

La música y Los mitos

Investigaciones
etnomusicológicas



María Luisa de la Garza y Carlos Bonfim (eds.)

La música y Los mitos

Investigaciones
etnomusicológicas



La música y Los mitos

Investigaciones etnomusicológicas

María Luisa de la Garza y Carlos Bonfim

Editores



RED NAPINIACA

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
Centro de Estudios Superiores de México y Centromérica
Universidade Federal da Bahia
Red Napiniaca de Etnomusicología

781.6

M87

La música y los mitos. Investigaciones etnomusicológicas / Editores María Luisa de la Garza Chávez y Carlos Bonfim.-- 1a. Ed.-- Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH, UFBA, 2018.
434 páginas; 17x23 centímetros.

ISBN: 978-607-543-050-8

1. Antropología – Música – México y Brasil. 2. Etnografía de la música – México y Brasil.
I. Garza Chávez, María Luisa de la, editora. II. Bonfim, Carlos, editor.

Primera edición: septiembre de 2018
D.R. © 2018, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
1 Av. Sur Poniente 1460,
29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
www.unicach.edu.mx

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Calle Bugambilia 30, Fracc. La Buena Esperanza
29243, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Tel. y fax: +52 967 678 6921, ext. 106
www.cesmeca.mx
editorial.cesmeca@unicach.mx

Universidade Federal da Bahia
Rua Barão de Jeremoabo, s/n
Campus Universitário de Ondina
CEP 40170-115 – Salvador – Bahia – Brasil
Tel. +55 71 3283 6788
www.ihac.ufba.br
ihacsecretaria@ufba.br

ISBN: 978-607-543-050-8

Impreso en México / Reservados los derechos.

La impresión de esta obra fue posible gracias al financiamiento del Fondo Mixto
(CONACyT, Gobierno del Estado de Chiapas).

Este libro ha sido dictaminado por pares académicos.

Índice

Presentación	9
<i>María Luisa de la Garza y Carlos Bonfim</i>	
I. Los mitos y la música	
Esbozo de una mito-sónica	17
<i>Gonzalo Camacho Díaz</i>	
El <i>ch'ulel</i> y el <i>o'tan</i> en la música tradicional del pueblo tselal de Tenejapa	45
<i>Delmar Ulises Méndez Gómez</i>	
La música en los mitos, la vida y la resistencia guaraní	69
<i>Deise Lucy Oliveira Montardo</i>	
Leyendas de hormiguillo, o del origen centroamericano de la marimba	91
<i>José Israel Moreno Vázquez</i>	
La sardana, mito y tradición. Una aplicación didáctica para la escuela	110
<i>Joan de la Creu Godoy Tomàs</i>	
El placer de lo terrible: la música en los mitos griegos	145
<i>María Victoria Arechabala Fernández</i>	
As macroestruturas musicais e a linguagem mitológica em Lévi-Strauss	165
<i>Leonardo José Aranjó Coelho de Souza</i>	
La ritualidad del lamento fúnebre antiguo como técnica de reintegración	185
<i>Ernesto de Martino</i>	

II. Investigaciones etnomusicológicas del sur de México y del nordeste de Brasil

Linaje, pervivencia y música: etnografía de una familia chiapaneca <i>Adán Alejandro Martínez Hernández</i>	243
Implorar con los pies y con la danza. Las antorchas guadalupanas musicalizadas <i>Lucero del Carmen Paniagua Barrios</i>	263
El vuelo de la Marimba Proquina: del Río Grande de Chiapas a Berlín <i>Antonio Durán Ruiz y Edith Guadalupe Toledo Hernández</i>	287
Das epistemologias feministas decoloniais ao sagrado feminino em música no Brasil <i>Laila Andresa Cavalcante Rosa</i>	303
Maracatu-Nação Raízes de Pai Adão: um canto Nagô na cidade de Recife <i>Alice Emanuele da Silva Alves e Mirty Kátly da S. Souza</i>	327
“Palavra Preta” e “Sonora”: espaços de mobilização e auto-organização das compositoras de Salvador <i>Alexandra Martins Costa</i>	349
Soterópolis sapatônica: arte negra decolonial <i>Ariana Mara da Silva</i>	365
Músicas que nos representam. Um ponto de encontro a partir do som e sentido <i>Juracy do Amor Cardoso Filho</i>	393
Semblanzas biográficas	425

Presentación

La música y los mitos. Investigaciones etnomusicológicas es el cuarto volumen que presenta la Red Napiniaca de Etnomusicología, que desde Chiapas promueve el conocimiento y el reconocimiento de saberes y tradiciones musicales “del sur”. Este volumen, que tiene su origen en el 4º Encuentro de Etnomusicología celebrado en noviembre de 2016 en San Cristóbal de Las Casas, es el primero que se publica con textos en dos idiomas y el primero que incluye la traducción de un hermoso trabajo, relevante para el tipo de estudios etnográficos que realizamos pero que no era accesible para los interlocutores habituales de la Red: nos referimos al ensayo de Ernesto de Martino, “La ritualidad del lamento fúnebre antiguo como técnica de reintegración”, publicado originalmente en 1955 en la revista *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, a la que junto con los herederos agradecemos el permiso de publicación.

El volumen tiene dos partes; la primera, con “lo mítico” en el centro, comienza por la posibilidad de construir una “mito-sónica”, que consistiría en el estudio de los universos sonoros de una cultura para comprender mejor su dimensión mitológica, y el estudio de los mitos de la misma cultura para entender mejor sus prácticas musicales. Esto plantea Gonzalo Camacho a partir del mito de los músicos del sol, el huéhuetl y el teponaztli, que en un acto de desacato bajan a la tierra y enseñan a los humanos a celebrar a sus dioses. Camacho plantea que el eje cósmico que la transgresión funda y la tradición mantiene se ve reflejado en los sentidos asociados al material del que están hechos los tambores chamánicos, y muestra evidencias del contenido del mito en los instrumentos y

en las prácticas musicales y dancísticas de varias regiones del país. Un ambicioso e ilustrativo trabajo que sirve de telón de fondo y de contraste para las narraciones que nos da a conocer Delmar Méndez sobre el origen de varios instrumentos que utilizan los músicos tradicionales de Tenejapa, Chiapas, y los rituales que se llevan a cabo para la bendición y el cuidado de su *ch'ulel* y de su *o'tan*, que son fundamentales para la afinación y su expresividad. Pero además del trasfondo mítico, en este ensayo conocemos de la formación, la organización y las tareas de los tres tipos de ensambles de músicos tradicionales con que cuenta este pueblo tseltal, así como algunas características de los sones que interpretan.

Atribuyendo un valor más a las configuraciones signíficadas de la música y los mitos, Deise Lucy Oliveira Montardo profundiza en la fuerza de los instrumentos y de las danzas como medios no sólo para fortalecer la identidad colectiva, sino como mecanismos para la resistencia frente al despojo y la marginación y como mediadores para formar alianzas en la resolución de conflictos. En particular, nos da a conocer el prominente papel que tienen la *mbaraka* (maraca) y el *taknapu* (bastón de ritmo) entre los guaraníes, que mantienen una dolorosa lucha por la recuperación de sus territorios tradicionales. Como en los trabajos previos, la música tiene un papel en el funcionamiento del cosmos, y hay caminos que comunican con otras dimensiones que también se recorren mediante danzas, música y cantos.

Con el trabajo de Israel Moreno nos adentramos en el ámbito de los mitos que sustentan identidades regionales o nacionales. En sus “leyendas de hormiguillo”, la madera de la que están hechas las marimbas, se adentra a analizar los pocos fundamentos que tiene la teoría del origen centroamericano (chiapaneco y guatemalteco) de la marimba, así como la historia del músico Manuel Bolán Cruz, quien probablemente fuera un gran ejecutante, pero no está claro que fuera el luthier que determinó el desarrollo de la marimba, ni el autor de todos los sones que se le atribuyen. Lo más interesante de estas páginas es la reiteración acrítica de narraciones cuya argumentación rezuma fragilidad.

De mucha mayor profundidad histórica es la construcción de la sardana como mito y tradición de Cataluña, pues son muchas las fuentes escritas e iconográficas que la vinculan a danzas muy antiguas de la cuenca del Mediterráneo.

Joan Godoy realiza un notable trabajo de recopilación de estos bailes en círculo y, a partir del siglo XVI, cuando se tiene el primer registro documental de la palabra “sardana”, los avatares de esta práctica popular, que pasa de ser perseguida con ferocidad por las autoridades principalmente eclesiales, a ser reivindicada como una tradición que hay que preservar. De hecho, Joan Godoy concluye su texto con una propuesta didáctica para que los jóvenes aprendices de profesores de música sean conscientes del patrimonio musical y cultural que existe a su alrededor y se hagan protagonistas de estas tradiciones, las estudien, las practiquen y las enseñen a los pequeños que serán sus alumnos.

Con el trabajo de Victoria Arechabala volvemos al gran angular, esta vez para repasar cómo los mitos griegos tratan de explicar diversas pasiones humanas a través de las afectaciones que puede padecer alguien (divino o humano) que se sienta atraído por la música. Penteo, Orfeo, Ulises, Apolo, Marsias, las musas, las bacantes, Hermes y Támiris son algunos de los personajes con los que recordamos el poder que tiene la música de activar una parte “salvaje” de nuestro ser, las medidas cruentas que se toman para domeñar su desmesura y su vinculación con la muerte, no sólo para quien la escucha sino, con mayor frecuencia, para quien la interpreta.

El trabajo de Gonzalo Camacho por desentrañar la luz que sobre la cultura y los mitos arrojan los instrumentos y las prácticas musicales tiene entre sus inspiradores a Claude Lévi-Strauss. Así lo reconoce, y en el texto de Leonardo de Souza podemos conocer mejor cómo comprendía la relación entre el lenguaje musical y el lenguaje mitológico el autor de *Antropología estructural* y de las *Mitológicas*. Asimismo, la exposición detallada y metódica puede, como el artículo siguiente, ayudar al buen hacer del trabajo etnográfico y a valorar el poder de la imaginación para establecer relaciones y hacer con ellas sistemas que ayuden a comprender las variaciones específicas y los elementos de continuidad en un hecho cultural.

La primera parte de este volumen concluye con el ensayo “La ritualidad del lamento fúnebre antiguo como técnica de reintegración”, de Ernesto de Martino (Nápoles, 1908-1965). Texto ejemplar para quienes se dedican a los estudios

sociales y humanísticos, forma parte de una investigación más vasta en el ámbito de las creencias (por él llamadas “ideologías”) y de las prácticas que giran en torno al evento luctuoso. Este trabajo se mueve desde el análisis de fuentes antiguas y textos sagrados hasta la observación etnográfica de comportamientos singulares que, en la cuenca del Mediterráneo, han organizado culturalmente la relación de los vivos con los muertos. En esta tarea, De Martino se empeña sin renunciar a la creación de un campo más amplio de inteligibilidad que haga justicia a la emergencia de estas prácticas e ideologías y que ayude a comprender las razones de sus formas rituales y su interrelación con los mitos sobre el más allá. Para la obra de Ernesto de Martino está llegando el “momento de legibilidad”, diría Walter Benjamin, y nos congratulamos de ser parte de ello.

La segunda parte del libro, dedicada a investigaciones etnomusicológicas del sur de México y del nordeste de Brasil, se enfoca en tiempos más recientes y hasta prefigura el futuro en el conjunto de las contribuciones provenientes de Brasil, pues forman parte de activismos militantes que apuntan a la transformación social.

Las contribuciones chiapanecas están elaboradas desde un posicionamiento diferente, pero no por ello tienen menor interés. El artículo de Adán Alejandro Martínez presenta un fascinante análisis de la reproducción social, simbólica y material de una familia —la suya— en la que un número importante de integrantes de cinco generaciones se ha dedicado a la música. El trabajo de Lucero Paniagua es una relevante aportación etnográfica realizada entre “antorchistas” que en diciembre recorren las carreteras del país acompañados de músicos en vivo que animan a los peregrinos y cantan alabanzas. Finalmente, Antonio Durán y Edith Toledo nos cuentan la entrañable historia de una marimba no profesional vinculada a la filial de una empresa farmacéutica alemana que, por azares del destino, en un momento dado realiza una gira que la lleva a Berlín en representación de México y, a su regreso, podría decirse que murió de éxito. Muy interesante es, en este sentido, el juego de percepciones y autopercepciones que se despliega a lo largo de los años en los que este ensamble estuvo en activo.

Las contribuciones brasileñas, por su parte, conforman un potente bloque liderado por la primera autora, Laila Rosa, que con sus alumnos y colegas

desarrolla un programa artístico-político que propugna por el reconocimiento de saberes, cuerpos y prácticas que han estado marginalizadas. En su propia contribución, Laila Rosa define los objetivos del grupo de investigación y de experimentación sonora Feminaria Musical, las epistemologías feministas decoloniales de las que se nutren y la pedagogía antirracista que trata de promover, la cual queda en evidencia en los trabajos con que cierra el libro: Los toques de maracatú en un terreiro de candomblé en Recife, en el artículo conjunto de Alice Alves y Mirty Souza; el valor de festivales autogestivos que son espacios de movilización y de producción poética sonora de mujeres, y especialmente de jóvenes negras que buscan construir una alternativa a la invisibilidad y al silencio impuesto socialmente a las creadoras. Ariana da Silva, por su parte, se enfoca en el *artivismo* —la conjunción de arte y activismo— de una serie de raperas y de pintoras lesbianas negras que en sus obras desarrollan un discurso marcadamente descolonial. Y, finalmente, Juracy do Amor presenta su experiencia en proyectos que utilizan la música y el arte para fortalecer la autoestima, la seguridad personal y las habilidades sociales de personas que tienen problemas con las drogas o viven en situación de calle. Un texto que merece la lectura atenta y, por qué no, la réplica situada de lo que narra.

*María Luisa de la Garza y Carlos Bonfim
San Cristóbal de Las Casas y Salvador de Bahía, septiembre de 2018.*

PRIMERA PARTE
LOS MITOS Y LA MÚSICA

Esbozo de una mito-sónica

Gonzalo Camacho Díaz

INTRODUCCIÓN

El crepúsculo vespertino caía con holganza sobre la comunidad nahua de Tepexititla. Los árboles, bejucos, matas y arbustos se vestían con los últimos rayos del sol. Una vez más, regresaba a la casa de Juan Hernández y a la exuberante vegetación de la Huasteca. El sudor corría por mi frente, signo inequívoco de hallarse en esta calurosa región y de volver al territorio de la música y la danza de Montezumas. Durante el trabajo de campo, realizado en esta comarca, disfrutaba de observar la vegetación y sus continuas viradas de colores, mutaciones producidas gracias a la tornadiza luz del día, sobre todo por aquella luminosidad que llegaba al atardecer y revestía las arboledas de una amplia gama de tonalidades amarillas y doradas. ¡Ah! Esas arboledas inolvidables, repletas de tordos, anhelos, recuerdos, historias.

Los árboles, siempre frondosos, brindan sombra al caminante exhausto, apaciguan su alma vagabunda y le permiten recuperar el aliento perdido en las sinuosas veredas de los ranchos. Las denominaciones dadas a los árboles son, para el forastero, enigmas que se van resolviendo a través del tiempo y con la familiaridad del entorno. Así, todo era novedad en mis primeras incursiones a las comunidades nahuas de la Huasteca; intentaba observar y aprender todo, empezando por los nombres locales asignados a la fauna y a la flora. En ese entonces deseaba conocer los nombres de los árboles, no sólo por interés

botánico, sino por su importancia como puntos de referencia para la ubicación geográfica en la comunidad. Se me indicaba: “para llegar a la casa de fulanito, tienes que seguir por esta calle hasta llegar al árbol de San José, luego bajar por la vereda hasta el árbol de mango y, por último, dirigirte hasta el colorín. Allí, en donde están los nopalillos y los tulípanes, está su casa”. Por fortuna, Juan Hernández, maestro de danza, me enseñaba los nombres de los diferentes árboles, así que me desplazaba por las comunidades nahuas sin tantos problemas con los referentes arbóreos. Los nombres de los barrios eran sólo una manera general de ubicación; los detalles específicos eran referidos con los árboles, en particular con aquellos que sobresalían por su tamaño y hermosura; más aún, por aquellos que hilaban a su alrededor cuentos, anécdotas, historias, mitos. Tal vez este texto sea una historia más, surgida, contada y tejida alrededor de los árboles.

Juan Hernández había tenido que realizar algunas diligencias en Huejutla, la cabecera municipal de la región, y yo lo acompañé. Ya de regreso en casa, Juanito entregó a su esposa los productos adquiridos en el centro de la cabecera. Yo le entregué una bolsa con pan de dulce que fue bien recibida por los niños. Poco después, sentados alrededor de la mesa y tomando los primeros sorbos de café con piloncillo, volví con mis incansables preguntas acerca de la música. Juanito, con toda la paciencia del mundo, respondía siempre a mis interpelaciones con mucho interés y amabilidad, pero esa vez me dijo que, para que entendiera mejor, me iba a contar una historia sobre el arpa. Allí, mientras el fogón ardía incansablemente para recibir las tortillas moldeadas por las manos hábiles de las mujeres, Juanito me contó cómo fue que se originó la música de arpa en la Huasteca.

Entre sorbos de café, yo permanecía en silencio. Estupefacto escuchaba el relato. Pronto caí en cuenta de que se trataba de un mito. No daba crédito, estaba frente a la narración mítica del origen del arpa en la Huasteca. Según este relato, la música de arpa había sido traída a esta región por el rey David. Mi cara de asombro se confundió con una cara de duda, por lo que Juanito fue al cuarto en donde estaba el altar familiar y trajo la Biblia que allí se encontraba.

Acto seguido, me mostró el pasaje en el que el rey David tocaba el arpa, como si fuera una referencia bibliográfica de peso, una fuente autorizada que apoyaba la veracidad de su narración. Mientras tomaba nota del mito, innumerables pensamientos daban vuelta en mi cabeza, se agolpaban unos tras otros y no alcanzaba a ordenarlos. Era un momento de gran exaltación, pues había leído muchos mitos, pero ahora estaba frente a un mito “vivo”.

Las palabras emergían de la boca de Juanito, revoloteaban un instante en el aire, caían en mi corazón y, por último, se acomodaban en mi entendimiento. Estaba ante una revelación, una verdad revelada para un iniciado aún inexperto en las lides del mundo sagrado. El relato fue una luz a través de la cual la realidad se transfiguraba en una realidad alterna, poblada de otros seres cuya presencia había pasado inadvertida para mí. Experimentaba un estremecimiento al viajar a ese tiempo que desbordaba el tiempo de la historia, el tiempo sin tiempo, el tiempo mítico.

El rey David se me revelaba ahora como el héroe mítico de la Huasteca, responsable de la música y la danza de Montezumas. El relato me hacía imaginar al soberano bíblico tocando el arpa huasteca mientras sus borreguitos bailaban, divididos en dos hileras, dando vueltas para un lado y luego para el otro. El rey David enseñó a tocar el arpa a un *tlamatini*, un hombre sabio, el cual había tenido que hacer ayuno durante siete días para poder conocer al soberano. El rey le enseñó la música con la finalidad de que alguien pudiera sustituirlo en la ardua labor de tocar el instrumento, porque tenía que ir a combatir a Goliat, que estaba destruyendo las milpas y matando a todos los animales del monte. Como la música y la danza no podían parar, alguien debía seguir tocando el arpa mientras el monarca iba a defender las tierras de las comunidades nahuas. Fue así como la música de arpa se conoció en la Huasteca.¹ El Goliat al que hace

¹ Gonzalo Camacho Díaz; “El baile del señor del monte. A propósito de la danza de Montezumas”, en Pilar Barrios Manzano y Marta Serrano Gil (coords.), *Danzas rituales en los países iberoamericanos: muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia: estudios e informes*, Grupo de Investigación en Patrimonio Musical y Educación MUSAEXI / Universidad de Extremadura, Extremadura, 2011, pp. 129-151.

referencia el relato era una clara alusión al mestizo que se apropiaba de las tierras de las comunidades nahuas y que, además, destruía la flora, la fauna y todos los recursos naturales brindados por la Madre Tierra.

En otro momento, el maestro Juan Hernández me narró el mito del Chicomexóchitl, del niño-maíz, héroe civilizatorio que había enseñado a la humanidad la música y la danza. De nueva cuenta, en el mito aparecieron varias referencias a una dimensión sonora vinculada directamente con el niño-maíz.² Las enseñanzas de Juanito me ayudaron a comprender la importancia del conocimiento de los mitos en el estudio de las prácticas musicales y dancísticas de la Huasteca. Poco después caía en la cuenta de que este principio metodológico podría aplicarse a otras culturas de México, sobre todo a aquellas en las que la oralidad constituía el principal vehículo de transmisión de la cultura. Finalmente, llegaba a comprender que, en muchos pueblos, los saberes musicales se encuentran insertos en diversas prácticas culturales y, de manera particular, en los mitos. Éstos hacían accesible un saber necesario para la comprensión de las prácticas musicales y dancísticas. Los mitos son una fuente de información nodal para comprender la articulación entre la música, la danza, la cultura y la sociedad. Éstos son los “archivos” específicos con los que trabajan los etnomusicólogos, además de las fuentes escritas y audiovisuales ya conocidas.

HACIA UNA MITO-SÓNICA

El estudio de los mitos ofrece evidencias relevantes para aproximarnos al saber hacer musical de los distintos pueblos y culturas de México. Brinda claves de sentido para comprender la importancia de la música como estrategia de interacción social entre los miembros de una comunidad, o entre éstos y sus divinidades. La exploración de la dimensión sonora presente en los diferentes

² Gonzalo Camacho Díaz; “Mito, música y danza: el Chicomexóchitl”, en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, núm. 2, febrero, 2008, pp. 51-58.

mitos hace evidentes las modalidades particulares en que cada sociedad conforma sus formas de ver, oír y sentir el mundo. Los mitos codifican parte de la dimensión sonora de una determinada cultura, al mismo tiempo que algunos sonidos y prácticas musicales remiten a ciertos pasajes del mito. El estudio de estas relaciones ayudará a una mejor comprensión de ambos elementos culturales. Lo anterior lleva a considerar que los referentes sonoros presentes en los mitos, y los mitos en los referentes sonoros, constituyen un objeto de estudio particular entre las fronteras de los universos sonoros y míticos. Éste sería el campo de exploración de una mito-sónica, y este texto constituye un primer esbozo.

La mito-sónica es el estudio de los universos sonoros de una cultura para la comprensión de su dimensión mitológica y el estudio de los mitos para la comprensión de su dimensión sonora. La mito-sónica implica una estrategia metodológica que permite abordar el conocimiento de las prácticas musicales en relación con el saber propio de esa cultura, conocimiento que se encuentra codificado en los mitos, como me lo hizo saber el maestro Juan Hernández y como lo abordaron Claude Lévi-Strauss³ y Steven Feld.⁴ En este sentido, el mito muestra un saber hacer y la práctica musical, un hacer saber. La exploración de este diálogo brinda la posibilidad de incursionar en otras formas de organización y sistematización del conocimiento en las que la razón y la emoción no se encuentran inconexas. La experiencia estética, presente en el mito y en la música, constituye un punto de unión, un eje articulador, que a su vez configura un saber en el disfrutar y un disfrutar en el saber. Mi propia experiencia escuchando mitos y aprendiendo música lo corrobora. La unión entre el saber y la experiencia emocional configura una estrategia nemotécnica, una memoria colectiva particularmente eficaz.

La mito-sónica implica abrir un campo de reflexión y diálogo entre los mitos y los universos sonoros; implica el pensarse mutuamente, como

³ Claude Lévi-Strauss; *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

⁴ Steven Feld; *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Duke University Press, Durham y Londres, 2012.

diría Claude Lévi-Strauss. Es un diálogo abierto a las diferentes disciplinas y saberes a partir de un punto en común, de una problemática compartida. Es una convocatoria abierta a encarar, desde distintas perspectivas, las relaciones establecidas entre estos elementos de la cultura. En tal sentido, la mito-sónica no remite a un campo disciplinar específico, más bien es un reto para pensar un objeto de estudio particular desde un diálogo de saberes.

El objetivo de este texto es presentar un ejercicio de reflexión sobre un mito específico, considerarlo como guía de la investigación etnomusicológica e intentar enriquecerlo con otras fuentes de información vinculadas a la música en particular y a la dimensión sonora en general. Los datos pertinentes se van tejiendo sobre una malla de saberes sobre la cual adquieren unidad y sentido. De esta manera, se brinda una interpretación posible que podrá ser contrastada con nueva información y con otros puntos de vista. Para este ejercicio se toma el mito de los músicos del sol como punto de partida. El criterio de selección elegido se vincula con la alusión directa al origen de la música; por ello, esta reflexión hace especial énfasis en este tema, con clara conciencia de la multivocidad del mito y sus inagotables interpretaciones. Cabe aclarar que se trata de una propuesta inicial cuyos resultados son un primer esbozo en este campo. Es un trabajo que se fortalecerá al momento de regresar al universo mítico y confrontar las primeras interpretaciones; que volverá a otras fuentes de información, las cuales servirán para encarar de nueva cuenta el campo de los mitos. Se trata de una espiral dialógica que, por el momento, se queda en un primer paso.

LOS MÚSICOS DEL SOL

En este apartado se describe el mito de los músicos del sol que sirvió de base para la reflexión y se glosan los elementos sonoros encontrados en este relato mítico. El apartado cierra con una primera propuesta de interpretación. Por lo pronto, dejemos que el mito nos atrape:

Los hombres devotos de estos dioses muertos a quien por memoria habían dejado sus mantas, dizque andaban tristes y pensativos cada uno con su manta envuelta a cuestras, buscando y mirando si podían ver a sus dioses o si les aparecían. Dicen que el devoto de Tezcatlipoca (que era el ídolo principal de México), perseverando en esta su devoción, llegó a la costa del mar, donde le apareció en tres maneras o figuras y le llamó y dijo: “Ven acá fulano pues eres tan mi amigo, quiero que vayas a la casa del Sol y traigas de allá cantores e instrumentos para que me hagas fiesta, y para esto llamarás a la ballena, y a la sirena, y a la tortuga, que se hagan puente por donde pises”. Pues hecha la dicha puente, y dándole un cantar que fuese diciendo, entendiéndole el Sol, avisó a su gente y criados que no le respondiesen al canto, porque a los que le respondiesen los había de llevar consigo. Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndoles meliflúo el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal que llaman *huéhuatl* y con el *tepunaxtli*, y de aquí dicen que comenzaron a hacer fiestas y bailes a sus dioses: y los cantares que en aquellos areitos cantaban, tenían por oración, llevándolos en conformidad de un mismo tono y meneos, con mucho seso y peso, sin discrepar en voz ni en paso. Y este mismo concierto guardan en el tiempo de ahora. Pero es mucho de advertir que no les dejan cantar sus canciones antiguas, porque todas son llenas de memorias idolátricas, ni con sus insignias diabólicas o sospechosas, que representan lo mismo.⁵

En otra variante del mito de los músicos del sol, el devoto de Tezcatlipoca es el aire, el viento, que el propio dios del espejo humeante formó. Este pasaje del mito me hace pensar en el viento como un símbolo del viaje chamánico, siguiendo los planteamientos de Mircea Eliade⁶ y Gilbert Durand.⁷ En la Huasteca se considera que los “brujos” se vuelven viento y desaparecen. En la variante que se muestra a continuación, López Austin señala que los músicos visten de colores

⁵ Fray Gerónimo de Mendieta; *Historia eclesiástica indiana*, vol. 1, CONACULTA, México, 1997, p. 85.

⁶ Mircea Eliade; *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

⁷ Gilbert Durand; *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arqueotipología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

en oposición al negro del viento y, además, “representan las fuerzas de los cuatro postes para verterlas sobre el mundo, todo bajo la obtención de la música”.⁸

Dicen también que este mismo dios [Tezcatlipuca] creó el aire, el cual apareció en figura negra, con una gran espina toda sangrante, el signo de sacrificio. A éste dijo el dios Tezcatlipuca: “Viento, vete a través del mar a la casa del Sol, el cual tiene muchos músicos y trompeteros consigo, que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo. Y, una vez llegado a la orilla del agua, apellidarás a mis criados Acapachtli [...], que es tortuga, y a Acíhuatl que es “mitad mujer, mitad pez” y a Atlicipactli, que es la “ballena”, y dirás a todos que hagan un puente a fin de que tú puedas pasar, y me traerás de la casa del Sol los músicos con sus instrumentos para hacerme honra. Y dicho esto se fue sin ser más visto.

Entonces, el dios del aire se fue a la orilla del agua y apellidó sus nombres y vinieron incontinentes e hicieron un puente, por el cual pasó. Al cual viendo venir el Sol, dijo a sus músicos: “He aquí al miserable. Nadie le responda, pues el que respondiere, irá con él”.

Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde. A donde habiendo llegado el dios del aire, los llamó cantando, al cual respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música, que es la que ellos usan ahora en sus danzas en honor a sus dioses.⁹

El relato mítico de los músicos del sol presenta como punto de partida la tristeza de las personas “devotas de los dioses muertos”. El devoto de Tezcatlipoca se fue al mar y allí la divinidad le encomendó traer cantores e instrumentos musicales de la casa del sol. Los instrumentos y cantos aparecen en el mito como elementos para realizar la fiesta en honor a Tezcatlipoca. El devoto recibe un canto, el cual debe interpretar durante el viaje para ser escuchado por los músicos de la casa

⁸ Alfredo López Austin; *Los mitos del tlacuache*, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, México, 2006, p. 243.

⁹ Alfredo López Austin; *Los mitos del tlacuache*, p. 243.

del sol. El devoto es paradigmáticamente el dios del aire, el viento. Es a través del canto como los músicos son interpelados. El sol apercibe a los músicos de que no escuchen el canto, pues quien responda a él se irá con el devoto. Huéhuetl y Teponaztli, músicos del sol, transgreden la norma y responden al dulce canto; en consecuencia, se van con el devoto. Es a partir de la unión del canto con el huéhuetl y el teponaztli como se posibilita el baile y la fiesta a los dioses. Da inicio el ciclo de fiestas con su alternancia temporal. “Es el inicio del tiempo. Llegan en orden las fuerzas: fría, caliente, fría [...]”.¹⁰

A partir de lo señalado anteriormente se podrían indicar las siguientes precisiones del canto: a) se encuentra asociado a la fiesta, la cual debe realizarse en honor a las divinidades; b) se asocia con la alegría de honrar a los dioses; c) es el vehículo de comunicación de los hombres con el universo sagrado; d) el canto es dulce; e) responder al canto es una transgresión de la norma dictada por el sol, y f) el canto debe completarse con el huéhuetl y el teponaztli para generar el baile y la fiesta en honor a las divinidades.

El huéhuetl y el teponaztli son los músicos del sol que accedieron a bajar al mundo terrestre a partir de una transgresión (responder al canto del devoto de Tezcatlipoca). Esta transgresión a su vez da lugar a la unión del canto con la música, imprescindible para las fiestas en honor a las divinidades. El mito muestra el carácter sagrado de los músicos, de la música, y la necesaria ruptura-transgresión-unión que lleva a su empleo por parte de los humanos. Es claro que no se trata de instrumentos musicales en tanto objetos, sino que son divinidades que han tenido a bien acceder a enseñar a la humanidad a realizar las fiestas en honor de sus dioses. Son dioses prometeicos que enseñaron la música y el baile a los humanos para su regocijo. La alegría es un don brindado por los dioses para su honra, como el regocijo, el júbilo, el gozo generados con el canto, la música y la danza.

En la variante del mito presentada se describe a los músicos del sol. Uno de ellos tiene tres pies (el huéhuetl) y el otro posee largas orejas que le cubren el

¹⁰ Alfredo López Austin; *Los mitos del tlacuache*, p. 244.

cuerpo. Sin duda, las lengüetas del teponzatlí están referidas como orejas largas. Cabría suponer que el pareado “pies” y “orejas” constituye una unidad, que a su vez refiere a la verticalidad conformada por los instrumentos musicales. La referencia a las partes de los instrumentos como las partes del cuerpo humano¹¹ refuerza la idea de que el huéhuetl y el teponzatlí son seres divinos que cantan, y su canto es la música.

Tezcatlipoca es el dios de la noche, del mundo de abajo, del inframundo. Le da un canto a su devoto a través del cual interpela a los músicos del sol. El devoto llega finalmente a la casa del dios solar, que corresponde al ámbito celeste. Tezcatlipoca es el señor del abajo; el sol es el señor del arriba. El devoto de Tezcatlipoca, a través del canto, o como viento que canta, viaja y pone en contacto el ámbito del inframundo y el ámbito celeste. El canto es parte del vehículo del viaje y recuerda al chamán quien, al interpretar su canto-poesía, su canto florido, logra comunicarse con el universo divino. El abajo y el arriba se encuentran referidos en el mito. El canto es empleado para comunicarse con el mundo celeste y los músicos del sol. Los músicos que acompañan al devoto de Tezcatlipoca trazan una línea descendente con la finalidad de mantener la comunicación con los habitantes de la casa del sol.

En el mito se instaura un eje cósmico a partir de una ruptura-unión. Dicho eje cósmico establece tres niveles: el celeste, el terrenal y el inframundo, que son representados por el sol, el devoto y Tezcatlipoca. Es el devoto de Tezcatlipoca el que, con el canto dado por esta divinidad, realiza este recorrido, este vuelo extático. En el devoto de Tezcatlipoca se perfila la figura de un chamán que, acompañado de su canto, viaja al universo de las divinidades. Se debe recordar que los sacerdotes de Tezcatlipoca se asocian con la nigromancia. El huéhuetl, el teponzatlí y el canto fundan un complejo simbólico que hace presente el eje cósmico. Desde mi punto de vista, el mito exhibe la constitución de un *axis mundi* originado por una ruptura-unión. Ahora bien, el canto, la música y el baile

¹¹ Alfredo López Austin; *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, México, 2004.

son vehículo de un viaje extático, del viaje chamánico realizado por el devoto de Tezcatlipoca, es decir, por un nigromante. Hacia el final del relato se muestra el origen de la música y del baile como elementos para realizar la fiesta y como plegarias para los dioses. Se traza un eje entre la tristeza, punto inicial del mito, y la alegría representada en la fiesta en honor a las divinidades.

Hasta aquí es posible esbozar la idea de que el mito de los músicos del sol señala la construcción de un *axis mundi* a través del canto, del huéhuetl y del teponaztli. A partir de este complejo simbólico se hace presente el eje cósmico, fluyen las fuerzas frías y calientes y surge la alternancia del tiempo. El devoto, un posible chamán, es un medio de comunicación entre el inframundo, el ámbito terrestre y el ámbito celeste. Con la finalidad de reforzar esta interpretación, en el siguiente apartado se exploran los sentidos asociados al tronco de árbol, material con que se fabrican el huéhuetl y el teponaztli. Por consiguiente, hay que adentrarse en la simbología arbórea.

ÁRBOLES

El árbol constituye un símbolo primigenio y trascendental en toda cosmología. Adquiere la unicidad volátil del “árbol cósmico”, unidad que se desgaja en multiplicidad de formas y expresiones en el transcurso histórico, en las disímiles geografías. Mircea Eliade señala: “Cosmológicamente, el Árbol del Mundo se yergue en el centro de la Tierra, el lugar de su ‘ombligo’”.¹² El árbol ha sido un símbolo cardinal del *axis mundi* en las diversas sociedades humanas. Sirve para pensar en este centro del mundo a partir del cual se fundan un tiempo y un espacio sagrados. Se instaura un punto referencial de creación, de orientación, e instituye la vía de comunicación hombre-divinidad. El árbol tiende sus ramas y hojas a la bóveda celeste, hunde sus raíces en las profundidades de la tierra y conecta las tres regiones cósmicas: cielo, tierra e inframundo. Es el poste sagrado

¹² Mircea Eliade; *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 220.

que establece el sitio a partir del cual se organiza el mundo de mujeres y hombres, símbolo seminal, múltiple, genérico, que deviene en otros símbolos:

En un sinnúmero de tradiciones arcaicas, el Árbol Cósmico, expresando el propio carácter sagrado del mundo, su fecundidad y su perennidad, se halla estrechamente relacionado con las ideas de reacción, de fertilidad y de iniciación, y, en última instancia, con la idea de la realidad absoluta y de la inmortalidad. El Árbol del Mundo se convierte así en el Árbol de la Vida y de la Inmortalidad. Enriquecido por innumerables contrafiguras míticas y símbolos complementarios (la Mujer, el Manantial, la Leche, los Animales, los Frutos, etc.), el Árbol Cósmico se presenta siempre ante nosotros como el mínimo depósito de la vida y el señor de los destinos.¹³

En las culturas mesoamericanas, el árbol también adquiere esta imagen de *axis mundi* con su complejo simbolismo. A partir de este sentido primigenio es posible el despliegue de varios significados, que configuran un complejo signico presente en mitos, rituales, íconos y narraciones referentes a estos vegetales que, incluso, surgen en el momento mismo de la creación. Las arboledas emergen de los cabellos de Cipactli, la diosa madre, resultado de la fragmentación sagrada que realizaron los dioses en el principio del mundo para dar origen a la tierra, y dar lugar al arriba, al abajo y, en consecuencia, al punto intermedio que constituiría el hábitat de los humanos.

En las crónicas novohispanas aparecen diversas menciones a los árboles que, desde mi punto de vista, refieren a un árbol cósmico. Un ejemplo bastará para ilustrar lo antes señalado. La fiesta del Xocohuetzi relatada por Bernardino de Sahagún¹⁴ y Diego Durán¹⁵ e ilustrada en la lámina 28 del Códice Borbónico¹⁶

¹³ Mircea Eliade; *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, pp. 220-221.

¹⁴ Bernardino de Sahagún; *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, CONACULTA, México, 2000.

¹⁵ Diego Durán; *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Innovación, México, 1980.

¹⁶ *Codex Borbonicus*, *Bibliothèque de l'Assemblée Nationale*, Ed. de Karl A. Nowotny y Jacqueline de Durand-Forest, París, 1974.

es un ejemplo de ritual vinculado al árbol cósmico. Se escogía y cortaba un árbol, se limpiaba, se aderezaba y finalmente se colocaba enhiesto en el lugar en donde se realizaría la ceremonia correspondiente a esta festividad. En la punta se ponía una figura de pájaro denominado *xocotl*. Esta imagen del árbol con un ave en la punta, presente en diversas culturas, remite nuevamente a la idea de un *axis mundi*. En esta misma celebración, los jóvenes competían por ser los primeros en llegar al punto más alto del poste con la meta de adjudicarse alguna parte del ave que representaba una deidad. De esta manera, entraban en contacto con el mundo sagrado y ellos mismos adquirirían esta cualidad, la cual se expresaba en el trato preferencial que les daban los sacerdotes una vez que descendían de dicho poste.

En el libro *Tamoanchan y Tlalocan*, Alfredo López Austin señala que Tamoanchan es el árbol cósmico que extiende sus ramas al cielo y hunde sus raíces en el inframundo. A través de su tronco hueco corren las fuerzas frías y calientes en ese entramado helicoidal, el *malinalli*. Este autor señala:

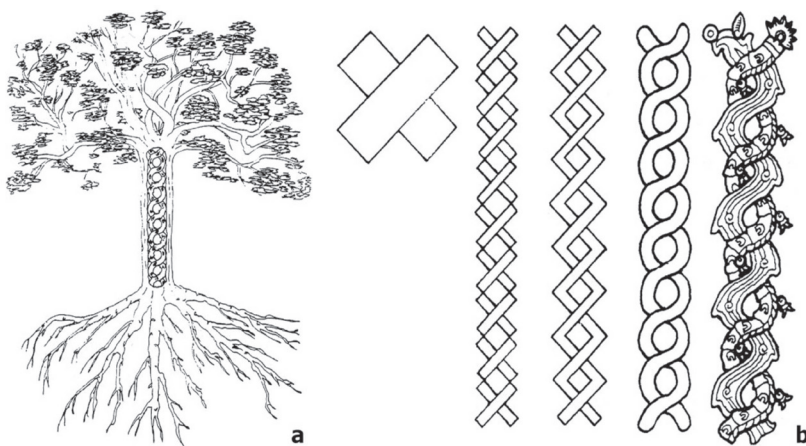


Imagen 1. El *malinalli* dentro del tronco de uno de los árboles cósmicos. Esquemas que representan el árbol cósmico Tamoanchan según López Austin. En Olivia Kindi; “El cuerpo y la cuerda. El ritual de la amarrada de los peyotereros huicholes (occidente de México), en *Ateliers d’Anthropologie. Laboratoire d’ Ethnologie et de Sociologie Comparative*, núm. 40, 2014.

Tamoanchan es el gran árbol cósmico que hunde sus raíces en el Inframundo y extiende su follaje en el Cielo. Las nieblas cubren su base. Las flores coronan sus ramas. Sus dos troncos, torcidos uno sobre el otro en forma helicoidal, son las dos corrientes de fuerzas opuestas que en su lucha producen el tiempo.¹⁷

En la imagen 1(a) se puede observar el símbolo del *malinalli* dentro del tronco de uno de los árboles cósmicos, por donde fluyen las fuerzas frías y calientes. En la imagen 1(b) se muestran las diferentes representaciones iconográficas del *malinalli*. A partir de estas variantes es posible considerar que el *malinalli* sería una abstracción del propio árbol cósmico, y su presencia es un indicador de este flujo divino y de la conformación de un *axis mundi*.

EL TAMBOR CHAMÁNICO

Del simbolismo del *axis mundi*, poste celeste, centro del mundo, deviene el tambor sagrado del chamán.¹⁸ Gracias al principio de asociación metonímica, a la relación de la parte con el todo, el tambor chamánico construido a partir de un tronco de árbol se transmuta en el árbol mismo. Lo simboliza en tanto que lo hace presente, y al hacerlo presente convoca a su complejo simbólico a manifestarse, a irrumpir el tiempo y el espacio profano, sacralizando el lugar en donde se ejecuta.¹⁹ El tambor deviene en *axis mundi*, su presencia visual y sonora instala el eje cósmico a través del cual el chamán viaja al cielo o al inframundo, al universo alterno en donde establecerá el diálogo con los seres sagrados, con otras humanidades.

El tambor chamánico otorga al eje cósmico una presencia sonora más allá de lo visible; constituye una dimensión auditiva que facilita esa ubicación

¹⁷ Alfredo López Austin; *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 225.

¹⁸ Mircea Eliade; *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.

¹⁹ Mircea Eliade; *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998.

sagrada a la distancia: no se ve, pero se escucha. Se visibiliza a través del oído, se vuelve presencia al hacerse audible. El poder de la dimensión auditiva, en tanto movilizadora de emociones, fortalece el carácter extraordinario del *axis mundi*. La experiencia sonora se vuelve una vivencia emotiva, una experiencia corporal; se pasa del escuchar al sentir, al emocionar. El sonido del instrumento contrasta con la sonoridad cotidiana construyendo y revelando un espacio distinto; descubre un tiempo cualitativamente diferente, funda una realidad alterna. Visión y audición, junto con todos los sentidos, se suman para dar eficacia al instante en que se hiende el mundo sagrado, dando lugar a la comunicación con los mortales, al tiempo mítico que se transfigura en el tiempo vivido; se hace real.

En la lámina 6 del libro de Diego Durán²⁰ se observa un árbol en el centro de la imagen con dos cuerdas amarradas cerca de la punta. Al pie del mismo se encuentra un músico ejecutando un teponaztli. La imagen bien podría corresponder a la instauración de un complejo simbólico de *axis mundi* y a la veneración del árbol mismo. La música subraya el tiempo y el espacio sagrados a partir de agregar una dimensión sonora. En otras crónicas, los misioneros relatan que alrededor del árbol se bailaba y cantaba, seguramente siguiendo el compás de un teponaztli u otros “atabales” y “atambores”, lo cual refuerza esta idea de centro del mundo.

La construcción de un instrumento musical a partir del tronco de un árbol sagrado para conformar un tambor chamánico es una práctica generalizada en diversas culturas del mundo desde tiempos milenarios. Algunos datos arqueológicos, históricos y etnográficos hacen suponer la existencia de esta práctica en las culturas precolombinas, independientemente de las variantes y formas que éstas presenten con respecto al modelo siberiano estudiado por Mircea Eliade.²¹ En este orden de ideas, se considera que tanto el huéhuetl como el teponaztli podrían haber sido en esa época histórica variantes del tambor chamánico y símbolos del *axis mundi*.

²⁰ Diego Durán; *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*.

²¹ Mircea Eliade; *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.

El origen divino de estos instrumentos relatado en el mito de los músicos del sol, su fabricación a partir de un árbol, su posición central en las ocasiones musicales observadas en algunos códices, los rituales realizados con el empleo de un poste cósmico y su uso actual en rituales de origen precolombino entre los pueblos originarios de México, son elementos que revelan un carácter sagrado y su simbología como poste celeste y centro del mundo.

LA ICONOGRAFÍA DEL HUÉHUETL Y EL TEPONAZTLI

En este apartado se realiza una breve interpretación iconográfica de las figuras labradas en el cuerpo de los instrumentos musicales de origen precolombino. Con ello se sigue argumentando la propuesta de que el huéhuetl y el teponaztli son tambores chamánicos y hacen presente al árbol cósmico a través de las dimensiones visual y auditiva. Los instrumentos empleados para esta argumentación son el huéhuetl de Malinalco y el huéhuetl de Tenango de Doria, provenientes del Estado de México, además del teponaztli de Xicotepec, Puebla. Estos instrumentos fueron fabricados a partir de troncos de árbol. En el caso del huéhuetl, la boca superior está cubierta con una piel de venado o jaguar. En varias imágenes de los códices se aprecia la técnica de ejecución con las manos. El teponaztli aparece en varias imágenes de los códices tocado con un par de baquetas. Sin duda, una revisión más amplia del instrumental precortesiano ayudará a enriquecer estos primeros planteamientos. El lector interesado puede consultar los textos de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza,²² Samuel Martí²³ y Arturo Chamorro,²⁴ entre otros.

²² Daniel Castañeda y Vicente Mendoza; *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*, UNAM, México, 1991.

²³ Samuel Martí; *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

²⁴ Arturo Chamorro; *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán / CONACyT, México, 1984.

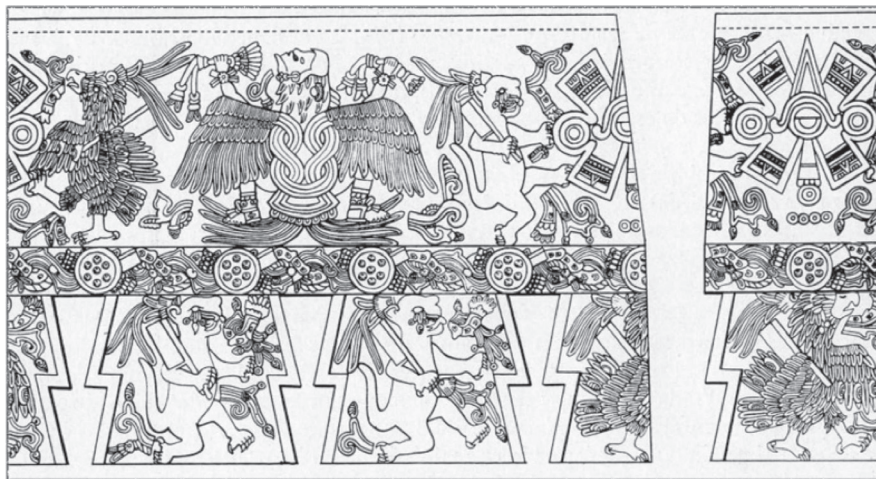


Imagen 2. Esquema de las figuras del huéhuetl de Malinalco. En Eduard Seler; “El Huehuetl de Malinalco”, Nota complementaria, *Anales del Museo de Arqueología. Historia y Etnografía*, cuarta época, tomo VIII, México, 1933, pp. 305-310.

