indiscutible y continuamente gustado y fomentado. Armar una antología es una empresa que se guía por los particulares intereses y conocimientos —además de materiales— que el interesado tenga. Ninguna empresa de esta naturaleza es completa, mas la presente pretende ser representativa pues consigna los primeros esfuerzos académicos que se hicieron en torno al rescate de lo que aquí llamamos, con las debida reserva, música “vernácula” de Chiapas. Los autores seleccionados nos presentan sus impresiones y propósitos bajo su particular perspectiva y formación; los dos primeros son de contexto histórico y no tratan de manera específica el estudio especializado de la música “primitiva”, por el contrario, abundan en detalles acerca del instrumental y recursos con que se ejecutaba la prístina música de los antiguos chiapanecos y de otros grupos mesoamericanos que, en su origen y significado fue sagrada, específicamente referida a rituales y a la religión. Los demás autores fueron profesionales de la etnomusicología, en tal concepto sus aportaciones

complementan el panorama arqueológico-histórico-etnológico en que se desarrolló el género de música que nos ocupa.

El contacto europeo impactó diversos órdenes, dentro de éstos, a la música, la cual, en tanto manifestación de creatividad, sensibilidad, sonoridad y regocijo se vio precisada a refuncionalizarse o adaptarse a innovaciones, sobre todo en instrumental y sin duda, a algunos géneros que se antojaron dignos de emularse o asimilarse; los instrumentos de cuerda, metálicos y diatónicos (el acordeón) fueron muy aceptados y adecuados para la ejecución de la música de la mayoría de los nativos.

La música estrictamente “tradicional” es la ejecutada con el vetusto y elemental instrumental prehispánico y, como ya se indicó, tiene un significado sagrado; es decir está dedicada específicamente a las deidades y a los dominios de éstas, sobre todo la Tierra y todo lo que de ella se deriva. Por ello, anotó el padre Francisco Ximénez que los antiguos indios de Chiapas y Guatemala a lo que concurrían gustosos con sus personas y caudales era aquello que traía consigo música y danza, que él equivocadamente creyó manifestación profana. Hay pues música tradicional como ofrenda a lo sagrado (de instrumental y repertorio limitados) y para el esparcimiento y recreación (de variados repertorio e instrumental), como las manifestaciones carnestolendas u otras de carácter lúdico donde la colectividad le imprime un sello de “profano”. Esta última situación es donde la música está más propensa al cambio y adaptación; desde hace varios años las fiestas patronales de los pueblos aborígenes de Chiapas suelen amenizarse con diversos recursos y géneros musicales; desde marimbas orquestas, bandas, grupos norteños, conjuntos tropicales, gruperos, etcétera, que los indios demandan cada vez más y que inclusive imitan y asimilan gustosos. Es evidente que la música es el vehículo de comunicación universal por excelencia, ella da ocasión a diversas relaciones, actitudes e innovaciones; es en suma, el lenguaje del espíritu que expresa diversas emociones y estados de ánimo.

La música, al igual que las mujeres, es como lo poetizó Agustín Lara, tiene “vibración de sonatina pasional/... y la maravilla de la inspiración./ Tienes en el ritmo de tu ser/ todo el palpitar de una canción”.

Para concluir, parafraseando al bardo cintalapaneco, Rodolfo Figueroa, opinamos que la música es la poesía que todos cantan y disfrutan.

Quede pues la presente como el testimonio histórico de una de las manifestaciones del intelecto humano que en el caso que nos ocupa se concibió para agradar y deleitar a las deidades y, a la que vez, para expresar la alegría de sus ofrendantes por los favores de aquellas recibidas. Las expresiones artísticas aquí reunidas son ahora lejanos recuerdos que se han venido transformando y desapareciendo. ¿Cuál es el estado actual de la música “vernácula” de Chiapas? Compete esta cuestión a los etnomusicólogos ubicarla y registrarla para las futuras generaciones.

Apéndice A. Música autóctona grabada por instituciones de Chiapas

I. Colección Voces Indias de Chiapas, Cultura Populares. Instituto Chiapaneco de Cultura.

Música mam y mochó, volumen I (PECS-214):

Lado A: La paloma / La chimalteca / Son de mi tierra / Las chiapanecas.

Lado B: 24 de junio / Mi ranchito / Los consejos de un viejito / La despedida será una canción.

Música mam y mochó, volumen II (PECS-214):

Lado A: Una mañana muy transparente / Zapateado / Fiesta mocho.

Lado B: Tres vidas / Jaltenango es mi tierra / Seis danzas.

Música tojolabal y tzeltal, volumen I (PECS-215):

Lado A: Charreando / De cortesía / Música patria / Música por una / Música de cortesía.

Lado B: Chaporreando / Deportado / Música de cortesía / Regadera / Sin nombre.

Música tojolabal y tzeltal, volumen II (PECS-215):

Lado A: Color de café/ El torito / Por una/ Cruzado.

Lado B: Música de entrada / Cuando se sientan / Canto a San Pedro / Cojean las patas del venado.

Música tzotzil, volumen I (PECS-216):

Lado A: Música para asistir alférez / Canto en el patio / El segundo consagrada / Baile del torito.

Lado B: Palabras / Son *me'el mol* / *Bolonchon* / *Yak'ot paxton*.

Música tzotzil, volumen II (PECS-216):

Lado A: San Lorenzo / Despierta padre, despierta madre.

Lado B: Padre eterno *vinik* / Canto de San Juan / San Andrés (1) / San Andrés (2).

Música tzeltal, volumen I (PECS-217):

Lado A: Lágrimas de San Juan / *Sk'ayoj pale chen* / Canto de San Ildefonso / música de carnaval / Música de los regidores.

Lado B: Baile de las señoras / Lágrimas de Nuestra Madre / San Martín / Comienzo de la fiesta / Salida del capitán / Llegó la fiesta.

Música tzeltal, volumen II (PECS-217):

Lado A: Dos santos salen a recorrer / Música de entrada / Baile de una muchacha.

Lado B: Baile de la Santísima Virgen / *Yajk'ot ch'ulatic* / Procesión de la virgen / Carrera de caballo / Procesión de la Virgen de Natividad.

Música zoque, volumen I (PECS-218):

Lado A: Alabanza al patrono San Bartolo / Alabanza de la Virgen Santa Lucía / alabanza de Santiago / Danza de la abuelita / Sacramento.

Lado B: Música de la Santísima Trinidad / Música del primer credo / Música del segundo credo / Música del tercer credo / Credo de San Miguel / Danza de la niña.

Música zoque, volumen II (PECS-218):

Lado A: Música para procesión / Danza del caballito / Danza del monte (Moctezuma)

Lado B: Danza del encamisado / Danza del gigante / Danza del campesino.

Música chol, volumen I (PECS-219):

Lado A: Santa Rosa / Música para el camino / Música para la llegada / Danza del toro / Música para el cambio del año / Música para tomar pinole.

Lado B: Danza del tigre / Sobre el camino / Llegada a la casa del capitán.

Música chol, volumen II (PECS-219):

Lado A: Música para todo el año / Música para todo el año (2) / Semana Santa / Música para pedir bendición.

Lado B: Malintzin (6 partes).

2. Colección Raíces Floridas, Secretaría para la Atención de los Pueblos Indígenas.

Música tzotzil (*Sulmal tzotzil*), *Yajvalel Vinajel*, volumen I, estéreo:

Lado A: Likan un jtot / Salvarol vinik / Muk'ul San Juan / Machoal vinik / Yajvalel Vinajel / Nichim me' vinajel / Pedroal vinik / Valalupe antzil / Asansion antzil.

Lado B: Margarita antzil / Jmikelal vinik / Santavasion vinik / Joseal vinik / Bik'itik jmanvel / Bik'itik san jvan / Loxa antzil / Corason vinik / Nichim ta vinajel / Bik'itik jmanvel, Bik'itik jxalik.

Música tzeltal (*Slumal tzeltal*), *sbats'el son jtatik* Martín, del valle de Santo Domingo, volumen II, estéreo:

Lado A: Muk'ul k'in / Smajtan yos / Jtatik tiak / Lo'il k'in / Xnich'an yos.

Lado B: Slimoxna jk'altik / Kannan chij / Antiwo jmetik / Beel ajk'ot / xmal xmanela.

Música tojolabal (Slujmal Tojol ab'al), Meran k'in, volumen III:

Lado A: Chaporreando / María Manuela / Juska torito / La medallita de los alfares / Entrada de flores / San Antonio de Padua / el Niñito.

Lado B: 3 de mayo / 30 de abril / Herencia de nuestros abuelos / Todos Santos / Kortasio.

Música zoque (Soke kubguy), Wiyunbu Wane, volumen IV, estéreo:

Lado A: Divino rostro / Aquí está la hermosa / Santiaguito / Señor de Esquipulas / Segundo Misterio / Los ángeles del cielo *mhlkoε*.

Lado B: Ya amanece el día / Son de los mayordomos I / Son de los mayordomos II / Pasión de Cristo / Santa Mónica / Último paseo.