El huéhuetl de Malinalco exhibe una serie de íconos que refuerzan la idea de que este instrumento simboliza un *axis mundi* y por ello, en mi interpretación, constituye un tambor chamánico. Se observa en primer lugar la figura del *malinalli* como una banda helicoidal alrededor de su cuerpo, que a su vez lo divide en dos partes, una arriba y otra abajo. Como se señaló anteriormente, el *malinalli* indica el fluir de las fuerzas frías y calientes, por consiguiente, el símbolo de un árbol cósmico se transfiere al instrumento en cuestión. Esta idea se refuerza con la presencia, en la parte superior, de un símbolo solar y de Macuilxóchitl, divinidad de la música y la danza.²⁵ Asimismo, se observa la presencia de águilas y jaguares, símbolos asociados al ámbito celeste y al inframundo. El águila que asciende es

²⁵ Eduard Seler; “El Huehuetl de Malinalco”, Nota complementaria, *Anales del Museo de Arqueología. Historia y Etnografía*, cuarta época, tomo VIII, México, 1933.

una representación del sol, y el jaguar, advocación de Tezcatlipoca, se asocia a la noche. Lo anterior coincide con lo planteado por Gilbert Durand²⁶ respecto al régimen diurno y al nocturno, al arriba y al abajo, a lo celeste y al inframundo, respectivamente.

El huéhuetl es un membranófono hecho de madera obtenida a partir de un tronco de árbol. La membrana se fabrica con piel de venado o de jaguar, animales muy rápidos que constituyen símbolos asociados al viaje chamánico. Tocar la membrana del tambor es convocar al venado o al jaguar, según sea el caso, a llevar y conducir al chamán al universo de los dioses. El sonido del huéhuetl, junto con el canto, se asocia con la producción de ciertos estados de embriaguez y éxtasis, los cuales son interpretados como “vuelo”, es decir, como el viaje realizado por el chamán. El etnomusicólogo Abraham Cáceres propone hablar de música alucinógena para indicar el poder de la música de producir estados de trance.²⁷

El huéhuetl de Tenango de Doria también exhibe una variante iconográfica del *malinalli*, símbolo del árbol cósmico. Al igual que en el caso anterior, la helicoidal del árbol de Tamoanchan se encuentra rodeando el cuerpo del instrumento y lo divide en dos: arriba y abajo. En la parte superior se observan el ícono de un águila y el de un zopilote. Si recordamos que el zopilote es una advocación de Tezcatlipoca y el águila es un símbolo ascensional y celeste, se vuelven a hacer presentes el arriba y el abajo. La oposición complementaria, representada por el águila y el zopilote, refuerza la simbología del *axis mundi* y del tambor chamánico (ver Imagen 3).

²⁶ Gilbert Durand; *Las estructuras antropológicas del imaginario...*

²⁷ Abraham Cáceres; “Alucinógenos musicales y música alucinógena”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*, El Colegio de Michoacán, México, 1997.



Imagen 3. Esquema de las figuras del huéhuetl de Tenango de Doria. En Eduard Seler; “El Huehuetl de Malinalco”.

El teponaztli de Xicotepec de Juárez, en Puebla, es un idiófono de dos lengüetas. Guy Stresser-Péan considera que es de origen prehispánico.²⁸ Se golpea con una baqueta cuya punta está recubierta con hule, el cual se obtiene de una resina del árbol que lleva el mismo nombre. Stresser-Péan describe el teponaztli de Xicotepec de la siguiente manera: “Representa un mono araña acostado, animal simbólico del dios que los antiguos aztecas llamaban *Xochipilli*, el príncipe de las flores”.²⁹ Este teponaztli conservó su soporte, también fabricado con madera de una sola pieza, que está decorado en su contorno con un bajo relieve con la representación icónica del *malinalli* (ver Imagen 4).

²⁸ Guy Stresser-Péan; *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra de Puebla*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

²⁹ Guy Stresser-Péan; *El Sol-Dios y Cristo...*, p. 162.

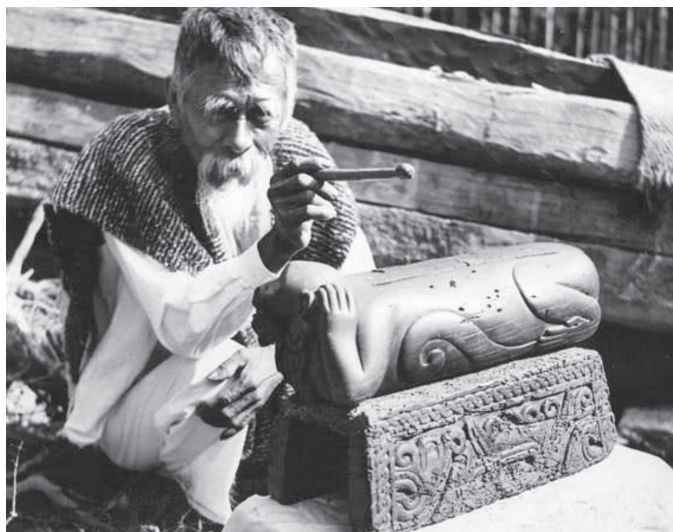


Imagen 4. Teponaztli de Xilotepec sobre su soporte. Foto: Rodney Gallop, 1930, disponible en: <http://img.photobucket.com/albums/v258/tecpaocelotl/1930s.jpg>.

Dos elementos de este teponaztli sobresalen para nuestra argumentación. El primero de ellos es la presencia del *malinalli* en el soporte, ícono referido al *axis mundi*, al árbol cósmico. El segundo es la representación del mono como Xochipilli, ya que el príncipe de las flores es también la divinidad de la música y la danza. Siguiendo a Stresser-Péan, y tomando en cuenta los datos recopilados en campo en Xicotepec de Juárez, el teponaztli es considerado un ser vivo al cual se le da de comer y de beber, e incluso se le da un cigarro y su aguardiente para que esté contento. Hay que recordar que la concepción de que el huéhuetl y el teponaztli son seres vivos, sagrados, aparece en el mito de los músicos del sol, como se señaló anteriormente.

LA ANALOGÍA ETNOGRÁFICA

El teponaztli de Xicotepec de Juárez, en la Sierra Norte de Puebla, sirve como un articulador entre el pasado y el presente. Siendo un instrumento de origen prehispánico, se ha mantenido en la comunidad con un uso ritual, a diferencia de los ejemplares del huéhuetl, que se han conservado en los museos. Las historias de otros teponaztlis presentes en varias comunidades de la Sierra Norte de Puebla brindan datos etnográficos que refuerzan la propuesta aquí esbozada.

La investigación de Stresser-Péan muestra la presencia del huéhuetl y el teponaztli como seres vivos, divinidades a las que hay que alimentar con sangre de guajolote o de gallina. Dichos instrumentos musicales están vinculados con los rituales, conocidos como costumbres, y se realizan para pedir a los dioses de arriba y abajo que concedan una buena cosecha de maíz. Asimismo, se encuentran vinculados a las prácticas chamánicas, en las que la música juega un papel fundamental como medio de comunicación con las divinidades. Los instrumentos son colocados en los altares y son objeto de veneración, junto con las figuras del maíz e imágenes de santos. El altar es un *axis mundi*, lugar en donde las personas se comunican con las divinidades. La presencia del huéhuetl y el teponaztli en estos lugares sagrados confirma su simbolismo de poste cósmico y centro del mundo.

Las prácticas rituales de varios pueblos originarios de la Sierra Norte de Puebla han sido perseguidas en diferentes momentos de la historia. En la obra antes referida, Stresser-Péan señala que varios de los teponaztlis tuvieron que ser enterrados para evitar que se los llevaran las autoridades eclesiásticas o civiles. Al igual que durante la conquista espiritual novohispana, estas prácticas musicales siguen siendo satanizadas, o bien son consideradas producto de la ignorancia y la falta de instrucción escolar. Sin embargo, su presencia hasta nuestros días es un indicador de la fuerza simbólica que poseen, a pesar de la persecución de que han sido objeto.

En otras comunidades de los pueblos originarios del México contemporáneo también se observa la presencia de estos instrumentos. No es

el espacio para profundizar en todos los datos encontrados, por lo que sólo se mencionarán algunos ejemplos con la finalidad de ilustrar la fuerza de este complejo simbólico que se mantiene hasta la actualidad.

Entre los wirrática, el instrumento denominado *tepo* es utilizado por el chamán de la comunidad. De hecho, este instrumento es una variante de huéhuetl, pero con una clara alusión al teponaztli. Al mirar este membranófono se sabe que es un huéhuetl por su morfología y, al denominarlo, al enunciar su nombre (*tepo*), el referente sonoro nos lleva a otro instrumento: el teponaztli. A primera vista, parecería un conflicto entre un significante y un significado: el huéhuetl que se observa y el nombre asignado que se le da. Sin embargo, esta aparente falta de correspondencia bien podría ser un recurso para hacer presente un instrumento ausente a partir de la materialidad sonora de la palabra. Desde mi punto de vista, es una manera de representar, a través de un eje auditivo y otro visual, dos instrumentos en uno o, mejor aún, un complejo simbólico audiovisual. Los cantos del chamán acompañan la ejecución del tambor sagrado. La comunidad danza alrededor del músico y del tambor, en un baile en círculo que recuerda los dibujos de los códices en los que se encuentran representadas las fiestas y, en particular, los bailes.

En la comunidad teenek de Mata de Tigre se emplea una variante de teponaztli que en la región denominan *nukub*. En una ocasión el maestro de esta comunidad nos dijo que sabía que llegaríamos porque el *nukub* había sonado para avisarle. El número de sonidos correspondía con el número de personas que llegarían. Llama la atención que, en esta región, la ejecución de este instrumento, junto con una flauta de origen prehispánico, sea considerada una práctica diabólica.³⁰ El mismo maestro ha sido perseguido por ser considerado un “brujo”.

³⁰ Guy Stresser-Péan, en Guilhem Olivier (coord.); *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, Fondo de Cultura Económica / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 2008, y Lizette Alegre; *Viento arremolinado. El toro encalado y la flauta de mirlitón*, Instituto Veracruzano de Cultura / CONACULTA, México, 2012.

Entre los tepehuas de la Huasteca se usan teponaztlis de diferentes tamaños en rituales agrícolas,³¹ y los chontales usan el teponaztli para la danza del Baila Viejo. El carácter sagrado de la danza y de los instrumentos musicales evitaba que se tocaran fuera del contexto ritual. En Chiapas también hay referencias al carácter sagrado del teponaztli,³² en prácticas musicales y dancísticas con un sentido de ritual agrícola asociado a ciertos mitos. Asimismo, entre los mayas de la península de Yucatán el teponaztli recibe el nombre de *tunkul* y se sigue ejecutando en ocasiones musicales relacionadas con rituales agrícolas y terapéuticos.

La etnografía muestra la presencia actual del huéhuetl y el teponaztli en diferentes lugares del territorio mexicano. En la mayoría de los casos, estos instrumentos conforman un complejo simbólico asociado al *axis mundi* y a las prácticas chamánicas. Incluso, se podría decir que se trata de variantes paradigmáticas del tambor chamánico. Su presencia y sonoridad instituyen un centro del mundo, un tiempo y un espacio sagrados en los que es posible la comunicación entre humanos y divinidades. Dichas prácticas se encuentran asociadas a los rituales agrícolas, e implican cualidades terapéuticas y adivinatorias. En muchos casos, el músico ejecuta un instrumento, canta, cura y guía las almas de los muertos. Su aprendizaje es a través de un rito de paso. El iniciado experimenta una muerte simbólica que lo pone en contacto con seres divinos, quienes le otorgan los dones de la música, del curar, adivinar y abogar por los hombres ante los dioses.

Regresando al mito de los músicos del sol después de este arduo recorrido, se encuentran varios argumentos a favor de considerar que el origen de la música está vinculado a la conformación de un eje cósmico, un *axis mundi*. El canto, el huéhuetl y el teponaztli conforman el árbol cósmico, un

³¹ Guy Stresser-Péan, en Guilhem Olivier (coord.); *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*.

³² Luis Sandi y Francisco Domínguez; “Informe sobre las investigaciones folklóricas musicales realizadas en el estado de Chiapas en abril de 1934”, en *Investigaciones folklóricas en México*, vol. 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962, pp. 259-317.

ombbligo del mundo. La música, la danza y la poesía constituyen una dimensión audiovisual exaltadora de las emociones. El éxtasis generado por la fiesta en honor a los dioses es una manera de construir un tiempo y un espacio sagrados a partir de sentirlo, de vivirlo, de experimentarlo como una realidad alterna. En otras palabras, estamos ante un fenómeno chamánico particular cuya fuerza llega hasta nuestros días a pesar de toda la violencia simbólica de que ha sido objeto este saber hacer, hacer saber.

A VUELO DE PÁJARO...

Para este trabajo se planteó como objetivo explorar las relaciones entre la mitología y la música con la finalidad de confirmar que a través de estas formas narrativas es posible acceder a una parte de los saberes musicales. Los mitos son narraciones configuradas a partir de una gran información condensada en signos. Son estructuras comunicativas de un lenguaje simbólico que es utilizado para la transmisión de la cultura, preferentemente en sociedades caracterizadas por un empleo muy común de la oralidad. Las prácticas musicales y dancísticas ayudan a evidenciar los contenidos de los mitos al escenificarse parte de ellos dentro del ritual. Se exhiben ciertos referentes del mito a través de la presencia misma de estas expresiones artísticas en los ciclos rituales. Los instrumentos, sus técnicas constructivas, los sistemas musicales y las denominaciones de los sonos, así como las mismas formas y estructuras sonoras y dancísticas, son vehículos portadores de conglomerados signícos que a su vez refieren a la cultura en cuestión.

Al estar presente la música y la danza en un determinado evento ritual, siendo parte de una ocasión musical particular, con un sentido determinado, se realiza un despliegue de información que queda a disposición de todos los concurrentes. Dependiendo de la competencia cultural y lingüística, de las estrategias creativas (estésicas) y de los nuevos contextos sociales, los participantes en la ocasión musical llevarán a cabo una decodificación particular. La información desplegada será integrada a otros conjuntos simbólicos, que a su vez serán relacionados con

las prácticas musicales y dancísticas correspondientes. Este procedimiento hace posible que la significación musical sea un proceso constante e inacabado, que al mismo tiempo haga presente el pasado, dando la idea de inmutabilidad.

El mito, el ritual, la música, la danza y el canto forman un complejo simbólico que permite la condensación de saberes y la articulación orgánica entre los mismos, todo ello revestido de una fuerte carga emocional que desde el inicio capta nuestra atención y nos seduce. Se construyen redes significativas, altamente emotivas, entre los distintos elementos de la cultura, que se retroalimentan mutuamente y se fertilizan hasta conformar un eficaz sistema nemotécnico que hace posible la reproducción de los saberes y de la cultura.

En el caso particular que se ha tratado aquí, se concluye que los sentidos dados socialmente a la música y la danza, que se manifiestan en los mitos y en la práctica social concreta en los eventos rituales, son procesos constitutivos de un conjunto de narrativas en torno a las formas de ver, oír y sentir el mundo. La semiosis generada en dichas narrativas es un proceso dialógico entre las previas y las nuevas significaciones. La semiosis, en tanto proceso, permite la reactualización de los contenidos de los mitos y de las prácticas musicales. Durante el proceso, los contenidos anteriores, en diálogo con la vida contemporánea, dan lugar a la conformación de nuevos textos. Desde esta perspectiva, no extraña el hecho de que ahora el rey David sea un personaje mítico de la Huasteca y que el arpa sea concebida como un ser vivo, un ser sagrado. Al mismo tiempo, hay similitudes. En el mito del origen de la música de arpa en la Huasteca, el *tlatimini*, el hombre sabio que aprende a tocar el arpa y después la lleva al mundo de las personas, constituye la imagen de un chamán que viaja al mundo divino; es decir, también el mito del rey David remite a la conformación de un *axis mundi* visual y sonoro.

El mito y la música son un pareado que confronta la racionalidad occidental. Una mito-sónica implica un recorrido por otras epistemologías, por un saber hacer, un hacer saber, un sentir saber y un saber sentir que se contraponen con la idea de una única manera de conocer y explicar el mundo. Es una lógica que se recorre por diferentes veredas. Es conocimiento accesible por distintas vías. Sin embargo, cualquier recorrido conduce a los diferentes elementos de la cultura.

Es un sistema de relaciones que ayuda a la reproducción de la propia cultura y a entender su dinamismo. Ante las fuerzas desintegradoras que atentan contra la reproducción social y cultural, estas configuraciones sígnicas son fuerzas centrípetas que hacen posible un proyecto de vida alternativo al oficial. Los árboles son buenos para pensar, sentir, imaginar, emocionar. Son un modelo a seguir. Sus frondosas copas se abren al horizonte celeste captando la energía solar, erguidos resisten estoicamente los embates climatológicos y, de manera oculta, hunden sus raíces en la tierra, la madre nutricia generadora de la vida.

*Mi dios lleva a cuestas esmeraldas de agua:
por medio de su acueducto es su descenso.
Sabino de plumas de quetzal,
verde serpiente de turquesas.*³³

BIBLIOGRAFÍA

- Alegre, Lizette; *Viento arremolinado. El toro encalado y la flauta de mirlitón*, Instituto Veracruzano de Cultura / CONACULTA, México, 2012.
- Camacho Díaz, Gonzalo; “Mito, música y danza: el Chicomexóchitl”, en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, núm. 2, febrero, 2008, pp. 51-58.
- Camacho Díaz, Gonzalo; “El baile del señor del monte. A propósito de la danza de Montezumas”, en Pilar Barrios Manzano y Marta Serrano Gil (coords.), *Danzas rituales en los países iberoamericanos: muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia: estudios e informes*, Grupo de Investigación en Patrimonio Musical y Educación MUSAEXI / Universidad de Extremadura, Extremadura, 2011, pp. 129-151.

³³ Ángel María Garibay; *Veinte himnos sacros de los nahuas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p. 175.

- Cáceres, Abraham; “Alucinógenos musicales y música alucinógena”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*, El Colegio de Michoacán, México, 1997.
- Castañeda, Daniel y Vicente Mendoza; *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*, UNAM, México, 1991.
- Chamorro, Arturo; *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán / CONACyT, México, 1984.
- Codex Borbonicus, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale*, Ed. de Karl A. Nowotny y Jacqueline de Durand-Forest, París, 1974.
- Durán, Diego; *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Innovación, México, 1980.
- Durand, Gilbert; *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arqueotipología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Eliade, Mircea; *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Eliade, Mircea; *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Feld, Steven; *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Duke University Press, Durham y Londres, 2012.
- Garibay, Ángel María; *Veinte himnos sacros de los nabuas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- Kindi, Olivia; “El cuerpo y la cuerda. El ritual de la amarrada de los peyoteros huicholes (occidente de México)”, en *Ateliers d'Anthropologie. Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative*, núm. 40, 2014. Disponible en: <https://journals.openedition.org/ateliers/9749?lang=en> [consultado el 20 de julio de 2018].
- Lévi-Strauss, Claude; *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- López Austin, Alfredo; *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- López Austin, Alfredo; *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nabuas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, México, 2004.
- López Austin, Alfredo; *Los mitos del tlacuache*, Instituto de Investigaciones

- Antropológicas-UNAM, México, 2006.
- Martí, Samuel; *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- Mendieta, Gerónimo de; *Historia eclesiástica indiana*, vol. 1, CONACULTA, México, 1997.
- Olivier, Guilhem (coord.); *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, Fondo de Cultura Económica / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 2008.
- Ricard, Robert; *La conquista espiritual de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Sahagún, Bernardino de; *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, CONACULTA, México, 2000.
- Sandi, Luis y Francisco Domínguez; “Informe sobre las investigaciones folklóricas musicales realizadas en el estado de Chiapas en abril de 1934”, en *Investigaciones folklóricas en México*, vol. 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962, pp. 259-317.
- Seler, Eduard; “El Huehuetl de Malinalco”, Nota complementaria, *Anales del Museo de Arqueología. Historia y Etnografía*, cuarta época, tomo VIII, México, 1933, pp. 305-310.
- Stresser-Péan, Guy; *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra de Puebla*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

El *ch'ulel* y el *o'tan* en la música tradicional del pueblo tseltal de Tenejapa

Delmar Ulises Méndez Gómez

INTRODUCCIÓN

La música de los pueblos originarios de Los Altos de Chiapas es conocida como *bats'il son*, que en su traducción al español significa “música verdadera” o “música tradicional”. Tiene presencia en rituales que podemos considerar de tres tipos. El primero, el religioso, lo constituyen los rituales que se realizan en los lugares sagrados (cuevas, ojos de agua, veredas, cruces e iglesias) y para los seres sagrados (santos y vírgenes); asimismo, los que se realizan en función del ciclo agrícola y los rituales curativos. El segundo, el político, abarca los rituales de cambio de autoridades, la toma y entrega de los bastones de mando y la inauguración de obras ejecutadas por los ayuntamientos. El tercero, el cultural, alude a la participación de los músicos en actos como las clausuras escolares o en auditorios, museos y universidades, pues la música tradicional tiene varios sentidos, “en correspondencia con las funciones objetivas de la sociedad”, como escribió Samuel Martí.¹

El *bats'il son* se ejecuta en diferentes contextos; su presencia se hace necesaria para iniciar y finalizar las procesiones religiosas y políticas, lo mismo que cuando se encamina, cuando se reza y cuando se danza. Hay música para el nacimiento, la muerte, los festejos y las inauguraciones. Sobre esta diversidad del *bats'il son*, uno de los promotores culturales más destacados del pueblo tseltal de Tenejapa nos dijo:

¹ Samuel Martí; *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, México, 1968, p. 21.

Cuando se muere uno se va al panteón, tiene su música; en cuanto al nacimiento, ahí también [...] El nacimiento de Jesús tiene su música especial, con instrumento de guitarra y violín, y lo mezclan con canto de pajaritos que están hechos también a mano, nada más que lo llenan con agua y lo soplan para que se mezcle con la música; ese es el nacimiento, y para la resurrección tiene su música con flauta y tambor que es otro tipo, es muy lenta la música.²

Para los rituales considerados de “costumbre”³ en Tenejapa, la música tradicional es indispensable en cada una de las ceremonias; por ello, desde que se construyen los *sonetik* o instrumentos musicales se ejecutan una serie de rituales que permiten hacer nacer y fortalecer el *ch’ulel* y el *o’tan* en éstos, es decir, les proporcionan vida. En este trabajo presentamos lo que los *tat sonowiletik* (músicos) nos compartieron sobre los ritos que realizan en correspondencia con el instrumento que desean aprender para llegar a consolidarse como músicos tradicionales, su saber sobre cómo surgieron los instrumentos musicales y cómo se forman en ellos el *ch’ulel* y el *o’tan*, y sus reflexiones sobre la situación actual del *bats’il son* en Tenejapa.

LOS MITOS SOBRE LA APARICIÓN DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

En Tenejapa son siete los *sonetik* o instrumentos musicales que se tocan: El *kox akan* o arpa, el *bats’il son* o guitarra, el *ravel* o violín, el *k’ayob* o tambor, el *amay* o flauta, el *ok’es* o corneta y el *p’usk’in* o guitarrón. Con excepción de la flauta y el tambor, los demás instrumentos se elaboran fuera de Tenejapa debido a que, de acuerdo con el testimonio de los músicos, la madera de los árboles de corcho que

² Diego Méndez, entrevista personal, agosto de 2012.

³ Se considera “de costumbre” a aquellas personas o familias que no están afiliadas a ninguna de las religiones protestantes que existen en Tenejapa. Los “de costumbre” son los que conservan y practican los rituales y las creencias sobre los seres sagrados, los santos y vírgenes del pueblo. Mantienen vínculos con las familias católicas, quienes por lo general respetan los hábitos culturales y sociales de las familias “de costumbre”.

crecen en las montañas de los alrededores no es la más adecuada, pues el clima frío y la humedad la hacen frágil y sin una buena acústica. Por ello, compran los instrumentos en los municipios vecinos, como en San Juan Chamula o en Oxchuc, lugares afamados por tener los mejores lauderos de instrumentos de cuerda en Los Altos de Chiapas.

En Tenejapa existen cuando menos tres mitos sobre la aparición de los instrumentos musicales. El primero de ellos refiere al tambor y a la flauta, que son considerados los primeros *sonetik* que aparecieron en la tierra. El músico Juan Sántiz, del grupo de “músicos de los fiadores”, relató la memoria de la aparición del *amay* y del *k'ayob*, la cual le fue contada por el músico fallecido Miguel López Intzín, uno de los íconos de la música tradicional de Tenejapa:

Antiguamente no existía el arpa, ni la guitarra ni el violín, es lo que decían. Dicen que lo primero que apareció fue el tambor junto con la flauta; fueron los primeros instrumentos que aparecieron en el pasado [...]. Los antepasados comenzaron a hacer su tambor, comenzaron a lijar el tronco de un árbol grande, lo lijaron por dentro y luego cubrieron las partes lijadas, quedó hueco el tronco, y así lo cubrieron con la piel de los animales, del venado, de la vaca; eran las pieles que utilizaban para cubrir las partes huecas del tambor, y descubrieron que sonaba, y así nació el primer instrumento; ese fue el primer instrumento que hicieron los antepasados. También dicen que pensaban y escuchaban que podían sonar algo entre sus dedos, entre los árboles y las ramas, había algo que sonaba, también entre sus labios y su boca, así comenzaron a aprender y a buscar el material para las ceremonias.⁴

En la memoria contada por el músico Juan Sántiz se aprecia el deseo de los antepasados por construir instrumentos que se integraran a las ceremonias; se identifican los materiales y las técnicas para su elaboración, las cuales hasta la fecha son ocupadas en la construcción de los tambores.

⁴ Juan Sántiz, entrevista personal. Tenejapa, octubre de 2012.

Otro de los mitos que se vinculan con la necesidad de elaborar los *sonetik* es el que nos relató el maestro de música Sebastián Sántiz Girón, integrante también del grupo de los “músicos de los fiadores”. Su relato está orientado a la aparición de los instrumentos de cuerda:

Hace mucho tiempo, varios ancianos soñaron la aparición de nuestra música tradicional. Uno de los ancianos soñaba que había un hombre que le hablaba en sus sueños y que ese señor le decía: “Te quiero decir que si pueden buscar algo, si pueden organizarse para ofrecer algo en las ceremonias porque no hay nada que tocar en ellas”. Eso decía el señor en los sueños, y así el anciano comenzó a pensar en sus sueños y a platicar sobre quién era el que le hablaba, y así poco a poco empezó a contar sus sueños y a difundirlo con los demás ancianos. “Soñé esto y no sé qué significa, soñé con un hombre que me pedía que buscáramos instrumentos para tocar en cada una de las ceremonias, para que las ceremonias sean más alegres”, así les contó. Y como contó su sueño a los ancianos, los demás comenzaron a decir: “También así es mi sueño, yo también soñé lo que tú cuentas: hay un señor que aparece, que quiere que hagamos algo para tocar en todas las ceremonias”, decían los ancianos y comenzaban a pensar: “¿Pero quién será? Yo creo que es San Idelfonso, yo creo que él quiere que tengamos algo que tocar en cada ceremonia; pensemos qué vamos a hacer, qué vamos a tocar”, comenzaron a decir [...]. Primero comenzaron a lijar el tronco de un árbol, de la madera suave, comenzaron a darle forma, comenzaron a hacer sus instrumentos musicales. La madera suave que digo se llama corcho, sus orillas son suaves de lijar, y esa madera fue la que utilizaron e hicieron su violín, y buscaron las raíces de los árboles más grandes para usarlas como cuerdas de los instrumentos.⁵

De acuerdo con lo que narra don Sebastián Sántiz, hubo una primera revelación sobre la música, que se dio a través de un sueño que los ancianos tenían y al cual ellos le dieron un sentido colectivo. De este modo, la construcción de los *sonetik* fue posible mediante la interpretación del sueño y su materialización. Se debe a

⁵ Sebastián Sántiz Girón, entrevista personal, octubre de 2012.

la “eficacia simbólica” del sueño, de quien lo sueña y de quienes lo interpretan. Por otro lado, se establece que las ceremonias preexistían a la música, que se volvió necesaria para que éstas fueran “más alegres”, y se interpreta que fue San Idelfonso, santo patrón de Tenejapa, el que solicitó la construcción de los instrumentos musicales y la elaboración de los *sones*. Según este mito, el sentido inicial de la música tradicional fue acompañar los rituales de carácter religioso.

Otro relato sobre la aparición de los primeros instrumentos sitúa la historia muy lejos de Tenejapa, en el mar. Así lo narró el músico Juan Sántiz López, según a él se lo había contado Miguel López Intzín, “un difunto músico de flauta, tambor y corneta, de aquí, de Cañada Grande”:

Él me contó que el arpa salió de la costilla de la ballena, de un pez muy grande, de aguas muy grandes y profundas, donde se junta todo el agua, lo conocemos como mar. Dicen pues que de ahí salió el arpa, porque son parecidas a las cuerdas del arpa las costillas de ese gran pez, de la ballena [...]. También la guitarra dicen que salió de la costilla de los peces y que las clavija de nuestra arpa, de nuestro violín, son los dientes de los peces; donde apretamos las cuerdas de nuestros instrumentos, dicen pues que son los dientes de los peces [...] Dicen pues que de ahí salió, así apareció.⁶

En este mito no tenemos a un personaje responsable de la elaboración de los instrumentos, sólo la referencia al material con el que se hicieron el arpa, la guitarra y el violín, y nos parece sugerente el hecho de que el relato aluda al mar y sus habitantes, pues las civilizaciones prehispánicas de Mesoamérica no tenían instrumentos de cuerda; estos fueron traídos por los colonizadores, es decir, llegaron del mar, como las ballenas y los peces.⁷

Como se puede ver, los diferentes instrumentos parecen tener un mito sobre su surgimiento; sin embargo, no hemos encontrado en Tenejapa ninguno

⁶ Juan Sántiz, entrevista personal, octubre de 2012.

⁷ Para saber más sobre la historia de los instrumentos musicales de los pueblos indígenas, pueden

para la corneta, instrumento de metal del que tampoco se tiene memoria sobre cómo se integró al grupo de los *j-amteletik*, es decir, los músicos de tambor, flauta y corneta. El único registro que encontramos fue su presencia en las primeras fotos tomadas por Andrés Medina en la década de los cincuenta y en las grabaciones de Thomas Stanford, de los sesenta.

LOS RITUALES PARA EL FORTALECIMIENTO DEL *CH'ULEL* Y EL *O'TAN*
DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

De acuerdo con las creencias de los “de costumbre”, los instrumentos musicales tienen vida porque poseen *ch'ulel* y *o'tan*, sustancias indispensables para la existencia no sólo de los seres humanos, sino de los seres sagrados. Los instrumentos musicales son considerados sagrados, y por ello desde que son construidos se bendicen para fortalecerlos y establecer una unión entre ellos y los músicos.

¿Pero qué son el *ch'ulel* y el *o'tan*, y cómo se forman? De acuerdo con Medina, para los tseltales de Tenejapa el *ch'ulel* “es el alma vital del cuerpo mismo de las personas”,⁸ que se forma desde el nacimiento y madura a partir de las vivencias que experimenta en su paso por la vida; es el “otro yo” que posee la persona y que se encuentra intrínseca e inmanentemente en el cuerpo. Xuno López, por su parte, señala que el *ch'ulel* abarca el “proceso de adquisición y desarrollo del lenguaje”⁹ y posibilita que las personas se constituyan en seres sociales. Esta dimensión del *ch'ulel* alude al aprendizaje del habla que permite la formación de la conciencia,

consultarse *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, de Julio Herrera (INI, 2002) y *Aj' instrumentos musicales mayas*, de Alfonso Arrivillaga (UNICH, 2006).

⁸ Andrés Medina; *Tenejapa: familia y tradición de un pueblo tseltal*, Instituto Chiapaneco de Cultura, México, 1992, p. 130.

⁹ Juan López; “*Ich'el ta Muk'*: La trama en la construcción mutua y equitativa del *Lekil Kuxlejal* (vida plena-digna)”, en Georgina Méndez Torres; Juan López Intzin; Sylvia Marcos; Carmen Osorio Hernández (coords.), *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*, Taller Editorial La Casa del Mago, Guadalajara, 2013, p. 3.

la construcción de conocimiento, el reconocimiento de los códigos culturales compartidos por la sociedad y la construcción de la identidad. Para Manuel Bolom, el *ch'ulel* “posibilita el florecimiento y la madurez de la conciencia humana para su convivencia cotidiana con la totalidad”.¹⁰ En este sentido, el *ch'ulel* no sólo alude al alma de la persona, sino al lenguaje y a la conciencia misma.

El *ch'ulel*, señala Evon Vogt, “no es exclusivo del ser humano, en principio todo aquello que está ‘vivo’ o ‘animado’ y que tiene valor [para una sociedad] también lo posee”.¹¹ Esto sustenta la creencia de los “de costumbre” de que los instrumentos musicales, al ser “sagrados”, poseen alma, la cual deben cuidar mediante la realización de rituales que los fortalecen. Como dicen en tseltal: *Ya yich' ch'ultesel*, es decir, “son bendecidos” durante y después de cada ceremonia en la que los músicos participan.

En el caso de los instrumentos musicales, el *ch'ulel* no sólo alude al alma, sino a su capacidad expresiva y comunicativa mediante los *sones*; no olvidemos que la música —como ha escrito Stuart Hall— forma parte de los marcos del lenguaje que nos permiten producir sentidos y significaciones.¹² Además, como señalan los músicos, los instrumentos musicales también poseen conciencia, porque si se sienten traicionados o se les falta al respeto, no se dejarán afinar y las cuerdas se reventarán hasta que el músico se disculpe con su instrumento. Los *sonetik*, como los humanos, tienen la capacidad de *sentir*, lo que es posible gracias al *o'tan*, el corazón.

Para los tseltales y, en general, para la mayoría de los pueblos originarios de Chiapas, el *o'tan* —que suele traducirse al español como el corazón— es más que el órgano vital: se trata del sentir de las personas y de los seres sagrados. Está vinculado con los procesos de producción de conocimiento a partir de las

¹⁰ Manuel Bolom; *K'anel. Funciones y representaciones sociales en Huixtán, Chiapas*. Sna Jtz'ibajom, San Cristóbal de Las Casas, México, 2010, p. 126.

¹¹ Evon Vogt; *Los zinacantecos, un pueblo tzotzil de los altos de Chiapas*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1996, p. 259.

¹² Stuart Hall; *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Universidad del Cauca, Colombia, 2010.

emociones, ya que es el centro donde nacen los sentimientos, nos hace sentir y pensar, nos hace conscientes de nuestras acciones.

Del *o'tan* nacen la *ak'ol o'tan* (felicidad) y el *lekil o'tan* (bienestar), y nos permite generar empatía, comunidad. Pero también del *o'tan* nacen sentimientos negativos como la *bik'ta ot'anil* (envidia), la *mel o'tan* (tristeza), el *sk'ajk'al o'tan* (enojo) y el *k'ux o'tan* (dolor). El *o'tan* tiene que ver con lo social, con lo cultural y con lo espiritual, pues nos permite construir y reconocer mediante el “sentir” los códigos culturales compartidos en relación con el ser, el pensar, el vivir, el decir y el actuar.

Los instrumentos musicales, al ser sagrados y tener *ch'ulel*, también tienen *o'tan*, porque sienten, cantan, se asustan y se enferman. La relación entre el *ch'ulel* y el *o'tan* es fundamental, ya que si bien el *ch'ulel* permite ser conscientes y madurar con el tiempo, el *o'tan* es lo que permite reflexionar y sentir ese proceso de crecimiento. Tanto el *ch'ulel* como el *o'tan* pueden sufrir daños, por ello existen una serie de rituales para cuidarlos y fortalecerlos, que se practican cuando son construidos, al tocarse en las ceremonias y después de ser tocados.

Cuando los instrumentos musicales acaban de ser construidos, el laudero toma un poco de incienso y lo coloca sobre el copal con lumbre; el humo que se desprende del copal es soplado alrededor del instrumento para bendecirlo, depositar el *ch'ulel* y hacer latir su *o'tan*. Éste es el primer ritual de cada instrumento musical. Posteriormente, cuando el músico compra su instrumento también repite el ritual de soplarle incienso y lo pone en un altar que tiene en su hogar.

Según contó el *tat sonowil* Sebastian Sántiz, en otro tiempo, cuando un músico compraba algún instrumento, el dueño no podía ser el primero en tocarlo porque se creía que podía morir, ya que el instrumento le robaría el alma. El músico, por ello, le pedía a otra persona, cualquiera, que tocara su instrumento, sin importar la manera en que lo tocara. Esto no implicaba que la otra persona fuera a morir, únicamente permitía que el propio instrumento musical pudiera reconocer su esencia y alma.

Los músicos y los instrumentos musicales deben reconocerse; puesto que se cree que entre el instrumento y el músico debe existir una conexión,

al momento de tocar se supone que se conectan con el corazón. En algunas ocasiones, cuando la persona no se entrega con fervor al aprendizaje del instrumento que elige, místicamente éste desafina y, por mucho que intenten afinarlo, no se logra. Otras veces, las cuerdas se revientan, y por ello se dice que no sólo la persona elige al instrumento, sino que éste también elige a la persona con la que desea pasar el resto de su vida; es un compromiso mutuo que tanto el instrumento como el músico deben cumplir.

Otro momento de ritualidad con los instrumentos musicales ocurre cuando los músicos deben participar en ceremonias de carácter religioso o político. En esas situaciones, los *sonetik* reciben, de parte de su músico, una copa de *pax* (bebida alcohólica tradicional de la región) para entrar en calor y que se les quite la pena. Este gesto nos reitera que los instrumentos musicales no son simples objetos, sino entidades equiparables a las personas, con alma y cuerpo.¹³

Los instrumentos musicales son parte consustancial del ritual porque “sin música no hay fiesta, sin música es como estar triste”, según dijo el músico Juan Sántiz. Asimismo, los *sonetik* no suenan o hacen ruido, sino que *xk'ajinik*, es decir, cantan. La melodía de los instrumentos es como la voz de las personas que se expresan, hablan.

En los rituales, sobre todo religiosos, en los que se hacen pausas para comer, tomar chicha o atole, los instrumentos musicales son guardados en los altares contruidos por autoridades como los *tijwiniiketik* (fiadores) y los *martomaetik* (mayordomos). Esto se hace para mantenerlos protegidos mientras los músicos no los tocan, porque un altar es un lugar donde nadie puede acercarse a jugar, lo que garantiza que las cosas puestas ahí se encuentren libres de peligro (ver Imagen 1).

¹³ El cuerpo de los *sonetik* es concebido de igual forma que las partes del cuerpo humano; por ejemplo, de la guitarra, las clavijas son las *shikin* (orejas), la tapa delantera se llama *ch'ujt* (estómago), los costados se llaman *smoch* (costilla), la parte trasera se llama *spat* (espalda) y el mástil es conocido como *snuk'* (cuello o nuca).



Imagen 1. Altar de la mayordomía de San Idelfonso. Agosto de 2012.

Durante los rituales puede ocurrir que los instrumentos de cuerda se desafinen porque sienten pena, vergüenza o enferman a causa de las energías negativas de quienes participan en las ceremonias, sean los propios músicos u otros asistentes. Según las creencias, esas energías negativas se generan cuando una persona comete algún pecado como haber mentido, cuando no llega con el corazón a la ceremonia o, en el peor de los casos, porque cometió adulterio.

El instrumento manifiesta su malestar desafinándose, y entonces el músico toma una copa de *pox* y lo escupe sobre el instrumento para ahuyentar aquello que lo abruma. También pasa esto con los instrumentos de viento, como la flauta y la corneta. Cuando no suenan bien, se dice que tienen tapada la garganta. Los músicos embrocán un poco de *pox* por la boquilla y dicen: “*ya jamtik snuk*” (vamos a abrirle la garganta). Si por alguna razón el instrumento continúa desafinándose, entonces lo colocan sobre el altar y la autoridad principal del ritual (puede ser el primer *bankilal* o el primer músico) pregunta a los presentes si no se sienten bien, si están preocupados, enfermos o asustados. Cuando se llega a este punto, generalmente alguien se levanta y externa su preocupación, y

dependiendo del problema que lo aqueja, paga con litros de *pox* o con veladoras. Mientras tanto, el instrumento desafinado ya no se ocupa en lo que resta del ritual para no afectarlo más y proteger su *ch'ulel* y su *o'tan*.

Una vez que finaliza el ritual, el *sbabi sonowil* o primer músico¹⁴ se despide de los presentes, sus compañeros de grupo hacen lo mismo y se trasladan a la casa del primer músico. Una vez ahí el *sbabi sonowil* les agradece a sus compañeros el haber asistido y les recuerda las reuniones que están por venir. Los músicos dejan sus instrumentos en esta casa, sobre un altar en el que siempre se mantiene una veladora encendida, para que los instrumentos estén bendecidos y se recuperen de los días de trabajo.

De esta manera es como se llevan a cabo los rituales para dar, sanar, fortalecer y bendecir el *ch'ulel* y el *o'tan* de los instrumentos desde que son contruidos y al ser tocados y guardados en los altares. Estos rituales se realizan consecutivamente porque, como señala Segalen:

Son actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica [...] Se caracteriza[n] por una configuración espacio-temporal específica, por el recurso a una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y de lenguajes específicos, y por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo.¹⁵

Algo no debemos pasar por alto, y es que quebrar o perder un instrumento musical es penalizado por los músicos y las autoridades tradicionales, que se hacen con el cobro de multas o el pago mediante tamales, atole, veladoras y *pox*. Por otro lado, perder un instrumento es perder de alguna manera prestigio ante las autoridades tradicionales y la comunidad.

¹⁴ La posición del músico depende de su trayectoria, que se mide a partir de los cargos que ha tenido, y de su compromiso con el grupo y su participación en las ceremonias.

¹⁵ Martine Segalen; *Ritos y ritualidades contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 30.

LA FORMACIÓN DEL *TAT SONOWIL* Y DE LOS GRUPOS DE MÚSICOS

Los *tat sonowiletik* o músicos de Tenejapa no han tenido una formación “escolar” para aprender a tocar los instrumentos; no aprendieron a base de notas ni de partituras, sino de manera empírica: viendo, imitando y practicando. En ocasiones, la enseñanza era muy severa, como relató el violinista Marcos López, “músico de las mayordomías”:

Quando alguien deseaba aprender a tocar el violín, el maestro —ya sea el papá, el tío o algún familiar que supiera tocar el instrumento— le decía que si al primer intento no coordinaba sus manos y no agarraba bien el “palo del violín”, entonces el maestro tomaba el palo y lo golpeaba muy fuerte en las manos por tres veces, y si después de esos tres golpes no aprendía, entonces no estaba destinado a ser músico, aunque la fe y el corazón siempre hacen al músico.¹⁶

Si bien añadió que a él personalmente nunca le pegaron (“no dejé que me pegaran”, dijo), la percepción de que el aprendizaje del violín podía ser muy duro es compartida, pues coincidió en ello Pedro Pérez, también integrante del grupo de músicos de mayordomías.

Sobre el aprendizaje del arpa, el señor Sebastián Sántiz Girón, integrante del grupo de “músicos de los *tijwinketik*”, nos contó:

Para llegar a ser músico, cuando querían aprender a tocar, buscaban a algún señor que supiera tocar el instrumento que deseaban aprender; cuando encontraban al *sonowil*, le decía que los ensayos serían por la noche y con la luz apagada, para que los dedos aprendieran a ubicarse y a tocar bien las cuerdas; si la persona lograba aprender, entonces debía de agradecerle y pagarle al músico con canastas de *pad's* (memelitas) o con *ti'bal* (carne); de esta manera era como se daba el agradecimiento.¹⁷

¹⁶ Entrevista personal, octubre de 2012.

¹⁷ Entrevista personal, octubre de 2012.

En la actualidad existen familias de músicos en los parajes del municipio que se encargan de enseñar a sus descendientes, de tal forma que se produce una transmisión de los conocimientos musicales de manera generacional, pero también la Casa de la Cultura de Tenejapa ofrece talleres de música tradicional a niños y jóvenes, aunque sólo de instrumentos de cuerda.

Anteriormente, en Tenejapa no existían grupos de músicos establecidos para tocar en las ceremonias; los domingos llegaban los músicos desde los parajes a la cabecera municipal y las autoridades tradicionales iban al mercado a buscar a los que supieran tocar los *sones* para que los acompañaran. En la memoria del pueblo se recuerda que siempre se ha celebrado a los seres sagrados los fines de semana, pero los músicos no siempre querían acompañarlos, de manera que un día decidieron formar grupos que fueran permanentes.

Existen tres grupos de músicos que tocan en rituales religiosos y políticos: el primero, los *j-amteletik* (músicos de tambor, flauta y corneta), toca en los ojos de agua, en los cerros y en las cruces sagradas; es el encargado de encaminar las procesiones que se realizan en las calles de la cabecera de Tenejapa y en los lugares sagrados. El músico de flauta, además de fungir como el primer músico, va adelante; le sigue el músico de tambor y, finalmente, el de corneta. Se cree que se forman así por el orden en que aparecieron los instrumentos en la tierra. Los *j-amteletik* abren la procesión y guían el camino de los seres sagrados y de las autoridades tradicionales, pues la música de flauta y tambor protege el andar de las personas (ver Imagen 2).



Imagen 2. Los *J-amteletik*.
Octubre de 2012.

Durante los días de carnaval, los *j-amteletik* tocan y hacen danzar al toro de petate, al que acompañan con su música hasta el día en que es atrapado por los *kaptanetik*.¹⁸ Por su parte, en otro tiempo el tambor y la flauta se tocaban antes y después de hacer la milpa, en una tradición conocida como *k'al nail*, pero esta práctica, en la actualidad, es realizada por pocas familias “de costumbre”.

El segundo grupo, los *sonoviletik yu'un martomaetik* (músicos de las mayordomías), está conformado por dos músicos de guitarrón y dos de violín. Tienen la obligación de tocar en las ceremonias de las mayordomías de la Virgen de Natividad, de San Idelfonso, de Santiago, de la Santísima Trinidad, de Santa Lucía y del Santo Entierro. Además, participan en el carnaval y en el cambio de autoridades. Los músicos de los mayordomos son los que cuidan los recorridos de los santos, vírgenes y autoridades del pueblo cuando salen a caminar; van detrás de los presentes, después de los *j-amteletik* y de las autoridades (ver Imagen 3).



Imagen 3. Músicos de las mayordomías. Octubre de 2012.

¹⁸ Los *kaptanetik* o alférez son los que organizan el carnaval en conjunto con las mayordomías. Se nombra a seis capitanes principales que se dividen en dos grupos de tres capitanes. Cada grupo carga tres banderas rojas, el resto corre y danza con la vaca y el toro, en la cancha de San Sebastián y frente a la iglesia de San Idelfonso.