Música ch'ol (Tyejkum ch'olob), Ik'ay Lankñojtye'el, volumen V, estéreo:

Lado A: Ik'ayantyel lajkolel / Cha'an lak tyijiknayel / Ik'ayantyel lak ch'ujna / Cha'an nujpunel / Bij cha'an tyejlum / K'exmayel.

Lado B: Cha'an iwuty pakabal / Jap ch'ilim / K'ux pats' / K'inilel otyoty / Ipakol ixim / Cha'an jalbal.

Música tzeltal (Sulmal tzelta), Ajk'otan Wixil, volumen VI, estéreo:

Lado A: Sk'in jme'jtatik / Yajk'ot jme'jtatik / Ajk'ot yu'un jts'unbaltik / Sk'in kajkanantik / Ajk'ot yu'un nujpunel / Sk'in yu'un xkok.

Lado B: Sk'in yu'un jmestik ch'ul na / ajk'otan wixil / Muk'ul pamal ja / k'in yu'un wakax pop / sk'in k'altik / sk'in yu'un ch'enetik.

3. Colección Copal, Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Edición de 1000 ejemplares.

Música tradicional de San Juan El Bosque, estéreo:

Lado A: Likan jtot likan jme' / Jtitik San Juan / Jtotik San Sebastian / Jtotik San Pedro / Jtotik ta tila / Jtotik San Manvel.

Lado B: Jme'tik Rosario / Jtotik lolol Jesús / Kmik anchim / Sk'ejoj xa jtotik sk'ejoj xa jme'tk / Mariano López Fortuna / Me'chichi'.

Música tradicional de Chanal, estéreo:

Lado A: Yak'ot jtatik Pedro Mártir / Yak'ot jtatik San Antonio / Yak'ot jtatik San Juan / Yak'ot yo'tan kajwaltik Jesús / Yak'ot Santa Cruz / Yak'ot jtatik Santo Tomás.

Lado B: Yajk'ot jmet'tik Candelaria / Yajk'ot jmet'tik Maria / Yajk'ot jmet'tik Fátima / Yajk'ot jmet'tik Rosario / Yajk'ot jmet'tik Guadalupe / Lok'ibal son.

Música zoque de Tuxtla Gutiérrez, estéreo:

Lado A: Son del carnaval / Son de Corpus Cristi / Son de Candelaria (fragmento).

Lado B: Son de San Roque / Son de Santa Cruz / Música de Parachicos.

Música Chol de Tila, estéreo:

Lado A: Malintzin, Canto de la fiesta del año nuevo, 6 sones / Música para carnaval, 7 sones.

Lado B: Otzanchim, 5 sones / Sacramento.

Música chol de Tumbalá, estéreo:

Lado A: Danza del torito, 2 sones / Música de carnaval, 2 sones.

Lado B: Malintzin, 2 sones / Año Nuevo / Día del rey / Danza del tigre, 2 sones.

Música tzeltal de Tenejapa, volumen I, estéreo:

Lado A: Sonil k'alal ya slaman yawil sbankilik jtijwiniketik / Sonil yuch'balikjtijwiniketik / Sk'ayojbankilal jteklum / Sonil k'ala ya slaman swaraikjtijwiniktik / Sk'ayojkajkanantik / Sk'ayoj jalame'tik Santa Lusa.

Lado B: Sonil swara kajkanantik / Sayajk'oy martomaetik / Sonil xch'ab jtijwiniketik / Sk'ayoj me'bajetij / Sk'ayoj ach' martomatik / Sonil k'alal ya sujt yawilik jtijwiniktik.

Música tzeltal de Tenejapa, volumen II, estéreo:

Lado A: Sk'ayoj cheb me'baj alaletik / Ak' ayoj santisetik / Kox kox awakan kan kan chij / Me'baj son / Esparil son / Ska'yoj wixil ants.

Lado B: Sonil paktomba ja'yu'un martomaetik / Son ilo xoral yu'un martomaetik / Sonil iltomba yu'un kaptantik / Sa'ayoj jalame'tik bajt ta wits / Chaneb ta mula jtak'intik / Slajib ko' tantik.

Música tzotzil de Pantelhó, estéreo:

Lado A: Chukob ch'util / Jyakubel antz / Katriina ronka / Vayan me tutu / Tzajal vakax / Bolom chon.

Lado B: Chanib ta mula kiximtik / Marsela antz / Jlekob / Son j-ik'aletik / Asunsion ta vinajel / Ok'ebal son.

Música tzeltal de Sitalá, estéreo:

Lado A: Bejibal k'in / K'in yu'un mamey / Yaj'ot wixil / Sk'in yotsetsel limoxna / Sk'in yich'el at'el / Sk'in lo'el wakax.

Lado B: Sk'in sнопel bantera / Sk'in yich'el ta muk'urus ta oxeb'mayo / Sk'in sbe'enel jkajkanantik / Sk'in pat o'tan / K'in lok"el / Slajibal k'in.

Música zoque de Coapilla, estéreo:

Lado A: Sones de la danza del sacramento, 7 sones.

Lado B: Alabados del niño: (Alabados a la Santísima Trinidad, Aquí está la Hermosa, En Belén a media noche, Niño de Atocha, Haber personas iguales, En Belén nació).

Música zoque de San Fernando, estéreo:

Lado A: Popurrí fiesta de carnaval: (Toque de Camino, Entrada de Danza, El mono y el tigre, Levantamiento del mono), Sones de la danza del gigante, Son para la danza del venado: (Toque de camino, Entrada de danza, Cruce de espadas, Corrida del venado).

Lado B: Sones para la danza de la Virgen de Candelaria: (Toque de camino, Zapateado), Popurrí de zapateados: (Zapateado, 4 tequilas, El carbonero, Patito patán).

Música tzotzil de Chenalhó, estéreo:

Lado A: Son sventa vitzetik, 6 sones.

Lado B: Sk'ekimol jtotik ta vinajel / Sk'ej jme'tik / Olontik antz / Yak'ot paxon / Yak'ot paxon ta kavilto / San Pedro vinivk.

Marimba Alma Jacalteca, estéreo:

Lado A: Delfina / Vas y vienes / Todos Santos / Clavija de palo / La cumbre / Mi tristeza / Basurita.

Lado B: Ramona Cárdenas / Campanita / Los angelitos / Pagarás con dios / El privadito.

Música tradicional de Oxchuc, estéreo:

Lado A: Muk'ul ajk'otil / Yajk'ot te jtatik santo tomas / Yajk'ot jalame'tik / Sk'ayoj jalalwinik / Koxkox awakan kananchij / Yajk'ot kapitan jalawinik.

Lado B: Yajk'ot me'ba winik / Yajk'ot jwixtik / Muk'ul kalpul barrio Santo Tomás / Santísima Trinidad / Swenta lok'ibal.

Referencias citadas

- Aruz, Georges, 1973, *La construction de la guitare et du violon*, Ms Harvard Project, EU.
- Arginier, Pierre, 1982, *Mirador-Plumajillo, and its relationship to four olmec-horizon sites of Veracruz-Chiapas, and Guatemala*, paper presented at the 44th International Congress of Americanists, Manchester. Ms. New World Archaeological Foundation, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.
- , 1984, “The early olmec horizon at Mirador, Chiapas, Mexico”, en *Papers of the New World Archaeological Foundation*, núm. 48, Brigham Young University, Provo and San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, s. p.
- , 1989, “Mirador-Plumajillo, Chiapas y sus relaciones con cuatro sitios del horizonte olmeca en Veracruz, Chiapas y la costa de Guatemala”, en *Arqueología*, núm. 2, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, México, D. F., pp. 19-36.
- , 1991, “Mirador-Plumajillo, Chiapas y sus relaciones con cuatro sitios del horizonte olmeca en Veracruz, Chiapas y la costa de Guatemala”. *Anuario del Instituto Chiapaneco de Cultura*, 1990, pp. 276-306.
- , 1994, “The early olmec horizon at Mirador, Chiapas, Mexico”, en *Papers of the New World Archaeological Foundation*, núm. 48, Brigham Young University, Provo, s. p.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso, 2003, “La ciencia de la organología: un estudio de los instrumentos musicales”, en *Tradiciones de Guatemala*, núm. 59, Centro de Estudios Folklórico, Universidad de San Carlos de Guatemala, ciudad de Guatemala, C.A., pp.13-20.