Aquí conviene señalar que hay una ceremonia llamada *tek' atimal* (lavado del vestuario) que se realiza tres veces al año, una semana antes de la cual las mayordomías se reúnen en la casa del *tat sonowil* Marcos López, primer músico de los mayordomos, para confesarse con él; le platican sus pecados, enojos y preocupaciones. El músico les da algunos consejos para que los mayordomos no carguen con ninguna pena. Esto, con la finalidad de que el día del lavado del vestuario no haya lluvias ni contratiempos, porque de lo contrario el vestuario de los santos y las vírgenes podría dañarse. El primer *tek' atimal* se realiza el segundo viernes de febrero; el segundo, en el mes de junio, en la fiesta de la Santísima Trinidad; y el tercero, en noviembre, en la ceremonia de la Virgen de la Inmaculada.

Algo distintivo en Tenejapa es que durante los días de carnaval se forman dos grupos de capitanes que, de acuerdo con la división geográfica del municipio, vienen de las comunidades de arriba (*ajk'ol k'inal*) y de las de abajo (*alan k'inal*). El grupo de abajo construye la vaca y, el de arriba, el toro. A partir de esa distinción también se forman dos grupos de *j-amteletik* y de *sonowiletik yu'un martomaetik*, puesto que cada grupo debe de tener a sus músicos. Sin embargo, en la actualidad ambos grupos comparten músicos, sobre todo de flauta, tambor y corneta, porque son pocos los que siguen con esta tradición musical. Por ello, es posible ver a un mismo músico tocando para los de *alan* y los de *ajk'ol k'inal*; distribuye su tiempo para no quedar mal con ninguno.

El tercer grupo, los *sonowiletik yu'un tijwiniketik* (músicos de los fiadores), está conformado por dos músicos de arpa, dos de violín y otros dos de guitarra. Es la agrupación más numerosa y, como su nombre indica, son los que acompañan a los fiadores en sus actividades de cada domingo durante todo un año. Tocan en las ceremonias que los fiadores hacen entre semana en los cerros y las cuevas sagradas, en el conteo del maíz y en el cambio de la autoridad llamada *Bankilal jteklum*. También participan en algunas fiestas a las que son invitados por las mayordomías. Algo distintivo de este grupo es que el primer músico de arpa es el encargado de cantar los *sones*. En los días en que el primer músico no puede asistir a la ceremonia, el segundo músico del grupo es el responsable de interpretar los cantos. Este grupo es también el único que participa en las inauguraciones de obras y en eventos

culturales fuera de Tenejapa. Se han presentado en distintas salas, incluida la sala principal del Museo de Bellas Artes, en la Ciudad de México (ver Imagen 4).



Imagen 4. Músicos de los fiadores en la laguna de Banabil, junio de 2012. Foto: Susanna Rostas.

Todos los grupos de músicos son permanentes; no cambian cada año, como sucede con los cargos religiosos. Ya Medina registró esta continuidad desde la década de los cincuenta:

Los músicos participantes frecuentemente son los mismos que actúan con todos y cada uno de los grupos [...] son personas especialistas en el uso de instrumentos musicales y en las melodías apropiadas para las diferentes etapas seguidas en las ceremonias religiosas.¹⁹

Para cada uno de los grupos que existen hay un músico conocido como *sbabial* (el primero), que es quien coordina las actividades, informa cuándo se reúnen y tiene el derecho de tomar decisiones junto con las autoridades en relación con

¹⁹ Andrés Medina; *Tenejapa: familia y tradición de un pueblo tzeltal*, p. 142.

los preparativos de las ceremonias. Es alguien con mucho conocimiento sobre los santos y las vírgenes; sabe de las fechas en que se celebra a los seres sagrados, y canta cuanto se lo solicitan, pues conoce la letra de los *sones*.²⁰

Los grupos de músicos asumen el compromiso de ejercer su labor permanentemente, por ello rara vez abandonan el grupo; esto sólo sucede cuando necesitan migrar, laborar en otra región o por enfermedad. Cuando alguien decide dejar el grupo o fallece, las autoridades como los mayordomos o los fiadores se encargan de buscar su *jelol* (sustituto); se van a los parajes en busca de algún músico, pero se encuentran con varias dificultades. En primer lugar, no todos los músicos conocen las ceremonias, las fechas de las fiestas de los santos y las vírgenes ni saben los *sones* que deben tocarse en cada ritual. En segundo lugar, ocurre que algunos músicos se han unido a alguna religión protestante y han dejado de tocar. Don Agustín Luna, músico tamborero, nos contó lo difícil que resultó hallar a un músico tras la muerte de uno de sus compañeros:

No hay nadie más, sólo estoy yo; quizás los *martomas* sepan, porque los *martomas* son los que buscan si alguien se muere por enfermedad, buscan a otro tamborista, pero ya nadie quiere, porque así como murió el señor Miguel que te digo, comenzaron a buscar, se fueron en las partes bajas de Tenejapa, pero no encontraron a nadie allí.²¹

La incertidumbre de no encontrar músicos que tomen el lugar de los que se han ido es una constante, sobre todo para los *j-amtel*, porque muy pocos saben tocar el tambor, la flauta o la corneta; las nuevas generaciones no tienen interés en aprender estos instrumentos, y se va perdiendo la memoria generacional. Los últimos músicos de esta agrupación son hombres ancianos que constantemente

²⁰ Cabe aquí señalar que, aunque los *sones* que interpretan los músicos de las mayordomías tienen letra, normalmente no se cantan. De acuerdo con el músico Marcos López, esto se debe a que son largos, pues duran de nueve a quince minutos.

²¹ Agustín Luna, entrevista personal, octubre de 2012.

expresan su preocupación por la posible desaparición del grupo. En 2012 conversamos con don Pedro Pérez Sántiz, flautero y tamborista, quien falleció meses después de habernos compartido lo siguiente:

No hay nadie que sepa muy bien; hay algunos que saben, pero se fueron a otra religión, por eso mismo ahora me estoy poniendo triste; si me muero, si me enfermo, ya nadie más va a quedar, y puede que comiencen a desaparecer los *j-amtel*; no hay nadie que esté aprendiendo a tocar ahora.²²

El “no hay nadie más” no es metafórico. El grupo de los *j-amtel* es el más amenazado, puesto que han muerto varios músicos de forma muy seguida: tras la muerte del *j-amtel* Miguel López, pasaron varios meses para hallar a su sustituto, pero la dificultad volvió cuando falleció don Pedro Pérez y, posteriormente, don Agustín Luna, quien falleció tres años después de haber platicado con nosotros. Desde el año 2015, el grupo se encuentra incompleto y se ve en la necesidad de invitar a un músico de *alan k'inal* para que los apoye.

Otra dificultad para encontrar músicos es que el cargo implica que se dediquen a él de tiempo completo, lo que imposibilita que tengan un trabajo estable que les permita obtener los recursos económicos que necesitan para sostener a sus familias. Por estas razones las autoridades tradicionales cuidan y respetan mucho a sus músicos, porque saben lo difícil que resulta buscar a un sustituto. El músico Pedro Guzmán, integrante del grupo de “músicos de las mayordomías”, nos expresó su sentir sobre lo difícil que es ejercer de músico:

Ya no hay quien quiera, no tienen fuerza porque es duro, son muchos los días que tocamos los *sones*, muchas ceremonias, a veces son de ocho a nueve días seguidos [...] y son muy duros los nueve días seguidos que te digo, cansa mucho, por eso no hay nadie que quiera entrar a ser músico.²³

²² Pedro Pérez Sántiz, entrevista personal, octubre de 2012.

²³ Pedro Guzmán Pérez, entrevista personal, octubre de 2012.

Por otra parte, los músicos que actualmente conforman el grupo de los fiadores y de las mayordomías manifiestan un sólido sentido de pertenencia con su comunidad y con los “de costumbre”. El músico Juan Sántiz, por ejemplo, habló así del sentido que tiene para él la música y su labor como músico: “desde que entré como músico tradicional siento que así puedo convivir, puedo existir, puedo conectarme con mis seres queridos, con mi espacio”.²⁴

LOS SONES TRADICIONALES

Para los tseltales de Tenejapa, el *son* tiene una connotación que se relaciona con los cantos de los seres sagrados y con las melodías que nacen en todo lo que habita sobre la Madre Tierra. Los músicos definen *son* como las melodías que cantan los instrumentos para alegrar el corazón de los santos, las vírgenes, los mayordomos, los fiadores, los alférez y los músicos.

La creación de los *sones* tradicionales se da en ocasiones por medio de los sueños. Algunos músicos cuentan que son los seres sagrados quienes dicen cómo hacer los *sones*. Otras veces, el músico sueña con una melodía que se mantiene en su mente y al despertar busca materializarla con su instrumento. Sin embargo, también se encuentran aquellos músicos que no tienen ningún sueño o revelación “divina”, sino que más bien les nace la necesidad de expresar sus emociones mediante una composición musical. Como afirmó el músico Sebastián Sántiz, “las melodías nacen del corazón”. Él, además, suele componer *sones* con su arpa y, posteriormente, realiza el ensamble con el violín y la guitarra.

Existen *sones* con letra y otros únicamente tienen música. Podemos distinguirlos porque los nombres se pronuncian como *son* o *sk'ayoj* (canto) y *sonil* (sonido o melodía). También están los que son para danzar, que se identifican como *yajk'ot*. Los *sones* que llevan canto se pueden clasificar en tres grupos: el primero, los que narran historias de seres sagrados como los animales. Tal es el caso del *son Wakeb ta mula jtak'intik*, que dice:

²⁴ Juan Sántiz López, entrevista personal, octubre de 2012.

<i>Wakeb ta mula jtak'intik</i>	En seis mulas va el dinero
<i>Wakeb ta mula jtak'intik</i>	en seis mulas va el oro
<i>Wakeb ta mula jchenek'etik</i>	seis mulas de frijoles
<i>Wakeb ta mula jtak'intik</i>	seis mulas de metal
<i>Wakeb ta mula jtak'intik</i>	seis mulas de dinero. ²⁵

El segundo, los que hablan de los santos y las vírgenes, como el *son Sk'ayoj yu'un jme'tik banabil*:

<i>Jme'tik kuntuikel</i>	Señora estás sola
<i>Nichimal ants</i>	traje de rosas
<i>Nichimal ach'ix</i>	jovencita de rosas
<i>Tukel ya wil a</i>	tú sola lo ves. ²⁶

El tercer grupo de *sones* que se cantan son los que hablan sobre las autoridades tradicionales religiosas, como el *son Sk'ayoj Bankilal jteklum*:

<i>Bankilal jteklum</i>	Hermano primer fiador
<i>Bankilal jteklum</i>	hermano primer fiador
<i>Ja me a wat'el</i>	ese es tu trabajo
<i>Ja me a pa'tan</i>	esa es tu labor
<i>Stsobel a wuts'i</i>	junta a tus hermanitos
<i>Stsobel a walal</i>	junta a tu familia
<i>Bankilal ku'un</i>	hermano mío. ²⁷

Estos cantos no pueden ser interpretados fuera de su contexto ceremonial, es decir, no se cantan en presentaciones culturales. Un rasgo característico y

²⁵ Canción traducida por Diego Méndez Guzmán, incluida en su obra *El Kajkanantik. Los dioses del bien y el mal: luchas de liberación de un pueblo tzeltal*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1998, pp. 339-340.

²⁶ Traducción de Sebastián Sántiz Girón, entrevista personal, octubre de 2012.

²⁷ Traducción de Sebastián Sántiz Girón, entrevista personal, octubre de 2012.

distintivo de los *sones* conocidos como *sk'ayoj* es que son cantados como rezos; los músicos y las autoridades tienen una forma peculiar de cantar; hay algunos con dos o tres párrafos que se repiten por varios minutos; no tienen una duración específica, sino que depende del tiempo que lleve realizar la acción que acompaña el canto.

Los *sones* conocidos como *sonil* se tocan durante las ceremonias, armonizan las procesiones y las acciones que se desarrollan en el momento. Por ejemplo, el *son Sonil yuch' balik tijwiniketik* (melodía para que tomen sus pilicos²⁸ los fiadores) se toca en el momento en que los fiadores comienzan a repartir y a tomar sus pilicos, y dura todo el tiempo que dure esta acción; es un *son* que acompaña y alegra a los fiadores.

Los *sones* conocidos como *yajk'ot* (danza) se tocan en las ceremonias que se danzan; por ejemplo, el *son Yajk'ot martomaetik* (danza de los mayordomos) se realiza una vez terminada la costura y el lavado del vestuario de los santos y las vírgenes. Estas danzas no se hacen en parejas, sino que cada uno a su estilo y modo lo hace; ejercen su libertad performativa en la danza.

Es necesario señalar que los *sones* citados son los que ejecutan los músicos de los fiadores y de las mayordomías. De acuerdo con la memoria de los músicos entrevistados, existen aproximadamente 50 *sones* distintos, lo que hace que Tenejapa destaque como un pueblo con una tradición amplia de creación y composición musical en Los Altos de Chiapas.

Además de los músicos de cuerda, los músicos *j-amteletik* tienen sus propios *sones*, que son cinco en total: *Sbeibal son* (El primer son), *Slijkibal son* (Inicio de la procesión), *Sbentesel son* (Son para encaminar), *Najkajibal son* (Son de la procesión) y *Lok'ibal son* (Son para terminar la procesión), que se tocan en repetidas ocasiones hasta finalizar las ceremonias.

²⁸ El pilico es tabaco molido que guardan en pequeños tecomates o pumpitos. En tselal es conocido con el nombre de *bankilal*. Éste es comido durante las ceremonias y al finalizar las fiestas, puesto que se cree que el *bankilal* fortalece el alma y aleja la presencia de energías negativas y de seres malignos que puedan molestar o enfermar al *ch'ulel* de las autoridades cuando van de regreso a sus comunidades.

Hasta ahora, los hombres son los únicos que pueden ejercer el oficio de músicos. Algunos de los entrevistados afirmaron que las mujeres sí tienen derecho a aprender, pero consideran que si aún no hay mujeres que sean músicos es por el hecho de que sienten pena o se sienten cohibidas, y sobre todo porque no tienen la posibilidad de viajar a los lugares donde se hacen las ceremonias, porque ello implica descuidar a sus esposos e hijos y dejar de hacer las actividades en la casa. Como podría esperarse, las mujeres sí participan en las ceremonias, pero lo hacen preparando la comida, lavando los vestuarios, arreglando los altares y acompañando mediante su danza, rezo y canto.

Aun cuando las mujeres no participan como músicos actualmente, en la memoria de los “de costumbre” se tiene presente que existió una mujer que fungió como autoridad tradicional y también fue compositora de varios *sones*. La mujer era conocida como la *Me'tik kanan ja'* (mujer que cuida el agua); cumplía las funciones de consejera para todas las mayordomías, era la encargada de cuidar el agua con la que se lavaba el vestuario de los santos y vírgenes, y además cantaba y decía a los músicos cómo ejecutar los instrumentos para crear la melodía de los cantos. Sin embargo, después de su muerte, a finales de la década de los ochenta, nadie más pudo ejercer el cargo y desapareció la figura de la *Me'tik kanan ja'*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Para los mayas, como afirma Jacinto Arias, los instrumentos musicales son parte de lo mágico, de lo sobrenatural, de lo divino, de lo sagrado;²⁹ son seres con vida que sienten y que se expresan. Los *sonetik* poseen *ch'ulel* y *o'tan* que necesitan ser bendecidos y fortalecidos mediante rituales realizados por los músicos antes, durante y después de las ceremonias. Los *sones* que refieren a lo sagrado también tienen significaciones profundas para los “de costumbre”, y podemos considerarlos como memorias musicales que remiten no sólo al pasado, sino al presente de Tenejapa.

²⁹ Jacinto Arias; *El mundo numinoso de los mayas: estructura y cambios contemporáneos*, SEP, México, 1975.

El *ch'ulel* y el *o'tan* son elementos que permiten la vida, la existencia, el conocimiento, la conciencia, el nacimiento de las emociones y la construcción de significaciones que permiten reconocer códigos culturales que son cambiantes con el tiempo, como sucede con la música tradicional de Tenejapa, porque con el transcurrir de los años se han dejado de tocar algunos *sones* aunque se han creado nuevos, los cuales se han integrado a los distintos procesos que abarca el desarrollo de los rituales.

La formación de músicos de cuerda es la experiencia más viva que existe en el pueblo; hay una tradición y voluntad de acrecentar el número de músicos que puedan integrarse a los grupos que acompañan a los fiadores y a las mayordomías. De hecho, en la Casa de la Cultura de Tenejapa se realizan varios talleres de arpa, guitarra, guitarrón y violín. Sin embargo, la transmisión de los conocimientos y la enseñanza de los *sones* de los *j-amteletik* se han descuidado, y no hay iniciativas para fomentar el aprendizaje de la flauta, el tambor y la corneta. Don Diego Guzmán Girón, el último cornetista de los *j-amtel*, nos compartió su reflexión acerca de la muerte no sólo física del músico, sino de la agrupación:

Así decimos, si desaparecemos del mundo, quién va a tomar nuestro trabajo, por Dios; así como nosotros tomamos este trabajo, si nosotros desaparecemos, ¿dónde está el músico? Nos morimos de enfermedad, y entonces ya no habrá músicos.³⁰

El silenciamiento de un instrumento es también la desaparición de su *ch'ulel* y la muerte de su *o'tan*, pero la reactivación de los conocimientos sobre esta formación musical implicaría la vuelta de esa sonrisa que los últimos músicos todavía conservan en su rostro. Esperamos que estas páginas, y en general nuestro trabajo, animen a ello.

³⁰ Diego Guzmán Girón, entrevista personal, octubre de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Pérez, Jacinto; *El mundo numinoso de los mayas: estructura y cambios contemporáneos*, SEP, México, 1975.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso; *Aj' instrumentos musicales mayas*, Universidad Intercultural de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, México, 2006.
- Bolom Pale, Manuel. *K'anel. Funciones y representaciones sociales en Huixtán, Chiapas*, Sna Jtz'ibajom, San Cristóbal de Las Casas, México, 2010.
- Herrera, Julio; *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, Instituto Nacional Indigenista, México, 2002.
- Hall, Stuart; *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Universidad del Cauca, Colombia, 2010.
- López Intzín, Juan; "Ich'el ta Muk': la trama en la construcción mutua y equitativa del *Lekil Kuxlejal* (vida plena-digna)", en Méndez Torres, Georgina; López Intzín, Juan; Marcos, Sylvia; Osorio Hernández, Carmen (coords.), *Sentipensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*, Taller Editorial La Casa del Mago, Guadalajara, 2013.
- Martí, Samuel; *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, México, 1968.
- Medina Hernández, Andrés; *Tenejapa: familia y tradición de un pueblo tzeltal*, Instituto Chiapaneco de Cultura, México, 1992.
- Méndez Guzmán, Diego; *El Kajkanantik. Los dioses del bien y el mal: luchas de liberación de un pueblo tzeltal*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1998.
- Segalen, Martine; *Ritos y ritualidades contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Vogt, Evon; *Los zinacantecos, un pueblo tzotzil de los altos de Chiapas*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1996.

La música en los mitos, la vida y la resistencia guaraní

Deise Lucy Oliveira Montardo

INTRODUCCIÓN¹

A partir de la confrontación de datos de investigaciones lingüísticas, arqueológicas y de etnohistoria, existe consenso acerca de que los guaraníes salieron de la Amazonia hace aproximadamente 3,000 años, de manera que cuando los europeos llegaron al Brasil meridional, en el siglo XVI, los hablantes de diversas variedades de guaraní ocupaban extensos territorios en las cuencas de los ríos Paraguay, Paraná y Uruguay, en el litoral sur-sureste de lo que hoy es Brasil y algunas áreas de Paraguay, Uruguay y Argentina.

De forma simplificada podemos decir que los subgrupos guaraníes son cuatro: kaiová o pai-tavyterã, ñandeva o chiripá, mbyá y chiriguano. Dentro de las fronteras brasileñas se considera que hay representantes de tres de los cuatro subgrupos: kaiová, mbyá y ñandeva, quienes conforman una población estimada en 40,000 personas, que vive principalmente en las reservas de Mato Grosso do Sul, aunque también residen en los estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro y Espírito Santo. Si consideramos toda la población guaraní, incluidos los chiriguanos que viven en Bolivia, son aproximadamente 280,000.² En

¹ Una versión previa de este artículo se presentó como ponencia en el coloquio “La música y los pueblos indígenas de América”, organizado por el Centro de Documentación Musical de Uruguay, en Montevideo, en 2015, con el título “Guaraníes: Música como motor da vida”.

² Para datos actualizados, ver el Mapa Guarani Continental, disponible en: <http://campanhaguarani.org/guaranicontinental/>.

todo este territorio, los guaraníes mantienen amplias redes de comunicación y de intercambio que se evidencian, entre otros ámbitos, en los rituales, en la música, en el complejo del chamanismo y en los movimientos de reivindicación de tierras.

Mi contacto con este pueblo comenzó en el litoral de Santa Catarina en diciembre de 1995, en la aldea Mbiguaçu, de Gran Florianópolis, y Wanderlei Moreira fue mi primer interlocutor. En aquella época, Wanderlei tenía 15 años de edad, y en mi primera visita ejecutó una versión de “Hey Jude”, de John Lennon y Paul McCartney, en guaraní, en la cual /ju/ se volvió el amarillo sagrado de los guaraníes, transformando el título en “Tierra amarilla”.³ A partir de esta visita desarrollé mi proyecto de doctorado, en el cual proponía realizar un relevamiento de los géneros musicales existentes en los distintos subgrupos, entendiendo “género” en el sentido que le da Bajtín a esta palabra cuando analiza los géneros de arte verbal, teniendo como unidad básica enunciados que posean estructura, contenido y estilos específicos relativos a sus usos.⁴ Comencé el levantamiento viajando por varias aldeas del sur de Brasil y de la frontera con Argentina, poniendo énfasis en los géneros tradicionales y dejando para después el interés por la música popular hecha por los indígenas.

En 1997, ya en el doctorado, tuve la oportunidad de conocer a los guaraníes de Mato Grosso do Sul. Acompañé a un grupo de trabajo de identificación de tierra de la Fundación Nacional del Indio (FUNAI, órgano del Ministerio de

³ Don Alcindo Wherá, padre de Wanderlei y reconocido chamán, en esa ocasión declaró que no podía mostrarme los cantos guaraníes porque estaban sufriendo amenazas de expulsión del pequeño terreno que ocupaban en los márgenes de la carretera nacional BR 101. Después de muchas batallas, durante los años siguientes el grupo de don Alcindo consiguió legalizar su situación en aquel lugar. Sus rituales están recogidos, entre otros, en Cristina de Mello; *Aetchá Nhanderukuery Karai Retarã: Entre deuses e animais: Xamanismo, parentesco e transformação entre os chiripá e mbyá guarani* (tesis doctoral en Antropología Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2006) e Isabel Santana de Rose; *Tata endy rekoe – Fogo Sagrado: encontros entre os guarani, a ayabuasca e o caminho vermelho*, (tesis doctoral en Antropología Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2010).

⁴ Mijail Bajtín; “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1982 [1979], pp. 248-293.

Justicia responsable de las cuestiones indígenas), invitada por el antropólogo Rubén Almeida. Había un conflicto en el área de Potrero Guasu porque sus antiguos ocupantes habían sido engañados hacía cerca de veinte años en aquel entonces, cuando la Misión Evangélica Unida, compuesta por misioneros alemanes, y el gobierno brasileño llegaron a la zona y les propusieron a los guaraníes ñandeva que se mudasen más cerca de la misión, donde tendrían acceso a salud y educación. Los niños fueron apartados, conducidos a un internado en Dourados,⁵ donde se les prohibió hablar su lengua, entre otras torturas psicológicas que relató el profesor Valentin Pires.⁶ Mientras tanto, el gobierno brasileño loteó las tierras de Potrero Guasu y se constituyeron pequeñas propiedades y haciendas.⁷

Cuando llegamos, en aquel 1997, los guaraníes estaban pintados de negro, con pintura de ñandypa (*genipa americana*), portaban arcos y flechas y en el *jeroky aty*, el lugar del *jeroky*, cantaban y danzaban 24 horas sin parar. Allí se encontraban líderes chamanes de otras aldeas para apoyar el movimiento, entre ellos una mujer muy respetada. En cierto momento me presenté a esas personalidades y manifesté mi interés en investigar los cantos y la música guaraní. La primera persona a la que se lo dije, después de que yo hablara se dirigió a su *mbaraká* (maraca), la tomó en sus manos y me dijo: “Este es nuestro documento, es la identidad del guaraní.

⁵ La misión que administraba el colegio interno en Dourados a donde fueron llevados los niños guaraníes es la Misión Evangélica Caiuá.

⁶ Profesor guaraní bilingüe (comunicación personal, 1998).

⁷ La región sur de Mato Grosso do Sul fue escenario de un proceso violento de expropiación y son muchas las familias que fueron desalojadas y confinadas en pocas y pequeñas reservas. Actualmente, una población de más de 40,000 guaraníes vive en situación precaria, en áreas exiguas, con varios procesos reivindicatorios de recuperación de las tierras tradicionalmente ocupadas. Para más información y datos precisos, consultar: Antonio Brand; *O impacto da perda da terra sobre a tradição kaionvá/guarani: os difíceis caminhos da palavra* (tesis doctoral, Pontificia Universidade Católica, Porto Alegre, 1997); Levi Marques Pereira, “O Movimento Etnico-Social pela demarcação das terras guarani”, en *MS Tellus*, año 3, núm. 4, 2003, pp. 137-145; Fábio Mura; *A Procura do Bom Viver: Território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os kaionwa* (tesis doctoral en Antropología Social, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2006) y Spensy Kmitta Pimentel; *Elementos para uma teoria política kaionvá e guarani* (tesis doctoral en Antropología Social, Universidade de São Paulo, 2012), entre otros.

El blanco tiene cédula de identidad, nosotros tenemos *mbaraka*'. Y así se fue poniendo en evidencia la importancia del *mbaraka*, de los cantos y de la danza que lo acompañan. Durante una semana vi, oí y grabé algunas horas de *jerokey*, nombre con el cual se designaban aquellos momentos de canto y danza acompañados por el *mbaraka* y por el *takuapu* (bastón de ritmo tocado por las mujeres).

Lo que vi y oí en aquellos días hizo que me decidiera a realizar mi investigación doctoral allí. En ese entonces ya creía que el aumento de las investigaciones sobre los mbya en el litoral sur y sureste, y en la Argentina, estaba dejando en desequilibrio el conocimiento sobre los guaraníes de manera general, pero aquella experiencia definitivamente me determinó. Lo que presencié durante esos días me remitió a las lecturas realizadas en el libro diario de Ruiz de Montoya,⁸ donde relata que la resistencia de los guaraníes a los procesos misioneros de inicios del siglo XVII ocurría con cantos y danzas, y muchas veces era protagonizada por mujeres; así como a lo escrito por Nimuendajú⁹ sobre las caminatas que realizó con los guaraníes a inicios del siglo XX.

Cuando volví, aproximadamente tres meses después, al indagar por las familias de Potrero Guasu me informaron que habían regresado a su tierra para presionar y acelerar los trámites para la demarcación y homologación de su territorio, pasos que son parte del proceso de reconocimiento de tierras indígenas en la actual legislación brasileña.¹⁰ Quise ir porque se decía que realizaban *jerokey* todos los días, pero mis anfitriones decían que era peligroso. Y en efecto lo era, pues de manera continua sufrían ataques sumamente violentos por parte de los

⁸ Antonio Ruíz de Montoya; *Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*, 2a ed., Martins Livreiro Ed., Porto Alegre, 1997 [1639].

⁹ Curt Unkel Nimuendajú; *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocnva-Guarani*, Hucitec/EDUSP, São Paulo, 1987 [1914].

¹⁰ Hasta el día de hoy, los guaraníes de Potrero Guasu siguen resistiendo los constantes ataques promovidos por los hacendados de la región. A pesar de que la tenencia de la tierra está garantizada en la legislación, la efectiva demarcación y la *desintrusão* —instrumento jurídico brasileño para garantizar, supuestamente, el pleno ejercicio de los derechos territoriales indígenas— de los ocupantes nunca se llevó a cabo. Ellos siguen viviendo en una pequeña parte de lo que es su territorio por derecho.

hacendados locales, a los cuales hacían frente también con cantos y danzas, pues el *mbaraka* y el *takuapu* son armas que dan fuerza y que también atacan y son entonados cuando los blancos aliados no están presentes, pues estos cantos que causan males a los enemigos se mantienen en secreto.

Continué mi investigación en Piraju'y y, en diciembre de 1999, fui a un *Aty Guasu* —una reunión de los líderes guaraníes de Mato Grosso do Sul—, donde conocí a doña Odúlia Mendes, una mujer que lideraba un grupo que peleaba por la recuperación de su *tekoha* Guaiviry. Odúlia Mendes fue expulsada violentamente de aquella tierra cuando tenía cerca de 11 años de edad. Según contó, vivían una situación de abundancia hasta aquel momento. Su padre fue uno de los guaraníes que se negaron a ser trasladados a una reserva y permaneció trabajando en haciendas; ella se casó, tuvo hijos y también vivía de esa manera hasta un día en que sus hijos se enfermaron y tuvo que caminar con ellos hasta la reserva indígena de Porto Lindo para que fueran atendidos.

Alrededor de los 40 años empezó a soñar y a recibir visitas de seres espirituales que la orientaron para “agarrar el *mbaraka*”, aprender a nombrar niños y guiar a su familia. Vivió entonces seis años muy difíciles, en los que sentía mucho miedo, hasta que se mudó a la tierra indígena Amambai, a donde fue en busca de un maestro que ahí vivía y también para reunirse con otros antiguos moradores del *tekoha* Guaiviry allí “aldeados”.¹¹ Con el transcurso de los años, el grupo de doña Odúlia consiguió que se organizara un grupo de identificación pero, como otros procesos semejantes, se detuvo y la efectiva *desintrusão*¹² de la tierra está bloqueada por intereses económicos. Doña Odúlia falleció durante este proceso y en 2011 su compañero, Nilzio Gomes, fue asesinado por pistoleros delante de la familia.

Un año después, en 2012, Tónico Benitez, antropólogo guaraní, convocó a una reunión e invitó a varios investigadores involucrados con la etnia. Esta reunión

¹¹ Escribo con más detalles sobre la historia de vida y el proceso de iniciación chamanístico de doña Odúlia en *Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani* (tesis doctoral en Antropología Social, Universidade de São Paulo, Brasil, 2002).

¹² Véase nota al pie núm. 10.

fue realizada en el *tekoha* Arroio Kora, mientras oíamos los tiros de los pistoleros. Fuimos cuatro profesores universitarios y un abogado, en nombre de nuestras asociaciones profesionales y universidades.¹³ La reunión se desarrolló en guaraní, y nuestra presencia allí fue principalmente testimonial. Se discutieron temas relacionados con sus luchas y otros también importantes, como el que las mujeres plantearon al preguntar: “¿por qué, cuando nuestros hijos están en una ocupación, este tiempo no es contabilizado como tiempo escolar [si] es durante este período que ellos más aprenden, que ellos realmente aprenden?”.



Imagen 1. Reunión en Arroio Kora, en 2012. Foto: Luciana de Oliveira.

¹³ Participamos Rosângela Tugny, en esa época profesora de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) y actualmente de la Universidad Federal del Sur de Bahía; Luciana de Oliveira y Bernard Belisario, de la UFMG; Nereu Schneider, abogado, especialista en derecho indígena, y yo, de la Universidad Federal del Amazonas (UFAM), quienes también asistimos en representación de la Asociación Brasileña de Etnomusicología, la Asociación Brasileña de Antropología, los institutos nacionales de Ciencia y Tecnología, Brasil Plural e Inclusión en la Investigación y Enseñanza Superior. También estuvieron presentes algunos funcionarios de la FUNAI y de la CESAI, órgano responsable de la salud indígena.

Finalizada la reunión, decidimos visitar el *tekoha* Guaiviry, ese lugar que había sido tan nombrado por doña Odúlia y Nilzio Gomes durante los años que viví con ellos en la época de mi investigación doctoral. En el camino, el paisaje desolador impresionaba, en especial si se considera que el nombre de aquel estado es Mato Grosso porque hace no mucho tiempo había bosque y hoy es un gran desierto con pequeños islotes de vegetación, islotes en los que pude entrever los pasajes felices que doña Odúlia evocaba de su niñez.

A la vera del río Guaiviry, unos niños saltaban en el agua y entendí que puede haber belleza y alegría aun en escenarios de hambre, de acoso y de falta de libertad. Como dicen los guaraníes, mientras el Sol y los seres humanos renazcan día con día y emitan su sonoridad, la vida continúa y hay razones para el optimismo.



Imagen 2. Paisaje deforestado en Mato Grosso. Foto: Luciana de Oliveira.



Imagen 3. Otra mirada a la deforestación en Mato Grosso. Foto: Luciana de Oliveira.



Imagen 4. En el río Guaiviry. Foto: Luciana de Oliveira.

LA MÚSICA, EL MANTENIMIENTO DEL MUNDO Y LA ESPACIALIDAD

La música tiene un papel central entre los pueblos indígenas de América del Sur. Varias etnografías así lo han mostrado; entre ellas, *A Musical view of the universe*, de Ellen Basso, sobre los kalapalo; *Why Suyá Sing?*, de Anthony Seeger, sobre los kinsêdjê; y “A Festa da Jaguatirica”, de Rafael Menezes Bastos, sobre los kamayura.¹⁴ Más recientemente, las investigaciones se han multiplicado y esa centralidad, que podemos ampliar a la danza, se confirma en muy diversos grupos.

Cuando llegué a la tierra indígena Amambai para realizar la investigación con la familia de doña Odúlia Mendes, ella me mostró un dibujo elaborado en una cartulina, en el que el Sol portaba en una mano un *mbaraka* y en la otra un

¹⁴ Véanse: Ellen Baso; *Musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1985; Anthony Seeger; *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987 y Rafael Menezes Bastos; *A Festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico-interpretativa*, Editora UFSC, Florianópolis, 2013.

takuapu. Según explicó, el Sol, o el dueño del Sol, el héroe creador, es responsable de mantener la sonoridad del mundo durante el día, responsabilidad que recae en las personas durante la noche. Luego comprendí que esto estaba ligado al hecho de que los kaiovás realizan muchos de sus rituales de noche, pues según su cosmovisión, el Sol, el *Pa'í Kuara*, es un chamán, y canta y toca sus instrumentos durante el día, pero de noche las personas son las responsables de tocar, cantar y bailar para mantener la vida en la Tierra. Si paran de hacerlo, la Tierra, que es como un *mbeju-guasú* (*beiju*¹⁵ grande) con la forma de un plato, quedará cabeza abajo.

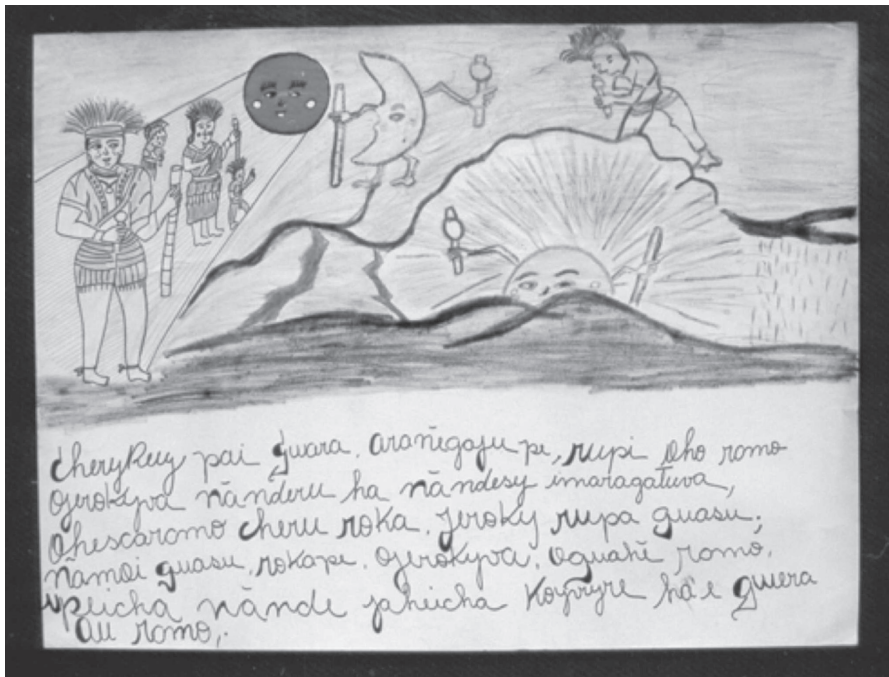


Imagen 5. Dibujo de Silvano Flores, guaraní kaiova, hijo de doña Odília Mendes.

¹⁵ El *beiju* es un panecillo elaborado con masa de mandioca.

La música es un camino que debe ser recorrido para encontrarse con los seres espirituales. Este camino no está exento de peligros y obstáculos, lo que aparece en las coreografías de lucha en las cuales realizan movimientos de ataque y defensa. Los guaraníes pretenden, en el camino realizado en el ritual, embellecer y fortalecer los cuerpos, dándoles fuerza y alegría, combatiendo la tristeza. Es su responsabilidad esa especie de entrenamiento y preparación para la vida, lo que garantiza la supervivencia del grupo y el mantenimiento de la propia Tierra, en una acción análoga a la desarrollada por los héroes creadores o ancestrales.

Sobre estos y otros temas nos ilustran los dibujos de Silvano Flores, hijo de doña Odúlia Mendes. En efecto, los caminos recorridos en los rituales también ahí aparecen, y junto con las letras de los cantos y los movimientos corporales nos hacen saber que estos caminos conducen a las aldeas divinas ubicadas en los puntos cardinales. Se verifica que hay al mismo tiempo una verticalidad en los caminos y una horizontalidad en la localización de estas aldeas, lo que hace que los trazos sean como parábolas que imitan la trayectoria de las flechas.

La elección de los repertorios ejecutados en los rituales cotidianos, los *jerokey*, está relacionada con los caminos que deben ser recorridos. Según me explicó doña Odúlia Mendes dibujando con una rama varios cuadrados de distinto tamaño en el piso de tierra, hay una numeración de los cantos que se tienen que ejecutar, pero ella, según el “guión” que recibía en sueños, a veces invertía el orden, pudiendo subir, bajar, saltar dos o hacer otras variaciones.¹⁶ Dibujó los cuadraditos desde abajo hacia arriba y los numeró desde arriba hacia abajo, aclarando que no sabía todo todavía porque estaba aprendiendo.

Según doña Odúlia, los *yyra'ija kuéra* (ayudantes) de “él”, el *Pa'i Kuara* (Sol), vienen con el viento frío y cuentan qué se debe rezar, el orden de los cantos, etcétera.

¹⁶ Es muy relevante la consideración del sueño como acceso a un archivo de donde se reciben cantos, y durante el cual también es posible visitar las aldeas divinas. “Todo el que es guaraní está allá y viene de allá”, le oí decir muchas veces a doña Odúlia. Los cantos, los adornos, animales y seres “aparecen” para algunas personas por merecimiento, como una revelación —y digo esto pensando en el proceso de revelado de una película fotográfica: la imagen surge revelada; ya existía, pero era invisible.

El viento es considerado un medio comunicador con los humanos, pero “ellos” también graban y sacan fotos (como hace la investigadora) y se las muestran a *ramõi* (el “abuelo”, padre del Sol).

Otro día, doña Odúlia dibujó en el piso tres caminos y en el medio una serie de cuadrados, y explicó que “él”, *Pa’i Kuara*, le mostró los tres caminos subiendo, en los cuales los cuadrados son las músicas. Fue con trazos saltando de un camino a otro. “El de en medio es *Pai tavyterã, che mba’e* (mi cosa) —dijo—, el otro es *ka’agui potire hegua*, del guaraní ñandeva, y el otro viene de lejos”. Ella iba mezclando las músicas hasta el amanecer, primero *mbegue katu* (más lentas) y después *ygyra’ija* (más aceleradas). Alrededor de estos caminos trazó un círculo que lo englobaba todo y afirmó que todo aquello es el mundo con sus aldeas y ciudades, a las cuales se llega a través del canto. Trazó una línea saltando de un camino a otro y explicó que canta un verso, termina, toma de otro, toma dos *Tavy Terã*, después toma dos de otro, y así sigue adelante: “Me voy levantando hasta la altura de la copa de los árboles (*ka’agui potire hegua*). Ahora nosotros vamos a la ciudad, lejos”. Ella fue diciendo los nombres de los cantos y explicando que ellos suben y que “nosotros subimos cuando cantamos”.

Como comenté en el apartado anterior, doña Odúlia inició su proceso de volverse “cacica”¹⁷ cuando residía en la tierra indígena de Porto Lindo, un área ñandeva. En su repertorio hay cantos de este subgrupo, y lo justifica diciendo que esto aumenta la fuerza de su canto y conduce a su propio grupo más lejos. Menezes Bastos, al trazar algunas características generales de la música de los pueblos indígenas en las tierras bajas de América del Sur, destaca la estructura secuencial como una de ellas. En palabras del autor, la secuencialidad “tipifica la organización musical de los rituales en el plano intercancional, o sea, en el plano constituido por la articulación entre las respectivas canciones (piezas vocales, instrumentales o voco-instrumentales)”¹⁸ y es a través de la performance de estas secuencias como la

¹⁷ En Mato Grosso do Sul, los guaraníes ñandeva y kaiovia llaman caciques o rezadores a los iniciados en el chamanismo.

¹⁸ Rafael Menezes Bastos; “Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte”, en *Mana*, vol. 13, núm. 2, 2007, p. 298.

comunicación se fabrica en el ritual. Estas secuencias, añade, así como las secuencias de secuencias, “frecuentemente anclan la cronología del día y de la noche y son por ella ancladas [y] es posible que también lo hagan con otros ciclos temporales como los meses, las estaciones, etc., componiendo calendarios musicales”.¹⁹

En el caso del ritual guaraní, la estructura secuencial de los cantos está relacionada con los caminos recorridos para encontrar a los seres espirituales. Es como los viajes que hacemos, decía doña Odúlia: “Como usted va a Amambai [ciudad próxima] o como vamos a Brasilia [los guaraníes van seguido a Brasilia a reivindicar sus derechos]; es lo mismo”. Ahora bien, para los kaiováes el *jeroky* es un camino con una trayectoria que debe recorrerse cuidadosamente de ida y vuelta, so pena de que los participantes se pierdan o queden susceptibles a sufrir peligros y enfermedades.

Al analizar en el material musical y en las coreografías los indicios de estos desplazamientos, se observa que las frases musicales más agudas abren paso, y la parte que se repite más veces y que enfatiza el centro tonal de las canciones crea un espacio de tensión en el cual se exige a los participantes toda la atención. Los recorridos que realizan son peligrosos, los *yvyra'íja kuéra* (ayudantes del ritual) están armados con sus *mbaraka* (maracas) e *yvyra para* (bastones), y vigilan la seguridad de los participantes, al mismo tiempo que los prueban en continuos movimientos de ataque.

El análisis del movimiento coreográfico da pistas del significado de la música que acompaña a la danza. Los movimientos de esquivarse, por ejemplo, son generados por una tensión provocada con la música que juega con intervalos de tercera menor y mayor alternadamente. El ritmo, lleno de contratiempos, también colabora para crear tensión. En el caso de la música guaraní ñandeva, en la cual existe una progresión en el número de repeticiones de apenas una parte de la estructura de la canción y una vuelta al número inicial, ocurre lo que podríamos denominar un ensanchamiento en el recorrido creado por la música. De este modo, el momento en que el número de repeticiones llega al máximo es

¹⁹ Rafael Menezes Bastos; “Música nas sociedades...”, p. 299.

el momento en que aumenta la tensión en las coreografías, donde los participantes ensayan movimientos de ataque y defensa.

De acuerdo con los kaiovás, hay un movimiento de subida en los caminos,²⁰ y los cantos y algunos discursos terminan con la expresión “¡haaaaaa!”, que indica una llegada. El gesto que doña Odúlia hace, tanto en el momento de la performance como en las exégesis, es un gesto de aterrizaje; flexiona las rodillas. Pero los caminos son vías de doble sentido, pues si bien los participantes del ritual suben, los seres divinos descienden. Ambos a veces usan vehículos, como el *apyka* (banco); un vehículo, según doña Odúlia, mediano y redondo donde caben unas tres o cuatro personas, y que en particular los guaraníes mbyás utilizan en sus rituales para llegar a las aldeas ultramarinas.

Como se mencionó antes, doña Odúlia tenía en su repertorio una canción llamada *ka'agui potire begua*, que podemos traducir por “canto de la altura de la copa de los árboles”. Esta canción está relacionada con el desplazamiento vertical, pero también se refiere al papel de la copa de los árboles como filtro de enfermedades pues, según ella, cuando había bosque no llegaban las enfermedades. Ahora, sin ese filtro, las personas están desprotegidas.

En cuanto a la posibilidad de elevarse al cantar, algunos guaraní kaiová con los que conversé señalaron que era propiciada por la afinación del coro femenino. Según explicaron, cuando las mujeres consiguen cantar a coro de manera ideal crean una cuerda en la que todos se cuelgan.²¹

²⁰ Chamorro describe la proclamación de Dolícia, una chamana kaiová: “Como deseo que fuésemos levantados (*taperupímo*) hasta Tupã y le presentásemos el modo de ser puro de nuestra flor (*ku'akuaba reko nani*)”. Graciela Chamorro; *Kurusu Ñe'ëngatu, palabras que la historia no podría olvidar*, CEADUC/IEPG/COMIN, Asunción/São Leopoldo, 1995, vol. 1, p. 65.

²¹ La imagen de las cuerdas también es recogida por Dominique Tilkin Gallois (“Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paië*”, en Langdon, Jean (org.); *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, UFSC, Florianópolis, 1996, p. 45) para los waiãpi cuando trata del *tupasã*, de la cuerda que es arrojada por el chamán a enemigos distantes; remite a una parábola que sube y baja como la trayectoria de un proyectil y, en el caso de los guaraníes, como el camino para llegar a las aldeas divinas. El término en guaraní para hablar de esta cuerda es *sã*.

Del repertorio registrado durante mi estadía con doña Odúlia he seleccionado una canción, de la cual presento una descripción lexicológica, la traducción que proponen los locales y una propuesta personal de traducción. La canción dice:

Ano 'arako orojero ky
Pa'i Kuara roka rebe
Ano 'arako orojerure yvága che ra'e
Ano 'arako orojero ky
Pa'i Kuara roka rebe
Angatu ore orojero ky
Pa'i Kuara roka rebe
 ¡Haaaaa!...