- Batres, Ethel, 2001, “¡Viva la música! Analogía entre el lenguaje oral y el lenguaje musical. Algunas consideraciones”, en *Tradiciones de Guatemala*, núm. 55, Centro de Estudios Folklórico, Universidad de San Carlos de Guatemala, ciudad de Guatemala, C.A., pp.189-196.
- Bowra, Sir C. Maurice, 1962, *Primitive song*, A Mentor Book, The New American Library, New York, EU.
- Asencio Cedillo, Efraín, María Luisa de la Garza y Martín de la Cruz López Moya, 2009, “De músicas paganas en atrios y plazuelas de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”, en *Antropología*, núm. 85, nueva época, enero-abril, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, México, D. F., pp. 101-106.
- Ferrier, Jorge, s. f., “La música primitiva”, *Juventud*, 99, Agosto, México, s. p.
- Gómez Lara, Horacio, 2009, “Las bandas de viento en Chiapas. Identidades musicales emergentes”, en *Antropología*, núm. 86, nueva época, mayo-agosto, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, México, D. F., pp. 3-9.
- Godínez Orantes, Lester Homero, 2003, “Aproximación al estudio de las expresiones sonoras prehispánicas en Mesoamérica. Reflexiones y criterios arqueo-musicológicos”, en *Tradiciones de Guatemala*, núm. 59, Centro de Estudios Folklórico, Universidad de San Carlos de Guatemala, ciudad de Guatemala, C.A., pp.206-221.
- Gossen, Gary H., 1972, “Song”, en *Chamulas in the world of the sun*, Harvard University Press, Harvard, Cambridge, EU, pp. 217-219.
- Harrison, Frank y Joan, 1967, “Two maya groups in Chiapas,” en *Selected Reports*, vol. 2, Institute of Ethno-Musicology of the University of California, Los Angeles, EU. s. p.
- Haviland, John, 1968, *Vob, traditional music in Zinacantan*, MS Harvard Project, s. e., EU. 125 pp.
- Hernández, Amador C., 1973, *El origen de la marimba*, s. e., México.
- Instituto Indigenista Interamericano, s. f., “Grabación de la música indígena de Chiapas, *Boletín Indigenista*, vol. V, pp. 200-201.
- Lee Whiting, Thomas A., 1998, “Instrumentos musicales prehispánicos de Chiapas”, en *Revista Fin de Siglo*, año I, vol. 1, núm. 1, abril, CONACULTA, Tuxtla Gutiérrez, pp. 15-25.

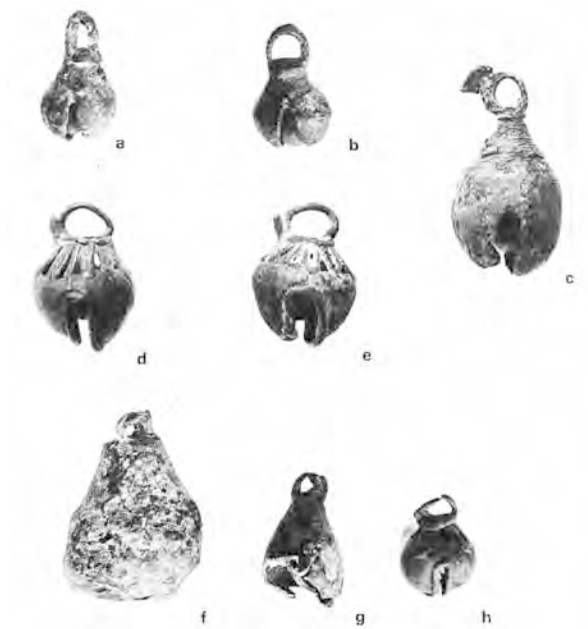
- López Rivera, Juan Fernando, 2002, “Semántica musical, recopilación y transcripción en la musicología actual”, en *Tradiciones de Guatemala*, núm. 58, Centro de Estudios Folklórico, Universidad de San Carlos de Guatemala, ciudad de Guatemala, C.A., pp.70-79.
- Martí, Samuel, 1969, *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, México.
- , 1978, *Music before Columbus*, Gunhild Nilsson, México.
- Miller, Mary E., 1988, “The boys in the Bonampak Band”, en *Maya Iconography*, editado por Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, Princeton University Press. Princeton, EU, pp. 318-330.
- Méndez Villalobos, Marco Antonio, 2009, “La endoculturación musical en la fiesta de San Lorenzo, Zinacantán”, en *Antropología*, núm. 85, nueva época, enero-abril, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, México, D. F., pp. 67-69.
- Navarrete Linares, Federico, 2001, “La conquista europea y el régimen colonial”, en *Historia antigua de México*, vol. IV, coordinadores L. Manzanilla y L. López L., IIA- UNAM, INAH, México, D. F., pp. 371- 405.
- Olivera B., Mercedes, 1979, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, FONDAN, México.
- Pavía Calvo, Miguel, 1998, “Aproximaciones a la música en Chiapas”, en *Revista Fin de Siglo*, año I, vol. 1, núm. 1, abril, CONECULTA, Tuxtla Gutiérrez, pp. 32-35.
- Pérez Montfort, Ricardo, 2007, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX Y XX. Diez Ensayos*, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, México.
- Reets-Budet, Dorie, 1994, *Painting the maya universe: royal ceramics of the Classic Period*, Duke University Museum of Art, Durham, s. l.
- Rodríguez Torselli, Luis Antonio y Carlos E. Nájera M., 2003, “Evolución de algunos instrumentos musicales en Guatemala. Pequeña muestra histórica”, en *Tradiciones de Guatemala*, núm. 59, Centro de Estudios Folklórico, Universidad de San Carlos de Guatemala, ciudad de Guatemala, C.A., pp.222-241.
- Zaldívar, Gabriel, 1934, “La influencia africana”, en *Historia de la música en México*, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, SEP, México, pp. 219-229.
- Sánchez, Rosaura, 1973, “Nuestra circunstancia lingüística”, en *Voices, readings from el Grito (1967-1973)*, A Quinto Sol Book, Berkeley, EU, pp. 420-449.

- Sandi, Luis y Francisco Domínguez, 1962, "Informe sobre la investigación folklórica musical realizada en el estado de Chiapas en abril de 1934", en *Investigaciones folklóricas en México*, vol. 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, México, pp. 259-317.
- Sánchez Santiago, Gonzalo, 2009, "La música en el sur del Istmo de Tehuantepec durante la época prehispánica", en *Antropología*, núm. 85, Nueva Época, enero-abril, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, México, D. F., pp. 10-15.
- Selvas, Eduardo J., 1952, "La música de la Valdiviana", en *Ateneo*, vol. 4, abril-mayo y junio, Tuxtla Gutiérrez, México, pp. 77-82.
- , 1954, "Música y danzas indígena de Chiapas", en *Ateneo*, vol. 5, enero-febrero-marzo-abril, Ateneo de Chiapas y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, México, pp. 15-33.
- Stanford, Thomas, 1968, *Catálogo de grabaciones del Museo Nacional de Antropología*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, México, D. F.
- Stevenson, Robert, 1971, *Music in Mexico*, Thomas y Crowell, New York, EU.
- Stewart, William A., 1967, "Sociolinguistic factors in the history of american negro dialects", en *The Florida Reporter*, vol. 5, núm. 2, spring, s. d.
- , 1968, "Continuity and change in american negro dialects", en *The Florida Reporter*, vol. 6, s. d.
- Tax, Sol y otros, 1952, *Heritage of conquest: the ethnology of middle America*, The Free Press Publishers, Glencoe, Illinois, EU.
- Tello, Aurelio, 2009, "Polifonía en la América colonial. Música en lenguas indígenas" (conferencia magistral), en *Antropología*, núm. 86, nueva época, mayo-agosto, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, México, D. F., pp. 131-141.
- Velázquez Cabrera, Roberto, 2009, "Ilmenita sonora", en *Antropología*, núm. 85, nueva época, enero-abril, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, México, D. F., pp. 16-19.
- Yurchenco, Henrieta, 1943, "La música indígena de Chiapas", en *American Indígena*, vol. III, núm. 4, Instituto Indigenista Interamericano, México, pp. 305-312.
- , 1946, "Grabación de música indígena", en *Nuestra Música*, revista bimensual editada en México, año I, núm. 2, México, D. F., pp. 65-78.