Descripción lexicológica	Traducción con base en las exégesis nativas	Propuesta de traducción
<i>Ano 'arako orojero ky</i> A/aquí + <i>no'a</i> /juntar, recoger + <i>rako</i> /correcto, seguramente; o/característica verbal de la tercera persona singular o plural + <i>ro</i> /característica de la primera persona plural restringido + <i>jero ky</i> /danzar	Ahora nosotros danzamos	Aquí juntos verdaderamente danzamos
<i>Pa'i Kuara roka rebe</i> <i>Pa'i</i> /Chamán; <i>Kuara</i> /del Sol + <i>roka</i> /patio + <i>rebe</i> /por, de, en	En el patio del Sol	En el patio del divino chamán que cuida del Sol
<i>Ano 'arako orojerure yvága che ra'e</i> A/aquí + <i>no'a</i> /juntar, recoger + o/característica verbal de la tercera persona singular o plural + <i>ro</i> /característica de la primera persona plural restringida + <i>jerure</i> /pedir + <i>yvága</i> /cielo + <i>Che</i> /yo + <i>ra'e</i> /partícula de pasado, generalmente pluscuamperfecto	Y nosotros pedimos en el cielo	Aquí juntos pedimos en el cielo
<i>Ano 'arako orojero ky</i>	Así nosotros danzamos	Aquí juntos verdaderamente danzamos
<i>Pa'i Kuara roka rebe</i>	En el patio del Sol	En el patio del chamán que cuida del Sol
<i>Angatu ore orojero ky</i> <i>Ange</i> /adverbio de tiempo, a poco + <i>katu</i> /bien + <i>ore</i> /nosotros + <i>jero ky</i> /danzar	Ahora nosotros estamos danzando	Ahora mismo estamos danzando
<i>Pa'i Kuara roka rebe</i>	En el patio del Sol	En el patio del chamán que cuida del Sol
¡Haaaaa!...		

Daniel Vasquez, ayudante ritual de doña Odúlia y quien trabajó conmigo en las traducciones, me explicó que el *rebe* en la frase “*Pa’i Kuara roka rebe*” significa que ellos están llegando al patio, danzando y ocupando aquel espacio. Hubo un cambio de pronombre en el transcurso de la letra de la canción, lo que evidencia las diversas voces que hablan en el ritual. En esta canción la cantora usa *ore*, segunda persona del plural exclusiva, y en el tercer verso usa *che*, primera persona del singular. Está hablando en nombre del grupo, pero en el cielo está pidiendo sola.

La letra de la canción dice que ellos danzan juntos²² para atraer la atención del chamán responsable del Sol. La agencia de los seres espirituales se manifiesta mediante truenos, viento y otras señales. Varias veces los informantes destacaron que “ese canto es del cielo, no es de aquí”, y que el chamán tiene un papel de mediador. Sobre la presencia del *Pa’i Kuara*, doña Odúlia explicó: “Cuando él viene de allá, se queda como en la ciudad. Cuando le parece bien, sopla, pero se queda como un relámpago, una luz encima de nosotros”.

En la letra de los cantos destacan las diversas voces allí presentes, que señalan la comunicación y la interacción entre los participantes y las divinidades durante el ritual. Insistentemente, durante las sesiones de exégesis quise saber quién hablaba. Doña Odúlia respondía en algunos momentos “es de allá”, en otros decía “es de aquí”, y en otros más señalaba que era “de los dos”. El cambio de los pronombres en la letra de las canciones señala un constante cambio de perspectiva de la voz que está cantando. Cuando doña Odúlia decía que quien estaba cantando no era ella sino *Pa’i Kuara*, el dueño del Sol, es el punto de vista de éste el que estaba siendo expresado. Además, a veces se utiliza el pronombre *ore*, “nosotros” exclusivo, que excluye al interlocutor de la acción, o sea, que sólo

²² Al analizar las coreografías performatizadas en el ritual percibí un comportamiento que me remitió directamente a la noción de artes marciales. Menezes Bastos hace esta asociación con relación a las coreografías del ritual kamayurá en *A Festa da Jaguatirica*. En los rituales guaraníes, uno de los entrenamientos más significativos es aprender a “desviarse” en danzas/luchas. El comportamiento de no contraponerse, característico de los guaraníes, es trabajado de forma musical y corporal. Lo que aparentemente es una no resistencia se presenta como una estrategia desarrollada frente a los retos que vienen enfrentando hace siglos y en la cual la música y la danza ocupan un papel constitutivo.

abarca a los participantes que danzan y hablan “para allá”, y otras veces se utiliza el *ñande*, “nosotros” inclusivo, que abarca a todos los participantes y al interlocutor.

La canción continúa exhortando a los que danzan delante de Tupã a que oigan el mensaje del *Pa’i Kuara* para que nada malo ocurra. También dice que los que están asistiendo a la danza no van a ver todo, no verán hasta el fin sus danzas, y nombra a los dioses *Tupã Verú Rendy*, los compañeros de Tupã, que posibilitan los relámpagos y protegen a los que están danzando.

Los chamanes con quienes conversé afirmaron reiteradamente que ellos, cuando cantan, son como una radio, pues el canto viene de “allá”. La metáfora del teléfono también fue muchas veces utilizada, y ambas subrayan la característica dialógica del ritual: la metáfora de la radio coloca a “Él” como sujeto emisor y a los habitantes de la Tierra como oyentes, y la del teléfono refuerza la noción de que ambos hablan. El cambio de punto de vista parece ser un ejercicio constante en la práctica de varias sociedades. Entre los araweté, la expresión *Mai marakã* (música de las divinidades), se usa de manera genitiva y posesiva, pues las canciones no son de los chamanes, sino de los *Mai*, de los dioses. Un chamán le dijo a Viveiros de Castro: “Quien cantó no fui yo, quien cantó fueron los *Más*”. El autor recuerda, sin embargo, que eso no significa que los chamanes no sepan lo que están cantando. “El chamán es como una radio’, dicen. [...] Es un vehículo. [...] El chamán no incorpora a las divinidades y a los muertos, él cuenta-canta lo que ve y oye: los dioses no están ‘dentro de su carne’, ni ocupan su *hiro/cuerpo*”.²³ Además de los guaraníes y de los araweté, otros grupos como los pankararu se refieren al canto del chamán como radio, teléfono, como aparato “mediático”, o sea, soporte de difusión de informaciones o de otros puntos de vista.²⁴

Sobre los araweté, Viveiros de Castro también dice que la complejidad de los cantos chamánicos reside en el agenciamiento enunciativo allí establecido: “La música de los dioses es un solo emisor pero, lingüísticamente, es un diálogo

²³ Eduardo Viveiros de Castro; *Araweté, os deuses canibais*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1986, pp. 543-544.

²⁴ Véase: Maximiliano Carneiro da Cunha; *A música encantada Pankararu – toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu*, tesis de maestría, UFPE, Recife, 1999.

o una polifonía, donde diversos personajes aparecen de diversas maneras. Saber quién canta qué y para quién es el problema básico”.²⁵ La dificultad de saber quién está hablando en la letra de las canciones es compartida por investigadores de otros grupos. Menezes Bastos sugiere que el contexto que trata la letra de las canciones ayuda a indicar el sujeto que en ellas habla.²⁶ En otros casos, se utilizan recursos musicales para diferenciar quien está hablando. Elsj Lagrou, por ejemplo, comenta que el narrador kaxinawá, así como el shipibo, cambia de tono y altura de la voz para indicar el cambio de punto de vista en la narrativa.²⁷

La *performance* debe ser pensada considerando no sólo la comunicación entre los ejecutantes y los dioses y seres a los cuales el canto se dirige, sino también a quienes, como yo, podíamos asistir. Durante todas las grabaciones se mencionó el hecho de que estuviese grabando sus cantos y las manifestaciones de su cultura para mostrárselas a los blancos en la ciudad.

Después de la canción citada, que duró 2 minutos y 36 segundos, doña Odúlia habló, con el acompañamiento de su *mbaraka*, sobre la petición que está haciendo de volver con su grupo a su tierra y sobre la difícil vida que ellos llevan: “Nosotros [exclusivo] somos pobres, ahora danzamos en el patio del Sol para volver a nuestra tierra, el sistema de los blancos no es bueno para nosotros, nosotros estamos contándole”. Ella se estaba refiriendo a mi audición, y entonces se presentó a sí misma: “*ko’a há’e kacika hera há’e kuña mbo’y rendy yvyra’ija* [ésta aquí es la chamán cuyo nombre es Ayudante Collar Resplandeciente]”. Daniel explicó que en ese momento ella era al mismo tiempo personaje y narradora, que era el *Pa’i Kuara* quien la estaba presentando. Y Odúlia entonces contó que el *Pa’i Kuara* los alertó sobre la situación de la tierra y sobre la necesidad de que tuviesen fuerzas para seguir luchando, y volvió a hablar de mi presencia; mencionó que estaba hospedada con ellos para ver cómo los indios vivían, contárselo a todo el mundo y ayudarlos.

²⁵ Eduardo Viveiros de Castro; *Araweté, os deuses canibais*, p. 548.

²⁶ Véase: Rafael Menezes Bastos; *A Festa da Jaguatirica...*

²⁷ Elsj Maria Lagrou; *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*, tesis doctoral, PPGAS/USP, São Paulo, 1998, p. 279.



Imagen 6. *Pa'i Kuara* iluminando a la chamana con su luz, como con una linterna. *Pa'i Kuara* es el héroe creador, el Señor del Sol, el hermano mayor de los mellizos de la mitología guaraní kaiová. Obra de Silvano Flores.

PALABRAS FINALES

Finalizo este texto recordando que doña Odúlia Mendes y su compañero Nilzio Gomes ya fallecieron. Nilzio, como mencioné, fue asesinado en el *tekoha* Guaiviry en 2011. Su grupo, no obstante, sigue resistiendo para permanecer en el lugar que tradicionalmente ocupaban. En octubre de 2015, una flota de batallones del ejército, tropas de choque y efectivos de la Policía Federal se desplazaron rumbo a la región sur de Mato Grosso do Sul para realizar un desalojo ordenado por

un juez estatal. Cito a continuación un fragmento de la nota que Agda Riquelme Rocha puso en el grupo Aty Guasu, de Facebook, el día 20 de octubre de ese año:

En este momento, nosotros, guaraníes y kaiowas, estamos en un ritual entonando nuestro canto de guerra y muerte, un ritual que para nosotros es muy triste porque es un ritual de despedida de todo aquello que más amamos y vamos a dejar después de nuestra muerte forzada. Pero por nuestras tierras sagradas, vamos a resistir y luchar [...] No tenemos armas como las de las fuerzas policiales, pero nuestra arma es nuestro rezo y *mbaraca*, y nuestro escudo es nuestro propio cuerpo. Vamos a resistir, no vamos a retroceder, vamos a permanecer firmes y fuertes en este nuestro *tekoha*. Sabemos que vamos a morir, pero vamos a morir luchando y resistiendo. [...] En este momento está por ocurrir una gran masacre y derramamiento de sangre indígena en los *tekobas* Nhanderu Marangatu y Guayvirí [...] ¡Resistir para existir! ¡No a los desalojos!

La movilización contra el genocidio surtió efecto, y el Supremo Tribunal Federal suspendió las órdenes de desalojo de estas dos áreas. La situación tensa, no obstante, continúa, pero lo que deseo subrayar es la frase del *Aty Guasu* que sitúa los cantos y las danzas como armas, como defensa, como garantías de la vida guaraní. En los mitos de creación del mundo, en un episodio el *mbaraka* y el *takuapu* fueron utilizados para reunir a la madre y al padre ancestrales, y, en otro, para garantizar la supervivencia al gran diluvio. Y así siguen.²⁸

²⁸ En los últimos años, la resistencia de los guaraníes se manifiesta también en otros géneros musicales, por ejemplo en el hip hop, donde destaca el grupo MC Bro. Para conocer sobre esta agrupación puede consultarse la tesis de Jacqueline Candido Guilherme; *A poética da luta: rap indígena entre os Kaionvá e Guaraní em Mato Grosso do Sul*, tesis de maestría, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2017.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail; 1982 [1979]. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno Editores, México, pp. 248-293.
- Basso, Ellen; *Musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1985.
- Brand, Antônio; *O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaioná/ Guarani: os difíceis caminhos da palavra*, tesis doctoral, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- Carneiro da Cunha, Maximiliano; *A música encantada Pankararu – Toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu*, tesis de maestría, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.
- Chamorro, Graciela; *Kurusu Ñe’ëngatu, palabras que la historia no podría olvidar*, CEADUC/IEPG/COMIN, Asunción/São Leopoldo, 1995, vol. 1.
- Gallois, Dominique Tilkin; “Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paié*”, en Langdon, Jean (org.); *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, UFSC, Florianópolis, 1996, pp. 39-74.
- Guilherme, Jacqueline Candido; *A poética da luta: rap indígena entre os kaiowá e guarani em Mato Grosso do Sul*, tesis de maestría en Antropología Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- Lagrou, Elsje Maria; *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*, tesis doctoral en Antropología Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- Mello, Flávia Cristina de; *Aetchá Nbanderukuery Karai Retarã: Entre deuses e animais: Xamanismo, parentesco e transformação entre os chiripá e mbyá guarani*, tesis doctoral en Antropología Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2006.
- Menezes Bastos, Rafael José de; *A Festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico-Interpretativa*, Editora UFSC, Florianópolis, 2013.
- Menezes Bastos, Rafael José de; “Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte”, en *Mana*, vol. 13, núm. 2, 2007, pp. 293-316. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_

- arttext&pid=S0104-93132007000200001.
- Montardo, Deise Lucy Oliveira; *Através do mbaraka: música e xamanismo guarani*, tesis doctoral en Antropología Social, Universidade de São Paulo, Brasil, 2002.
- Montardo, Deise Lucy Oliveira; *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. EDUSP, São Paulo, 2009.
- Mura, Fábio; *À Procura do Bom Viver: Território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa*, tesis doctoral presentada al PPGAS/MN-UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.
- Nimuendaju, Curt Unkel; *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuwa-Guarani*, Hucitec/EDUSP, São Paulo, 1987 [1914].
- Pereira, Levi Marques; “O Movimento Etnico-Social pela demarcação das terras guarani”, en *MS Tellus*, año 3, núm. 4, 2003, pp. 137-145.
- Pimentel, Spensy Kmitta; *Elementos para uma teoria política kaioná e guarani*, tesis doctoral en Antropología Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- Rose, Isabel Santana de; *Tata endy rekoé- Fogo Sagrado: encontros entre os Guarani, a ayahuasca e o Caminho Vermelho*, tesis doctoral en Antropología Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2010.
- Ruiz de Montoya, Antonio; *Conquista Espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*, 2a ed., Martins Livreiro Ed., Porto Alegre, 1997 [1639].
- Seeger, Anthony; *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Seeger, Anthony; *Por que cantam os Kĩšédjê?* Cosac Naify, São Paulo, 2015.
- Viveiros de Castro, Eduardo; *Araweté, os deuses canibais*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1986.

Leyendas de hormiguillo, o del origen centroamericano de la marimba

José Israel Moreno Vázquez

La marimba en el estado mexicano de Chiapas y en Guatemala es un instrumento de gran arraigo cultural. Sus músicos y constructores son orgullo para muchos pueblos de la región, pero como ocurre con otros elementos culturales de Latinoamérica, a ella se vinculan historias fantásticas que han pasado de forma oral de generación en generación y que buscan explicar procesos históricos poco conocidos en profundidad.

A diferencia de otros instrumentos que llegaron con los españoles durante la Colonia, la marimba no tuvo una expansión continental, sino que se arraigó sólo en ciertas regiones de Centroamérica y, en menor medida, de Sudamérica. Esto, sumado a la relevancia que ha tenido entre ciertos grupos indígenas centroamericanos, principalmente de Guatemala, ha generado la errónea idea de que es un instrumento originario de América, aunque su cuna se encuentra en África y llegó con los esclavos.

En efecto, mucho se ha escrito y hablado acerca de la procedencia de la marimba tanto en Chiapas como en Guatemala,¹ y debido a la importancia que tiene en estas regiones, algunos autores han enfocado sus esfuerzos en encontrar para este instrumento un origen maya o de alguna otra cultura de América; de

¹ Conviene señalar que Chiapas perteneció hasta 1821 a la Capitanía General de Guatemala, pero ambas regiones siguieron compartiendo su tradición musical en torno a la marimba, pues fue en ellas donde tuvo su desarrollo más notorio.

hecho, numerosas publicaciones, cuando hacen referencia a este tema, le restan importancia a la investigación y a la documentación sobre el desarrollo musical y el repertorio de la marimba, de manera que hoy en día existe poca información fiable.

En esta región, la historia de la marimba ha sido difundida, principalmente, por ciudadanos amantes del instrumento que no han dedicado tiempo a profundizar en la investigación, y por algunos cronistas con un perfil demasiado nacionalista, lo que ha influido para que se hayan propagado datos inconsistentes. Por supuesto, también existen documentos escritos por especialistas como Fernando Ortiz, Vida Chenoweth, Linda O'Brien, David Vela, Lester Godínez y Alfonso Arrivillaga, pero han sido publicados en colecciones especializadas que circulan principalmente en medios académicos.

En las siguientes páginas presentamos un análisis de tres líneas argumentales que pretenden sustentar la teoría del origen prehispánico de la marimba en América, y después abordamos una leyenda magnífica sobre un marimbista que es considerado, en la cultura popular, como el abuelo de la marimba chiapaneca, aunque no existan evidencias que den certeza sobre los detalles tan precisos que se narran acerca de él.

SOBRE LA TEORÍA AMERICANISTA DEL ORIGEN DE LA MARIMBA

Entre las varias historias que pretenden sostener que la marimba es un instrumento autóctono indoamericano, nos centraremos en tres de las más conocidas: dos de Guatemala y una de Chiapas, México. Las dos líneas argumentales más conocidas de Guatemala se pueden encontrar en el libro del folklorista y escritor Carlos Ramiro Asturias, *Verdadera evolución de la marimbah maya*,² publicado en 1994. Este autor intentó probar las hipótesis explicativas expuestas por Mariano López Mayoral y por Marcial Armas Lara, quienes buscaron el origen de la marimba en

¹ Carlos Ramiro Asturias Gómez; *Verdadera evolución de la marimbah maya*, Artemis Edinter, Guatemala, 1994.

las culturas originarias de América, principalmente en la cultura maya. La primera de las “historias probatorias” de esta teoría fue escrita por Marcial Armas Lara, quien en *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*³ relata que él personalmente vio un fragmento de un códice maya en el que aparecía retratada claramente una deidad, o un personaje maya ataviado como tal, tocando lo que parecía ser una “marimba de brazo”. Según la narración de Armas, un contacto lo llevó en mayo de 1958 con los ojos vendados a un área remota, en donde se reunió con sacerdotes indígenas que le mostraron la antigua imagen. Después de verla, menciona que realizó un dibujo y, tras hacerlo, uno de los sacerdotes lo enrolló y lo colocó dentro de un recipiente de bambú, el cual selló con cera negra y afirmó: “Estarás oculto para el mundo”. Posteriormente, el contacto trasladó a Armas de regreso, de nuevo con los ojos vendados. Armas Lara reprodujo el dibujo con la mayor fidelidad posible y a partir de entonces lo difundió como prueba de la existencia de la marimba en el mundo maya prehispánico.

Aunque sorprenda, diversos autores y la cultura popular asumieron que esta historia resolvía el misterio del origen de la marimba, y se ha replicado ampliamente, sin considerar aspectos fundamentales como la falta de la fuente original, es decir, no se tiene certeza de que el códice exista o haya existido. Por lo demás, ¿un dios maya tocando una marimba? El investigador Robert Neustad se refiere a la historia de Armas Lara de la siguiente manera:

Armas intenta demostrar la veracidad de su experiencia. Su prueba es una copia; es su copia la que ofrece como una representación del origen de la marimba. En otras palabras, en su libro publica una copia de la copia que él hizo de un dibujo de un dios maya tocando una marimba. ¿O tal vez el códice original muestra a un hombre santo maya, vestido como un dios, tocando una marimba? En esta lectura, la prueba de Armas Lara del origen de la marimba consiste en una copia publicada de la copia que él hizo de memoria del

³ Marcial Armas Lara; *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*, José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1964.

códice (en otras palabras, una imagen/copia) de un hombre ataviado tocando marimba como si fuera de un Dios Maya.⁴

Carlos Ramiro Asturias defiende fervientemente la historia de Armas, considerándolo un patriota y criticando a quienes lo han criticado; le otorga total credibilidad a su “evidencia”, y él mismo contrató al pintor sololateco Edgar Ordóñez para realizar una copia de la copia para su propio escrito y así supuestamente demostrar su veracidad.⁵



Imagen 1. Dibujo de Marcial Armas Lara en su libro *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*, José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1964.

⁴ “Armas attempts to prove the veracity of his experience. His proof is a copy, his copy, which he offers as a representation of the marimba’s origin. In his book, in other words, he publishes a copy of the copy that he rendered of a drawing of a Mayan God playing marimba. Or, perhaps the original codex depicts a Mayan holy man, dressed as a God, playing marimba? In this reading, Armas’s proof of the marimba’s origin consists of a published copy of his rendered copy of a codex (in other words, an image/copy) of a costumed man playing marimba —performing in the image of a Mayan God” (Robert Neustadt; “Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America”, en *Music and Politics*, núm. 1/2, 2007, pp. 1-20, traducción propia).

⁵ Ver más en: Carlos Ramiro Asturias Gómez; *Verdadera evolución de la marimba maya*.

La segunda de las argumentaciones que pretenden sostener el origen americano de la marimba fue elaborada por Mariano López Mayoral en su libro *Momentos estelares de la historia de la marimba en Guatemala*, publicado en 1982. En él, este autor asevera que encontró una prueba definitiva para asegurar que la marimba es de origen maya. Analiza diversos fundamentos que, según él, soportan esta teoría, dedicándose con más detalle a uno, al que destina más páginas en su trabajo: el “vaso de Ratinlinxul”, también conocido como “vaso de Chamá”.⁶

El vaso de referencia es un objeto de cerámica policroma del periodo Postclásico, datado entre los años 1000 y 1100 d.C., que fue descubierto en 1923 en Alta Verapaz y se encuentra desde 1924 en el Museo de Arte y Arqueología de la Universidad de Pensilvania, en Filadelfia, Estados Unidos, con el número 11701 y, en el catálogo de vasos mayas, con la referencia K594. Este objeto, que cuenta con iconografía, muestra una procesión en la que se ve a un personaje de alto rango, probablemente un sacerdote o mercader, a quien llevan cargando dos sirvientes; junto a él se encuentra un animal, al parecer un perro; atrás, un personaje que carga un objeto en la espalda sujeto a su cabeza, y al final tres



Imagen 2. Vaso de Ratinlinxul (panorámica).

⁶ Mariano López Mayoral; *Momentos estelares de la historia de la marimba en Guatemala*, José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1982.

músicos con trompetas. López Mayorical asegura que el objeto que carga el sirviente que antecede a los trompetistas es una marimba de caja, y con este argumento defiende la existencia prehispánica de la marimba.⁷

A diferencia del códice que menciona Armas Lara, el vaso de Ratinlinxul existe y ha sido estudiado por investigadores, quienes han determinado el periodo al que pertenece, además de que han descrito e interpretado las imágenes que se observan en él; sin embargo, en los artículos sobre el tema, si bien se menciona a los músicos que portan trompetas, no se hace mención a una marimba, pues se refieren al objeto que parece ser una marimba como un asiento o trono para el personaje principal. Por ejemplo, en su estudio sobre las trompetas mayas, Roberto Velázquez Cabrera se refiere al vaso de Ratinlinxul y, como otros autores, no alude a ninguna marimba: “Los vasos mayas son un buen ejemplo de la disponibilidad de imágenes de trompetas [...] Las tres trompetas del vaso K594 tienen su propia estructura, dimensiones, tienen boquillas y pudieron tocarse al mismo tiempo.⁸ Brenner y Neustad, en sus análisis, consideran insostenibles las versiones de López Mayorical y Asturias.⁹

El compendio descriptivo más completo sobre los vasos mayas lo ha realizado el investigador Justin Kerr en una colección de seis libros titulados *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, y en ninguno de ellos se hace referencia a alguna marimba maya.¹⁰ Sobre el vaso en cuestión, Kerr refiere:

⁷ Mariano López Mayorical; *Momentos estelares de la historia de la marimba en Guatemala*, pp. 55-76.

⁸ Roberto Velázquez Cabrera; “Análisis virtual de trompetas de Bonampak”, en *Boletín Informativo. La pintura mural prehispánica de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, año VIII, núm. 17, 2002, pp. 42-45.

⁹ Más información en Helmut Brenner; *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*, George Olms Verla, Alemania, 2007, pp. 102-103 y en Robert Neustadt; “Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments...”.

¹⁰ Justin Kerr; *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Kerr Assoc, s/l, 1989.

Un vaso en la colección del Museo de la Universidad, el Vaso de Ratinlinxul, ha sido descrito de varias maneras. En la cuarta edición de *The Ancient Maya*, la descripción es la siguiente: Un tercer vaso de Ratinlinxul, en la misma región, muestra a un noble, identificado como un mercader, cargado en lo que se asemeja a un palanquín de canasto suspendido de cuatro palos para cargar sobre los hombros de los criados. Un perro se estira de forma realista debajo del palanquín. Los siguen cinco criados: el primero carga un trono con acojinado de jaguar; los siguientes tres llevan lo que parecen remos de una canoa; y el último agarra un doblez de la tela con su mano izquierda (K594).

Siempre ha sido mi opinión que este viaje no es de un mercader con sus criados y sus remeros, sino que parece su última travesía por la tierra llevado por un individuo en un palanquín, acompañado por sus criados y sus músicos. Es una expedición al otro mundo; en otras palabras, esto es una procesión funeraria. Yo creo que el artista maya no tuvo problemas reproduciendo a individuos muertos como aún vivos, en estas escenas de los vasos.¹¹



Imagen 3. Vaso de Ratinlinxul (vista lateral).

¹¹ “A vase in the collection, of the University Museum, The Ratinlinxul Vase has been described in various ways. In the fourth edition of *The Ancient Maya*, the portrayal is as follows: A third vase from Ratinlinxul in the same region shows a noble, identified as a merchant, borne in what appears to be

Asturias, igual que Armas, defiende su hipótesis; reconstruye la imagen para demostrar que lo que se observa en el vaso es una marimba y, por si fuera poco, construye una marimba similar al objeto de la imagen y la carga de la misma forma para demostrar su teoría. La llama “marinbah de caja”.¹²



Imagen 4. Dibujo del vaso de Ratinlinxul hecho por Asturias.

a basketry palanquin suspended from carrying poles on the shoulders of retainers. A dog stretches himself realistically below the palanquin. Five retainers follow: the first carries a jaguar cushioned throne, the next three carry what appear to be canoe paddles; and the last grasps a fold of cloth in his left hand [...] (K594). It has long been my contention that this journey is not that of a merchant and his retainers and paddlers, but rather a depiction of the last earthly trek taken by the individual in the palanquin, accompanied by his retainers and musicians. It is an expedition to the other world; in other words, this is a funerary procession. I believe that the Maya artists had no problem indicating deceased individuals as still alive, in these scenes on vessels” (en Justin Kerr; “The Last Journey. Reflections on the Ratinlinxul Vase and Others of the Same Theme”, traducción de Blanca Navas). Ver también: FANSI; “The Kerr Collections”, s.p.i. Disponible en: [http://www.famsi.org/research/kerr/](http://www.famsi.org/research/kerr/http://www.famsi.org/research/kerr/) y en: <http://www.mayavase.com/jour/journey.html>

¹² Carlos Ramiro Asturias Gómez; *Verdadera evolución de la marinbah maya*, pp. 116-118,

Como Asturias, Armas Lara y López Mayoral, muchos guatemaltecos quieren creer que estas teorías son verdaderas y defienden a toda costa la idea de que la marimba es de origen maya. Asturias plantea, además, otras supuestas fuentes para demostrar la procedencia maya de este instrumento y sostiene que, tras la llegada de los españoles, esas fuentes se ocultaron para ser preservadas y sólo se usaron en ceremonias secretas, hecho que no ha sido probado.

Asturias también luchó para que el vaso retornara a Guatemala porque lo consideraba patrimonio histórico en relación con la marimba, aunque su gestión no dio frutos. Podríamos continuar mencionando documentación al respecto, pero es claro que la búsqueda del origen de la marimba en estos vasos no es concluyente.

La tercera línea argumental que abonaría a la teoría sobre el origen americano de la marimba procede de Chiapas y es sostenida por Amador Hernández en su libro *El origen de la marimba*, de 1975.¹³ En esta publicación el autor afirma que tiene pruebas de que la marimba existía antes de la llegada de los españoles, en el siglo XVI; el problema, al igual que en el caso de Armas Lara, es que su hipótesis se basa en la copia de un documento, es decir, se refiere a un documento original que no existe o no ha estado al alcance de los investigadores.

En su trabajo, Amador Hernández se refiere a un escrito que descubrió en su propia casa, en la biblioteca de su padre. Según cuenta, en 1914 el señor Cristóbal Ríos, un caporal de la finca Santa Lucía en Jiquipilas, Chiapas, le entregó al señor Amador Hernández Esquinca, su padre, un diccionario de la Academia Española de la Lengua y, además, una pequeña libreta amarilla con manuscritos. Fue en 1926 cuando don Amador, el padre, le pidió a su hijo Pomposo Hernández que transcribiera el manuscrito original a una pequeña libreta, transcripción que fue, según dicen, certificada por la autoridad municipal como copia fiel y enviada al archivo del estado.

En 1973, don Amador Hernández, al encontrar la copia del manuscrito, inició una investigación y consiguió las actas certificadas de la copia que realizó

¹³ Amador Hernández C.; *El origen de la marimba*, s/e, México, 1975.

su hermano Pomposo del texto que lleva como título *Cristianización de indios de Sta. Lucía 1545*, Pedro Gentil de Bustamante, el cual en un fragmento se dice:

andando por mi dicha hacienda encontré junto del tronco del Ceiba cerca de dicha casa los encomendados indios muy bastecidos de comida y sustentación de sus vidas tocaban un instrumento musical de poca valía pero del regocijo de todos por ser sonoro queste instrumento musical lo nombran yolotli, que en lengua mejicana dice corazón de cielo, sería mucho prometimiento la Yglesia; [...] dicho instrumento questá compuesto de ocho tablillas de madera roja, desiguales del tamaño questan agujereadas unidas con un cordón y producen eco alegre con tablas del palo del macuaguil questá bastecida las tierras rumbo la anegada laguna larga margen del río Santa Lucía, las hileras de tablas amarradas a orquetas cortas sembradas y estiradas bajo dicho instrumento un hoyo en el suelo y pegados con resina en las tablas cascabeles de serpientes que hacen vibrar las notas musicales con golpes de dos pequeños palillos con cabeza de cera negra uno por cada mano, [...] susodicho instrumento lo toca un muchacho blanco ojos azules, valeroso canta bien en su lengua.¹⁴

Según consta en el documento, dicha narración fue escrita por Pedro Gentil y replicada por primera vez en el libro de Hernández; tuvo una influencia notable en Chiapas, y otros autores tomaron este escrito como referencia para sostener la existencia de variedades de xilófonos en el siglo XVI. César Pineda del Valle, cronista chiapaneco, imitando un poco los esfuerzos que realizó Asturias en Guatemala, también mandó replicar y construir, según el texto, el xilófono llamado *yolotli*; incluso, una réplica con ese nombre se exhibe en el Museo de la Marimba en Tuxtla Gutiérrez.¹⁵

Pineda y otros cronistas difundieron esta historia entre los chiapanecos como una prueba de que la marimba es un instrumento indígena, a pesar de que la argumentación presenta problemas de consistencia. Como ha señalado

¹⁴ Amador Hernández; *El origen de la marimba*, p. 7.

¹⁵ César Pineda del Valle; *Evolución de la marimba en Chiapas*, Edysis, Tuxtla Gutiérrez, 1998.

el médico e historiador chiapaneco Fernán Pavía,¹⁶ no está demostrado que existiera el documento original; el notario público certificó que le presentaron un documento y que se realizó una transcripción, pero no precisa de qué tipo de documento se trataba; y aunque el original existiese, debería ser analizado por expertos para saber con certeza si la paleografía corresponde o no al siglo que se menciona o si se trata de una imitación. Tomás de la Torre, en un texto acerca de fray Bartolomé de las Casas, habla de un encomendero llamado Pedro Gentil que residía en una región diferente de Chiapas, en Tapilula, lugar cercano a Tabasco, y que es mencionado en el documento de Hernández como relator. La hacienda de Santa Lucía se conoce hoy como La Valdiviana y va desde Jiquipilas hasta la zona de Cuxtepeques; en ella hubo esclavos africanos que trabajaron en los campos de azúcar. Por otro lado, *yolotli* (cielo) es una palabra náhuatl, pero no tiene relación con el zoque o el mije, lenguas de otra rama lingüística que se hablaban en la región, en las que se supone que debería existir una palabra para designar un instrumento originario del sur de México.¹⁷ Fernán Pavía refiere que no existen documentos que prueben la estancia de Pedro Gentil de Bustamante, mencionado en el texto como el relator, en la hacienda la Valdiviana del municipio de Cintalapa; en este sentido, los fundamentos de la argumentación son muy débiles porque no se cuenta con el documento original.

¹⁶ En Fernán Pavía; “Sorprendente hallazgo”, ponencia presentada en el Congreso de Cronistas e Historiadores de Orizaba, Veracruz, en 2006, y en una entrevista personal acerca del documento de Amador Hernández, sostenida en noviembre de 2009.

¹⁷ Félix Rodríguez; *La marimba en Chiapas. Motivos de una africanía*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Tuxtla Gutiérrez, 2006.

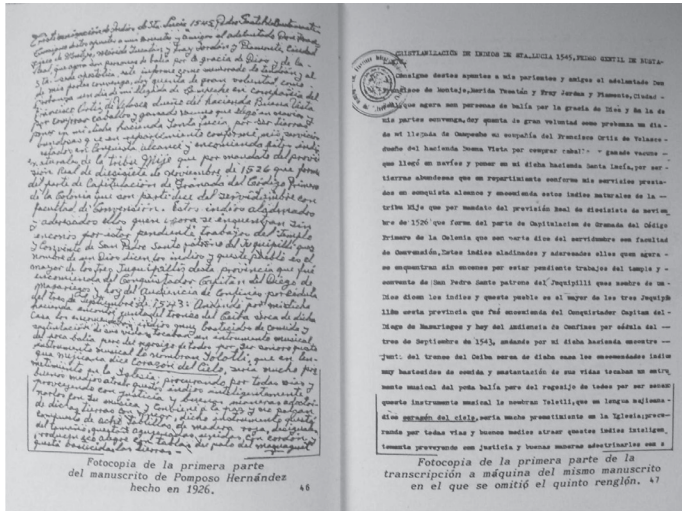


Imagen 5. Amador Hernández; *El origen de la marimba*, pp. 46-47.

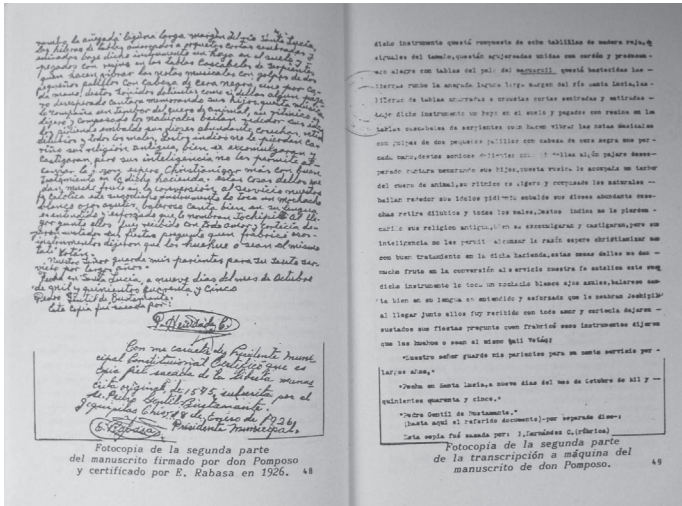


Imagen 6. Amador Hernández; *El origen de la marimba*, pp. 48-49.

Los investigadores que han realizado trabajos a profundidad coinciden en que no existen fuentes que demuestren la existencia de marimbas antes de la Conquista. Los murales de Bonampak ofrecen ejemplos de músicos con algunos instrumentos musicales, pero ninguno similar a un xilófono; el *Popol Vuh* tampoco refiere en su contenido indicios de alguna marimba, y los códices mexicanos conocidos como de Dresde, Madrid y París tampoco muestran ningún instrumento similar. Por otro lado, más de diez millones de esclavos que llegaron a América trajeron con ellos sus religiones, sus formas de entender la vida, sus músicas y su cultura de manera intangible; y todas las fuentes en las que se menciona la marimba o se hace referencia a ella son posteriores a la Conquista.

Varios investigadores sostienen que la no existencia de marimbas en algunas regiones de América donde es evidente la alta presencia de población de ascendencia africana pone en duda que los creadores del instrumento tuvieran ese origen. Algunos buscan respaldar la teoría de la generación simultánea, según la cual los mismos hechos se generan en diferentes lugares sin que haya relación entre ellos, pero no han considerado otros aspectos como las distintas regiones africanas de donde procedían los esclavos, las diferentes culturas de cada una de las regiones de donde vinieron, la diversidad de costumbres e instrumentos, o la posibilidad de encontrar la materia prima en el lugar de destino (por ejemplo, en Estados Unidos y en las islas del Caribe no hay maderas adecuadas para construir marimbas). Además, las culturas afrodescendientes en las partes continentales, especialmente en las costas del Pacífico, que es donde se ha desarrollado la cultura de la marimba, han empezado a ser reconocidas y tomadas en cuenta hacia finales del siglo XX, por lo que muchos de los autores que escribieron antes sobre el instrumento no tuvieron información o no supieron de la existencia de marimbas en las regiones de la Esmeralda, Ecuador, o en el Pacífico colombiano, donde la tradición de este instrumento es muy arraigada y representativa.

Así pues, entre los trabajos más fiables para conocer el desarrollo de la marimba en Centroamérica se encuentran los de autores como David Vela (*Noticia sobre la marimba*, de 1953), Jorge Castañeda Paganini (“La marimba, su origen y evolución”, de 1951), Vida Chenoweth (*The Marimbas of Guatemala*, de 1964), Léster Homero Godínez Orantes (*La marimba guatemalteca: antecedentes,*

desarrollo y expectativas. Un estudio histórico, organológico y cultural, de 2002), y el más completo, de Helmut Brenner (*Marimbas in Lateinamerika*, de 2007).¹⁸ Por los elementos que todos ellos aportan se concluye que la marimba llegó a América con el comercio de esclavos africanos.

Al respecto, Helmut Brenner dice lo siguiente: “Las fuentes en que se apoyan varios autores para demostrar la existencia de xilófonos anterior a 1680 son solamente copias, no se conoce documento original, por lo que hasta la fecha esas fuentes no son verificables en un sentido científico, y por lo tanto no son indudables”.¹⁹

MANUEL BOLÁN, EL “ABUELO DE LA MARIMBA” EN CHIAPAS

Otra de las historias que casi siempre se incluye en los libros sobre la marimba en Chiapas es la que se refiere a Manuel Bolán Cruz, músico tonalteco²⁰ que al parecer era un gran ejecutante y a quien se atribuye la autoría de muchos sones y zapateados que hoy son del dominio público. La historia sobre Bolán supuestamente es bien conocida, pero cuando se indaga un poco, en realidad no se encuentra ninguna prueba de los detalles de su vida que han circulado, y todo parece más bien una leyenda. César Pineda lo llamó el abuelo de la marimba, y a partir de entonces se ha hecho referencia a él de esta manera. En sus escritos, Amador Hernández le atribuye la construcción de la primera marimba con tesitura en el teclado para tres ejecutantes, allá por 1850; es decir, que aumentó el número de teclas para que pudiera ser ejecutada por tres músicos. Además,

¹⁸ David Vela; *Noticia sobre la marimba*, Unión Tipográfica, Guatemala, 1953; Jorge Castañeda Paganini; “La marimba, su origen y evolución”, en *Diario Imparcial*, núm. 27-29, octubre de 1951; Vida Chenoweth; *The Marimbas of Guatemala*, University of Kentucky Press, Lexington, 1964; Lester Homero Godínez Orantes; *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativas (Un estudio histórico, organológico y cultural)*, FCE, Guatemala, 2002; Helmut Brenner; *Marimbas in Lateinamerika*.

¹⁹ Helmut Brenner; *Marimbas in Lateinamerika*, p. 21.

²⁰ Gentilicio de los oriundos de Tonalá, Chiapas.

se le atribuye la modificación de la marimba de arco para construir la de cuatro patas rectas de modo que los marimbistas pudieran tocar de pie, con bastidor y cajonería de madera en lugar de tecomates.

Los textos refieren que nació en Tonalá en el año 1810, que apareció por el valle de Cintalapa por 1840²¹ y que vivió en los valles de Jiquipilas y Ocozocoautla, en la zona centro de Chiapas, donde difundió la marimba y donde murió en 1863. Entre los sones tradicionales que se le atribuyen están “El cadejo”, “El perdido”, “El chichicashte”, “El enamorado”, “El atarantado”, “El resbalón”, “Se te cayó el calzón”, “La brujería”, “El kirio”, “El fandango” y “El atravesado”. Los últimos tres fueron transcritos por Eduardo J. Selvas en su artículo “La música de la Valdiviana”;²² muchos de quienes conocen estos sones los han aprendido por transmisión oral y, cuando los enseñan, se refieren a ellos como “sones de Bolán”.²³

La historia de este personaje es fascinante pero, como mencionamos anteriormente, ninguna fuente soporta lo que de él se dice. Muchos de los músicos ancianos que fallecieron a inicios del siglo XXI mencionaban que Bolán había enseñado a sus maestros; sin embargo, la búsqueda de más datos siempre nos lleva a la transmisión oral, de manera que este personaje bien podría considerarse una leyenda.

Además del artículo de Selvas de 1952, son las referencias de Rodas y Hernández las más citadas por autores, cronistas y escritores en relación con Bolán. Hernández agrega que este personaje compuso “La sandunga chiapaneca” y “La vuelta de Bolán” al regresar a Cintalapa después de haber estado en la

²¹ Ver más en: Jaime Rodas; *La marimba su origen y modificaciones hasta el presente. Con una breve antología de poetas chiapanecos*, SEP, México, 1971; Amador Hernández C.; *El origen de la marimba*, p. 48; Laurence Kaptain; *Maderas que cantan*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, 1991, pp. 39 y 102; César Pineda del Valle; *Evolución de la marimba en Chiapas*, p. 26; Eduardo J. Selvas; “La música de la Valdiviana”, en *Revista Ateneo*, núm. 4, 1952, p. 81; Leticia Román de Becerril; *Historia de la marimba*, s/e, Comitán de Domínguez, 2002, p. 125.

²² Eduardo J. Selvas; “La música de la Valdiviana”, pp. 80-81.

²³ Los marimbistas de la zona centro de Chiapas entrevistados para este trabajo coinciden en que les enseñaron que los sones y zapateados viejos mencionados fueron compuestos por Bolán.

cárcel en la Ciudad de México. Según se cuenta, participaba en un trío formado también por Abraham Cruz y Crispín Roque, enseñó a tocar y también a construir marimbas, y tuvo como discípulos a José Martínez y a Juan Zárate, de la hacienda Llano Grande de Cintalapa, y a Francisco Roque, Benjamín Roque y Francisco Martínez, de la hacienda Buenavista de Jiquipilas.²⁴

Selvas, en su artículo “La música de la Valdiviana”, transcribe las partituras de “El fandango”, “El kirio” y “El silencio” o “El atravesado”, y los menciona en su texto como ejemplos de música de la Valdiviana, en la misma región de Santa Lucía, pero no especifica si fueron compuestos por Bolán. Selvas sólo alude a Manuel Bolán como uno de los muchos compositores de sones del lugar, marimbista de renombre cuyas obras respondían a su observación del canto de los pájaros ya que pasaba mucho tiempo en los bosques.

Sobre el nacimiento de este personaje tampoco hay información fehaciente. En aquellos años, la Iglesia llevaba el registro de los nacimientos a través de las actas de bautismo, pero no existe documento alguno en las iglesias de Tonalá o de la zona donde estuvo la Valdiviana. También era muy común que no se registrara a los hijos y que nunca llegaran a tener documentos, de manera que esto pudo haber sucedido. Existe una fotografía que se ha publicado en varios libros, en la que supuestamente aparece Manuel Bolán acompañado de dos marimbistas, en una marimba diatónica con patas. Sin embargo, David Vela en su libro *La marimba*, de 1954, establece que esa fotografía corresponde a un lugar ubicado en Solamá, Guatemala, llamado San Pedro, la fecha en 1926 y no identifica entre los fotografiados a Manuel Bolán.

El artículo más reciente sobre Bolán es de la cronista de Tonalá, Chiapas, Sofía Mireles Gavito, en el que reunió información de varios autores. Es la obra más extensa sobre este personaje, y sigue alimentando la leyenda.²⁶

²⁴ Amador Hernández; *El origen de la marimba*, p. 48. El autor no cita las fuentes de su texto.

²⁵ David Vela; *La marimba*, José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1962, p. 117.

²⁶ Sofía Mireles; “Manuel Bolán Cruz, abuelo de la marimba chiapaneca”, en *La Voz del Norte*, 22 de junio de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Armas Lara, Marcial; *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*, José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1964.
- Armas Lara, Marcial; *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos*, Tipografía Nacional, Guatemala, 1970.
- Asturias Gómez, Carlos Ramiro; “Evolución de los instrumentos musicales mayas (evolución de la marimba americana)” [manuscrito], Guatemala, 1983.
- Asturias Gómez, Carlos Ramiro; “Origen y evolución de la marimba”, en *El grupo folklórico Guatemaya presenta concierto homenaje a los directores marimbísticos* [folleto], Gran Teatro Nacional, Guatemala, 1984.
- Asturias Gómez, Carlos Ramiro; *Verdadera evolución de la marimba maya*, Artemis Edinter, Guatemala, 1994.
- Brenner, Helmut; *Candidature file for the proclamation of “Creaciones musicales de la marimba” (Musical Creations of the Marimba) as Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, submitted by the Member States: Belize, Brazil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Mexico, Nicaragua*, UNESCO, París, 2000.
- Brenner, Helmut; *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*, George Olms Verla, Alemania, 2007.
- Brenner, Helmut, José Israel Moreno Vázquez y Juan Alberto Bermúdez Molina; *Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Universidad de Música y Arte Dramático de Graz, Tuxtla Gutiérrez, 2014.
- Castañeda Paganini, Jorge; “La marimba, su origen y evolución”, en *Diario Imparcial*, núm. 27-29, octubre de 1951.
- Chenoweth, Vida; “The Marimbas of Guatemala”, University of Kentucky Press, Lexington, 1964.

- FANSI (Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc); “The Kerr Collections”, s.p.i. Disponible en: <http://www.famsi.org/research/kerr/http://www.famsi.org/research/kerr/> [consultado el 01/03/2015].
- Godínez Orantes, Lester Homero; *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativas (un estudio histórico, organológico y cultural)*, FCE, Guatemala, 2002.
- Hernández C., Amador; *El origen de la marimba*, s/e, México, 1975.
- Kaptain, Laurence; *Maderas que cantan*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, 1991.
- Kerr, Justin; *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Kerr Assoc, s/l, 1989.
- Kerr, Justin; “The Last Journey. Reflections on the Ratinlinxul Vase and Others of the Same Theme”, octubre de 2011, s.p.i. Disponible en: <http://www.mayavase.com/jour/journey.html> [consultado el 01/03/2015].
- López Mayoral, Mariano; *Momentos estelares de la historia de la marimba en Guatemala*, José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1982.
- Mireles Gavíto, Sofía; “Manuel Bolán Cruz, abuelo de la marimba chiapaneca”, en *La Voz del Norte*, 22 de junio de 2012. Disponible en: <http://www.lavozdelnorte.com.mx/semanario/2014/06/22/manuel-bolan-cruz-abuelo-de-la-marimba-chiapaneca/#sthash.O4jAguNu.fBLHHy06.dpuf> [consultado el 15/11/2017].
- Montiel, Gustavo; *El negro marimbo*, Costa-Amic, México, 1984.
- Montiel, Gustavo; *Investigando el origen de la marimba*, Gustavo Montiel, México, 1985.
- Neustadt, Robert; “Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America”, en *Music and Politics*, núm. 1/2, 2007, pp. 1-20.
- Pavía, Fernán; “Sorprendente hallazgo”, ponencia presentada en el Congreso de Cronistas e Historiadores de Orizaba, Veracruz, 2006.
- Pineda del Valle, César; *Antología de la marimba*, Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, Fogarada, Tuxtla Gutiérrez, 1990.
- Pineda del Valle, César; *Evolución de la marimba en Chiapas*, Edysis, Tuxtla

- Gutiérrez, 1998.
- Rodas, Jaime; *La marimba su origen y modificaciones hasta el presente. Con una breve antología de poetas chiapanecos*, SEP, México, 1971.
- Rodríguez, Félix; *La marimba en Chiapas. Motivos de una africanía*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Tuxtla Gutiérrez, 2006.
- Román de Becerril, Leticia; *Historia de la marimba*, s/e, Comitán de Domínguez, 2002.
- Selvas, Eduardo J.; “La música de la Valdiviana”, en *Revista Ateneo*, núm. 4, 1952, pp. 80-81.
- Vela, David; *Noticia sobre la marimba*, Unión Tipográfica, Guatemala, 1953.
- Vela, David; *La marimba, José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1962*. Colección 15 de Septiembre, Biblioteca Guatemala de Cultura Popular, vol. 57.
- Velázquez Cabrera, Roberto; “Análisis virtual de trompetas de Bonampak”, en *Boletín Informativo. La pintura mural prehispánica de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, año VIII, núm. 17, 2002, pp. 42-45. Disponible en: <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/sites/all/themes/analyticly/images/galerias/boletin/boletin17.pdf> [consultado el 11/12/2014].
- Velázquez Cabrera, Roberto; “Análisis virtual de trompetas mayas”, s.p.i., 2011. Disponible en: <http://www.tlapitzalli.com/rvelaz.geo/bonampak/lek.html> [consultado el 11/12/2014].

La sardana, mito y tradición.

Una aplicación didáctica para la escuela

Joan de la Creu Godoy Tomàs

INTRODUCCIÓN

Contexto y objetivos generales

En este escrito deseamos compartir los mitos y tradiciones de un baile, unas músicas y unos instrumentos que quizás queden muy lejos del lector y apartados geográficamente, pero, al mismo tiempo, se encuentran cerca por estar íntimamente relacionados con el objeto de estudio de este monográfico: los mitos y tradiciones en la música.

España, como México, es un país en el que se unen estados plurales y diversos. Organizado en diecisiete comunidades autónomas, en este texto nos situamos geográficamente en una de ellas, Cataluña, que cuenta con siete millones y medio de habitantes y un rico pasado; una nación sin estado propio que está organizada en cuatro provincias, y éstas en 42 pequeñas divisiones territoriales llamadas comarcas.

Estas divisiones hacen aún más plurales y ricas las manifestaciones culturales y musicales y acentúan el sentimiento de identidad en relación con el territorio. Nuestra lengua vehicular, cooficial con el castellano, es el catalán y se emplea tanto en la vida familiar, como en la universidad y otros contextos.



Imagen 1. Salvador Dalí, “Sardana de les Bruixes”, 1919.

Mi gran preocupación, no tanto como musicólogo de formación y etnomusicólogo de pasión, sino como profesor en la Facultad de Educación de la Universitat de Girona dedicado a la formación inicial de maestros, se centra en que los trabajos e investigaciones que se realizan sobre las músicas populares y sus instrumentos reviertan de una forma u otra en las escuelas, ya sean de primaria o de secundaria, para que los niños y niñas, futuros protagonistas de la vida social y cultural de nuestros países, alcancen los objetivos siguientes:

- 1) Sean conscientes del patrimonio musical y cultural que existe a su alrededor.
- 2) Tengan conocimiento de que este patrimonio, muchas veces transmitido por tradición oral, está en peligro de extinción y que ellos son parte del engranaje que puede salvaguardar su existencia.
- 3) Se hagan protagonistas de estas tradiciones, las estudien, las revivan y las lleguen a amar y apreciar como parte de su educación y de su vida.

En resumen, considero importante que los niños y niñas compartan experiencias a través de la música y que eso les sirva para derribar los muros que las lenguas o los prejuicios puedan construir. Creo que las investigaciones y estudios realizados por expertos, además de quedar registradas en publicaciones, actas, encuentros y congresos, tienen que tener en cuenta esta otra vía de transferencia del conocimiento.

Música y danza

Música y baile son elementos básicos de toda manifestación festiva y alcanzan su máxima relevancia cuando, arraigados en la comunidad, pasan al ámbito popular. El baile en el que nos centramos en este escrito, la sardana, vinculado a la fiesta, siempre ha sido una danza del pueblo.

El conjunto de una comunidad toma parte en la fiesta, participa de ella por su vinculación y por el arraigo a una o más manifestaciones de la celebración, como por ejemplo la conmemoración de un acontecimiento, el atuendo de los participantes, la coincidencia con el ciclo de las estaciones o la presencia de cantos, músicas y danzas populares que aglutinan a los habitantes tanto de las ciudades como de las zonas rurales en los momentos culminantes.

Si se concibe la fiesta como trasiego o rompimiento de las actividades normales, muchas veces rutinarias —horarios, trabajo, comercio, alimentación o descanso—, entenderemos que comporta exaltación y acrecentamiento del sentido de colectividad por los muchos y diversos elementos que la conforman, como la devoción a una virgen, a un santo o el culto a la muerte; encuentros multitudinarios con motivo de espectáculos o actividades deportivas; comida, bebida, danza y música.

Los últimos componentes de esta lista, danza y música, por sí mismos muestran el espíritu de la cultura de un pueblo porque, con la utilización de una melodía o un instrumento determinado, a través de la voz, del canto, o con la actitud del cuerpo en la danza, éste expresa su identidad.

MARCO TEÓRICO

En este texto me referiré a música tradicional y popular; en concreto, a una danza típica de Cataluña que aún sobrevive, pero que está en peligro de extinción porque las personas que la bailan se van haciendo mayores y no está asegurado un relevo generacional lo bastante amplio como para augurar que se continúe bailando. Por el contrario, los músicos que interpretan la sardana son cada vez más jóvenes y están mejor preparados, lo cual se debe a que los conservatorios y las facultades de música han potenciado la enseñanza de los instrumentos populares y les han dado rango de grado universitario o título superior de música, como se denomina en España.

En este punto surge una primera paradoja: hay músicos muy bien preparados que tocan y componen sardanas, a la vez que se cuenta con muchas formaciones —las llamadas “coblas”, de gran prestigio—, pero poca gente, y menos jóvenes, las bailan. La danza popular de este pequeño país, Cataluña, considerada “patrimonio de interés nacional”, se ha desarrollado a lo largo de la historia y nos ha legado una forma característica de bailar, que se acompaña de una música también característica, interpretada por agrupaciones musicales conformadas por once instrumentos y diez músicos. Ambas, sardana y música de cobla, resultan inseparables e insustituibles en nuestras fiestas.

Las características básicas de esta danza son las siguientes:

- Es una danza participativa —no se puede bailar individualmente— que se ejecuta de manera espontánea y conjuntamente con los demás sardanistas; no se necesita ninguna preparación determinada, sólo saber puntear, lo cual se puede aprender en el momento.
- No es un espectáculo folklórico ni de exhibición, pues se trata de una danza viva que por su carácter puede ser bailada por cualquier persona.
- El anillo que se forma, a pesar de ser una figura geométrica cerrada, se mantiene abierto a todo aquel que quiera entrar con la voluntad de seguir punteando con los demás bailarines, lo que ayuda a armonizar un movimiento colectivo; de ahí su carácter democrático.

En resumen, destaca en especial la espontaneidad de esta danza, proveniente de su carácter popular, y el anillo o círculo que se abre para todo aquel que quiera bailar, elemento derivado también del carácter abierto y plural de la gente del pueblo.

Antecedentes históricos

Debido a que en la sardana los danzantes se dan las manos y se desplazan de forma circular, se puede remontar su origen a épocas prehistóricas. Las antiguas civilizaciones, al igual que los actuales pueblos indígenas, dieron mucha importancia a la danza por su carácter sagrado. En este sentido, pueden mencionarse dos grandes grupos de danzas: a) danzas de culto astral, y b) danzas de carácter mágico.¹

En el primer grupo se incluyen danzas dedicadas al culto astronómico al sol y a la luna, que persiguen el objetivo de atraer la benevolencia y estimación de estos astros por mediación de la danza, bailando en círculo, imitando su forma y los movimientos de su curso. Básicamente predominan dos momentos en su ejecución: cuando sale el sol por la mañana, que nos calienta con sus rayos, da energía a los vegetales y favorece las cosechas, y cuando se pone, momento en que le agradecemos su compañía y le pedimos que vuelva. Por otro lado, durante la noche, en especial en los plenilunios, se acata la soberanía de la luna con su resplandor y redondez, se le da la bienvenida y le agradecemos su luz en la oscuridad.

En el segundo grupo, las danzas de carácter mágico, se encuentran una gran diversidad de bailes que ahora no nos atañen directamente ya que creemos que la sardana, por su forma y estructura, pertenece al primer grupo; sin embargo, las menciono en este texto porque muchas de ellas se ejecutan también en círculo, perviven en la cultura de nuestros pueblos, y algunas de ellas han sido recuperadas incluso en los juegos infantiles. Varias de estas danzas conllevan lo que ahora llamaríamos *atrezzo*, que no dejan de ser objetos de la vida cotidiana

¹ Jordi Bilbeny; *La sardana i la religió de les bruixes: Una recerca sobre l'espiritualitat arcaica i la geografia sagrada*, Libbooks, Barcelona, 2015.

que tenían una función directa en la danza: árboles (danza del sol, culto a la fertilidad); palos, cuerdas y cintas (baile de las cintas de Yucatán o danza de los voladores); piedras (danza de la fertilidad, con implicaciones culturales asociadas al órgano sexual masculino); fuego, lanzas y escudos, atributos sexuales, pinturas, barro, carbón, cenizas, etcétera. Son danzas que servían, y aún sirven, para invocar protección a los seres supremos, para una buena cacería, una buena siembra, una mayor fertilidad, una victoria en la batalla... En resumen, imitando de forma simpática los gestos de los animales, la lluvia, la reproducción o la lucha, las danzas nos ayudan y facilitan actos principales, básicos y, por tanto, imprescindibles de nuestras vidas.

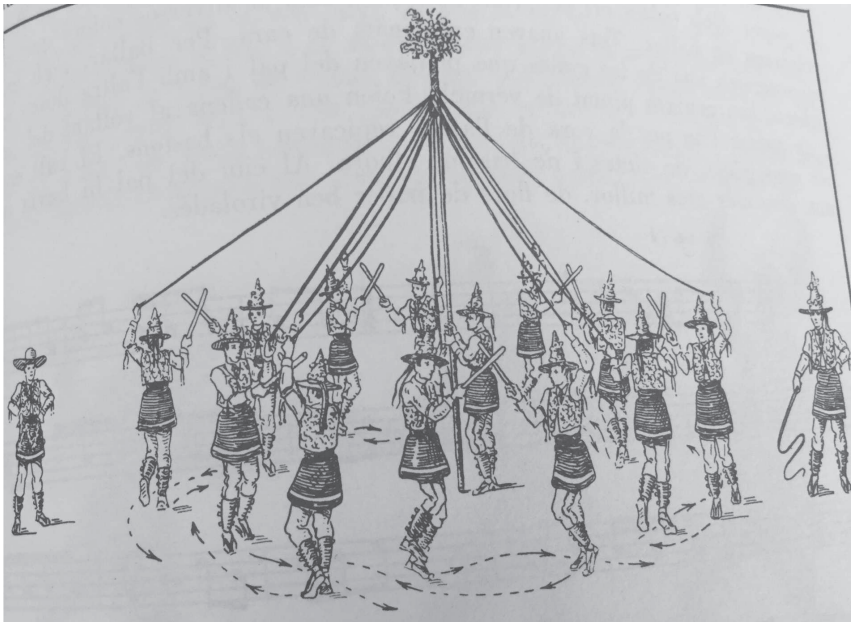


Imagen 2. Baile de Cintas de la Garriga, en el Vallés, Cataluña. En Joan Amades; *Costumari català: el curs de l'any*, Edicions 62, Barcelona, 1982.

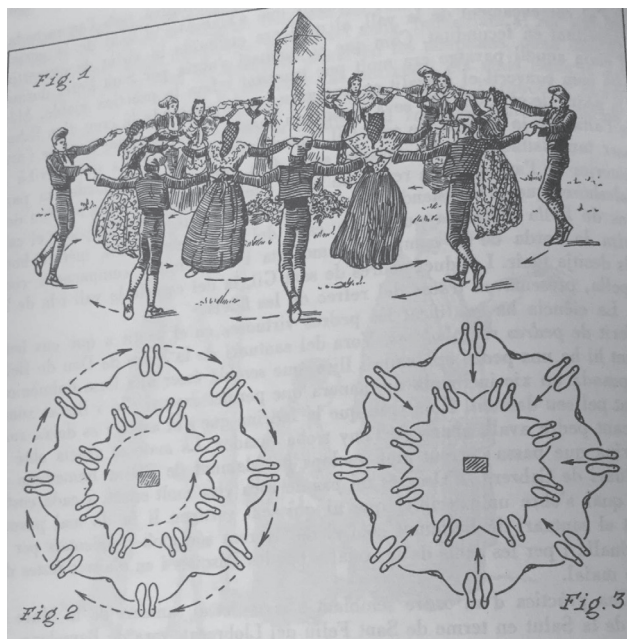


Imagen 3. Gráficos y figuras del Ball de Cinquagèsima, de Merlés, en El Lluçanés, Cataluña.
En Joan Amades; *Costumari català: el curs de l'any*.

Muchos son los estudiosos de la sardana que han plasmado en sus documentos una más que posible relación entre esta danza con algunas ejecutadas por los griegos, los etruscos, los íberos y otros pueblos antiguos de la zona mediterránea. Homero en la *Iliada*, y otros autores como Plutarco y Jenofonte, hablan de danzas circulares, en corro, bailadas con las manos unidas por hombres y mujeres. De estos primeros documentos escritos o iconográficos deriva la opinión de que las danzas en forma de círculo, en el ámbito mediterráneo, son de origen griego, y que fue este pueblo el que las transmitió cuando desembarcó en las costas del Ampurdán.²

² Nolasca Rebull; *Als orígens de la sardana: episodis de la història*, Dalmau, Barcelona, 1976.



Imagen 4. Jarra del periodo ibérico del siglo II a. C. encontrada en Sant Miquel de Lliria, València.



Imagen 5. Plato de cerámica de Paterna del siglo XIV, conservado en el Museo de la Cerámica de Barcelona, Cataluña.

Canciones mágicas y bailes en círculo. Antes y ahora

Los bailes infantiles en círculo, danzados al son de canciones sencillas, llamadas en catalán *cantarelles* y que a menudo presentan un significado incoherente, recuerdan la forma más elemental de danza, que en su origen era plenamente funcional o utilitaria, y no estética o artística como ahora. Estos bailes solían ejecutarse en círculo, sobre todo los relacionados con la agricultura, para ayudar a la germinación de las semillas o la fertilización de los campos. Muchos de ellos eran bailados por mujeres, verdaderas protagonistas en el cuidado de la tierra, lo que nos lleva a deducir por qué muchos bailes en círculo de este tipo, aún vivos en nuestra tradición, son bailados por niñas, especialmente en zonas rurales.³

En Cataluña, la danza popular se practica —aunque se tendría que practicar mucho más— en las escuelas, ya que está incluida en el currículum de las asignaturas de Educación Artística y Educación Física; la danza en círculo es una de las más utilizadas por ser de fácil ejecución y muy integradora. Lo que muchas veces no saben los maestros que las enseñan ni los niños que las bailan es su origen ni sus raíces etnográficas. Nos encontramos, pues, ante un terreno en el cual el estudio y la difusión etnomusicológica puede ser de mucha ayuda.

Éste es el caso de muchas danzas que se bailan habitualmente en las escuelas; en ellas, canción y danza, palabra y música, son una misma cosa, como por ejemplo en la danza infantil “Olles, olles”.⁴ La letra de esta canción es testimonio de una vieja ceremonia para provocar la lluvia. En catalán antiguo, el término *olla* significa charco, hoyo o depósito natural para recoger agua de la lluvia. El vino blanco que se menciona se refiere al agua recogida, que puede enlodarse o enfangarse fácilmente. La canción tiene una clara referencia a la invocación a la lluvia.

³ Joan Amades; *Folklore de Catalunya. Cançoner: cançons, refranys, endevinalles*, 3ª ed., Selecta, Barcelona, 1951.

⁴ Joan Amades; *Costumari català*.

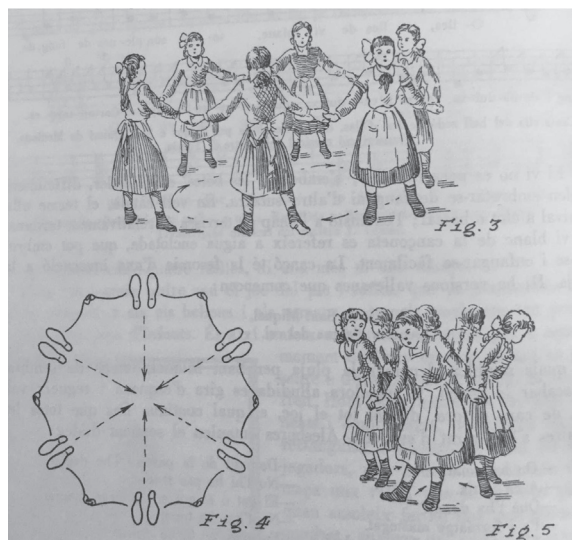


Imagen 6. Gráfico y figuras del baile en ronda de “Olles, Olles” de Sant Quintí de Mediona, Cataluña. En Joan Amades; *Costumari català: el curs de l'any*.

Una característica importante de la sencilla coreografía de este baile es que, al acabar la canción, una de las bailadoras, a la que se llama por su nombre, se gira de espaldas a las otras y sigue la vuelta, pero de cara hacia afuera. El juego-danza continúa hasta que todas las bailarinas se giran y se dan unas a otras *culades*, es decir, golpes con sus culos o traseros, hasta que todas se tiran y revuelcan por los suelos, lo que coincide con evoluciones propias de las prácticas antiguas para hacer germinar las semillas y que crezca la siembra.

Otro caso es “El ball de la civada”, danza agrícola para la fertilidad de los campos que ha sobrevivido hasta la actualidad como danza-juego infantil, y que había sido un baile común hasta hace poco entre la gente mayor, sobre todo mujeres, cuando se reunían para realizar los trabajos del campo. La danza de la *civada* se bailaba en círculo y en su transcurso se imitaban con los gestos las acciones de sembrar, labrar, segar, batir, moler, pastar y, finalmente, concluido el ciclo, comer. Tras decir “en darse un truc al pit” se giraban y quedaban en dirección

opuesta al principio. Como en la anterior canción, se cree que esta danza deriva de una antigua ceremonia relacionada con la siembra.

En la danza “Els quatre llauradors” volvemos a encontrar vestigios de una práctica relacionada con la germinación de las semillas; en este baile, con saltos y golpes en el suelo se intenta acelerar el crecimiento de los vegetales o cereales.

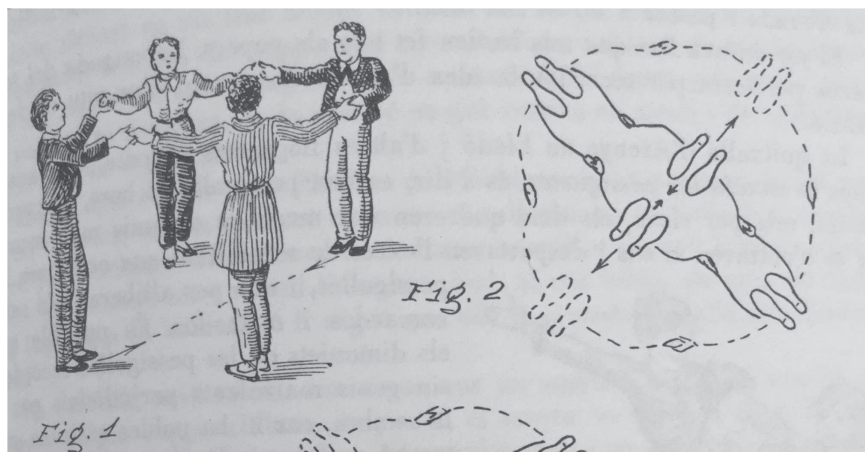


Imagen 7. Gráficos y figuras del juego-danza del “Quatre Llauradors”, de Castellar del Vallés, Cataluña. En Joan Amades; *Costumari català: el curs de l'any*.

Es muy probable que danzas de este tipo, ahora bailadas por niños como recuerdo y recuperación de tradiciones pasadas, fuesen ejecutadas con mucho desenfreno y excitación en fiestas y días señalados por hombres y mujeres adultos; asimismo, son antecedentes claros de la sardana como danza circular de culto precristiano, que la Iglesia y el orden jurídico intentaron posteriormente anular, prohibir y demonizar.

Para concluir este apartado y dar paso al siguiente, me parece oportuno comparar algunas formas de las danzas que acabo de presentar con unos dibujos extraídos de una de la mejores representaciones iconográficas sobre la persecución de la brujería y el *sabbat* de las brujas; se trata del libro de Pierre de Lancre, destacado

por su intransigencia religiosa y misoginia y publicado en 1612, que lleva por título *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*.⁵ Esta obra es uno de los textos fundamentales para entender el contexto histórico de las grandes persecuciones por brujería de la edad moderna.



Imagen 8. Detalle del grabado “El sabbat de las brujas”, de Jan Ziarnko, en Pierre de Lancre; *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons*, Ed. Jean Berjon, París, 1612, Biblioteca Nacional de París.



Imagen 9. Detalle del grabado “El sabbat de las brujas”, de Jan Ziarnko. En Pierre de Lancre; *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons*.

⁵ Pierre de Lancre; *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*, Ed. Jean Berjon, París, 1612.



Imagen 10. Detalle del grabado “El sabbat de las brujas”, de Jan Ziarnko. En Pierre de Lancre; *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons.*

En los dibujos de las imágenes 9, 10 y 11 se puede apreciar la similitud de los movimientos a la coreografía de las danzas tradicionales y la teoría de los aquelarres que abordaremos con más amplitud en los apartados siguientes.

LA SARDANA ANTES DE LA SARDANA: INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL

A pesar de estos antiguos orígenes o antecedentes, el nombre “sardana” no se encuentra escrito, ni por tanto documentado textualmente, hasta mediados del siglo XVI; aunque se sabe que se bailaba formando un corro, no se conocen con exactitud otros detalles. A lo que sí ayudan los documentos históricos es a situar este baile en un contexto muy diferente al que tiene en la actualidad, más próximo a lo religioso que a lo festivo.

Nos parece importante mostrar la fuente documental en la que por primera vez se encuentra escrito el nombre de “sardana”; en este documento, nada más y nada menos, se prohibía este baile.

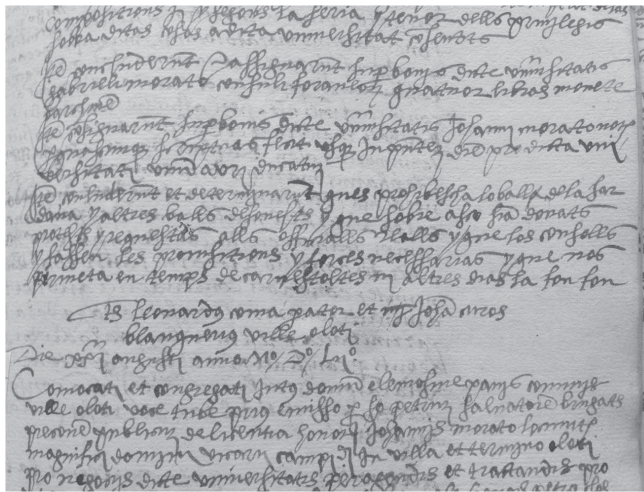


Imagen 11. Página interior del *Liber Consulatus* o libro de actas, de diciembre de 1552. Archivo Municipal de Olot, Cataluña.



Imagen 12. Lomo del *Liber Consulat* o libro de actas, datado en 1520.
Archivo Municipal de Olot, Cataluña.

Esta primera referencia data de 1552, y se trata del *Liber Consulat*, que se encuentra en el Archivo Municipal de Olot. Es un libro de actas que contiene la relación de diferentes hechos municipales de la ciudad y su término municipal, desde 1520 a 1563. En lo que concierne a nuestro estudio, destacan cinco conclusiones mencionadas en este texto, la quinta de las cuales dice así:

[...] reunidos cónsules y jurados, el 5 de agosto de 1552: concluimos y determinamos que se prohíba el baile de la *sardana* y otros bailes deshonestos. Que sobre esto se darán requerimientos a los oficiales reales y que los consejos hagan sus provisiones y fuerzas necesarias; y que no se permita en tiempo de carnavales.

En el mismo libro de actas, pocas páginas después, encontramos otro texto que se refiere exclusivamente a la sardana y al incumplimiento de la prohibición

citada anteriormente. Este texto es del 31 de diciembre de 1553.⁶ La sexta de las dieciséis conclusiones que allí constan hace referencia a que se encarcelará a todo aquel que se burle de la prohibición. Textualmente se menciona: “Concluimos y determinamos que serán dadas ordenes de encarcelar a todo aquel que haga coplas burlándose de los oficiales y cónsules sobre la prohibición hecha de no atreverse a bailar la sardana”.

Veinte años más tarde, el 22 de mayo de 1573, el obispo de Gerona publicó un edicto en el que prohibía los abusos que tenían lugar en la catedral y otras iglesias de la ciudad porque: “entran juglares, cantando y tocando instrumentos y ejecutan canciones deshonestas y bailan *sardanes*”.⁷

Para finalizar este bloque de documentos, mencionaremos que en la ciudad de Vic, en el año 1596, se emitió una disposición en latín por la que se aplicaría la pena de excomunión mayor a “todo aquel que de día o noche toque lo que vulgarmente se dicen *cerdanes*”.

De esta investigación documental se concluye que son dos los factores principales que ayudan a entender el porqué de estas prohibiciones, excomuniones y persecuciones de nuestra danza, y de la reiterada alusión a ella en los juicios por brujería, de los cuales hablaremos más adelante.

En primer lugar destaca el hecho general y conocido de que las danzas, que podían haber sido de origen religioso o sagrado, tras la decadencia de la tradición espiritual a la que pertenecían se transmutaron y se volvieron actos sociales y populares, muchas veces con finalidades lejanas a las que tenían cuando se crearon.

Posiblemente por la excitación o el arrebatamiento en el baile y en sus gestos, y quizás también porque representaba el último reducto vivo de una actividad religiosa precristiana, los obispos y las autoridades municipales encontraron deshonesto e inmoral la sardana. Lo cierto es que fue perseguida y prohibida a lo largo de los siglos XVI y XVII.

⁶ Léase diciembre de 1552, es decir, cinco meses después del primer documento, ya que en aquel entonces se cambiaba la fecha del año el 26 de diciembre, después de la fiesta del nacimiento de Jesús.

⁷ Archivo capitular de la catedral de Gerona.

También se deduce de los escritos consultados que la sardana estaba en uso desde mucho antes de estas fechas, ya que al nombrarla así de forma inequívoca, e independientemente de que aparezca escrita con “s” o con “c”, con “a” o con “e”, da a entender que todo el mundo conocía de qué baile se trataba. En la Tabla 1 se presenta una lista en la que figuran los primeros nombres documentados con los cuales se ha hecho referencia escrita a este baile.

Sardana	1552
Sardanes	1573
Cerdana	1594
Cerdanes	1596
Serdana	1602
Serdanes	1610
Cardana	1616
Sardanilla	1647

Tabla 1. Nombres documentados de la sardana en los siglos XVI y XVII. Elaboración propia.

Para acabar este bloque documental mencionaremos que en la biblioteca del castillo de Peralada, en Gerona, se encuentra un libro manuscrito de finales del siglo XVII y principios del XVIII el cual es de mucho interés porque en su parte final (folios 189 y 190) da noticias de los bailes del Ampurdà y de los instrumentos que se tocaban. En esta ocasión no se prohibían, sino sólo se documenta o da crónica de unos hechos folklóricos. Este libro consta de tres obras distintas. En la tercera está incluido un ensayo histórico de autor anónimo recopilado por Bernat Llobet, notario de Castellón de Ampurias, que en 1661 recibió el encargo de ordenar el archivo de los duques de Cardona y condes de Ampurias, y que tiene como título en el encabezamiento de la primera página *Ampurias, antiguamente Empurias (condado de)*. Citamos algunos fragmentos por su importancia y claridad:

En los Domingos, y casi todas las fiestas del año (exceptuada la quaresma) suelen bailar los jovenes en las plazas publicas de la Villa [...]. Estos bayles publicos suelen ser servidos por quatro musicos o por dos, en el primer caso se llama cobla entera. Quando no hay mas que 2 se llama media cobla. En la cobla sirven los instrumentos siguientes. Dos tibles, algunas veces las trompas o obueses y violines, y otras veces que es lo regular, dos tocan los tibles, y otro toca la Gaita Gallega, y el otro el tamboril y Flautin de Pastor. En la media cobla sirve el tamboril y flautin de Pastor, y la cornamusa.

En relación con el baile, se afirma:

[...] el baile mas común y general de la Plasa es el que llaman Contrapas. [...] y suele durar poco màs o menos de medio quarto de hora, y acabado se sueltan las manos, se rompió la cuerda, y se forman varios círculos, de tres o quatro o mas parejas que baylan (dandose las manos) una espècie de contradansa llamada sardana en la qual solo se sueltan para hacer saltar a las Mugerres en los puntos finales de la dansa. Acabada esta dansa se vuelve a comensar otro contrapas del mismo modo, y la preferència se suele conceder a otra Muchacha: Y asi continua la diversion hasta el anochecer.

En cuanto a las antiguas prohibiciones que sobre la sardana existían en el siglo XVI y principios del XVII, destaca el siguiente texto, que ofrece una idea de que algo estaba cambiando en relación con los bailes populares:

Aunque algunos Theologos severos (que no han viajado mucho fuera de este Pais) declaman contra estos bayles publicos; però respetando su opinion se crehe; que estos bayles son mucho màs innocentes que los de los saraos particulares, y se crehe que estàs diversiones publicas contribuyen mucho a conservar la alegria de los Pueblos, por medio de la cual se entra despues con mucho mayor gusto al trabajo. Y ahun se crehe que convendria introducir estàs diversiones publicas u otras semejantes en todas las Poblaciones que no pasan de mil vecinos [...] a mas que en estàs diversiones solo suele concurrir la Juventud de ambos sexos con los quales se facilitan mucho màs los matrimonios.

¿Sardanas y brujería?

Existe otro conjunto de documentos más esotérico y recóndito que sugiere una nueva línea de investigación, que nos regresa hacia atrás en el tiempo y que cierra otra vez los posibles enfoques abiertos. En estos documentos se hace referencia a las sardanas y a la brujería. Para redactar este apartado nos hemos basado en fuentes escritas donde se describen procesos contra hombres condenados por brujos o contra mujeres denunciadas por brujería. Concretamente, en los años comprendidos entre 1610 y 1622 se tiene la certeza documentada de una verdadera cacería de brujas, no tanto por parte de la Inquisición, sino de juntas locales que se tomaban la justicia por su mano. No nos podemos detener en los cuatrocientos casos de juicios y condenas por brujería en Cataluña, por lo que nos limitaremos a hablar de algunos en concreto.

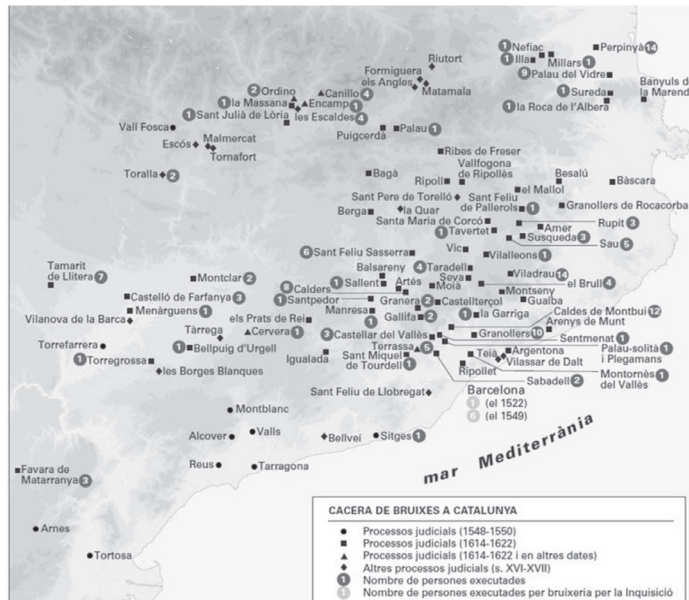


Imagen 13. Mapa de la cacería de brujas en Cataluña en Agustí Alcoberro; *Pirates, bandolers i bruixes a la Catalunya dels segles XVI i XVII*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2004.

- 1) El 22 de agosto de 1610, en Igualada, se prohibió bailar “serdanes” por considerarse un baile deshonesto; expresamente no debía bailarse “en viernes” por ser el día en el que tuvo lugar la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo.
- 2) El 10 de julio de 1619 se levantó una denuncia contra Pere Torrent, alias “Cufi”, campesino y músico de Sant Feliu de Pallerols, por ser adepto y practicante de brujería. Este declaró que:

antes cuidaba cerdos y que ahora toca o hace de músico, y que sabe tocar *tamborí* y flauta, así como sabe tocar el *flabiol*. En su declaración aludió a que el demonio quería que tocara las *cerdanes* con un sonido impetuoso, enérgico, arrebatado, tal



Imagen 14. Lámina ilustrativa del dibujo sobre Pere Torrent.
En Nolasc del Molar; *Procès d'un bruixot*, Olot, 1980.

y como él lo sabía hacer con su *flabiol* y que no las tocara como los músicos de por aquí, débiles.⁸

- 3) En otro de los muchos documentos sobre la cacería de brujas en Catalunya, en este caso estudiado por Agustí Alcoberro,⁹ este autor afirma que los actos celebrados en las “juntas” o *sabbats* eran casi siempre los mismos, si bien podían variar en orden. De entrada, “las brujas” realizaban un acatamiento al demonio, a modo de juramento, como los que se hacen cuando alguien se inicia en una secta o como los actos de renovación de los juramentos feudales. Acto seguido había música y baile. El demonio tocaba o hacía tocar el *flabiol* y el *tamborí* y todas las brujas iniciaban una danza colectiva. Sobre las características de esta danza hay diversas opiniones y criterios, transcritos en las muchas declaraciones y juicios de mujeres consideradas brujas.
- 4) Destaca un documento sobre un proceso por brujería a Jerónima Muntada de Castellar del Valles, en 1620, quien dice en su declaración:¹⁰

[...] todas las que éramos allí nos pusimos a bailar unas con las otras, *balls plans*, *cerdanes* y otros bailes que acostumbraban a danzar los campesinos y payeses, saltando, rodando y corriendo, y algunas veces nos cogíamos de las manos unas con las otras y, cuando acabábamos de bailar, hacíamos gritos de alegría y placer.

La pobre señora, junto con otras dos amigas, fue colgada del cuello por bailar con placer y alegría.

⁸ Nolasc del Molar; *Procès d'un bruixot*. Olot, 1980 [traducción propia].

⁹ Agustí Alcoberro; *Pirates, bandolers i bruixes a la Catalunya dels segles XVI i XVII*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2004.

¹⁰ Jordi Bilbeny; *La sardana i la religió de les bruixes...* [traducción propia].



Imagen 15. Lámina sobre el proceso de ahorcamiento de brujas en Cataluña. Catalogo de la exposición “Per bruixes i Metzineres. Cacera de bruixes a Catalunya”, Museo de Historia de Cataluña.

- 5) El último caso al que haremos referencia de los muchos documentados es el de Francina Redorta de Menarguens, mujer mayor, pobre, que vivía sola. Se observa en el único dibujo conservado en los libros de actas donde se redactaban los juicios por brujería.

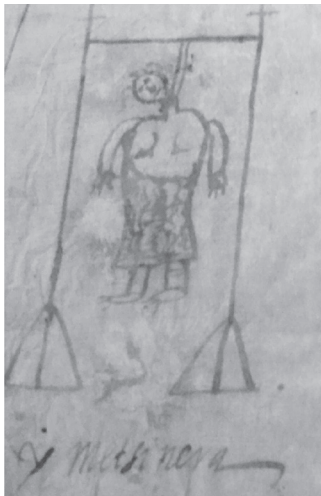


Imagen 16. Lámina sobre el proceso de ahorcamiento de brujas en Cataluña. Catalogo de la exposición “Per bruixes i Metzineres. Cacera de bruixes a Catalunya”, Museo de Historia de Cataluña.

De los cinco documentos descritos en los que se menciona la sardana en relación con la brujería, el primero, a pesar de que no alude a ningún juicio inquisitorial, especifica expresamente que no se puede bailar en viernes. Esto hace pensar en que las noches de los viernes, además de las de los sábados, eran fechas principales en las que se celebraban las juntas de brujas o *aplecs*, según Bilbeny y Murray.¹¹ Estos aquelarres, se dice, se realizaban los viernes por la noche e iban acompañados de un gran festín en el que se rompía el ayuno observado por la Iglesia católica. Tales reuniones periódicas se llamaban también *sabbat*.

Según se refleja en los otros cuatro documentos, explícita o implícitamente, parece que el demonio quería que se tocaran el *flabiol* y el *tamborí* (pitos y tambores) con furia y agitación para favorecer así la excitación de los bailarines. Las sentencias por este comportamiento en la mayoría de los casos fueron: “*suspendetur et laqueo per collum in alta forca, ita quod riuus anima separatur a corpore*” (sea ahorcado por el cuello y separado así el ánima del cuerpo).

Pere Torrent, alias “Cufí”, Jerònima Muntada, Francina Redorta y muchas otras mujeres y hombres pasaron a la posteridad por haber declarado que habían tocado sardanas y bailado con alegría y placer en una junta de brujas, con el diablo como invitado principal, en lo que en realidad debió ser era una fiesta, posiblemente nocturna, en un viernes o sábado, con bebida, música y bailes, y con mujeres desinhibidas hartas de pasar penurias y con ganas de divertirse. Pero, ¿cuáles son las causas que provocaron estos hechos?

Conclusiones de la investigación documental

Dos son los factores principales que pueden ayudar a entender el porqué de estas prohibiciones, excomuniones y persecuciones de nuestra danza, y de su alusión en los juicios por asociación indebida con brujos, brujas y diablos.

¹¹ Margaret Alice Murray; *El culto de la brujería en Europa occidental*, Labor, Barcelona, 1978; p. 78 danzas, p. 81 música.

En primer lugar, y resumiendo lo dicho anteriormente, por el hecho de que durante la decadencia de una tradición espiritual, y en la época estudiada se estaba produciendo por una influencia pujante de lo profano frente a lo religioso, las danzas, que podían haber sido religiosas o sagradas originalmente, se fueron secularizando y se volvieron actos populares con finalidades que fueron consideradas deshonestas e inmorales, o bien porque representaban la pervivencia de gestos sociales precristianos.

En segundo lugar porque en Cataluña, concretamente entre 1610 y 1622, pero también antes y después, así como en el País Vasco, existe la certeza documentada de una verdadera cacería de brujas principalmente por parte de las juntas locales, que se tomaban la justicia por propia mano.

No hace falta mucho para entender que, si por un lado se producen fenómenos adversos en la vida cotidiana, como lluvias torrenciales (el año 1617 aparece nombrado en documentos históricos como año del diluvio), granizadas, pestes, enfermedades o agua contaminada, y lo asociamos con mujeres que con sus ungüentos y hierbas medicinales, rituales y oraciones curaban y ayudaban a los demás, pero al mismo tiempo tenían cierta independencia de las costumbres al uso, y a todo eso le añadimos un poco de “sal” misógina y lo sazonomos con algo de envidia, ignorancia y superstición, se genera un terreno propicio para una verdadera cacería de brujas y brujos, muchas veces fruto del odio entre vecinos recelosos de los poderes y comportamientos que chocaban con los cánones de un catolicismo muy rígido e inquisitorial.

Finalmente, a partir del siglo XVIII la sardana volvió a ser aceptada con normalidad y comenzó a bailarse en las plazas y calles, sobre todo del Ampurdán y de la Garrotxa, lo cual nos lleva a hablar de la sardana de los siglos XIX y XX, y en particular de su “tímbrica”, aquello que le da el color sonoro y que la hace tan especial. De hecho, Stravinsky, cuando visitó Cataluña en 1924, quedó fascinado con el timbre de la cobla y no dudó en mencionar a Pau Casals la fuerza y naturalidad de esta música y sus instrumentos, y en describir la tenora como el instrumento que más se parece a la voz humana.

LA TÍMBRICA DE LOS INSTRUMENTOS DE LA COBLA Y SU EVOLUCIÓN.
RELACIÓN CON LA ESTRUCTURA DE LA SARDANA

Dos son las agrupaciones documentadas que han interpretado e interpretan la sardana. La primera es una agrupación pequeña, popular, acorde con la época y los medios económicos para la organización de fiestas y eventos donde se ejecutaba. Consta de tres músicos y cuatro instrumentos, y por esta característica es llamada “cobla de tres quartans”. Está compuesta por *flabiol*, *tamborí*, *tarota* (especie de chirimía contralto) y *sac de gemecs* (especie de gaita o *hornpipe*).



Imagen 17. La cobla primitiva con tres músicos.
Mosaico conservado en el Palau de la Música de Barcelona, Cataluña.

Tal y como hemos visto en el manuscrito de Peralada, también podía haber coblas de dos y cuatro músicos aptas para interpretar las sardanas cortas, antecesoras de la sardana actual. En relación con la sardana corta, y en la línea de escritos con visión romántica, Pella y Forgas describieron en 1883, en la *Historia del Ampurdán*, un posible origen de la sardana como danza astral, y relacionaron la estructura y los pasos de este baile con el giro de los astros y el paso de las horas:

Cuando la música mueve el compás lentamente, es triste, plañidera y el rostro de los danzantes es grave, en esta guisa entiendo que los compases cortos son las solitarias horas de la noche [...] cuando a los compases cortos sucede la viveza de los compases largos, me imagino que es el día que se aparece por las puntas de Oriente [...]. Y después de esto, ¿no es por ventura el canto del gallo que dispersa las sombras, el gallo que a su vez simboliza el sol, la alegre señal del contrapunto que indica la segunda parte del baile?¹²



Imagen 18. Reproducción del dibujo de Josep Ribot que figura en la serie “Costums de Catalunya” Instituto Gráfico Oliva de Vilanova, Barcelona, Cataluña.

Aunque no deja de ser una bonita figura literaria, el hecho es que esta sardana corta, de la cual sí tenemos mucha información detallada, fotografías y partituras, consta de dos partes con ocho y dieciséis compases respectivamente, que suman veinticuatro, como las horas del día.

Como en toda etapa de renovación de un lenguaje, en este caso de un lenguaje musical y corporal como es una danza que viene de muy antiguo, los ensayos, pruebas, cambios, y por tanto la introducción de elementos musicales

¹² José Pella i Forgas; *Historia del Ampurdán*, Serra Impressors, Barcelona, 1883.

nuevos, fueron muchos y no se dieron de un día para otro. Hacia 1840 comenzó a haber indicios de la nueva sardana “larga”, y durante veinticinco años convivieron los dos tipos de sardana y el antiguo *contrapàs* de carácter más religioso, hasta que a finales del siglo XIX y principios del XX quedó instaurada únicamente la sardana actual y la cobla ampliada a once músicos, el artífice de la cual fue sin duda Pep Ventura (1817-1875), aprendiz de sastre y músico más de intuición que de oficio, que revolucionó la sardana en tres direcciones:

1) *La estructura de la cobla*

Ventura intuyó muy pronto que era necesario dotar a la cobla de mayor sonoridad y flexibilidad y aglutinó todos los instrumentos alrededor de la “tenora”, que por su capacidad interpretativa sería la protagonista de las bellas melodías populares que integró en su música. El contacto con constructores de instrumentos, sobre todo con Andreu Toron, de Perpiñan (en el sur de Francia), hizo posible la tenora de trece llaves y pabellón metálico: la tenora actual (2ª y 3ª por la derecha, fila inferior, de la Imagen 19).



Imagen 19. Cobla Els Rossinyols de Castell d'Empuries, Gerona, Catalunya. Fotografía de 1906. En Josep Maria Mas i Solench; *La sardana. Dansa nacional de Catalunya*, Editoril 92, colección Som i Serem, Generalitat de Catalunya, 1993.

2) La reforma de la música de la sardana

La ampliación de los compases, y por tanto de la estructura o “tiradas” de su música, hizo que el compositor tuviera más libertad y el bailarín más dificultad para ordenar su punteo y organizar los finales. De ahí la necesidad de un tratado para aprender a bailar las sardanas largas. La colaboración con Miquel Pardas (Verges 1818-1872), bailarín y amigo de Ventura, llevó a éste a escribir el primer tratado coreográfico de la sardana: *Método para aprender a bailar las sardanas largas*.

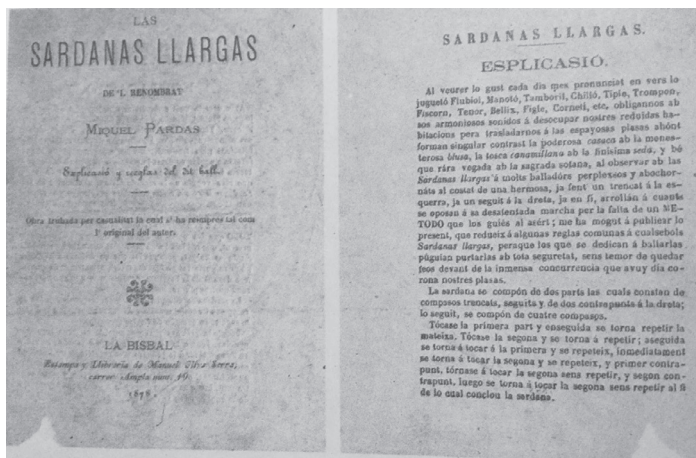


Imagen 20. Reproducción de una de las páginas de la segunda edición del Método para aprender a bailar las sardanas largas, publicado en la Bisbal, Cataluña, en 1875.

3) La integración en sus composiciones de melodías populares de la región

La coincidencia y amistad con Josep Anselm Clavé (Barcelona 1824-1874), reformador del canto coral y de la recuperación de la canción popular, hizo que ésta estuviera presente en muchas de las composiciones de Pep Ventura, integrando sardana y folklore, y que su música fuese también cantada por los grupos corales llamados *cors de clavé*.