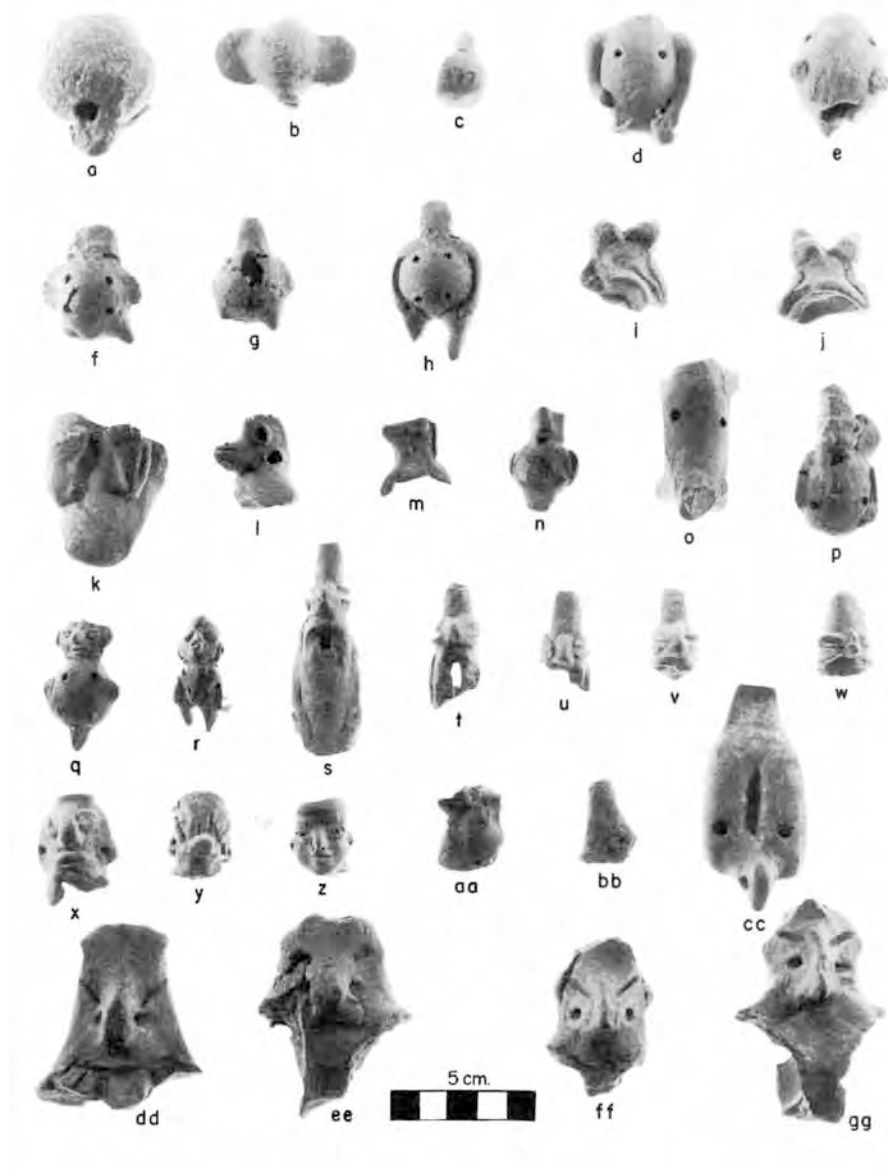
Anexo fotográfico



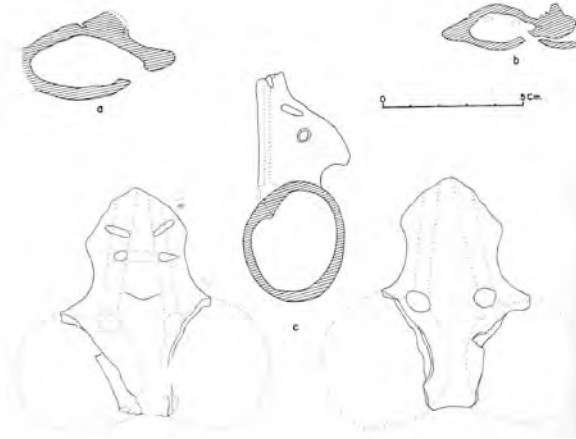
Caracol marino con glifos (strombus sp) tierras mayas bajas periodo Clásico.



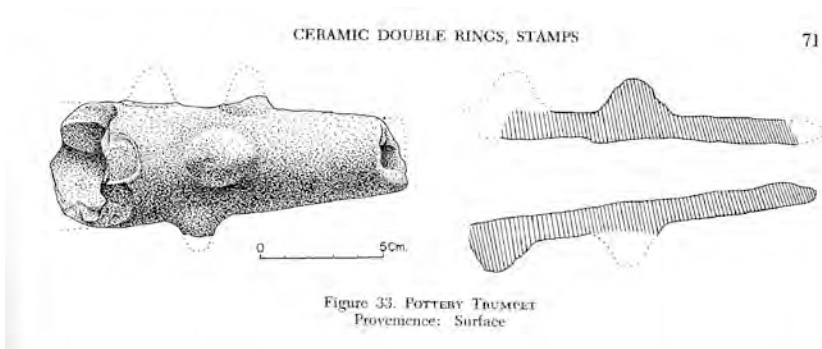
Campanitas de cobre, Chiapa de Corzo, periodo Posclásico Tardío.



Instrumentos musicales de Chiapa (silbatos y ocarinas) Clásico Tardío.



Corte de ocarinas de barro de Chiapa, Preclásico Tardío.



Trompetas de barro sin fechamiento.



Ocarina de Chiapa de Corzo, Preclásico Medio (800-400 a.C.). Boquete complejo y de cuatro agujeros. Trinchera A-133-R3-N9-S1.



Músicos, mural de Bonampak, Clásico Tardío.



Partitura religiosa Periodo Colonial.



Flautista zoque.



Partitura religiosa.



Partitura religiosa.



Órgano tubular, iglesia del Cerrillo San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.



Detalle de la decoración de sus tubos.



Órgano de viento de la iglesia del Cerrillo en San Cristóbal de Las Casas.



Tzotzil de Chamula tocando arpa de manufactura local.



Cuarteto marimbístico tocando una antigua marimba diatónica.



Santa Cecilia patrona de los músicos católicos.