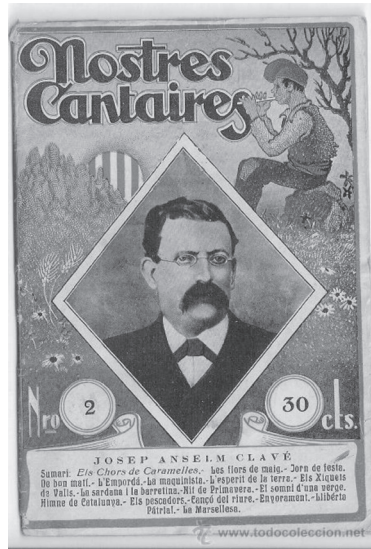


Imagen 21. Portada del libro de partituras de canciones populares catalanes de Josep Ansel Clavé. Archivo Nacional de Cataluña.

PROPUESTA DIDÁCTICA

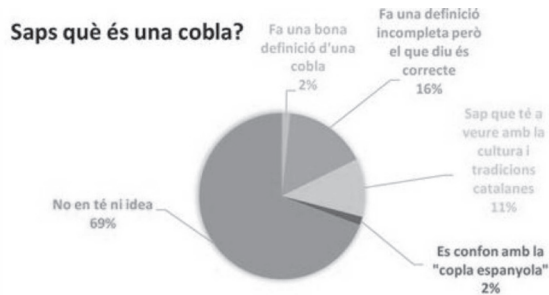
Llegados al final de este recorrido mítico-étnico-musical, retomamos lo dicho en la “declaración de intenciones” del comienzo respecto de la difusión didáctica de los estudios. Nuestra propuesta didáctica ayuda a cerrar el círculo de investigación-transferencia del conocimiento, y empieza en la Facultad de Educación con la formación inicial de jóvenes que se quieren graduar de maestros de educación infantil y primaria, algunos de los cuales se especializan en música. Ellos tienen que ser los primeros en valorar la importancia de que mantengamos viva entre los niños la música tradicional como patrimonio cultural de gran riqueza, para que este corpus de saber popular pueda coexistir con otras formas de cultura más urbanas y tecnológicas.



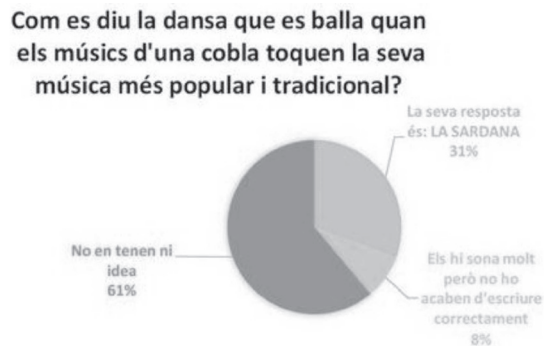
Imagen 22. Fotografía de la tenora que fue presentada en el trabajo de exposición en la Facultad de Educación de Gerona, Cataluña.

Otra línea de aplicación didáctica puede centrarse en los trabajos de final de grado. Al acabar el cuarto curso —o el quinto en los casos de doble titulación—, es el momento en el que el estudiante escoge un tema de estudio para hacer una pequeña investigación o propuesta de innovación didáctica que tendrá que trabajar de forma extensiva e intensiva bajo la supervisión de un tutor, y que finalmente presentará en público para su evaluación final. A continuación se presenta de forma sintética un trabajo de fin de grado sobre el tema de estudio. Se trata de una práctica escolar que se realizó con niños de 4º de primaria (10 años). El estudio se hizo con tres clases paralelas de veinticinco alumnos por clase; por tanto, con 75 niños, durante cinco sesiones de hora y media.

Al inicio de la práctica se preguntó a los niños lo que sabían de la cobla y la sardana. En ese momento, el 69% no sabía nada sobre la cobla y, del 31% restante, sólo un 2% la conocía con exactitud; el resto, parcialmente (ver Gráfica 1). En cuanto a la sardana, el 61% no sabía nada y, del 39% restante, el 31% sí la conocía con exactitud (ver Gráfica 2).



Gràfica 1. Consulta a niños sobre si conocen la cobla. Elaboración propia.



Gràfica 2. Consulta a niños sobre si conocen la sardana. Elaboración propia.

Al final de las actividades con los pequeños, en las evaluaciones finales los porcentajes se invirtieron; quedaron como respuestas correctas de todo el trabajo sobre la cobla y la sardana un 72% de respuestas válidas, frente a un 28 % de incorrectas (ver Gráfica 3).



Gràfica 3. Resultados de la evaluación final sobre la cobla y la sardana. Elaboración propia.

Trabajos como estos, que tienen aplicación práctica en la escuela, sirven para comprobar que todas las competencias, objetivos y contenidos elaborados de forma teórica pueden ser coherentes con lo que se hace en el aula y reflejarse en la evaluación de los niños. Es decir, es importante innovar a partir de lo que conocen los niños sobre el tema en el que queremos que profundicen y de sus conocimientos previos; preguntarnos qué acciones se pueden llevar a cabo para ayudarlos a comprender mejor los conceptos y contenidos que hay que consolidar; revisar qué procedimientos didácticos debemos seguir y valorar qué aprendieron.

No hay duda de que los trabajos de final de grado son ejemplos muy interesantes que deben tenerse presentes para que, en los temas propuestos por los maestros y elegidos por los estudiantes, algunos de estos últimos investiguen e innoven sobre la aplicación didáctica de temas relacionados con la etnomusicología.

Coda

Mucho es lo que se puede y se debe hacer. Creemos que no puede dejarse de lado esta línea básica de trabajo si no queremos encontrarnos dentro de unos años visitando un museo, seguramente *online*, donde nos muestren un baile llamado sardana y una agrupación instrumental llamada cobla como dos “dinosaurios folklóricos” que la era de la digitalización y la globalización, pero también la desidia de los dirigentes y los gestores culturales, borraron de la faz de la tierra.



Imagen 23. Pablo Picasso, “Sardana de la Pau”, 1961.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcoberro, Agustí; *Pirates, bandolers i bruixes a la Catalunya dels segles XVI i XVII*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2004.
- Amades, Joan; *Costumari català: el curs de l'any*, Edicions 62, Barcelona, 1982.
- Amades, Joan; *Folklore de Catalunya. Cançoner: cançons, refranys, endevinalles*, 3ª ed., Selecta, Barcelona, 1951.
- Bilbeny, Jordi; *La sardana i la religió de les bruixes: una recerca sobre l'espiritualitat arcaica i la geografia sagrada*, Libbooks, Barcelona, 2015.
- De Lancre, Pierre; *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*, Ed. Jean Berjon, París, 1612.
- Del Molar, Nolas; *Procès d'un bruixot*, Olot, 1980.
- Mas i Solench, Josep Maria; *La sardana. Dansa nacional de Catalunya*, Editoril 92, Col·leció Som i Serem, Generalitat de Catalunya, 1993.
- Murray, Margaret Alice; *El culto de la bruixería en Europa occidental*, Labor, Barcelona, 1978.
- Pella i Forgas, José; *Historia del Ampurdán*, Serra Impressors, Barcelona, 1883.
- Rebull, Nolas; *Als orígens de la sardana: episodis de la historia*, Dalmau, Barcelona, 1976.

El placer de lo terrible. La música en los mitos griegos

María Victoria Arechabala Fernández

Pertenezco al grupo de los aficionados que hacen música. Por lo tanto, parto de un primer interés desde lo personal y desde el conocimiento de primera mano de su intensidad. Disfrutar y sentir la música en el cuerpo, como oyente o como ejecutante. Este hecho me llevó a la reflexión de qué era eso de la música que nos podía afectar tanto. Una pregunta casi visceral, que no encontraba una respuesta satisfactoria desde el campo de la filosofía, de la sociología o de la musicología; ni del estudio formal de armonías y estilos. Mi interés último era el oyente que se sentía afectado por la música, lo que hace la música en ese ser hablante que somos nosotros; es decir: qué ocurre cuando escuchamos música.

Puesto que mi orientación académica es psicoanalítica, desde este prisma empecé a investigar. No encontré una doctrina específica entre los maestros reconocidos de esta disciplina, pero sí una tradición de recurrir a los mitos para explicar lo que se resiste a la explicación. Los mitos nos ilustran lo que es imposible de decir, nos transmiten un contenido simbólico en el que ponen de manifiesto conflictos fundamentales. Al psicoanálisis le interesan los mitos porque de alguna manera transmiten una verdad intemporal en su relato. El mito sería una forma de hacer evidente una verdad que no puede ser dicha más que en una forma literaria o cantada. Por esta razón, la mitología tiene un papel decisivo en la historia del psicoanálisis: Edipo, Narciso, el mito freudiano de *Tótem y tabú...*

I

La mitología griega¹ es generosa en relatos vinculados con la música. Dispone de numerosas historias relacionadas con ella y, al no existir la fijación de una versión ortodoxa de “libro sagrado”, sus relatos adquieren un carácter literario con versiones diversas que enriquecen las historias. En los mitos griegos relacionados con la música se pueden rastrear ciertas líneas consistentes: relatos que hacen hincapié en la parte salvaje que se activa en el cuerpo ante la escucha de la música, y otros que resaltan su aspecto simbólico, lo que tiene de límite y de reglado, de *logos*. Algunos resaltan su relación con la celebración festiva y otros ponen de manifiesto su vinculación a la muerte.

Los mitos recogidos aquí muestran el tremendo poder de la música tanto en los que la relacionan con algo desmesurado, excesivo y cruento, como el asesinato de Penteo y Orfeo por las Bacantes, o en las Sirenas cuya audición provoca la muerte, como en los que intentan domeñar esta música de desmesura, aunque para ello también lleguen a la violencia, como hacen Apolo con Marsias y las musas con Támiris.

El hilo conductor de estas páginas es el relato de estas historia sagradas que muestran cómo se intenta domeñar lo salvaje, lo terrible que la música es y cómo puede afectar al que la ejecuta, y sobre todo al que la oye. Esta lucha se da incluso en un mismo personaje: las musas y Apolo, pacificadores de lo tumultuoso de la música, tienen también su lado oscuro; del mismo modo que tienen un lado sereno las peligrosas Sirenas; y es diferente el Dioniso relacionado con las Ménades, las mujeres, que con los hombres en la comedia.

II

Dioniso representa muy especialmente la música en cuerpo. Pone de manifiesto la música como algo a lo que hay que poner límites, algo a lo que hay que

¹ La información sobre los mitos griegos, además de a los autores clásicos, se debe en su mayor parte a los grandes estudiosos y maestros que se listan en la bibliografía final de este texto.

contener, recortar, delimitar. Así lo describe Eurípides en su obra *Las bacantes*: “Y Baco, con la antorcha humeante atada al tirso, salta, baila y brinca, animando a los posesos y excitándolos con sus gritos”.²

Dioniso es hijo de Zeus, padre de los dioses y de los hombres, y de una mortal, Sémele, hija del rey de Tebas. Hay dos versiones del mito sobre su nacimiento: la primera narra que Hera, la mujer legal de Zeus, descubrió la aventura de su marido cuando Sémele estaba embarazada. Hera se ganó la amistad de Sémele y le hizo dudar de que Zeus fuera el padre de su hijo. Sémele pidió a Zeus que se revelara en toda su gloria como prueba de su divinidad, aunque los mortales no podían mirar a un dios sin morir, de modo que Sémele pereció. Zeus logró rescatar el embrión plantándolo en su muslo y, unos meses después, Dioniso nació.

Un segundo relato, el “mito del descuartizamiento”, narra que Hera, por celos, manda a los titanes para que despedacen al niño. La abuela de Dioniso, Rea, recoge sus fragmentos, y en una inmensa cocción reúne nuevamente al niño, que vuelve a la vida y es criado por las ninfas en el bosque.

Es, pues, un dios vinculado a la naturaleza, que renace; es un dios de la duplicidad, que desaparece y retorna. Dioniso se relaciona con lo súbito y lo espontáneo; se le puede reconocer o no, ya que no se anuncia y puede ir disfrazado. Se educa y vive inmerso en un mundo femenino: lo crían las ninfas y el séquito que lo acompaña está conformado por mujeres que aparecen en hermandades de nodrizas y bacantes.

Su culto transcurre por la noche, fuera de la ciudad. No es una celebración religiosa en solitario, sino algo relacionado con la fiesta, con el carnaval, y en referencia a él se habla de música y vino, de demencia dionisiaca, de frenesí de vida y de muerte, de inestabilidad y desorden. Se vincula con la transgresión y la subversión de las normas colectivas y con el éxtasis que borra los límites habituales de la existencia; el sujeto se olvida de sí mismo y este olvido le permite la comunidad de la fiesta con otros hombres y con la naturaleza.

² Eurípides; *Las bacantes*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1980, p. 72.

Dioniso alienta a una desinhibición a la que todos están convocados; invita a danzar y a dejar de ser uno mismo para introducirse en un mundo sin ataduras. Es un danzante festivo, dios del vino, del teatro y de la máscara; del ditirambo, del éxtasis y de las danzas de las ménades en la naturaleza salvaje. La excitación que provoca el dios se resuelve en música de flautas y percusión. Dioniso baila y hace que los demás también lo hagan. Incluso los viejos, que se rejuvenecen a través del baile. Así dice le el sabio Tiresias a Cadmo:

Te pasa como a mí: yo también me siento joven y empezaré a bailar [...]. Alguien dirá que no respeto la vejez cuando voy a danzar con mi cabeza coronada de yedra, mas el dios no ha distinguido si el joven tiene que bailar o el viejo.³

La música produce un trance colectivo, y no está destinada a oyentes o espectadores no participativos; cada uno ejecuta y vive esta música en un estado de “posesión” y desarrolla un baile en el que no hay una coreografía general ni unos “pasos” determinados, del mismo modo que no hay un canto/grito coral. El dios está en el cuerpo, en la intensificación del movimiento corporal, y celebra la danza orgiástica de las bacantes, en la que el sujeto pierde la noción de sí.

La música de Dioniso atruena e “indecorosamente” se expresa en la carrera y en el baile a través de un rito cercano a la muerte, con el dios y su séquito de mujeres en el monte, a las afueras de la polis, en lo no civilizado, al margen de las leyes. Una música de frenesí, pulsión y cuerpo que aleja a las mujeres del rol social, y que las hace olvidar su condición legal y familiar para entrar en una situación de éxtasis y de alucinación.

Esta música del grito y del baile se acompaña de tambores y panderos que aturden y que proceden de Rea, su inventora, diosa madre, diosa tierra. Los instrumentos de la música dionisiaca se relacionan con la sonoridad del mundo de ultratumba y se repiten en los mitos que vinculan al dios con el mundo del Hades. Son sonidos inquietantes en un entorno de ira, de temor y de violencia,

² Eurípides; *Las bacantes*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1980, pp. 66-67.

que coinciden con la música que acompaña al mundo de los muertos reflejada por otros mitos griegos.⁴

Los tonos de los instrumentos acompañan los agudos estridentes de las voces de las mujeres con el sonido del *aulós*, la flauta, y con la piel golpeada del tambor o con el tímpano. Las ménades, cuyo nombre procede de manía, locura, sufren alucinaciones y bailan violentamente, siguiendo los movimientos de algún animal, como la pantera. No utilizan las palabras, y los sonidos que emiten, sus gritos, proceden de su excitación. Al final, tras el entusiasmo y el movimiento, se apaciguan.

El dios Pan, que forma parte del cortejo de Dioniso en algunas historias, es el inventor de la siringa, un instrumento musical formado por varias flautas paralelas unidas. Pan es un personaje extraño que, según algunas leyendas, paraliza con su grito y puede llevar al pánico; una mezcla de hombre y cabra, un ser fronterizo de gran apetito sexual que intenta seducir a las ninfas, que le rehúyen. Una de ellas fue Siringa, una ninfa de los ríos. El dios empezó a perseguirla hasta que ella se lanzó al río Ladón. Para salvarla, las ninfas la convirtieron en juncos de cáñamo, de modo que cuando Pan la alcanzó sólo pudo abrazar las cañas. Del aire del suspiro del dios se produjo un sonido que asemejaba un lamento, y a raíz de este sonido fortuito producido con las cañas construyó la llamada flauta de Pan.

Lejos de esta música de frenesí, hay otras historias del dios Dioniso relacionadas con hombres que cantan alegres en las “fiestas del vino nuevo”, en el periodo dionisiaco del año. Del estado alucinatorio que se describe en *Las bacantes* se pasa a un cierto lazo entre los hombres, unidos por el vino y el cortejo del *komos*, ese “alegre desfile por las calles a la luz de las antorchas, donde el amante iba hacia la casa del amado para cantarle su amor”, escribe

⁴ “Uno tiene en sus manos resonantes flautas primorosamente torneadas y llena el aire con melodías arrancadas con sus dedos, de acordes ominosos que desatan el frenesí [...] mientras el redoble de un tímpano, como subterráneo trueno, retumba con ritmos opresivos”, Giorgio Colli, en *La sabiduría griega*, Trotta, Madrid, 2008, p. 59.

Maria Daraki,⁵ y aunque añade que en ocasiones en el cortejo había violencia por el furor que desencadena la embriaguez, es la cara de la felicidad dionisiaca.⁶ Estos hombres, como las bacantes, bailaban y cantaban de modo informal, sin un ritual determinado y casi igual de desenfadadamente, pero lo que se produce aquí es la “posesión” de una embriaguez alegre, porque “el dios que dirige el *tiaso* —escriben Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet— es también un dios alegre que ríe a los sonos de las flautas, que adormece las penas y trae el sueño produciendo la viña y el vino”.⁷ Así, el efecto del vino que se describe en relatos de Dioniso más próximos a la comedia es habitualmente benéfico y su consecuencia genera un cierto vínculo entre las personas.

III

Otros mitos intentan responder a la situación de riesgo que la audición de la música genera. Buscan saber qué hacer con la música dionisiaca del cuerpo, de la percusión y del grito; de la música sin palabras, la de la flauta sin acordes, sin acuerdos, sin armonías tranquilizadoras. Hallan dos respuestas: que la lira gane la batalla a la flauta y que la palabra delimite la voz en sí misma peligrosa. Tendríamos entonces un primer intento de simbolización-domesticación en el paso de la música que se grita y se baila a la que se canta, y otro en el paso del pífono a la sincronidad de la lira, y en ambos participan las figuras de Apolo y las musas.

Para Platón, la música sólo se concibe y debe utilizarse como un medio para conseguir desde el poder de las instituciones unos fines morales; es un

⁵ Maria Daraki; *Dioniso y la diosa Tierra*, Abada Editores, Madrid, 2005, p. 10.

⁶ El *enkómion* era el canto propio del *komos*, el cual con facilidad podemos relacionar con algunas situaciones comunes en nuestras fiestas, ferias y cantinas, y con las serenatas.

⁷ Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet; *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Paidós, Barcelona, 2002, p. 250.

medio educativo, un medio de adiestrar el alma. Debe ser útil, didáctica. Hay que conjurar el riesgo del goce y para ello es necesario la aceptación de la norma para acercarse a la música sin peligro.⁸

Al codificar y normativizar el ejercicio de la música, Platón potencia la buena educación en saber cantar y danzar bien, ordenadamente. Lo mismo hace con los instrumentos: la lira y el laúd para la ciudad, el pífano para el campo y quedan excluidas las flautas, según los mandatos de Apolo.⁹ Este dios representa la música como distancia, lo ordenado, lo pautado; la armonía, la idea de medida, de proporción. Es una música figurativa, una música que se puede leer, no la potencia rítmica en el oído. Convierte en simbólico y artístico el desenfreno dionisiaco. Pauta las notas y las aleja del caos.

Apolo no es el dios de la música comunal y participativa, sino la de un creador e intérprete privilegiado que la convierte en un hecho cultural y que exige que los que hacen música acepten y acaten unas normas y su autoridad. Es el dios de mayor rango entre los dioses vinculados a la música; es quien guía el coro de las musas, hijas de la memoria que hacen presente el pasado y que cantan

de los hombres los sufrimientos; cuantos sobrellevan por causa de los dioses inmortales, y cómo pasan la vida inconscientes y sin recursos y no pueden hallar ni remedio de la muerte ni protección de la vejez.¹⁰

Según Hesíodo, las musas fueron creadas como olvido de males y remedio de las preocupaciones. De este modo, poseen también la dimensión de la música como evasión, y en sus melodías el relato de hechos tristes o inquietantes puede generar una identificación que ayuda a mitigar el desasosiego.

⁸ Platón; *La República o el Estado*, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1997, pp. 154-159.

⁹ “Dar preferencia a Apolo sobre Marsias, y a los instrumentos inventados por este dios a los del sátiro”, se lee en Platón; *La República o el Estado*, pp. 154-155.

¹⁰ Homero; *Himnos homéricos*, Gredos, trad. Alberto Bernabé Pajares, Madrid, 1978, vol. 190, p. 114.

Son también las voces de las musas las que ayudan a Gea a ordenar el Caos y las que bajo el signo de la armonía ejercen su dominio sobre todas las cosas. Están vinculadas al concepto de una música producida por el cielo, una música cósmica procedente del movimiento de los planetas y de los astros: “La armonía de las esferas”. De acuerdo con los pitagóricos, cada planeta emitiría un sonido en función de su velocidad y altura respecto de la tierra, lo que contribuiría al orden y la armonía del Todo. En el mito de Er, de *La República* de Platón, las encargadas de ordenar el Caos son las sirenas,¹¹ que en esta ocasión serían un trasunto de las musas. Er, un guerrero que murió y resucitó después de unos días, había visto el universo durante su muerte temporal y describía los planetas como una serie de círculos que giraban en órbitas concéntricas.

Encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde. Había otras tres mujeres sentadas en círculo, cada una en un trono y a distancias iguales; eran las Parcas, hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y con ínfulas en la cabeza: Láquesis, Cloto y Átropos. Cantaban al son de las Sirenas: Láquesis, las cosas pasadas; Cloto, las presentes, y Átropos las futuras. El huso mismo giraba en la falda de la Necesidad, y encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde.¹²

Apolo coincide con Platón en que la música puede llevar a la omnipotencia y a la transgresión y aparece como el dios que castiga a los que no aceptan la jerarquía en términos de flauta *versus* cítara; flauta que excluye la palabra, el canto poético, y que es el instrumento adecuado para el trance. Es una sonoridad vinculada a

¹¹ Es el lado reglado de las sirenas, muy diferente al de la seducción de Ulises.

¹² Platón; *La República o el Estado*, p. 437.

la posesión y a la muerte; es un instrumento infernal, parte del universo de las gorgonas,¹³ que se emplea con fines orgiásticos para provocar el delirio.

Hay una jerarquización de instrumentos musicales: la lira de Apolo, que representa la armonía del mundo, la armonía de las esferas, el instrumento que conlleva relaciones entre las notas, intervalos, sincronía, debe prevalecer sobre la flauta. Se deben evitar los instrumentos musicales alejados de los acordes y de la sincronía, que, sustituyendo a la voz, se asemejan a la voz más allá de las palabras, a la voz emancipada de un texto.

Un mito especialmente interesante en tanto que vincula la música con el jugar, como se hace en tantas lenguas (*play music, jouer la musique...*), es el del nacimiento de la lira. Su inventor sería Hermes, el dios que protege el comercio, los caminos, los mensajeros, los robos y los sueños; un dios favorecedor de los cambios. Hijo de Zeus y Maya, recién nacido se escapó de su cuna y salió al campo. Llegó al lugar donde su hermano Apolo apacentaba sus rebaños de vacas y bueyes y los robó. En su camino de regreso encontró una tortuga, y al fijarse en la forma de su caparazón se le ocurrió una idea: mató al animal, vació su caparazón y tensó sobre él una serie de cuerdas hechas con tripas de buey. Luego regresó a su cuna y se quedó dormido. Ante las quejas de Apolo, Zeus exigió al niño dios que devolviera a su hermano el ganado. Hermes entonces condujo a su hermano hasta la cueva donde lo había escondido, pero Apolo, fascinado ante el invento de la lira y sus posibilidades, le ofreció todo su ganado a cambio del instrumento musical, trato al que Hermes accedió.

Hay relatos de un Apolo más violento, que castiga a los que no aceptan la primacía de la lira frente a la flauta —y de él mismo frente al resto de los intérpretes musicales. Marsias, un pastor frigio, o un sátiro en otras versiones, había encontrado el *aulós*, la flauta de dos tubos inventada por Atenea, que la había arrojado enfadada al ver sus mejillas hinchadas y su rostro deformado al tañerla. La música de Marsias gustaba tanto que los oyentes empezaron a decir

¹³ Jean-Pierre Vernant; *La muerte en los ojos: figuras del Otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 75.

que el propio Apolo no lo podía hacer mejor con su lira. Envanecido, Marsias retó a Apolo a un concurso de música con las musas y Midas como jurado, en el que el ganador tendría derecho a infligir un castigo de su elección al perdedor. Al no ser capaces ni el juez Midas ni las musas de declarar un vencedor, Apolo reta al sátiro a tocar el instrumento del revés, con lo que la lira invertida no se vio afectada, y sí la flauta, que no puede tocarse por el extremo opuesto a su lengüeta. Aunque sea con una artimaña, la música orgiástica representada por la flauta pierde ante la lira del dios Apolo. El dios cuelga de un pino, desuella y descuartiza a Marsias, con la moraleja de que se debe aceptar el límite y someterse al dios.¹⁴ Las musas aceptan el liderazgo de Apolo, que guía su coro y con él participan en la vigilancia del intérprete y su sumisión a la jerarquía.

Pero no sólo Apolo fue retado. Las píerides, nueve jóvenes doncellas orgullosas por creerse especialmente dotadas para la música, el canto y la poesía, decidieron retar a las musas y disputarles la supremacía del canto.¹⁵ Las ninfas del Parnaso, que eran las jueces, otorgaron la victoria a las musas. Ante la protesta de las perdedoras, las musas las convirtieron en urracas, cambiando el sonido de sus voces por graznidos.

También las sirenas desafiaron a las musas y, tras ser derrotadas las primeras, perdieron las plumas de sus alas. Pero más crueles fueron con Támiris, que las había desafiado a una prueba de canto y destreza con la lira y, sin llegar a competir, la castigaron con la ceguera, la pérdida del canto y el olvido del saber del instrumento.¹⁶

Las musas en sí mismas son representativas de esta lucha entre lo medido y lo salvaje. En la *Teogonía* se señala que bailaban y que cantaban en la noche, fuera de la *polis*, en una dimensión de posesión parecida a la de las ninfas,

¹⁴ “¡Ay! Me arrepiento. ¡Ay! La flauta —gritaba— no vale tanto”, en Ovidio, *Metamorfosis*, Libro VI, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 206.

¹⁵ Ovidio; *Metamorfosis*, Libro V, pp. 180 y 191.

¹⁶ Homero; *Odisea*, Canto II, Espasa, Madrid, 1999, p. 75.

las doncellas que viven en los bosques, cerca de los ríos y que enajenan a los hombres, “en la montaña grande y divina del Helicón”.¹⁷

Las erinias podrían ser la contrapartida ctónica o telúrica (perteneciente a la tierra profunda) de las musas, y muestran relación en sus bailes con las ménades dionisiacas. En las *Euménides* de Esquilo, las propias erinias se identifican como ménades. En su danza alrededor de Orestes saltan sobre la víctima como las bailadoras dionisiacas que van imitando pasos de animales en función de su propia alucinación. Y cantan:

Caiga siquiera sobre esa víctima que me está consagrada este mi canto, canto del delirio, de locura, de furor; himno de las Erinias, que encadena las almas; que no se acompaña jamás de los conciertos de la lira; himno que seca y consume a los mortales.¹⁸

Otro canto *aliros* es el de la Esfinge, que inmoviliza mediante el enigma. Es un ser fronterizo, una leona alada con cabeza, pechos y voz de mujer. Con su voz “hipnotiza” a sus víctimas, hombres jóvenes y atractivos. “Esfinges llevando entre sus uñas un trofeo ganado por sus cantos”, se lee en la *Electra* de Eurípides, donde se da noticia de la hiriente falta de armonía de su voz, y el enigma se presenta como el más disonante de los cantos, un canto despojado de la medida de la lira.¹⁹

¹⁷ Hesiodo; *Teogonía*, p. 29.

¹⁸ Esquilo; “Euménides”, en *Tragedias completas*, EDAF, Madrid, 1973, p. 280.¹⁹ Homero; *Odisea*, Canto II, Espasa, Madrid, 1999, p. 75.

¹⁹ Eurípides; *Electra*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1975, p. 26. Sófocles, por su parte, presenta el canto enigmático como una característica propia de la Esfinge, y en *Edipo rey* la llama “horrible cantante”, “la esfinge de abigarrados cantos”, “cruel y severa cantora, perra rapsoda y profetisa de corvas garras” y “cantora de enigmas” (Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969).

IV

Los mitos siguen considerando tan peligrosa la música que incluso la “reglada” de las musas, si se hace una audición no adecuada, lleva al que canta con ellas a la muerte. De ello trata el mito de las cigarras que relata Platón en *Fedro*:

Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de esos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer estas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. De ellos se originó, después, la raza de las cigarras, que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren.²⁰

El mito de las cigarras se refiere a la acción compulsiva de cantar contagiados por unas voces reguladas, simbolizadas, como las que ejecutan las musas. El oyente ante la música tiene siempre el riesgo de la autodestrucción, pues la voz que permitía la lira, que le daba la supremacía sobre la flauta y que parecía una domeñadora de la peligrosidad de lo sonoro a través de la palabra y del sentido, se ve también desbordada, y su atracción puede ser fatal para los escuchadores, para los oyentes.

Y es que la voz posee una doble dimensión: como vehículo de significado y como un objeto en sí misma que se puede percibir con independencia de lo que diga. La voz pertenece al mundo del cuerpo y al del lenguaje.²¹ Es el soporte material, el vehículo para producir significado, aunque como sonido pueda no tener un fin de significación porque hay un sonido en la voz que no se reduce a la palabra hablada o cantada. Se percibe con independencia de lo que diga,

²⁰ Platón; *Fedro*, Gredos, Madrid, 1988, p. 23.

²¹ Una voz mítica sin cuerpo es la de Eco, la ninfa que ilustra la pasión amorosa y la voz de un cuerpo que desaparece. Ovidio; *Metamorfosis*, Libro III, p. 31.

posibilitando quedarse prendido en la voz aislada como un objeto de gozo, en la voluptuosidad de los sonidos, independientemente de las palabras que pronuncien.

La voz habla más allá de lo que dice, más allá de todo significado, y las sirenas como voz femenina y Orfeo como voz masculina son los personajes míticos más representativos.

V

La seducción del canto de las sirenas, seres mitad mujer y mitad pájaro, generalmente se considera que radica en su voz y en sus palabras, aunque ellas también encubren otra voz *alijos* que las relaciona con las erinias y con la Esfinge.

La audición de su canto es la mezcla inseparable de placer y sufrimiento; están vinculadas a la muerte, a la seducción que destruye y que devora, al deseo que surge de la atracción que ejercen en los hombres que las escuchan. La música de las sirenas se vincula al gozo pulsional que, si no se simboliza, lleva a la pulsión de muerte, a una repetición a la que no se puede poner freno.²² La audición del canto de las sirenas, como el canto de las musas en el mito de las cigarras, conduce a la autodestrucción. Así las describe Circe en la *Odisea*: “Con su cristalina canción, las Sirenas lo hechizan y le dejan siempre en su pradera. La playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada”. Y da instrucciones a Odiseo:

²² Para Freud habría dos pulsiones básicas: Eros y Thanatos, la pulsión de destrucción. La meta de la primera sería producir unidades cada vez más grandes, generar una ligazón. La meta de la pulsión de muerte es disolver los nexos y trasportar lo vivo al estado inorgánico. “Nuestra concepción fue desde el primer momento dualista, y lo es de manera más tajante hoy, cuando hemos dejado de llamar a los opuestos pulsiones yoicas y pulsiones sexuales, para darles el nombre de pulsiones de vida y pulsiones de muerte”, en Sigmund Freud; *Más allá del principio del placer* (1920), tomo XVIII de las *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 52.

Tú cruza sin pararte y obtura con masa de cera melosa el oído de los tuyos: no escuche ninguno; sólo tú podrás si así quieres, mas antes han de atarte de manos y pies en la nave ligera. Que te fijen erguido con cuerdas al palo para gozar cuando dejen oír su voz las Sirenas.²³

Odiseo siguió sus consejos y ordenó a sus marineros que viesan lo que viesan no le desataran del mástil, por mucho que él suplicara. De esta manera conseguía que sus compañeros no oyeran el canto y no se sintieran atraídos por las sirenas, y él, aunque las oyese, no podría arrojarse al mar en su busca.

Este es el canto de las sirenas para Odiseo:

Llega acá, de los Dánaos honor, gloriosísimo Ulises, de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto, porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye. Tal decían exhalando dulcísima voz y en mi pecho yo anhelaba escucharlas.²⁴

Las sirenas son seres fronterizos, la unión de mujer y pájaro, con dos sonoridades, una semejante a un grito y otra semejante a lo que cantan los aedos: desde el grito terrible a la melodía placentera. Su capacidad de hipnotizar lleva estos dos componentes: la voz sin lira del grito y la de la melodía y la voz que embelesa. El canto *alivos*, diferente de la armonía musical que es la contrapartida de la melodía que entona Apolo.

Hay también sirenas en las estelas funerarias, y así se muestra una vez más su vinculación a la muerte. Serían intermediarias de Perséfone, como dice la Helena de Eurípides; cantantes mediadoras entre los vivos que celebran a sus muertos y estos últimos:

²³ Homero; *Odisea*, Canto XII, p. 1311.

²⁴ Homero; *Odisea*, Canto XII, p. 1319.

Jóvenes aladas, doncellas hijas de la tierra, Sirenas, ojalá pudierais venir a acompañar mis lamentos con la flauta libia de loto, con la siringa o con la lira, respondiendo con cantos a mis cantos. Que Perséfone se una a mis sollozos enviándome vuestra fúnebre música.²⁵

VI

Las voces masculinas están representadas por Apolo y Hermes, entre los dioses. Los poetas cantan sus composiciones y entre ellos algunos poseen una voz que embelesa, como la de Orfeo.

Músico cuyas notas están dotadas de magia y cuya voz seduce, la figura de Orfeo fue mitificada y muy conocida desde su origen por su relación con la música. Fue reconocido como instrumentista y también como cantor, lo cual presuponía además capacidad de versificación, y como tal aparece en las primeras representaciones gráficas: tocando la lira y cantando.

La música de Orfeo es especial porque no excita como la música de los timbales y las flautas, sino que calma y subyuga con características mágicas, tanto en el sonido producido al tañer la lira como en el sonido de la emisión de la voz. Desde sus comienzos, Orfeo aparece bajo los signos conjugados de Apolo y Dioniso. Se relaciona con lo masculino a través de la lira de Apolo; participa del canto lírico que aúna palabra y música, la palabra transformada a través de su fusión con la melodía, y canta como su madre, la musa Calíope, “la de la bella voz”. Pero su música subyuga hasta subvertir las leyes naturales, y esto lo conecta con el mito de Dioniso: era capaz de poner en movimiento rocas y árboles, de amansar toda clase de bestias, de desviar el curso de los ríos y de disipar las tempestades.

Su voz y su lira pueden estar al servicio de los demás, como relata la aventura de Jasón en su búsqueda del vellocino. Orfeo proporciona el ritmo

²⁵ Eurípides; *Helena*, Gredos, Madrid, 1998, p. 15.

para que los remeros del Argos vayan al unísono; logra el encantamiento para conseguir el viento necesario para zarpar y domina a las sirenas, acallándolas con sus cantos. Así lo relata Apolonio de Rodas:

Siempre al acecho desde una atalaya de buen puerto, ¡cuántas veces ya arrebataron a muchos el dulce regreso, consumiéndolos de languidez! Sin reparo también para éstos emitieron de sus bocas una voz de lirio. Y ellos desde la nave ya se disponían a echar las amarras sobre la orilla, si el hijo de Eagro, el tracio Orfeo, tendiendo en sus manos la lira Bistonía, no hubiera entonado la vivaz melodía de un canto ligero, a fin de que sus oídos zumbasen con la ruidosa interferencia de sus acordes. Y la lira superó su voz virginal.²⁶

En el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio se encuentra una versión del mito de Orfeo y Eurídice que relata hechos posteriores: Eurídice, ninfa mujer de Orfeo, huía por la pradera perseguida por Aristeo que la quería seducir, cuando le mordió en el talón una serpiente y se desplomó sin vida. Orfeo, sin consuelo, pretendió rescatarla del Hades. Cuando llegó a la presencia de los dioses les cantó su petición de que devolvieran la vida a Eurídice o tomaran su vida, acompañando sus palabras con el sonido de su lira.

Mientras así decía y movía las cuerdas al son de sus palabras, lo lloraban las almas sin vida: Tántalo no intentó coger el agua huidiza, quedó parada la rueda de Ixión, las aves no arrancaron el hígado, quedaron libres de urnas las Bélidas, y tú, Sísifo, te sentaste en tu propia roca. Entonces por primera vez, se dice, las mejillas de las Euménides, vencidas por el canto, se humedecieron de lágrimas; ni la regia esposa ni quien rige lo más profundo, se atreven a decir no a quien suplica y llaman a Eurídice.²⁷

²⁶ Apolonio de Rodas; *Argonáuticas*, Canto IV, Gredos, Madrid, 1996, p. 301.

²⁷ Ovidio; *Metamorfosis*, p. 304.

Los dioses le ponen como condición para salir del Hades con su mujer que no se vuelva a mirar si ella lo sigue o no. Al final, Orfeo no es capaz de triunfar sobre esta condición. Tras la transgresión del mandato divino de no mirar, hay un “no”, una limitación a la capacidad de seducción del canto de Orfeo y los dioses del Hades no se dejan conmovir nuevamente.

La desaparición de Eurídice lo lleva a la negación de lo femenino: hará sacrificios a Apolo, descuidará el culto a Dioniso y rechazará a las mujeres. No mantiene relaciones con ninguna otra mujer y sólo se rodea de hombres. Morirá por ello lapidado a manos de las bacantes.

En la escena que relata Ovidio en la *Metamorfosis*, a Orfeo sólo le alcanzan las piedras cuando el ruido acalla su voz. Las mujeres tracias seguidoras de Dioniso arrojaron palos y piedras a Orfeo mientras él tocaba, pero su música era tan hermosa que incluso las rocas y las ramas rehusaron golpearle.

El canto hubiera ablandado todos sus proyectiles, pero el tremendo griterío, la flauta berencina de afeminado cuerno, los timbales, las palmas y los alaridos de las bacantes ahogaron el sonido de la cítara; entonces por fin las piedras se enrojecieron con la sangre del vate a quien ya no oían.²⁸

La voz poderosa puede ser derrotada si se la logra acallar: Odiseo taponó los oídos de los marineros para impedir la seducción de las sirenas, y a Orfeo sólo lo pueden matar cuando el estruendo de las bacantes impide que las piedras escuchen su voz.

Orfeo reúne, en las historias que de él hacen los mitos, distintos aspectos de la música vocal. Se relaciona con las canciones que unen poema y música, con los sonos que encantan y seducen. Es el máximo exponente socializado del canto como encantamiento, del poder inmenso de la voz, de la melodía acompañada de la lira, y del lamento de la pérdida amorosa. Muestra la doble faz de la canción que aún domeñada por las palabras, que aportan un significado,

²⁸ Ovidio; *Metamorfosis*, p. 327.

sigue mostrando lo pulsional, la voz cercana al goce como un objeto separado que encanta y conmueve. Una voz que seduce a hombres y a mujeres, a la naturaleza desde lo animado a lo pétreo, que puede conmover hasta a los dioses. Una voz que embelesa, y ante su emisión, para escapar de su hechizo, sólo cabe acallarla.

La voz de Orfeo seductora es también la voz de un ser fronterizo, lo cual parece casi una condición necesaria en los mitos sobre la música; un ser que gusta de hombres y de mujeres, que conoce el mundo de los vivos y el de los muertos, que conmueve con su música y busca, a su vez, el consuelo a su dolor en la música. Orfeo sabe utilizar la música a su propio servicio para acceder al Hades y seducir a todos los personajes que lo habitan, para amansar a las fieras, aplacar a los dioses, vencer a las sirenas...

Y es que la música se goza y se experimenta de modo que lo fundamental es el acontecimiento del cuerpo que se conmueve. Cantar, bailar, hacer música es una manera de convertir lo corporal en un artificio que sabe qué hacer con el placer de lo terrible y lo convierte en arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Apolonio de Rodas; *Argonaútics*, Gredos, Madrid, 1996.
Colli, Giorgio; *La sabiduría griega*, Trotta, Madrid, 2008.
Daraki, Maria; *Dioniso y la diosa Tierra*, Abada Editores, Madrid, 2005.
Esquilo; *Edipo rey*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
Esquilo; *Tragedias completas*, EDAF, Madrid, 1973.
Eurípides; *Electra*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1975.
Eurípides; *Las bacantes*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1980.
Eurípides; *Helena*, Gredos, Madrid, 1998.
Freud, Sigmund; *Más allá del principio del placer*, tomo XVIII de las Obras completas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.
García Gual, Carlos; *Diccionario de mitos*, Siglo XXI, Madrid, 2003.

- García Gual, Carlos; *Sirenas, seducciones y metamorfosis*, Turner Noema, Madrid, 2014.
- Hesíodo; *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, Alianza, Madrid, 2005.
- Homero; *Himnos homéricos*, Gredos, trad. Alberto Bernabé Pajares, Madrid, 1978.
- Homero; *Iliada. Odisea*, Espasa, Madrid, 1999.
- Iriarte, Ana; *Las redes del enigma, voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus, Madrid, 1990.
- Iriarte, Ana; *De amazonas a ciudadanos, pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Akal, Madrid, 2002.
- Otto, Walter F.; *Las musas*, Siruela, Madrid, 2005.
- Ovidio; *Metamorfosis*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- Platón; *Fedro*, Ediciones Gredos, Madrid, 1988.
- Platón; *La República o el Estado*, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1997.
- Sófocles; *Edipo rey*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- Vernant, Jean-Pierre; *La muerte en los ojos: figuras del Otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet; *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Paidós, Barcelona, 2002.

As macroestruturas musicais e a linguagem mitológica em Lévi-Strauss

Leonardo José Araujo Coelho de Souza

A LINGUAGEM ARTICULADA, A MÚSICA E O MITO

Nos escritos sobre antropologia estrutural, Claude Lévi-Strauss apresenta o mito e a música como procedentes da linguagem que, por estarem próximas, se relacionam de forma peculiar, transcendendo em determinado momento interpretativo, a linguagem articulada. Quanto à linguagem articulada, o autor verifica a presença de três níveis: os fonemas que *formam* as palavras, e as palavras que formam as *frases*. Todavia, tanto na linguagem musical quanto na linguagem mitológica, um desses níveis estará ausente. Na música, as notas musicais, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, equivalem aos fonemas que formarão as frases musicais, no entanto, inexitem palavras. No mito, embora ausentes os fonemas, há elementos equivalentes a palavras e frases.¹ Em síntese, tem-se:

Linguagem: fonemas, palavras e frases.

Música: fonemas e frases.

Mito: palavras e frases.

¹ No breve capítulo “Mito e Música” de sua obra *Mito e Significado*, de 1978, Lévi-Strauss tenta esclarecer os mal-entendidos gerados pela relação mito e música em *Mitológicas I: O Cru e o Cozido*, de 1964, bem como a influência do linguista estruturalista Ferdinand de Saussure, no que aos seus esclarecimentos sobre linguagem estrutural.

Segundo Lévi-Strauss, os mitos deveriam ser lidos como se lê uma partitura musical, sendo impossível compreendê-los lendo-se linha por linha ou parágrafo por parágrafo, como se lê um jornal. A totalidade da compreensão de um mito acontece como na interpretação artística de uma partitura, na qual as melodias formam frases musicais que, conseqüentemente, estarão dispostas em grandes seções, cujo sentido só existe na audição do todo da obra. Caso se escute apenas a melodia do primeiro compasso, não se absorverá o conhecimento da obra totalmente.

A partir desse ponto, verifica-se a importância e a relação do entendimento da análise estrutural da música que, comparada aos mitos, pode ser interpretada unicamente quando percebida em sua completude. A clareza e a unidade de uma peça musical dependem de como o compositor organiza seus elementos. Os laços entre duas ou mais partes de uma composição formam a estrutura que é, portanto, um dos princípios organizadores da arte musical.

Analogamente a uma partitura orquestral, a diacronia pode ser observada na horizontalidade de escalas e melodias e a sincronia na formação vertical das harmonias e acordes. Enfim, dois eixos distintos: o diacrônico, página após página, da esquerda para a direita; e o sincrônico, de cima para baixo. Entre esse feixe de relações e os esquemas propostos pelo autor, há similaridades quanto à interpretação e à leitura dos mitos, como se pode observar:

O mito vai ser manipulado como seria uma partitura de orquestra que um amador perverso tivesse transcrito, pauta após pauta, sob forma de uma série melódica contínua, e que se procuraria reconstituir em seu arranjo inicial. Mais ou menos, como se nos fosse apresentada uma sequência de números inteiros, do tipo 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8, sendo-nos atribuída a tarefa de reagrupar todos os 1, todos os 2, todos os 3 etc., sob forma de quadro:

1	2		4		7	8
	2	3	4		6	8
1			4	5		7 8
1	2			5		7
		3	4	5	6	8 ²

Se os números acima forem pensados como notas musicais e estas lidas horizontalmente, linha após linha, melodias sucessivas (diacronia) serão constituídas. Se lidas verticalmente, coluna após coluna, a leitura será harmônica (sincronia), como numa progressão de acordes.³

As formas musicais usadas por Lévi-Strauss nas *Mitológicas* para intitular seus capítulos, como “Sonata”, “Fuga”, “Sinfonia”, são exemplos de estruturas e formas em música. E como nas melodias, o elo anterior condiciona o posterior, o sentido tanto de uma melodia como de uma seção tem significado artístico quando tocado por inteiro. Na forma musical *rondó*, por exemplo, há a estrutura ABACA, significando a existência de melodia, motivos rítmicos, motivos melódicos e motivos harmônicos distintos para cada parte estruturada em as seções musicais A, B e C.

Na forma *rondó*, a seção A, que é a seção principal, sempre retorna e finaliza a obra estando continuamente na tonalidade principal, enquanto as seções B e C apresentam novos andamentos, novas tonalidades e elementos diferentes da primeira seção. Ao se tocar ou escutar apenas AB ou ABAC não se terá o sentido completo musical da forma *rondó* com seu fechamento cíclico ABACA (sentido macro); o mesmo acontece com a linguagem mitológica.

Essas formas maiores, denominadas na música de *macroestruturas*, são percebidas na análise estrutural dos mitos, nos quais o etnógrafo deve coletar

² Claude Lévi-Strauss; *Antropologia Estrutural*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 2003 [1958], pp. 245-246.

³ Progressão de Acordes: Sequência Harmônica que pertence a um determinado centro tonal.

uma série de acontecimentos por meio de frases. Lévi-Strauss desenvolveu seu método de trabalho como um compositor elabora sua obra. Convém, de antemão, depreender o sentido macro da peça musical, como a moldura de um quadro que delimita a pintura. Por isso, as frases dos mitos coletadas pelo antropólogo em fichas eram separadas em cartões e a relação entre elas formavam uma *grande unidade constitutiva*.

Em se comparando artista e cientista — o primeiro inventa em cada situação a regra que ele quiser e o segundo é pensador rigorosamente disciplinado —, percebe-se que uma estrutura consciente ou inconsciente estará presente para a organização sistêmica tanto de um quanto de outro. Uma que se apresenta por primeiro como na arte musical, e a outra que se revela passo a passo como na pesquisa científica. O compositor é livre para compor melodias diversas, porém deverá estruturá-la em partes, as chamadas seções musicais representadas por cada letra A-B-C etc., como mencionado anteriormente, dando ordem à sua composição.

Em relação ao mito, essas estruturas maiores são primeiramente analisadas por Lévi-Strauss em sua *Antropologia Estrutural*. Nesta obra, o autor acentua que o pensamento mitológico está inserido na linguagem e vai, como a música, além dela.

Qualquer que seja nossa ignorância da língua e da cultura da população onde foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo inteiro. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que é relatada. O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a decolar do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando.⁴

⁴ Claude Lévi-Strauss; *Antropologia Estrutural*, p. 242.

O pensamento mitológico tal qual o pensamento musical segue o que Claude Lévi-Strauss idealiza no importante artigo “A noção de estrutura em etnologia”, a saber:

Em primeiro lugar, uma estrutura oferece um caráter de sistema. Ela consiste em elementos tais que uma modificação qualquer de um deles acarreta uma modificação de todos os outros.

Em segundo lugar, todo modelo pertence a um grupo de transformações, cada uma das quais corresponde a um modelo da mesma família, de modo que o conjunto dessas transformações constitui um grupo de modelos.

Em terceiro lugar, as propriedades indicadas acima permitem prever de que modo reagirá o modelo, em caso de modificação de um de seus elementos. Enfim, o modelo deve ser construído de tal modo que seu funcionamento possa explicar todos os fatos observados.⁵

O trabalho do etnógrafo, do etnólogo e do antropólogo será o de também reconhecer e traduzir estas relações e estruturas que estão presentes igualmente nas relações de parentescos, nos mitos, nas relações sociais, nas relações de trocas etc. O autor analisa esse sistema de relações que existe no pensamento mitológico e verifica a existência de certo número de materiais culturais sempre idênticos encontrados em povos afastados, similarmente à música que apresenta um número limitado de formas e estruturas.

Para Lévi-Strauss, a leitura de um mito requer o olhar artístico e uma percepção estética para sua interpretação. Portanto, a afinidade entre mito e música deve ser considerada, talvez, a leitura do mito também deva ser pensada como uma performance musical, em que o intérprete e a audiência compreendem seus “princípios estruturantes” e suas *macroestruturas*, e que as estruturas preexistentes nos mitos possam ser reveladas igual a uma partitura musical.

⁵ Claude Lévi-Strauss; “A noção de estrutura em etnologia”, em *Antropologia Estrutural*, p. 316.

Como na *fuga*, forma musical desenvolvida ao extremo por Johan Sebastian Bach⁶, em que vozes distintas se imitam numa reprodução sucessiva de desenhos rítmicos e desenhos melódicos, constituindo assim uma textura contrapontística e polifônica de composição, os chamados cânones⁷ (encontrados nas fugas a duas, três ou quatro vozes). Para Lévi-Strauss, os cânones são a representação ao vivo do desenvolvimento de determinados mitos, com duas espécies de personagens ou dois grupos de personagens.

A perseguição constante do grupo A e do grupo B remete às tensões e aos conflitos encontrados nas narrativas mitológicas que, em certos momentos, como na hierarquia existente entre notas e acordes da música do sistema tonal do ocidente, o repouso, o distanciamento, a tensão e o retorno entre os mesmos são características igualmente encontradas na etnografia dos mitos.

ESTRUTURA E FORMA EM MÚSICA

Claude Lévi-Strauss vislumbra que as formas musicais advêm dos mitos e, a partir dos séculos XVI ao XIX, estes foram esquecidos, cedendo lugar à linguagem musical e aos romances literários. Por isso, as macroestruturas encontradas nos mitos estarão também presentes na linguagem musical e, em virtude dessas estruturas maiores, denominadas na música ocidental erudita de *grandes formas*, *formas cíclicas* ou simplesmente *forma musical*, haverá minueto, scherzo, rondó, sonata, entre outros. Segundo Lévi-Strauss, essas formas e estruturas são escutadas na linguagem dos mitos.⁸

Essas *macroformas* ajudam o músico a pensar em seções ou em partes, construindo assim inúmeras possibilidades de composição musical, na qual a

⁶ Johan Sebastian Bach, compositor e organista alemão, considerado um dos mais importantes músicos do período Barroco.

⁷ A forma mais rigorosa de imitação contrapontística, em que a polifonia é derivada de uma linha melódica, através de imitação estrita em intervalos fixos.

⁸ Claude Lévi-Strauss; “Mito e Música”, em *Mito e Significado*, Edições 70, Lisboa, 2010 [1978], p. 64.

escrita monofônica (uma única voz sendo cantada à capela ou tocada sozinha), polifônica (duas ou mais vozes independentes são tocadas ao mesmo tempo) e homofônica (uma voz principal é acompanhada harmonicamente por outras vozes) de ritmos, melodias e acordes, das diversas seções ou andamentos, contribui para o surgimento de uma variedade de texturas e densidades harmônicas presentes nas escritas e nos estilos de compositores e intérpretes dos diversos períodos da história da música europeia: Medieval, Renascentista, Barroco, Clássico e Romântico. As texturas descritas são construídas dentro dos compassos do sistema de pautas, concluindo-se que notas, motivos rítmico-melódicos e frases musicais que formam as texturas exemplificadas, as quais Lévi-Strauss conhecia profundamente, constituem as microestruturas que compõem as seções distintas da macroestrutura.

No estudo dos mitos, Lévi-Strauss não apenas se utiliza dessas macroformas, mas também as reconhece na linguagem mitológica, e por isso estes podem ser interpretados em sentido diacrônico e sincrônico, horizontalmente, pelas melodias e, verticalmente, pelos acordes, como na leitura de uma partitura.

Nas Conferências Massey de 1977, Lévi-Strauss exemplificou:

A solução mítica de conjugação é muito semelhante em estrutura aos acordes que resolvem e põem fim à peça musical, porque também eles oferecem uma conjugação de extremos que se juntam por uma e única vez. Também se poderia mostrar que há mitos, ou grupos de mitos, que são construídos como uma sonata, uma sinfonia, um rondó ou uma tocata, ou qualquer outra forma que a música, na realidade, não inventou, mas que foi inconscientemente buscar à estrutura do mito.⁹

Para o autor, a importância da correspondência existente entre forma musical e estrutura mitológica vai além de comparações metafóricas, o que permite propor neste artigo um quadro das principais *macroformas* musicais que podem ajudar

⁹ Claude Lévi-Strauss; “Mito e Música”, em *Mito e Significado*, p. 64.

etnógrafos e antropólogos estruturais na busca de compreensão e interpretação mais consistentes de um mito e sua relação com a linguagem musical.

Tema com variações

Nesta forma, a técnica usada é aquela em que o tema melódico principal é alterado durante várias repetições numa série de mudanças. As mudanças podem ser na harmonia, no ritmo e na própria melodia. No *tema com variações*, a ideia musical fundamental ou tema é repetida de forma alterada ou acompanhada de maneira diferente. Cita-se, por exemplo, uma pequena melodia de oito compassos de Friedrich Kuhlau (1786-1832). A melodia está na clave de sol e é tocada pela mão direita, enquanto a mão esquerda apenas acompanha com acordes. Na primeira variação, percebe-se que o tema passa para a mão esquerda (voz mais grave) e a mão direita agora acompanha em acordes arpejados. Nesta primeira variação, o tema principal é levemente modificado, quando a mão direita acompanha com maior fluência harmônica mediante um *ostinato*¹⁰ rítmico (ver Imagem 1). Importante também notar que o tema estará presente nestes arpejos da voz superior. Constata-se a seguinte estrutura: A - A1. Quanto mais variações existirem, mais sequências comporão a estrutura: A1 - A2 - A3 - A4, etc.

¹⁰ Repetição de um padrão rítmico ou melódico por muitas vezes sucessivas.

Variationen über ein österreichisches Volkslied Friedrich Kuhlau, 1786–1832

Imagem 1. “Variações sobre um canto popular austriaco”, de Friedrich Kuhlau. Em Willy Schneider; *Die Klavier-Fibel*, Heinrichshofen, Oberlenningen, 1959, p. 989.

Sonata¹¹

A forma *sonata* é a estrutura musical mais importante do classicismo e vigorou até o século XX.¹² Foi bastante utilizada a partir da metade do século XVIII, tendo Mozart e Beethoven como seus maiores compositores. Nesta forma, que pode ser dividida em 3 partes: exposição, desenvolvimento e reexposição, existem dois temas. Cada um com um tom diferente. Os temas são trabalhados na exposição, tema A, de caráter sempre galante e, tema B, em outro estilo e em outra tonalidade. A seção A, a exposição, consolida o centro tonal, a tonalidade da peça. A seção B é o desenvolvimento e a reexposição. O desenvolvimento, parte

¹¹ A Sonata é música instrumental para um solista ou um pequeno grupo de câmara; vários movimentos compõem esta forma musical.

¹² Stanley Sadie; *Dicionário Grove de Música*, Jorge Zahar Editor, 1994 [1988], p. 337.

mais importante e emocionante dessa forma, é sempre contrastante. Momento em que o material da exposição reaparece numa variedade de modos, progredindo por várias tonalidades, com instabilidade tonal, tensão rítmica e melódica. Por fim, a reexposição, por vezes chamada de recapitulação, é o momento em que a exposição é reorganizada. Nela, tema A e tema B estarão agora na mesma tonalidade para terminar a peça. Na forma sonata, visualiza-se a estrutura: A (B-A'). Na seção A, tem-se a exposição e, na seção B, o desenvolvimento e a reexposição.

Sinfonia

A *sinfonia* é uma forma musical construída em três ou quatro movimentos contrastantes. Refere-se a uma peça para orquestra, em que o seu primeiro movimento estará na forma sonata. Diferente da forma *concerto*, na qual sempre haverá um instrumento solista, na forma sinfonia não há instrumento solista e todos os naipes da orquestra participam igualmente da performance. A sinfonia é a estrutura que designa vários tipos de peças em diferentes andamentos, geralmente em três ou quatro movimentos, como Allegro, Adagio, Presto, Allegro. A estrutura da sinfonia pode ser dividida em três ou quatro movimentos ou seções: A B C ou A B C D.

Fuga

A Fuga é um estilo de composição contrapontístico, polifônico e imitativo de um tema principal. O tema principal é tocado ou cantado por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada. Daí a chamada textura polifônica: uma primeira voz apresenta o tema principal e uma segunda voz entra “cantando” o mesmo tema, mas em outra tonalidade, enquanto a primeira voz continua se desenvolvendo com um acompanhamento em contraponto. As vozes restantes entram, uma a uma. Cada uma iniciando com o mesmo tema como se cada voz ou parte estivesse fugindo uma da outra. Há,

no repertório erudito, fuga a duas, a três, a quatro vozes ou a mais. No exemplo a seguir, *Fuga a quatro vozes em Dó maior*, de Johan Sebastian Bach, observa-se o tema A no primeiro compasso, enquanto o tema B responde e entra na metade do segundo compasso. Verificam-se o mesmo ritmo e o desenho melódico para os dois temas, porém em tonalidades diferentes. No quarto compasso, o tema aparece num registro mais grave (ver Imagem 2). Como personagens, as vozes entrelaçam-se fugindo umas das outras no estilo contrapontístico.

Fuga I.

a 4 Voci.



Imagem 2. “Fuga I em Do maior à 4 vozes”, de Johan Sebastian Bach.
Em J. S. Bach; *O Cravo Bem Temperado. Primeira Parte*, Ricordi, São Paulo, 1976, p. 4.

Canção

A estrutura da forma *canção* é utilizada tanto na música erudita quanto na música popular. Os menestrelis e trovadores da Idade Média já conheciam sua forma e os músicos eruditos a desenvolveram bastante em toda a Europa. A canção é o gênero de maior expressão na arte lírica vocal. A poesia e o texto literário são de extrema importância para esta obra. Muitos literatos escreveram para os

Ah, se ela soubesse
 Que quando ela passa
 O mundo inteirinho se enche de graça A
 E fica mais lindo
 Por causa do amor

Rondó

Na Forma Rondó, a composição é baseada na alternância de uma seção principal com seções subsidiárias. A forma rondó pode ser exemplificada assim: A-B-A-C-A-D-A, etc.

A MÚSICA NO MITO

Para Claude Lévi-Strauss, “mito e música são máquinas de suprimir o tempo, a audição da obra musical imobiliza o tempo que passa, de modo que ao ouvirmos música, atingimos uma espécie de imortalidade”.¹³ O mito e a obra musical aparecem, assim, “como regentes de orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executantes”.¹⁴ Se o que a música e a mitologia ativam naqueles que as escutam são estruturas mentais comuns, as formas musicais por meio de suas macroestruturas podem auxiliar os antropólogos a organizarem seus estudos mitológicos. Em *Antropologia Estrutural Dois*, quando analisa a gesta de Asdiwal, o autor pontua duplo objetivo no estudo deste mito:

Primeiro, isolar e comparar os diversos níveis em que o mito se situa: geográfico, econômico, sociológico, cosmológico. Cada um destes níveis, assim como o simbolismo que lhe é próprio, aparece como transformação de

¹³ Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I: O Cru e o Cozido*, Cosac e Naify, São Paulo, 2010 [1964], p. 35.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I: O Cru e o Cozido*, p. 37.

uma estrutura lógica subjacente, mas comum a todos eles. Segundo, comparar as diferentes versões umas com as outras, procurando identificar as variações que as distinguem.¹⁵

Acredita-se que, ao dividir *Mitológicas I* em formas musicais, o autor pretendeu auxiliar a compreensão dos níveis sociológicos, políticos, econômicos e geográficos dos mitos, alertando, primeiramente, para a macroestrutura em que o mito vai ser contado ou lido. Este entendimento facilita a melhor conexão entre as seções ou as grandes partes das histórias que se vinculam.

Assim, o conhecimento prévio das macroestruturas em música pode ser ferramenta aos etnógrafos para a coleta, a organização e a interpretação dos mitos a serem conhecidos. Lévi-Strauss não relaciona *A Gesta de Asdiwal* com nenhuma forma musical, porém o entendimento dos diversos níveis anteriormente citados oferece códigos e estruturas de mensagens que podem ser comparados com as macroestruturas de nossa música ocidental.

Coletada por Franz Boas em quatro diferentes versões, a gesta de Asdiwal é interpretada por Lévi-Strauss tendo por base esquemas e organizações e, como no estudo linguístico, segue o plano das oposições, das dicotomias, elementos cujas classificações e significações sociológicas e cosmológicas dos personagens orientarão o princípio de suas origens. Com a leitura do mito, estas séries de oposições podem ser concebidas como elementos de organização musical.

Confere-se no início do texto:

A fome assola o vale do Skeena, o rio está gelado, é o inverno. Duas mulheres, mãe e filha, cujos maridos morreram ambos de fome, sonham separadamente com os tempos felizes em que viviam juntas, quando não faltavam alimentos. Tornadas livres pela viuvez, têm simultaneamente a ideia de reunir-se e se põem a caminho ao mesmo tempo. Como a mãe mora ao norte, a jusante, e a filha a montante, a primeira se dirige para o leste, enquanto a segunda

¹⁵ Claude Lévi-Strauss; “A gesta de Asdiwal”, em *Antropologia Estrutural Dois*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1976 [1973], p. 152.

caminha para o oeste, tomando as duas o leito congelado do Skeena, sobre o qual se encontram, a meio caminho.¹⁶

Acerca desta abertura, o autor analisa mais adiante:

Pode-se esquematizar a situação inicial da seguinte maneira:

Mãe	Filha
Mais velha	Mais jovem
Jusante	Montante
Oeste	Leste
Sul	Norte ¹⁷

A leitura de dois personagens, *Mãe* e *Filha*, que aos poucos se aproximam por causa da fome e da distância, remete à estrutura da forma sonata, sendo o Vale do Skeena o palco para a Exposição de dois temas distintos: Tema A (*Mãe*) e Tema B (*Filha*). Como na forma sonata, estes se relacionarão pelo motivo melódico chamado *ponte*. Neste caso, “o leito congelado do Skeena”, até se encontrarem. Como na sonata, o caráter dos temas também é independente e contrastante. Tema A, de caráter enérgico e vibrante na tônica, ou seja, no primeiro acorde da escala, o mais importante da composição, e o Tema B, de caráter lírico, no acorde dominante da escala diatônica, ou seja, no segundo acorde mais importante da música ocidental. A hierarquia tonal de tônica sobre dominante está em analogia à oposição do mito Mãe e Filha.

Após a Exposição das personagens *Mãe* (Tema A) e *Filha* (Tema B), inicia-se o Desenvolvimento. Nesta parte, tal qual a forma sonata, em que sempre as possibilidades harmônicas e textuais do material temático são ricamente exploradas, o nascimento do personagem Asdiwal será o responsável por uma série de oposições. No Desenvolvimento, os tons são modificados, a melodia é

¹⁶ Claude Lévi-Strauss; “A gesta de Asdiwal”, p. 155.

¹⁷ Claude Lévi-Strauss; “A gesta de Asdiwal”, p. 165.

refeita e as frases musicais sofrem alterações, como se o compositor escrevesse para mostrar toda a virtuosidade do intérprete. Portanto, esta é a parte mais importante e tocante da forma sonata. Sendo assim, no referido mito, são visíveis a combinação e a mistura dos Temas A e B: *Asdiwal* evidencia elementos de sua Mãe e de sua Avó.

É neste Desenvolvimento que a jovem viúva por intermédio do protetor desconhecido, *Hatsenas*, concebe o jovem *Asdiwal*, cujo crescimento “é acelerado por meios sobrenaturais por seu pai”¹⁸. A partir desse momento, o personagem principal, com suas aventuras, propõe inúmeras oposições para o estudo do mito. A subida de *Asdiwal* ao céu perseguindo, depois se casando com a Ursa Branca que se torna a graciosa moça Estrela da Tarde, a nostalgia, a saudade, culminando com a volta do personagem para perto de sua mãe na terra. O casamento na aldeia por ter seduzido a filha do chefe local, a sua ida ao mundo subterrâneo das focas e o seu retorno a terra servem de inspiração para a esquematização de oposições não resolvidas, conforme descreve Lévi-Strauss¹⁹.

Embaixo	No alto
Terra	Céu
Homem	Mulher
Endogamia	Exogamia
Caça na Montanha	Caça no Mar
Terra	Água

Semelhante ao desenvolvimento da forma sonata, as oposições sugerem também texturas homofônicas, polifônicas e monofônicas na maneira de se ler um texto mitológico, até mesmo numa escrita contrapontística, em que o tema principal, *Asdiwal*, desenvolve-se como um cânone, segundo o qual as melodias se perseguem na terra, no céu e no mar. Outra forma musical pode também ser analisada nesta segunda seção, pela textura polifônica, Terra-Céu-Terra-Água-

¹⁸ Claude Lévi-Strauss; “A gesta de *Asdiwal*”, p. 156.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss; “A gesta de *Asdiwal*”, p. 166.

Terra, que formam a macroestrutura da Forma Rondó ABACA. E isto é claro para Claude-Lévi Strauss, quando analisa:

A primeira aventura de Asdiwal põe em jogo uma oposição —céu-terra— que o herói consegue vencer graças à intervenção de seu pai, o pássaro de bom agouro Hatsenas, animal do céu atmosférico ou médio, bem qualificado, portanto, para representar o papel de mediador entre o terreno Asdiwal e seu sogro, o Sol, senhor do céu empíreo.²⁰

Como na forma sonata, na Reexposição ou Recapitulação, o material melódico inicial retornará sempre na tônica da peça, também há o retorno de Asdiwal ao Vale do Skeena, onde tudo começou:

Asdiwal, porém sente de novo irresistível saudade dos lugares de sua infância. Deixa sua mulher e volta ao vale do Skeena. Fixa-se na aldeia de Ginadaos e a ele se reúne seu filho, a quem entrega seu arco e suas flechas mágicas, recebendo dele um cão. Chegando o inverno, Asdiwal parte para caçar na montanha, mas esquece seus sapatos mágicos. Perdido, incapaz de subir ou de descer sem sua ajuda, é metamorfoseado em pedra, juntamente com sua lança e seu cão, e ainda podem ser vistos sob esta forma, no cume da grande montanha do lago de Ginaadaos.²¹

Portanto, em *A Gesta de Asdiwal*, percebe-se a seguinte macroestrutura da forma sonata:

Exposição – Desenvolvimento – Recapitulação
A B A'

Além disso, no mito analisado, há referência também à escrita polifônica da

²⁰ Claude Lévi-Strauss; “A gesta de Asdiwal”, p. 165.

²¹ Claude Lévi-Strauss; “A gesta de Asdiwal”, p. 158.

forma rondó (ABACA), pois Asdiwal, em suas visitas sobrenaturais, estabelece um esquema cosmológico, tendo-se a forma cíclica: Terra(A) - Céu(B) - Terra(A) - Água(C) - Terra(A).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo é o início de uma inquietação sobre uma pequena parte da vasta obra do antropólogo Claude Lévi-Strauss, em que este autor compara as estruturas dos mitos com a arte musical. Verificou-se que a linguagem mítica, em virtude de seus “mitemas” ou unidades de significados, converge com as chamadas macroestruturas da música ocidental. Tanto estas grandes seções musicais quanto os conjuntos de acontecimentos das estórias dos mitos formam uma estrutura completa de entendimento, de interpretação e de tradução dos mesmos.

A partir dos estudos de linguística estrutural, Lévi-Strauss evidenciou que a compreensão das sociedades humanas pode ser analisada por estruturas conscientes e inconscientes e, deste modo, o parentesco, o mito e a música são linguagens. Estas comportam sistemas de organização e modelos que permitem, como na música, um “arranjo” e uma estruturação dos diversos materiais culturais existentes. Assim, o estudo das formas musicais acarreta a ampliação de nosso horizonte hermenêutico e epistemológico, ratificando que natureza e cultura se complementam, bem como etnografia, etnologia e antropologia se juntam à arte musical como forma de pensar o homem.

Neste artigo, admite-se que não há a necessidade de um estudo profundo da arte musical para a compreensão das analogias entre mito e música propostas por Lévi-Strauss em suas obras. Porém, o conhecimento das grandes formas, das chamadas formas cíclicas e de suas macroestruturas confirma que as estruturas musicais são ferramentas etnográficas, as quais, como os esquemas cosmológicos, geográficos, sociológicos, técnico-econômicos e de integração global construídos por Claude Lévi-Strauss em *Antropologia estrutural Dois*,

formam um grande inventário dos mitos. Nestes, as unidades de significados são ouvidas como uma sonata, uma sinfonia, uma fuga, um rondó, um tema com variações ou simplesmente uma canção.

BIBLIOGRAFÍA

- Bach, Johan Sebastian; *O Cravo Bem Temperado. Primeira Parte*, Ricordi, São Paulo, 1976.
- Lévi-Strauss, Claude; *Antropologia Estrutural*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 2003 [1958].
- Lévi-Strauss, Claude; *Antropologia Estrutural Dois*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1976 [1973].
- Lévi-Strauss, Claude; *Mito e Significado*, Edições 70, Lisboa, 2010 [1978].
- Lévi-Strauss, Claude; *Mitológicas I: O Cru e o Cozido*, Cosac e Naify, São Paulo, 2010 [1964].
- Sadie, Stanley; *Dicionário Grove de Música*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1994 [1988].
- Schneider, Willy; *Die Klavier-Fibel*, Heinrichshofen, Oberlenningen, 1959.

La ritualidad del lamento fúnebre antiguo como técnica de reintegración

Ernesto de Martino

Traducción y notas de Vicens Alba Osante

1. EL LAMENTO FÚNEBRE ANTIGUO COMO PROBLEMA HISTÓRICO-RELIGIOSO¹

Una investigación histórico-religiosa sobre el lamento fúnebre ritual en el mundo antiguo debe justificarse desde un punto de vista metodológico. De hecho, podría parecer que la delimitación misma del argumento sea completamente empírica y casual; en primer lugar, porque el lamento fúnebre no puede aislarse si no es abstrayéndolo de los rituales funerarios concretos y de la ideología de la muerte en el marco de una determinada civilización religiosa y, en segundo lugar, porque no parece lícito dar un sentido histórico a la noción genérica de “mundo antiguo”. En realidad, aquello que da unidad y sentido a una investigación así, y que restablece los problemas historiográficos más allá de abstracciones provisionarias, es la crisis

¹ Ensayo publicado originalmente en la revista *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, núm. XXVI, 1955, pp. 15-59. Agradecemos al actual director de la revista, Alessandro Saggiaro, y a Vera de Martino, el permitirnos la traducción y publicación en esta obra. Gracias también a Adelina Talamonti de la Associazione Internazionale Ernesto de Martino y a Mariella Di Donna del Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani por su gentilísima ayuda en las gestiones. Gracias por último a Carmen Gallardo por su asesoría en la traducción de los textos en latín. Nota sobre la traducción: Las referencias en el original son numerosas y su formato se ha modificado para corresponder con esta edición, interviniendo también en la numeración. Hemos respetado algunas de las traducciones demartinianas, sobre todo las que son directamente del griego y el latín; donde fue posible y relevante, se incluyeron ambas traducciones para su comparación.

decisiva que sobre este tema —por primera vez en la historia humana— inició con el cristianismo, el cual en toda su área de difusión se confrontó con el lamento fúnebre y lo combatió con rigor, rechazándolo en el terreno religioso como costumbre pagana antitética a su propia ideología de la muerte. Así se desató, también circunscrita a este ámbito, una lucha histórica, que aconteció como tal una sola vez y puede identificarse con exactitud desde un punto de vista historiográfico. Tuvo lugar un pasaje, un cambio de perspectiva, que dio como resultado que el lamento, en la civilización cristiana, dejó de ser una parte orgánica de la relación religiosa entre muertos y sobrevivientes, a la vez que dejó de participar en un variado proceso de plasmación cultural según el estilo de cada civilización específica para decaer, si bien lentamente, a resto folklórico. La crisis decisiva y el inicio de la polémica están documentados en el episodio de la hija de Jairo:

Mientras él decía estas cosas, uno de los jefes de la sinagoga, acercándose, se arrodilló frente a él y le dijo: “Mi hijita acaba de morir; pero ven, impón tu mano sobre ella, y ella vivirá”. Y Jesús, alzándose, lo siguió en compañía de sus discípulos [...] Y cuando hubo llegado a la casa del jefe de la sinagoga, *y hubo visto a los sonadores de flauta y a la multitud en clamor* (καὶ ἰδὼν τοὺς αὐλητὰς καὶ τὸν ὄχλον θορυβοῦμενον), les dijo: “Retírense porque la niña no ha muerto, duerme”. Y se rieron de él. Pero cuando se hizo salir a la multitud, él entró y tomó a la niña de la mano, y ella se levantó. Y se divulgó su fama por todo el pueblo.²

Aunque también en las civilizaciones del mundo antiguo el lamento encontró oposiciones de diverso tipo, en general los motivos no eran de carácter religioso, no se referían a la costumbre en sí, sino solamente a algunos de sus aspectos más excesivos y, en cualquier caso, no impidieron que el lamento participara de variados y complejos procesos de circulación y de replasmación cultural.

² Mt. 9, 18-26. Véanse además los pasajes paralelos de Lucas y de Marcos, *Hechos* 9, 36-42 (resurrección de Dorcas).

En Roma, a pesar de las disposiciones en esencia suntuarias de la Ley de las XII Tablas,³ la lamentación siempre formó parte orgánica del ritual funerario en la doble forma de las *neniae*: con las *funerae* (parientes) y las *proficae* (plañideras profesionales).⁴ En Grecia, Solón prohibió el *κοπετός* [lamento golpeándose; cortarse] a causa del *ακολασία*⁵ [desenfreno], es decir, no prohibió propiamente el lamento, sino algunas de las manifestaciones excesivas que lo acompañaban. Se puede hablar de motivos religiosos con dificultad en intervenciones legislativas como esta, ya que Solón mismo manifestó alguna vez el deseo de que, tras su muerte, se llevara a cabo el llanto ritual compartido.⁶ La actitud hostil de Platón hacia la *threnética*⁷ [lírica fúnebre clásica] tiene sin duda motivaciones filosóficas, pero permaneció sin efecto sobre la vida religiosa de los griegos. Por otra parte, precisamente en Grecia, el lamento fúnebre no sólo nunca fue prohibido —como por lo demás documenta el arte figurativo en las distintas épocas y estilos—,⁸ sino que sufrió un importante proceso de plasmación cultural en el ámbito religioso a través del culto a los héroes,⁹ y gradualmente se emancipó de los vínculos mítico-rituales con el *goos* épico, el *kommos* trágico y el *threnos* lírico.¹⁰

³ Cic., *De Leg.* 2, 23, 59 : *Sumptum minuto... mulieres genas ne radunto neve lessum funeris ergo habento.* [Disminuyó... una velación por su muerte, y para las mujeres para que no mutilen sus mejillas, así deberán soportar; n. del t.] Hay que excluir, sin embargo, que la prohibición de arañarse las mejillas tenga que ver con intenciones suntuarias; véase A. M. Cirese; “*Nenie e proficbe nel mondo antico*”, en *Lares* XVII (1951), fasc. I-V, nota 36.

⁴ Para las *nenia* véase G. Amatucci; “*Neniae et laudationes funebres*”, en *Riv. di Filol. e d'istr. classica*, XXXII (1904), pp. 625 y ss. y W. Kroll en Realene, de Pauly-Wissova XVI (1935), 2390 y ss.

⁵ Plut., *Sol.*, c. 21. Por prescripciones análogas contra los excesos del lamento, en Esparta, Delfos, Cheos, Catane, véase E. Reiner; *Die rituelle Totenklage der Griechen*, 1938.

⁶ Fr. 22, D., 5 y ss.

⁷ Plat., *Rep.*, III, 397 D., 388 E., 395 DE, 411 A y *Leyes*, XII, 947 BC. Para las prescripciones de Platón relativas al culto a los muertos, véase H. Becker, *Platos Gesetze und das griechische Familienrecht*, München, 1932, p. 187 y ss. y Reiner; *Die rituelle Totenklage...*, p. 49.

⁸ Véase en particular, W. Zschietzschmann; “*Die Darstellung der Prothest in der griechischen Kunst*”, en *Ath. Mitt.*, I, III (1928), pp. 17 y ss.

⁹ M. Nilsson; “*Der Ursprung der Tragödie*”, in *Opuscula Selecta*, Luud, 1951, pp. 93 y ss.

¹⁰ Para las relaciones entre el lamento fúnebre ritual, el *goos* épico, la tragedia y el *threnos* lírico,

En el mundo asirio-babilónico los lamentadores participaban en las ceremonias funerarias¹¹ y, por lo menos en los funerales de personajes ilustres, formaban un responsorio de dos semicoros. En un fragmento encontrado en la biblioteca de Asurbanipal se dice que “lloraban las esposas, respondían los amigos”.¹² Por otra parte, la lamentación fúnebre ritual sufrió en las civilizaciones mesopotámicas una muy importante trasposición en el mito y en el culto de Tamuz, el dios de la vegetación que cada año desaparece y regresa, y cuya desaparición lamentan la amante Ishtar y la hermana Gestinanna. Esta relación entre lamentación funeraria y culto del dios que muere y resurge parece aún más coherente en Egipto, donde por la influencia del ciclo osiriano y de la creencia en la transmutación del difunto en Osiris, el lamento fúnebre fue refigurado, desde la época del Reino Antiguo, en la repetición ritual del lamento mítico de Isis y de Neftis por Osiris.¹³

Sólo en Israel, vinculadas con la formación de una ideología religiosa rígidamente monoteísta, se encuentran prohibiciones derivadas de la religión en relación con los aspectos más crudos de la lamentación: “Sean hijos del señor Dios vuestro, no os haréis incisiones, no os rasuraréis los pelos entre

véase E. Reiner; *Die rituelle Totenklage...* En particular para los nexos entre lamento y tragedia, véase M. Nilsson; “*Der Ursprung der Tragödie*”... Para el lamento como institución indoeuropea, véase K. Ranke; *Indogermanische Totenverebrungen*, I, 1951 (FF Communications n. 140), pp. 92 y ss., 187, 247, 248, 262, 287 y ss., 301, 304. Para el lamento fúnebre en la antigua literatura nórdica, véase R. Leicher; *Die Totenklage in der deutschen Epik*, 1927.

¹¹ A. Jeremias; *Hölle und Paradies bei den Babyloniern*, 1904, p. 5 y ss. y R. Labat; *Le caractère religieux de la royauté assyro-babylonienne*, 1938, p. 122 y ss.

¹² Jeremias; *Hölle und Paradies...*, p. 11.

¹³ Sobre el lamento de Isis a Osiris como modelo mítico del lamento fúnebre ritual, véase A. Ermann; *Die Religion der Ägypter*, Berlín, 1934, p. 73. Para el lugar del lamento en el ritual funerario egipcio, E. Drioton; “*Croyances et coutumes funéraires de l’ancienne Egypte*”, en *Revue du Caire*, Cairo, 1943 y G. Foucart; “*Le tombeau d’Amonmos*”, en *Mémoires I.F.A.O.*, t. 57, Cairo, 1935. Para el lamento fúnebre en el arte figurativo, E. Werbrouck; *Les pleureuses dans l’Egypte ancienne*, Bruselas, 1938 y E. Lüddekens; *Untersuchungen über religiöse Gehalt, Sprache und Form der ägyptischen Totenklage*, Reichsverlagsamt, Berlín, 1943, pp. 1-188. Para una visión sintética, véase el artículo de Hans Bonnet en *Reallexicon der ägyptische Religion-geschichte*, Berlín, 1952, s.v. “*Klagenweib*”.

los ojos, por un muerto: porque tú eres un pueblo sagrado para el señor Dios tuyo, y te ha elegido para ser su pueblo especial entre todos los pueblos que se encuentran sobre la faz de la tierra”.¹⁴ Sin embargo, también en Israel dicha prohibición se refiere solamente a los daños hechos al cuerpo y no a la lamentación como tal, la cual está muy presente en el Antiguo Testamento, ya como rito funerario practicado y admitido, ya en las transposiciones y remodelaciones que sufrió sobre todo por obra de los profetas.¹⁵ Podemos entonces decir que el lamento fúnebre ritual forma parte orgánica de todas las grandes civilizaciones religiosas del mundo antiguo.¹⁶ La crisis decisiva tiene lugar, como se ha dicho, solamente con el cristianismo, en tanto éste inauguró una polémica radical y sistemática que no desapareció a lo largo de su historia. Una polémica, además, que se condujo en general sin concesiones o adaptaciones (como sucedió con otros elementos paganos que sobrevivieron), aún si la persistencia tenaz de la costumbre a menudo obligó a la Iglesia —en algunas áreas durante mucho tiempo— a una tolerancia *di facto*.

¹⁴ *Deut.*, XIV, 1. Véase *Lev.*, XIX, 28 (“No os haréis en luto incisiones sobre vuestra persona, ni llevarán encima algún tatuaje. Soy yo el Señor”) y XS, 5 y ss. (“No harán tonsura a la cabeza ni se cortarán la punta de la barba ni se harán incisiones sobre la persona. Serán sagrados a su Dios”) Ahí, sin embargo, la prescripción concierne solamente a los levitas.

¹⁵ Sobre el lamento fúnebre en el Antiguo Testamento (*qimá*), véase P. Heinisch; “*Die Totenklage im alten Testament*”, en *Biblische Zeitfragen*, XIII (1929-1932), núm. 9 (1931), p. 1 y ss.; y sobre el lamento fúnebre hebreo como rito funerario, Hedwig Jahnow; “*Das hebraische Leichenlied im Rahmen der Völkerdichtung*”, en *Beihfte zur Zeitschrift für die neotestamentliche Wissenschaft*, XXXVI, 1923. Sobre la conexión del lamento fúnebre con el culto a los dioses de la vegetación murientes y renacientes —sobre la base de un paralelo de *Zac.* XII, 10 y ss. entre el lamento por el hijo único y el llanto de Hadad-Rimmon en la planicie de Megiddo—, véase A. Weiser; *Einleitung in das alte Testament*, 1939, p. 24.

¹⁶ No hay información cierta sobre el lamento fúnebre ritual en la civilización minoica; también los ídolos llamados “lamentadoras” son de dudosa interpretación (véase Ch. Picard; *Les religions préhelléniques*, 1948, p. 194 y M. Nilsson, *The Minoan-Mycenean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund, 1930, p. 182). Sin embargo, es lícito suponer que en una vida religiosa como la cretense, tan fuertemente caracterizada por ceremonias relacionadas con la muerte y la resurrección del dios de la vegetación, y por lamentaciones y jubilaciones (Picard; *Les religions...*, p. 148), no habrá faltado el ritual de la lamentación funeraria.

También los fundadores de la otra gran religión monoteísta, el islam, fueron contrarios al lamento fúnebre ritual del antiguo paganismo árabe, y consideraron que esa costumbre contrastaba con la plena sumisión a la voluntad divina. La tradición le atribuye a Mahoma algunos dichos en este sentido, como: “El muerto es castigado por los muchos lamentos de los sobrevivientes”, o bien, “quien se rasga las vestiduras por un muerto no pertenece a nosotros, y quien se golpea el rostro y repite las interjecciones de la época de la barbarie no nos pertenece”, y similares.¹⁷ Sin embargo, no encontramos en el islamismo nada que pueda compararse con el cristianismo ni por el tipo de motivaciones, ni por la amplitud, el rigor y la sistematicidad de la polémica, ni por los resultados obtenidos. En toda el área de difusión del islam el lamento permaneció incorporado en el ritual funerario, dando lugar a concesiones y sincretismos.¹⁸

El gran tema ideológico de la victoria de Cristo sobre la muerte opera, en cambio, en el cristianismo como renovado estímulo polémico contra el lamento pagano y como implacable modelador de la costumbre:

Ahora, hermanos, no queremos que vivan en ignorancia sobre aquellos que duermen, así que no se entristezcan, como *los otros que no tienen esperanza*. Porque si creemos que Jesús murió y resucitó, así también a aquellos que están durmiendo, Dios, por medio de Jesús, reconducirá hacia sí.¹⁹

¹⁷ Para la actitud del islam hacia el lamento fúnebre (*Nijaba*), véase J. Goldsieber; *Muhammedanische Studien*, I, 1889, pp. 351 y ss.

¹⁸ Aparecen testimonios de alternancia de recitación del Corán y de lamentación fúnebre pagana, por ejemplo en P. Kahle; “*Die Totenklage im heutigen Aegypten*”, en *Forschungen zu Religion und Literatur des Alte und Neue Testament*, XIX, 1923, p. 347 y ss. En general, para los restos folklóricos del lamento fúnebre árabe, véase: A. Musil; *Arabia Petraea*, III, (Ethnologischer Reisebericht), Viena, 1908, pp. 429-448; E. Littmann; *Neuarabische Volkspoesie*; Dalmann, *Palestinische Diman*, 1901, pp. 316 y ss.; W. S. Blackmann; *The Fellahin of the Upper Egypt*, George G. Harrap & Co., Londres, 1927, pp. 109 y ss., 118 y ss., 121 y ss., 149 y ss.

¹⁹ *I Tess.* IV, 12 [cursivas del traductor].

Juan Crisóstomo, al mencionar en una homilía el episodio de la hija de Jairo, reafirma el significado polémico del lamento:

Pero si el Señor ya entonces expulsó a aquellos [a los ejecutores del lamento], tanto más ahora. Entonces no se sabía todavía que la muerte era un sueño, pero ahora esto es claro como el sol [...] Nadie en el futuro deberá entonces realizar el lamento fúnebre y, desesperando, traer descrédito a la obra de salvación de Cristo. Él ha vencido a la muerte. ¿Qué lamentas tú, entonces, en modo así de clamoroso? La muerte ahora se ha vuelto sueño. ¿Por qué gimes y lloras? Da risa cuando lo hacen los paganos, pero si también un creyente en Cristo no se avergüenza, ¿cómo disculparlo? ¿Cuál indulgencia merecen aquellos que son así de tontos, y precisamente ahora, cuando desde hace tanto tiempo han sido aducidas pruebas tan claras de la resurrección? Pero tú, como si quisieras con premura aumentar aún tu culpa, sigues contratando a mujeres paganas como lamentadoras para volver más intenso el pésame y atizar el ardor del dolor, y no escuchas a San Pablo que dice: “¿Qué tiene que hacer Cristo con Belial? ¿Y qué cosa tienen en común la fe y la incredulidad?”²⁰

Y en otra homilía, refiriéndose a aquello que se cantaba durante los funerales:

¡Pon mucha atención a lo que los salmos quieren decir! Sólo que tú no les prestas atención, estás ebrio de dolor [...] Pero si debiese tener lugar un amargo evento de muerte y alguien debiese contratar estas lamentadoras —cree a mis palabras, porque hablo como pienso, y quien se quiera molestar que lo haga—, yo por largo tiempo lo excluiré de la comunidad de la Iglesia como idólatra.²¹

²⁰ Migne; PG., 51, 354 [trad. esp. Daniel Ruiz Bueno; *Obras de San Juan Crisóstomo. I: Homilias sobre el Evangelio de San Mateo (1-45)*, BAC, Madrid, 1955, p. 436.]

²¹ Migne; PG., 63, 43. Para la polémica cristiana contra el lamento, véase, en general, J. Quasten; *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Totenkult*, Munster, i. W., 1930, pp. 195-247.

La oposición es inflexible, intransigente, y así debía ser necesariamente en la conciencia religiosa cristiana. Pero el historiador, como es obvio, no tiene por qué participar en el conflicto ni puede sólo limitarse a revivirlo y describirlo. Su tarea es, más bien, la de regenerar en el pensamiento esta crisis radical, este pasaje que sucedió una sola vez en la historia y, más allá de polémica cristiana en su cercanía e intensidad, la tarea del historiador es antes que nada la de entender el objeto de dicha polémica, es decir, el lamento fúnebre ritual del mundo antiguo, para encontrar de esa forma las razones históricas propias de aquellos que, por su comportamiento frente a la muerte, parecieron a los fundadores de la civilización cristiana como οἱ λοιποὶ οἱ μὴ ἔχοντες ελπίδα.²²

2. EL LAMENTO FÚNEBRE ANTIGUO COMO ORDEN RITUAL

La polémica cristiana considera el lamento como signo de superstición pagana y como ignorancia o descrédito de la obra de Cristo. En este juicio netamente negativo, el lamento aparece con frecuencia reducido a un desordenado paroxismo, a pura y simple desesperación. M. Aurelio Prudencio en su *Hymnus circa exequies defuncti* habla de *inepta ululamina* [estúpido clamor]: *Quid turba superstes inepta / clangens ululamina miscet / Cur tam bene condita jura / Luetu dolor arguit amens? / Jam maesta quiesce querela / lacrymas suspendite, matres, / nullus sua pignora plangat: / Mors haec reparatio vitae est.*²³ En realidad, el lamento antiguo no se reduce a *inepta ululamina*, así como no es la ἀκολασία [desenfreno] lo que Solón quería trasmutar a una norma más civilizada.

Ciertamente, el lamento parte del riesgo de volverse una reacción netamente patológica debido al evento luctuoso, pero es también un rito y,

²² Los otros que no tienen esperanza [n. del t.].

²³ Migne; *PL*, LIX, vv. 113-120 [“¿Por qué la muchedumbre que queda con vida profiere entre llantos vanos ayos? ¿Por qué razón el dolor sin sentido denuesta con su luto unas leyes tan bien cimentadas? ¡Descansa ya, triste lamento! ¡Secad vuestras lágrimas, madres! No llore nadie a sus prendas queridas: esta muerte es restitución de vida”; trad. esp., Luis Rivero García; *Prudencio. Obras I*, Gredos, Madrid, 1997, p. 218].

como rito, orden. A lo largo del camino que conduce desde la desesperación y la locura hasta determinadas manifestaciones culturales del mundo antiguo se encuentra el lamento fúnebre como un orden instaurado dramática y progresivamente en el caos de la crisis inicial. Tómese en consideración la escena del *planctus* de Aquiles luego de que Antíloco le comunicó la noticia de la muerte de Patroclo:

Así habló [Antíloco], y una nube negra de dolor envolvió a Aquiles. Tomó entre sus manos un puñado de humeante ceniza y se la echó por encima de la cabeza, desfigurando su encantador semblante y tiznando de negro hollín su túnica de fragancia de néctar. Tendido en medio del polvo yacía en toda su extensión, y con ambas manos ensuciaba sus cabellos tratando de arrancárselos. Las esclavas que Aquiles y Patroclo habían tomado cautivas corrieron puertas afuera alrededor del desafiante Aquiles lanzando grandes chillidos, y presas de desesperación en su ánimo, todas se golpeaban el pecho con sus manos, sintiendo flaquear sus rodillas por debajo. Frente a él, Antíloco sollozaba cubierto de lágrimas, mientras sujetaba las manos de Aquiles [...] pues temía que se segara la garganta con el hierro.²⁴

Esto evidentemente no es el lamento, sino el *planctus*. El lamento vendrá después, cuando sobre el *planctus* de los aqueos se elevará Aquiles mismo, haciéndose con valor, para sí y para los otros, guía del llanto (ἔξαρχος γόοιο): “Entre estos [los aqueos gimientes] el Périda se hizo *guía del llanto* (ἔξαρχος γόοιο): “Entre estos [los aqueos gimientes] el Périda se hizo *guía del llanto*, poniendo sobre el pecho del amigo la mano experta en matar hombres”.²⁵

²⁴ *Il.*, XVIII, 23 y ss. [trad. esp., Óscar Martínez García, Alianza Ed., Madrid, 2010, p. 526]

²⁵ *Il.*, XVIII, 316 y ss.: τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινού ἔξαρχος γόοιο, χεῖρας ἐπ’ ἀνδροφρόνους θέμενος στήθεοσιν ἐταίρου [por su parte, los aqueos pasaron la noche entre gemidos y llanto por Patroclo, y en medio de ellos, el Périda *dio comienzo a un vehemente lamento*, poniendo sus exterminadoras manos sobre el pecho de su compañero entre intensos gemidos; trad. esp., p. 538. Nótese que el adjetivo ἔξαρχος significa “que da inicio” y también “el primero”, “el líder”, “el o la guía”; n. y cursivas del t.].