Ceremonia al maíz, rezadores de Bapuz, Cancuc.



Banda de músicos zoques, Copainalá.



Don Mauro de la Cruz, Patronato de Música y Danza Zoques, Ocotepéc.



Marimba zoque de Ocoatepec.



Contrastes. Instrumentos electrónicos y tradicionales al fondo (tambor y pito).



Cuarteto de cámara Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.



Arpa ejecutada por músico profesional, Catedral de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.



Mural de Bonampak.



Mural de Bonampak.



Músicos tzotziles de Huitiupán, Chiapas.



Arpista chamula.



Músicos de San Bartolomé de los Llanos (hoy Venustiano Carranza).



Violinista tzotzil.



Músicos y autoridades tzeltales en circuito ceremonial.



Peregrinación de músicos y hombre totiques cargando plantas para la iglesia de San Bartolomé de los llanos, hoy, Venustiano Carranza.



Peregrinación de la Fiesta Grande de Magdalena encabezado por músicos tzotziles, mashes (monos), Magdalena, Aldama, Chiapas.



Cofradía de rezadores tzeltales de los cerros, Bapuz, San Juan Cancuc.



Diseños pictográficos de basijas mayas de estilo clásico.



Músicos zoques de Coita.



Tambor tradicional tzotzil.



Flautista tzotzil “Fauno tzotzil”.



Violinista tzeltal.



Tambores tradicionales.

Semblanza de los autores

Thomas Arvol Lee Whiting (†), antropólogo norteamericano, maestro en arqueología por la Universidad de Arizona y doctor Honoris Causa por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, investigador de tiempo completo del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, autor de varios libros y artículos, conferencista y docente.

Víctor Manuel Esponda Jimeno, etnólogo mexicano, maestro en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México, investigador de tiempo completo del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, autor de varios libros y artículos, conferencista y docente.

Directorio Coneculta

Manuel Velasco Coello
GOBERNADOR DEL ESTADO DE CHIAPAS

Juan Carlos Cal y Mayor Franco
DIRECTOR GENERAL DEL CONECULTA-CHIAPAS

Susana del Pilar Utrilla González
COORDINADORA OPERATIVA TÉCNICA

Marco Antonio Orozco Zuarth
DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Rectoría Unicach

Ing. Roberto Domínguez Castellanos
RECTOR

Dr. Rodolfo Calvo Fonseca
SECRETARIO GENERAL

C.P. Miriam Matilde Solís Domínguez
AUDITORA GENERAL

Lic. Adolfo Guerra Talayero
ABOGADO GENERAL

Mtro. Pascual Ramos García
DIRECTOR DE PLANEACIÓN

Mtro. Florentino Pérez Pérez
SECRETARIO ACADÉMICO

Lic. Ricardo Cruz González
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN

Lic. María de los Ángeles Vázquez Amancha
ENCARGADA DE LA DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Dr. Alain Basail Rodríguez
DIRECTOR DEL CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA (CESMECA)

**Colección
Selva Negra**



UNICACH

Música vernácula de Chiapas Antología

Se terminó de imprimir en el mes de abril de 2014, con un tiraje de 500 ejemplares, en los Talleres de Ediciones de la Noche, Madero núm. 687, 44100, Guadalajara, Jalisco. Teléfono: 33-3825-1301. El diseño tipográfico estuvo a cargo de Salvador López Hernández, la corrección de Luciano Villarreal Rodas y el cuidado de la edición de la Oficina Editorial de la UNICACH, durante el rectorado del Ing. Roberto Domínguez Castellanos.



De las tres bellas artes, la música es sin duda la manifestación espiritual más extendida y generalizada; este arte lo disfrutan todos, tanto los que la producen como los que la escuchan. No se necesita ser versado en este campo para disfrutarla, basta con que el oído perciba armonía y coordinación de sonidos, sean éstos de cualquier nivel de la escala sonora, pero casi siempre combinando graves, medios y agudos junto con un ritmo que llame la atención e interés humanos.

La música clásica es toda una manifestación estética que precisa riguroso adiestramiento, práctica ininterrumpida y, sobre todo, gusto, imaginación y gran sensibilidad. La música vernácula es también un arte sin "nota", es decir, concebida sin partituras pero implícitamente comprendidas en ella, que se ejecuta casi de manera improvisada rigiéndose por códigos sonoros y auditivos que se transmiten desde el maestro hasta el alumno, de generación en generación, y de hecho, es una actividad recreativa que precisa el aprendizaje práctico del manejo de determinado instrumento. La música vernácula tradicionalmente, a diferencia de otros géneros, no es música que se toque y escuche a diario, tiene su tiempo y motivos particulares para ejecutarse.