Cuando el cadáver de Héctor es arrastrado alrededor de los muros de Troya, la madre se arranca los cabellos, avienta su velo y rompe en un largo gemido al que la ciudad hace eco “como si fuese toda entera consumida por el fuego”. Pero luego el *planctus* es dominado por Príamo, que se hace guía del llanto para los ciudadanos; y tras Príamo emerge la desdichada Hécuba para hacerse guía del llanto de las mujeres: “Entre las troyanas, Hécuba a su vez se hace guía de un largo lamento”. Y luego de Hécuba, Andrómaca, a la vista del cadáver de Héctor, se quita, de los espléndidos lazos de su cabeza, la diadema, la redecilla y, finalmente, el velo que le fue donado por la dorada Afrodita.²⁶ Después, ella toma control de la crisis (ἐξ φρένα θυμὸς ἀγέρθη) y da inicio a la lamentación.²⁷ Cuando el cadáver de Héctor es conducido al palacio y se prepara la *prothesis*,²⁸ el *planctus* se repite, entonces Andrómaca, Hécuba y Helena se levantan sucesivamente de entre las mujeres y asumen la guía del llanto. La entrada de cada una de las lamentadoras es subrayada por una expresión estereotípica: “Entre éstas [las mujeres], Andrómaca [o, respectivamente, Hécuba o Helena] se hace la guía del llanto”.²⁹ Y como para Aquiles, que rinde el lamento a Patroclo, así para Andrómaca que lo rinde a Héctor, el pasaje del *planctus* a la lamentación propiamente dicha es subrayado por un gesto tradicional: “Luego es Andrómaca, la de los cándidos brazos, quien se hace guía del llanto, tomando entre sus manos la cabeza de Héctor, matador de hombres”.³⁰

En el Antiguo Testamento aparece la misma anécdota. Tras la muerte de Abner, David estimula y guía el *planctus* colectivo hasta que desata frente a la tumba su canto fúnebre,³¹ y de forma análoga Saúl, tras la noticia de la

²⁶ *Il.*, XXII, 468 y ss.

²⁷ *Il.*, XXII, 472 y ss. [recobró el aliento y el ánimo regresó a sus entrañas; trad. esp., pp. 633-634].

²⁸ En la antigua Grecia era la exposición del cuerpo de una persona fallecida antes de los funerales [n. del t.].

²⁹ *Il.*, XXIV, 724 (Andrómaca), 747 (Hécuba), 762 (Helena).

³⁰ *Il.*, XXIV, 723 y ss.

³¹ *II Sam.*, 3, 31 y ss.

muerte de David, “tirando de sus vestidos, los rasgó, y así también todas las personas presentes”, hasta que tiene lugar el lamento propiamente dicho de Saúl por David.³²

También en Roma, y como testimonia una glosa de Festo, la lamentadora es quien organiza el llanto que, si bien se refiere sólo a las *preficae* —es decir, a las plañideras profesionales—, puede extenderse también a los *funerae*, es decir, a los parientes que rinden el lamento: *Praeficae dicuntur mulieres ad lamentandum mortuum conduciae, quae dant ceteris modum plangendi, quasi in hoc ipsum praefectae*.³³

El paso del *planctus* a la lamentación propiamente dicha lo confirman los restos folklóricos del lamento antiguo. En la primera descripción etnográfica del lamento fúnebre sardo, de Alberto della Marmora, los dos momentos se distinguen claramente, y el pasaje del primero al segundo se encuentra especificado con exactitud:

Cuando alguien muere se coloca su cuerpo al centro de una habitación, con el rostro cubierto y en dirección a la puerta. Entonces, las parientes y las amigas del difunto, frecuentemente también mujeres pagadas, vestidas de luto y sosteniendo en la mano un pañuelo blanco, entran en la habitación y observan un silencio profundísimo; tienen incluso el aire de quien ignora el deceso de la persona que han venido a llorar. En un determinado momento, ellas de golpe elevan un grito de sorpresa y de dolor al que siguen llantos y gemidos. Se abandonan a manifestaciones violentísimas de desesperación; y unas se arrancan los cabellos y otras se retuercen en el piso, mientras que algunas, por último, parecen con sus gestos amenazar al cielo.

³² *II Sam.*, 1, 11 y ss. A propósito del lamento fúnebre antiguo y de sus restos folklóricos en el cercano oriente, Hedwig Jahnow afirma de forma explícita: “Al inicio el lamento fúnebre era por lo general un simple gritar [...] Para los israelitas, como para otros pueblos, este lamentarse gritando se distingue netamente del verdadero canto fúnebre, tanto que grito y canto —propiamente dos fases del lamento fúnebre— están a menudo el uno al lado del otro (Hedwig Jahnow, “*Das hebräische Leichenlied*” ..., p. 40 y ss., véase p. 49). Sobre el lamento fúnebre como “orden”, véase también P. Heinisch; “*Die Totenklage im Alten...*”, p. 8 y ss.

³³ Festo; s. v. [*preficae* son las mujeres que conducen al muerto lamentándose, dando sus lágrimas en tal modo que ellas son en esto las guías].

Y he aquí el pasaje sobre el segundo momento:

Pero muy pronto una calma momentánea se sostiene tras las ardientes manifestaciones de aflicción: una de las mujeres se levanta como inspirada, su rostro se torna púrpura e improvisa en versos un largo elogio al difunto. Ella declama en cadencia y termina cada una de las estrofas con los gritos “¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!”, que son repetidos por todas las compañeras.³⁴

En cuanto al lamento fúnebre corso, en la documentación etnográfica se distinguen dos momentos del *planctus*, el colectivo y la lamentación individual. De acuerdo con los testimonios de Gregorovius, las lamentadoras realizaban alrededor de la *tola* (la mesa en la que se exponía el cadáver) un frenético

³⁴ A. della Marmora; *Voyage in Sardaigne, ou description statistique, physique et politique de cette île*, París 1839, p. 276 y ss. La sucesiva descripción de Bresciani depende casi a la letra de la de Della Marmora, pero merece ser recordada por la mayor riqueza de imágenes que deriva de la tímida corpulencia de su estilo: “En su entrada con el difunto tienen la cabeza baja, las manos compuestas, el rostro estrecho y proceden casi conservando el silencio, como si por ventura no se hubiesen percatado que el féretro y el muerto están ahí. Levantados luego como por casualidad los ojos y visto el difunto tendido, dan de repente un agudísimo grito, baten las palmas y emiten layes dolorosos y extraños. En la medida que se eleva un pésame cruentísimo, otras se arrancan los cabellos, rasgan con los dientes los pañuelos blancos que tiene cada una en las manos, se aranjan deshaciéndose las mejillas, se provocan gritando ‘ay de mí’, con sollozos gemebundos y sofocados. Otras se lanzan sobre el féretro, otras se ponen de rodillas, otras se echan al piso, se revuelcan en la tierra, se cubren de polvo; otras, casi desesperadas por sumo dolor, aprietan los puños, abren exageradamente los ojos, rechinan los dientes y con el rostro insolente parecen amenazar al mismo cielo. Después de tanto desordenado y corrompido [*sic*], las dolientes mujeres así derrotadas, lívidas y agitadas, aquí y allá en la habitación, sentadas en el suelo o en cuclillas se reducen de golpe a un profundo silencio. Tácitas, suspirosas, recogidas en sus mantos, con las manos juntas y los dedos plegados muestran el rostro y contemplan con los ojos fijos el féretro. En ese instante, una entre ellas, casi como tocada y encendida por un inesperado espíritu prepotente, se pone de pie de un salto, se da golpes, se anima, se reaviva, se le enrojece el rostro, le centellea la mirada y, dándose la vuelta e inclinándose sobre el difunto, entona un canto de efecto inmediato” (A. Bresciani; *Dei costumi dell’isola di Sardegna comparati con gli altri antichissimi popoli orientali*, Nápoles, 1850, p. 223 y ss.). El profundo silencio ritual que separa la explosión paroxística de la secuencia de la lamentación también es confirmada por Max Leopold Wagner; “*Die sardische Volksdichtung*”, en *Festschrift zum XII Allg. Deutsch. Neuphilologentage*, Erlangen, 1906, trad. it. en *Arch. stor. sardo* (1906), p. 404 y ss.

caracollo: “Con los cabellos sueltos sobre el pecho como si de ménades se tratase, los ojos de fuego, los negros manteles revoloteando, ellas van danzando y ululando, batiendo palma contra palma, se golpean el pecho, se arrancan los cabellos, lloran, sollozan, se lanzan sobre la *tola*, se cubren de polvo”.³⁵ Sin embargo, tras el *caracollo* sigue, como en el lamento sardo, un “silencio ritual”, y sólo después da inicio la lamentación: “Entonces, el ululado cesa y las mujeres se tranquilizan, como sibilas; sobre el pavimento de la cámara mortuoria suspiran profundamente, se calman [...] Repentinamente, del círculo de las lamentadoras se levanta una y, como una vidente inspirada, da inicio al canto fúnebre”.³⁶ También Marcaggi distingue —no con la misma evidencia, es verdad— el paroxismo de la lamentación que realizan de forma sucesiva las diversas “guías del llanto”. Luego de un silencio relativo, la pariente más cercana se arranca los cabellos, se arroja sobre el muerto, lo abraza, lo llama por su nombre, eleva profundos gritos balanceando su cuerpo febrilmente, a derecha e izquierda. “Al llegar a cierto grado de éxtasis su voz se vuelve lánguida, arrastra las palabras y canta recitando solemne, con un cadencioso balanceo del cuerpo, el elogio del difunto”.³⁷ Este balanceo rítmico del torso —que anuncia y acompaña el paso de la primera a la segunda fase del lamento fúnebre— lo confirma otro estudioso, Lorenzi de Badi, quien fue uno de los últimos que pudo observar el *vòcero corso*, hoy prácticamente desaparecido: “El enfermo está muriendo. Se forma un gentío. En otras ocasiones se ponían de cabeza sillas y mesas. Las mujeres se trasmutan en furias. Gritan salvajemente, se sueltan los cabellos, se arañan el rostro [...] Luego, poco a poco, se hace la calma. Entonces, una de las mujeres se inclina sobre el cadáver y, balanceándose lentamente, canta, con voz estridente y arrastrando las palabras, una especie de liturgia que narra las cualidades del difunto”.³⁸

³⁵ Ferdinand Gregorovius, *Corsica*, Cotta, 1869, vol. II, p. 35 y ss.

³⁶ F. Gregorovius, *Corsica...*, 1. c.

³⁷ J. B. Marcaggi, *Les chants de la mort et de la vendette de la Corse*, 1898, p. 22.

³⁸ Lorenzi de Bradi citado en Van Gennepe; *Manuel de Folklore Français*, II, 1946, p. 668 y ss.

También en *Las troyanas*, de Eurípides, Hécuba yace en la tierra, afligida por la enorme desgracia que la azota; es entonces cuando un impulso le corre por el cuerpo y se concreta en un acto mímico ritual que marca el inicio del orden dramático de la lamentación, el balanceo rítmico que deberá acompañar su endecha: “¿Qué tengo que callar? ¿Qué no silenciaré? ¿Qué cantaré en mi *threno*? ¡Ah! ¡Qué pesadez oprime mis pobres miembros en la postura en la que yazgo aquí, la espalda tendida sobre este duro lecho! ¡Ay de mi cabeza! ¡Ay de mis sienes y mis caderas! ¡Qué frenesí me obliga a hacer oscilar mi espalda y mi espina dorsal hacia los lados de mi cuerpo, para acompañar mi lamento y mis lágrimas sin fin!”.³⁹

En las colonias griegas de Sicilia las dos fases están claramente descritas en un testimonio directo de Salomone-Marino, que tuvo la fortuna de asistir en 1856 a una escena de lamentación por la muerte de un mulero de Piana dei Greci: “Apenas hubo dado el último respiro (que fue después del ave), y ya su mujer, besándolo en la boca, sale de la casa y se pone a invitar a las vecinas en modo que todas le ayuden a llorar al esposo. Mientras tanto, una vez trajeron el féretro, ella misma vistió con hábitos nuevos el cadáver ya limpio; extendió una blanca mortaja sobre el féretro y se acostó primero sobre ella para, luego de levantarse, colocar en su lugar al marido. Después, tras cubrirse con un largo manto, se soltó los cabellos y, primero de pié y luego sentada a un lado del féretro, plegó la cabeza sobre el cuerpo y se puso a gritar, a golpearse, a arrancarse los cabellos. Un momento después de este primer ímpetu comenzó un llanto más mesurado, más monótono, más humano, y dio inicio a una cantinela quejosa, interrumpida y acompañada a menudo por un *ohimè!* [¡ay de mí!] desoladísimo”.⁴⁰

Se podría fácilmente referir más documentación en la que se confirma la distinción entre el *planctus* y el lamento fúnebre individual. Como última

³⁹ Eur., *Las Troyanas*, 110-119 [véase trad. esp., Eduardo Acosta Méndez, Gredos, Madrid, 2000, p. 14].

⁴⁰ S. Salomone-Marino; *Le reputatrici in Sicilia nell'età di mezzo e moderna*, Palermo, 1886, p. 43 y ss.

prueba bastará lo que Von Hahn dice del lamento fúnebre albanés: “Llegado el instante supremo, las mujeres cercanas se dirigen a la casa del muerto gritando y golpeándose el pecho, haciendo así más grande este coro aterrador. Las hermanas, las cuñadas, las hijas adultas y la esposa del difunto, si éste era joven, se cortan los cabellos, dan la vuelta a sus mantos de lana —de modo que el velo quede en la parte externa— se arrancan lo que queda de sus cabellos cortados, caen a tierra, dan golpes a la pared con la cabeza, invocan el nombre del difunto, gritan por un largo tiempo. En las personas de naturaleza más débil la exaltación provoca a menudo desmayos y desvanecimientos; aquellas más vigorosas experimentan estados de locura momentánea, y quienes llegan a este estado continuamente son atendidos, o incluso contenidos, por los presentes”. Tras la exposición del cadáver, las mujeres se sientan en torno a él, “y solamente entonces da inicio el lamento fúnebre propiamente dicho [...] que por lo tanto debe distinguirse con claridad de la primera escena de desesperación”.⁴¹

3. EL LAMENTO FÚNEBRE RITUAL COMO TÉCNICA DE REINTEGRACIÓN

a) *El desbloqueo de la inacción melancólica*

El lamento fúnebre antiguo es, entonces, un orden fundado sobre dos fases distintas, el *planctus* y el lamento, o, más exactamente, sobre el paso de una fase dominada por el *planctus*, a una fase dominada, en cambio, por la lamentación propiamente dicha. El punto de partida es la crisis subyacente y profunda que el evento luctuoso detona en los modos de existencia propios del mundo antiguo y de ambientes folklóricos circunscritos a la Europa moderna (por no hablar de las muchas evidencias etnológicas que podrían referenciarse).

⁴¹ J. G. von Hahn; *Albanesische Studien*, Jena 1854, I, p. 150 y ss.; véase p. 198, n. 39: “Wohl zu unterscheiden ist von diesem Jammer der geordnete Klagesang”.

El carácter fundamental de esta crisis es, como se ha dicho, la imposibilidad de superar la situación, el derrumbe de todos los horizontes formales de la presencia. En ella se determina una interrupción por la cual los contenidos psíquicos extraños escapan objetivamente a la potencia del ser-en-común [*esservi*],⁴² es decir, de las distintas formas de coherencia cultural. La presencia es amenazada por el riesgo de la inacción melancólica, o incluso por el surgimiento de un verdadero estado de shock [*ebetudine stuporosa*],⁴³ es decir, la amenaza se concreta en el estallido de impulsos incontrolados de carácter principalmente autolesivo, o bien en una forma de alienación en la que el muerto regresa como una representación obsesiva o alucinatoria. El lamento antiguo ha de considerarse como un complejo orgánico de técnicas de defensa, de rescate o de reintegración cultural, y en este sentido se interpreta, desde un punto de vista genético o histórico, su “orden ritual”.

Antes que nada, y en general, el lamento fúnebre ayuda en la defensa contra el riesgo de la inacción melancólica o el estado de shock. Se trata de resolver el bloqueo psíquico, de reabrir la presencia al compromiso y superar la situación.

⁴² El término “*esservi*” en la obra de De Martino tiene una resonancia heideggeriana que remite al “Da-Sein” o “Ser-ah”. Véase Clara Gallini; “Introduzione”, en Ernesto de Martino; *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Turín, 2002 [1958], p. XX [n. del t.].

⁴³ La expresión *ebetudine stuporosa* proviene de la psiquiatría, en particular del trabajo de P. Pinel sobre la “neurosis cardiorespiratoria” y los estados postraumáticos estuporosos que denominó “idiotismo”. Más adelante, P. Janet y S. Freud desarrollarán sus propias investigaciones sobre el trauma, bien conocidas por Ernesto de Martino. En la psiquiatría contemporánea, la *ebetudine stuporosa* se ha convertido en el Trastorno por Estrés Postraumático (TEPT) y en el Trastorno por Estrés Agudo (TEA), aunque algunos autores hablan también de Duelo Prolongado o Traumático. Aquí hemos preferido la expresión más general “estado de shock”, en tanto engloba todas las definiciones anteriores, su comprensión es inmediata y deja abierta la posibilidad para entender la función técnica del lamento más allá de una situación específicamente luctuosa. Cfr. César Carvajal; “Trastorno por estrés postraumático: aspectos clínicos”, en *Rev. chil. neuropsiquiatr.*, vol. 40, núm. 2, pp. 20-34 y Ernesto de Martino; *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Turín, 2002[1958], Introducción y cap. I [n. de t.].

Pero con el lamento se pretende también evitar otro riesgo: que en lugar de la superación, más bien surja la descarga de impulsos incontrolados. Por lo tanto, el lamento puede resolver el puro y simple paroxismo en el *planctus* ritual, que ya no es paroxismo alienado sino una repetición dramática de modos tradicionales de comportamiento. Como ejemplo de un desbloqueo de la inacción causada por la melancolía, a través de la ritualidad del *planctus*, puede valer el primer canto de Gudrun en los *Edda*. Junto al cadáver del rey asesinado está Gudrun inmóvil, con los ojos secos y rígida, en una especie de doliente enajenación:

Una vez Gudrun moría de dolor / cuando afligida se sentaba cerca de Sigurd.
/ Ella no se lamentaba, ni se golpeaba / ni lloraba como hacen las otras
mujeres [...] / Fueron los sabios príncipes a ella / e intentaban consolarla. /
Gudrun no podía llorar, / estaba así de triste que deseaba morir.

En vano las nobles esposas de los príncipes intentaron inducirla al lamento narrando cada una sus propias desventuras. Gudrun se niega obstinadamente a participar en el acto ritual liberador y queda presa de su inacción melancólica. Entonces, Gullrond ordena que se le quite la mortaja al cadáver del rey y pone frente a las rodillas de la esposa el cojín tradicional para la lamentación:

Ella retiró el lino que cubría a Sigurd / y puso el cojín frente a las rodillas
de la esposa: / “¡Mira al amado: bésalo en los labios, / abrázalo como
cuando aún estaba en vida!”

Gudrun se recupera, rompe el penoso encantamiento de su ser desgarrado y renace el empeño de sobrepasar la situación. Pero esta “recuperación” se logra con la mediación del “rito”, es decir, llevando a cabo una serie de gestos y de comportamientos tradicionales, haciendo lo que se hace cuando se necesita lamentar a un muerto:

Lo miró Gudrun de golpe / y vio los cabellos del héroe con coágulos de
sangre, / los ojos resplandecientes del rey ya apagados, / el pecho del rey

atravesado por un golpe de espada. / Entonces Gudrun cayó echándose sobre el cojín, / se soltó los cabellos, lívidas las mejillas, / y una gota de lluvia le corrió por las rodillas. / Lloró entonces Gudrun, hija de Giuki, / así que copiosas brotaron las lágrimas, / y graznaron las ocas de la corte, / las nobles aves que ella poseía.

El *planctus* de Gudrun no es una crisis alienada, pues ya comienza a operar el control dramático del rito como garantía protectora del *planctus* ritualizado, Gudrun renacerá finalmente al *ethos* de las memorias y de los afectos e intentará ampliar con el canto su dolor, que vuelve así a tener una dimensión humana:

¡Era mi Sigurd respecto a los hijos de Giuki / como la flor de puerro que nace en los prados, / o como un brillante encastrado en oro, / piedra preciosa en la frente de un rey! / ¡Los héroes del rey me estimaban / más grande que todas las disas de Herian [las valkirias]; / ahora yo soy más frágil que una hoja / de sauce, por la muerte del rey!⁴⁴

En los restos folklóricos del lamento antiguo hay ejemplos muy interesantes de la ritualización del mismo movimiento desde el estado de shock y hacia el *planctus* ritualizado. En las descripciones etnográficas de Della Marmora y de Bresciani mencionadas anteriormente, las *attitadoras* [plañideras sardas] hacen su ingreso comportándose como si no se percataran del muerto y del féretro. La *anamnesis* se cumple de golpe (“levantados luego como por casualidad los ojos”) y se acentúa con un grito agudísimo que marca el inicio del *planctus*. El estado de shock es asumido aquí como un momento del rito y, por eso mismo, ya no es el pasmo alienado propio de la crisis individual; éste se ha modificado en un estupor colectivo al que seguirá un *planctus* igualmente colectivo, precisamente a través del movimiento desde una *anamnesis* “imprevista” que

⁴⁴ *Gudbrankveida*, I (trad. it. de C. A. Mastrelli en *L'Edda*, Florencia, 1951) [véase trad. esp. Luis Lerate; *Edda mayor*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 271-273].

se ha vuelto tradición. En una *ripitu* de la que en 1830 fue testigo ocular Salomone Marino en Palermo, barrio de la Albergheria, se reconoce este pasmo colectivo tradicional interrumpido, como por una orden, por el *planctus* imprevisto:

El cadáver de un hombre de unos treinta años estaba acomodado en una silla con reposabrazos, vestido impecablemente, con las manos unidas al pecho y el rosario entre los dedos. A sus pies, dos velas encendidas. Del respaldo de la silla pendían dos paletas, dos martillos y dos plumadas, herramientas del arte de la albañilería al que se dedicaba. A la derecha y a la izquierda de él, dos mujeres en cuclillas sobre un banquito, con los cabellos sueltos, los brazos colgantes, inmóviles, los ojos fijos en el piso. De golpe, como empujadas por una fuerza, ambas levantan las manos en alto y se golpean el rostro con un grito miserable. Luego, juntando palma con palma, entonan alternativamente una lastimera cantinela rítmica, haciendo una pausa con cada verso o proposición, que terminan con un grito o un “¡Ah!” prolongado.⁴⁵

b) La ritualización del *planctus*

La función organizadora del lamento fúnebre antiguo consiste en desbloquear la inacción melancólica y en resolver la descarga incontrolada de impulsos en la ritualidad del *planctus*, preparando con ello la fase de la lamentación propiamente dicha. Que también el *planctus* pueda organizarse y que en él operen determinadas garantías para reintegrar la presencia puede parecer

⁴⁵ S. Salomone Marino; *Le reputatrici in Sicilia...*, p. 39. El silencio, la inmovilidad y la mirada fija en el piso de las lamentadoras sicilianas descritas por Salomone Marino encuentra confirmación en *Lam.* 6, 10: “Se sientan en el piso y callan los ancianos de la hija de Sion, han cubierto de cenizas la cabeza, están vestidas de cilicio [una tosca tela de pelo de cabra o crines de caballo, áspera y erizada], las vírgenes de Jerusalén han bajado sus cabezas a la tierra”.

difícil de entender a primera vista, pues parece más caótico que las estridentes manifestaciones de condolencia que caracterizan a los antiguos rituales funerarios. Más bien nos inclinamos a aceptar el ya mencionado juicio de Solón, que consideraba el kopetós como salvaje y bárbaro, desordenado y fuera de lugar (ἄτακτον), que excede toda medida (ἀκόλαστον).⁴⁶ Sin embargo, no puede compartirse la polémica de Solón desde un punto de vista que considere estrictamente la génesis, la emergencia del planctus. Tampoco se trata de justificar este tempestuoso momento de los antiguos rituales funerarios postulando que el planctus podía no depender simplemente de la pasión (ἀκολασία), sino del propósito de hacer ver al muerto, con fines de conciliación, la intensidad del pésame de los sobrevivientes.⁴⁷ Estas y otras motivaciones ideológicas sin duda han tenido su relevancia, pero la cuestión es otra. Hay que preguntarse si, y en qué sentido, el *planctus* ritual puede considerarse como una medida del comportamiento y como una forma, si bien elemental, de reintegración cultural.

Para obtener una respuesta es pertinente partir de nuevo de la descarga incontrolada de impulsos, es decir, de la crisis en acto. Estos impulsos, en su emergencia alienada, reflejan una gran tendencia al suicidio, o por lo menos a mutilaciones graves que ocasionan daños irreparables a la integridad física. El *planctus* ritualizado presenta una primera resolución de la crisis gracias a la institución de “tiempos rituales de llanto”, de modo que el individuo, entre tiempo y tiempo, se libere de los impulsos excesivos y pueda hacer frente a las necesidades normales de la vida. El lamento —y por lo tanto también el *planctus* ritualizado— tiene su tiempo, incluso un día o una hora: en las repeticiones del rito (por ejemplo, al tercero, séptimo, noveno, trigésimo o cuadragésimo día después del deceso) se hace la lamentación que es “necesaria”. Cuando

⁴⁵ Luciano; *Dial. mort.*, X, 12, habla de ἀμετρία [desmesura] de las lamentadoras.

⁴⁶ Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen...*, p. 431; véase E. Rohde; *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Mohr, Freiburg im Breisgau 1890–1894, I, p. 223.

llega el día fijado para la lamentación “hay que levantarse y ponerse a llorar”: así nos dijo una vez la lamentadora M. I. di Stigliano (Lucania). En el caso de los judíos de Argelia, durante las lamentaciones las parientes se abandonan a manifestaciones intensas de pésame ritual, pero luego, al cesar el lamento, regresan de buen humor y parece que no piensan en absoluto en el evento luctuoso hasta que de nuevo llega la hora en la que deben llorar, gritar y arrancarse los cabellos.⁴⁸ Pero concentrar el *planctus* en los tiempos rituales constituye solamente un aspecto de la función organizadora del lamento respecto a la descarga alienada de impulsos violentos y peligrosos. El otro aspecto surge por el hecho de que el *planctus* ritualizado establece cierto número limitado de equivalentes atenuados y simbólicos de tales impulsos, que han sido fijados y han devenido en tradición, de manera que se evitan los actos más peligrosos, o se resuelven en un “como si” alusivo o simbólico

El *planctus* ritual del lamento antiguo comporta, en consecuencia, normas mímicas repetitivas que pueden ser resumidas en una lista relativamente breve: hacerse incisiones en la carne, arañarse las mejillas hasta sangrar, golpearse (el rostro, la cabeza, la frente, el pecho, las caderas o las piernas), rasurarse los cabellos o las cejas, arrancarse las barbas, revolcarse en el polvo o las cenizas, o esparcirlas sobre la cabeza, revolcarse en estiércol, dejarse caer al piso o sentarse en el suelo, desgarrarse las vestiduras, descalzarse o dejarse crecer la barba y los cabellos.⁴⁹ Estas formas de comportamiento ritual durante el *planctus* no son

⁴⁸ Wagner; *Reisen in der Regentschaft Algier*, II, 1841, p. 101, citado por Jahnow; “*Das hebraische Leichenlied...*”, p. 10. El mismo Jahnow, 1. c., recuerda una interesante evidencia entre los polinesios: dos mujeres que debían participar en una lamentación se percatan de que no están aún listas para hacerlo, pues debían primero rostizar papas. Una vez lo hicieron con prisa, se unieron a las dolientes.

⁴⁹ Para la mímica del lamento fúnebre griego véase: E. Reiner; *Die rituelle Totenklage...*, p. 43 y ss. y W Zschietzschmann; “*Die Darstellung der Probest...*”, pp. 17 y ss.; para la mímica del lamento fúnebre judío sobre todo Jahnow, “*Das hebraische Leichenlied...*”, p. 5 y ss., con los lugares relativos del Antiguo Testamento. La mímica del lamento fúnebre egipcio se encuentra cuidadosamente descrita en las obras ya citadas de Werbrouck y de Lüddekens. Datos relacionados con el modo asirio-babilónico se encuentran recogidos en A. Jeremias, *Hölle und Paradies...*, p. 5 y ss. (Tod,

sólo un equivalente atenuado y simbólico del impulso de aniquilación total, también fijan la medida para impedir daños demasiado graves. Así, por ejemplo, las incisiones en la carne, y en general cualquier forma de daño o mutilación del cuerpo, no se dejan al arbitrio de cada persona y tienden a no sobrepasar ciertas formas y límites tradicionales de ejecución para que el peligro no sea excesivo. En un pasaje de Jeremías que indirectamente sugiere algunos modos de comportamiento de la *qīnā* se lee: “[...] dado que cada cabeza y cada barba serán rasuradas, todas las manos serán vendadas y sobre todos los cuerpos se vestirá el cilicio”.⁵⁰ Pero el daño debía ser relativamente moderado aún si los participantes del luto estaban obligados, después del rito, a llevar las manos vendadas. Sin duda, la misma medida ritual, adecuada para resolver el impulso suicida en formas equivalentes y atenuadas cada vez más mediante símbolos, hay que entenderla como un recurso dramático que se lleva a cabo de manera ocasional durante las lamentaciones. Esto significa que, de manera excepcional, el orden ritual puede no ser instaurado, los impulsos no ser reprimidos y remodelados en la “medida justa” del compromiso tradicional.⁵¹ Además, la

Begräbnis und Totenfeier). En los anales de Sargón se sugiere el comportamiento tradicional del *planctus*: “se tiran al piso, se laceran los vestidos, se aferra el cuchillo para las incisiones, se rompe en gritos” (Jeremías, p. 12).

⁵⁰ *Jer.*, 48, 37. La práctica de las incisiones en el lamento judío se puede encontrar en *Deut.* 14, y *Lev.* 19, 28. Véase *Lev.* 21, 5 y *Jer.* 16, 6.

⁵¹ No existen documentos directos o indirectos sobre el lamento fúnebre antiguo que nos permitan calcular con cierta exactitud el margen de ineficiencia de la técnica de la lamentación por lo que respecta a la resolución de la inacción melancólica y la contención de los impulsos. Además, este margen habrá sido diferente en las distintas épocas de las antiguas civilizaciones y, para una misma civilización y una misma época, de acuerdo con las varias clases sociales. Lo que es seguro es que la legislación de la época cristiana contra el lamento pagano muestra a veces preocupaciones por la integridad física de las personas. Así, en *Las siete partidas* atribuidas a Alfonso X el Sabio (1265) se subrayan —probablemente con algo de exageración polémica— los riesgos mortales a los que en ocasiones podían dar lugar las lamentaciones: “[...] así, había quienes no querían ni comer ni beber hasta la muerte, y otros que se mataban con sus propias manos, y otros que, a tal punto se sumergían en el pesar, que perdían la razón; y los más moderados se arrancaban los cabellos o los cortaban, y desfiguraban sus mejillas arañándolas, o bien se tiraban al piso así de lastimarse o incluso morir” (*Las siete partidas*, p. I, Tit. IV, 96).

mímica del *planctus* ritual en el lamento antiguo se orienta hacia un progresivo alejamiento simbólico del acto suicida real: de hacerse incisiones en la carne de forma medida se pasa a poner en práctica formas de aniquilación simbólica más leves, como golpearse, arrancarse los cabellos o la barba, cubrirse de polvo “como si” fuesen inhumados, cubrirse la cabeza de cenizas “como si” fuesen incinerados, dejarse caer al suelo para lastimarse “como si” fuesen fulminados por la muerte, y otros actos de deshonra y abyección que representan de forma cada vez más leve y atenuada el “como si” del suicidio. Por otra parte, los equivalentes rituales del impulso suicida tienden a ceder el lugar a formas estereotípicas: así, el rasurarse la cabeza se reduce a simplemente recogerse los cabellos o al corte de un mechón; y en cuanto a rasgarse las vestiduras, como sustituto atenuado se practica el vestirse con un costal, un modelo de vestido mísero y rasgado.⁵² Por último, el *planctus* se orienta con cierta preferencia a formas mímicas susceptibles de ser repetidas según un cierto orden periódico, es decir, de acuerdo con un ritmo: el equivalente típico por excelencia es golpearse el rostro, la cabeza, el pecho o las piernas, precisamente porque el gesto puede ser fácilmente repetido y ritmado, y puede de esta forma ser incluido y controlado en el evento ritual.⁵³

⁵² Jahnow; “*Das hebraische Leichenlied...*”, p. 2, 16, 18 menciona ocasionalmente la limitación ritual del número y de la intensidad de los gestos autolesivos en el lamento fúnebre judío.

⁵³ En el lamento fúnebre griego el *kepetòs* [llanto acompañado con golpes en el pecho, lamento] y la *sternotupia* [aullar y gritar en los funerales, n. del t.] son ampliamente atestiguados, y, en particular, la lamentadora en el acto de llevar las dos manos (o una sola) a la cabeza, se convirtió en la figura más difundida. Véase: Reiner; *Die rituelle Totenklage...*, p. 43, Zschietzschmann; “*Die Darstellung der Prothetis...*”, p. 20 (escena de *prothesis* en una ánfora ática en estilo geométrico), Benndorf; *Griechische und sicilische Vasenbilder*, (1869-1883), Tab. XXIV, fig. 1, 3 (lamentadora arrodillada frente a una estela); M. Collignon; “*De l'origine du type des pleureuses dans l'art grecque*”, en *Revue des Etudes grecques*, XVI, 1903, figs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 (estatuillas de terracota en forma de lamentadoras), *Hesperia*, V, 1936, fig. 25 (estatuilla de lamentadora encontrada en una necrópolis del periodo conocido como “geométrico”). Obviamente, el gesto es figurado no en movimiento, sino en el poner las manos en la cabeza o en la frente de manera estática, pero, como observa Reiner; *Die rituelle Totenklage...*, p. 43, el gesto no consiste en posar la mano de manera calmada, sino en golpear de forma repetida. En relación con golpearse la cabeza en

c) *Del planctus ritualizado al discurso “protegido”*

El lamento fúnebre, sin embargo, no sólo opera como reductor de la cantidad e intensidad de impulsos autolesivos al transformar estos impulsos en equivalentes simbólicos que se han vuelto tradición. El *planctus* ritual, es decir, la elaboración estereotípica de la crisis inicial, no permite avanzar mucho en el camino de la reintegración cultural. Si el lamento fúnebre no fuese nada más que el *planctus* ritual, el manejo de los impulsos resultaría demasiado frágil y prácticamente nula la posibilidad de un verdadero discurso individual. Precisamente, para abrirse de nuevo a estas posibilidades y para dar horizonte a la presencia comprometida por la crisis, en el lamento fúnebre antiguo se ponen en práctica algunas técnicas elementales que constituyen otras formas de recuperación y reintegración. Como ya hemos visto, un control importante se logra cuando los impulsos paroxísticos son enteramente sustraídos a la explosión alienada y concentrados en el ritual, donde entre tiempo y tiempo de *planctus* el individuo se ve libre de toda sollicitación excesiva y puede afrontar las necesidades normales de la vida cotidiana. Pero también en la lamentación misma se emplean técnicas específicas dirigidas a reducir los riesgos de recaídas paroxísticas alienadas. Por lo tanto, no sólo los impulsos paroxísticos se concentran en el evento ritual y se resuelven en el orden relativo del *planctus* ritualizado, sino que el *planctus* mismo es, dentro del rito, “periodizado en cantinelas emotivas separadas por intervalos de tiempo que tienden a ser iguales”, de manera que en tales intervalos se deje el campo libre para la construcción dramática del discurso individual. A esta técnica se entrelaza otra, “la distribución del *planctus* entre la guía y el coro”, o incluso la cesión de éste a la guía del coro, de manera tal que a través de esta distribución o cesión se establezca una colaboración colectiva para superar los momentos más críticos de la lamentación.

el lamento egipcio, véase M. Werbrouck, *Les pleureuses dans l’Egypte...*, pp. 145 y ss. figs. 101-105. En el lamento fúnebre judío tiene, en cambio, mayor relevancia golpearse el pecho y las piernas: Jahnow; “*Das hebraische Leichenlied...*”, pp. 12 y ss.

El lamento fúnebre antiguo, en su forma más arcaica, lo hacían los parientes con la ayuda del coro. Esta forma sufrió múltiples cambios y se fue refinando en las civilizaciones antiguas, pero sobre todo en los estratos inferiores de las distintas sociedades, donde jamás se interrumpió y, todavía hoy, se observa en los restos folklóricos. Así es como Martín Nilsson reconstruye la estructura ritual más elemental del lamento fúnebre griego: “Originalmente los parientes, hombres y mujeres, son quienes realizan como una obligación el lamento, en el cual se distinguen en especial las mujeres [...] Luego de que el (o la) ἔξαρχος termina de recitar, los presentes inician al llanto golpeándose el pecho y la cabeza”.⁵⁴ En *La Ilíada* (24, 720 y ss.), la esposa, la madre y la cuñada de Héctor asumen sucesivamente la guía del llanto, y al finalizar cada lamentación individual, surge el eco coral de los presentes. Sin embargo, en el lamento del rito en acto, la periodicidad del *planctus* colectivo habrá sido, como veremos, mucho más frecuente, al interrumpirse la lamentación individual muchas veces. Sólo en un segundo momento, en el marco de la sociedad caballeresca, existieron los cantores fúnebres —aedos— y las plañideras profesionales que, en sustitución de los parientes, asumían la guía del coro. Pero también en este caso la estructura coral permaneció igual, pues a los cantos de los aedos seguía el *planctus* colectivo.⁵⁵ Para ilustrar

⁵⁴ M. Nilsson; “*Der Ursprung der Tragödie*”..., p. 78 y ss. Véase Reiner; *Die rituelle Totenklage*..., p. 56 y ss. La alternancia del discurso individual de los parientes con el *planctus* ritual colectivo es ampliamente atestiguado en la *Ilíada*: XIX, 302 (Briseida a Patroclo): “Ὠς ἔφατο κλαίουσ, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες” [Así dijo entre lágrimas, y las mujeres se sumaron a ella con sus lamentos; trad. esp., p. 563]; XIX, 338 (Aquiles a Patroclo): “Ὠς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γέροντες” [Así dijo entre lágrimas, y los ancianos se sumaron a él con sus lamentos; p. 564]; XXII, 515 (Andrómaca a Héctor): “Ὠς ἔφατο κλαίουσ’, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες” [Así dijo entre lágrimas, y las mujeres se sumaron a su llanto; p. 635], véase XXIV, 746; XXIV, 761 (Hécuba a Héctor): “Ὠς ἔφατο κλαίουσα, γόνυ δ’ ἄλίσσων ὄρινε” [Así habló en medio del llanto, y las mujeres la acompañaron con sus gemidos; p. 703]; XXIV, 776 (Helena a Héctor): “Ὠς ἔφατο κλαίουσ’, ἐπὶ δ’ ἔστενε ὄμιος ἀπείρων” [Así habló en medio del llanto, y una incontable muchedumbre la acompañó con gemidos; p. 704]. Véase XVIII, 314 y ss.

⁵⁵ *Il.*, XXIV, 722.

mejor la relación entre guía y coro en el lamento griego más arcaico pueden ayudar algunos elementos recogidos en las tragedias, por ejemplo, el lamento de Xerxes en *Los persas*, aún si en esta obra no se trata de un lamento por muerte, sino por una catástrofe militar:

Xerxes: Lloro, llora tus penas y a tu hogar retorna.
 Coro: ¡Ay, ay, ay...! ¡Derrota, derrota...!
 Xerxes: ¡Da clamor que corresponda a mis clamores!
 Coro: Mísero consuelo a los míseros en sus miserias.
 Xerxes: Lloro y une tus llantos a mis llantos.
 Coro: ¡Ay, ay, ay! ¡Abrumador infortunio: y a él hago paralelo mi dolor!
 Xerxes: Hierde, hierde tu pecho y por mi mal gime y solloza.
 Coro: Bañado estoy de lágrimas y lanzo mis gemidos.
 Xerxes: Da alaridos para formar conmigo una armonía.
 Coro: ¡Motivo tengo, rey, motivo tengo!
 Xerxes: ¡Alza el lamento, ay, tres veces ay!
 Coro: ¡Ay, ay, ay, y mis golpes dolientes mi gemido!
 Xerxes: ¡Hierde tu pecho, hiérello y alza un grito como lo hacen los misios!
 Coro: ¡Ay, ay, ay!
 Xerxes: Mesa el cano cabello de tu barba.
 Coro: ¡Con ambas manos, con ambas manos, en dolor tremendo!
 Xerxes: Haz tus gritos agudos.
 Coro: ¡Eso también haré!
 Xerxes: Rasguen tus uñas el manto que te cubre.
 Coro: ¡Ay, ay, ay!
 Xerxes: Llorando por la flota arranca tus cabellos.
 Coro: ¡Con ambas manos, con ambas manos, en dolor tremendo!
 Xerxes: ¡Tus ojos baña en llanto!
 Coro: ¡Arroyos son mis ojos!
 Xerxes: ¡Clama para hacer una armonía con mis clamores!
 Coro: ¡Oh, oh, oh!⁵⁶

⁵⁶ Esch.; *Pers.*, 1038-1077 [trad. esp., Ángel Ma. Garibay K.; Esquilo. *Las siete tragedias*, Porrúa, México, 1982, p. 43].

La amplia difusión de la alternancia entre lamentaciones individuales y *planctus* periódico colectivo en el lamento antiguo está fuera de duda. El lamento de David sobre el sepulcro de Abner tiene lugar con la participación colectiva del pueblo y, en el Antiguo Testamento, se encuentran menciones a determinados cantos emotivos (¡Ay! ¡Ay!; Oh, Oh, ¡Ay, hermano!; ¡Ay, hermana!; ¡Ay, señor!) que habrán tenido una resonancia coral.⁵⁷

La conexión entre lamento individual y *planctus* periódico colectivo era tan popular que dio lugar, en los tiempos del evangelista Mateo, a un juego de muchachos en las calles: “¿A qué cosa diré que se parece esta generación? Se parece a esos muchachos que están sentados en las plazas y que gritan a sus coetáneos y dicen: ‘Hemos cantado y no han bailado, hemos entonado el lamento y no han respondido con el *planctus*’” (ἐθρηνησαεν καί οὐκ ἐκλόψαστε).⁵⁸ La resistencia de los judíos a la llamada del Bautista es entonces parangonada por Mateo con lo absurdo de una lamentación individual que se queda sin la respuesta del *planctus* ritual colectivo. En el antiguo lamento egipcio las lamentadoras, por influencia de la religión osiriana y del gran tema de la transmutación del difunto en Osiris, se modelaron sobre las figuras míticas de Isis y de Neftis, y como cada muerto era Osiris, le correspondía entonces el mismo lamento que las dos diosas hicieron a Osiris⁵⁹ con la participación del séquito que repetía la cantinela emotiva “¡Ay, desventura! ¡Ay, desventura!”⁶⁰

Existen muchos testimonios sobre la periodización del *planctus* en cantinelas [sonsonetes, letanías] emotivas y sobre el reparto de las cantinelas entre la guía y el coro (o bien su cesión al coro por parte de la guía) en los restos folklóricos del lamento mediterráneo y europeo. En el lamento por la muerte del mulero de Piana dei Greci, antes mencionado, tras la fase de resolución

⁵⁷ Heinisch; “Die Totenklage im alten...”, pp. 1 ss. Jahnow; “Das hebraische Leichenlied...”, p. 81 y ss.

⁵⁸ *Matt.*, 11, 17.

⁵⁹ H. Bonnet; “Klagenweibe”..., pp. 376 y ss.

⁶⁰ A. Ermann, *Die Religion der Ägypter...*, p. 73.

de los impulsos autolesivos en los gestos y sonidos estereotípicos del *planctus*, tuvo lugar un llanto “más medido, más monótono, más humano”, en parte en griego-albanés y en parte en dialecto siciliano. Salomone-Marino reporta solamente lo que logró retener de la parte en dialecto siciliano: “*Abimè, come sbalancau la me' casa ! / Come cadu e nun surgi cchiù sta culonna ! / E ora, cù mi lu porta lu pani, pù? E ora, cù mi li semina li favi, pù? / / E ora, cù li ricogli li chierchi, pù? / E ora, cù mi li pasci sti figlioli, pù? / ... Abimè ! Cù cci la porta la nova a la cbiana? / Abimè ! Cù mi li avvisa li parenti? / E cù ti chianci marito mio, pù? / Abimè! Come finisti maritu miu, Abimè!*”.⁶¹ Aquí la cantinela emotiva *pù* no es otra cosa que el griego moderno *ποῦ* (o *ὅπου*) *dove* [dónde], sea en el significado de estar en un lugar (*ubi*) o en movimiento (*quo*), en cuyo caso se vuelve *epù* entre los griegos de Martano y Calimera e *ipù* en otros pueblos de la península salentina. En dos lamentos de Soletto, respectivamente de hija y madre e hijo y padre, *ipù* forma parte de la pregunta estereotípica inicial dirigida al muerto: *Ce ipù pai tusi manèddamu?* (¿Y dónde va esta mi mamita?) o bien *Ce ipù pai tusu ciùrimu?* (¿Y dónde va mi papito?).⁶² En el lamento de Piana dei Greci el *pù* aparece, de manera evidente, como una cantinela emotiva en el sentido de “¿dónde estás?” o “¿dónde vas?”⁶³

⁶¹ S. Salomone-Marino; *Le reputatrici in Sicilia...*, p. 43 y ss. : “¡Ay de mí, cómo se ha ido a la ruina mi casa! ¡Cómo ha caído y ya no se levanta esta columna! Y ahora, ¿quién me traerá el pan, *pù*? ¿Y ahora quién me sembrará las fabas, *pù*? ¿Y ahora quién cosechará los chícharos, *pù*? ¿Y ahora quién dará de comer a mis hijos, *pù*? [...] ¡Ay de mí! ¿Quién llevará la noticia a la planicie? ¡Ay de mí! ¡Quién avisará a los parientes! ¡Y quién te llorará, marido mío, *pù*! ¡Ay de mí! ¡Cómo acabaste, marido mío, ay de mí!”

⁶² G. Morosi; *Studi sui dialetti greci della Terra d'Otranto*, Lecce, 1870, p. 59 y ss. y 146.

⁶³ El análisis de las cantinelas emotivas en el lamento fúnebre griego moderno es hoy en día prácticamente imposible por el modo en el que fue recopilado el material documental. Así, por ejemplo, en la famosa recopilación de A. Passow; *Popularia Carmina Graeciae recentioris*, Leipzig, MDCCLX, pp. 257-228, la falsa presuposición que considera los lamentos fúnebres exclusivamente como documentos de literatura o de poesía popular ha llevado a enlistar una serie de textos “depurados” de todos los “incidentes” de la ejecución ritual real. Ahora bien, entre estos “incidentes” se encuentran precisamente las cantinelas emotivas, las interjecciones y las interrogaciones periódicas, las formas fijas mímicas y fónicas del *planctus*,

En general, en los restos folklóricos mediterráneos y europeos del lamento fúnebre hay notables variaciones en cuanto al grado de periodicidad, a la cantidad y a la posición de las cantinelas: así, respecto a su periodicidad la cantinela emotiva puede separar breves periodos o versos entre sí, o permitir un discurso más largo hasta llegar al lamento de estructura estrófica; respecto a la calidad de la cantinela, puede ser una interjección (¡Ay, Ay!, ¡Oh! ¡Oh!, o similares), una invocación (¡hermano mío!) o una interrogación angustiada; respecto a la posición, la cantinela puede caer al inicio o al final del periodo o del discurso verbal. Todo ello subyace a formas particulares de tradicionalización que mutan de región en región o de pueblo en pueblo en una misma región, y se liga orgánicamente de varias maneras a los tipos fijos mímicos y melódicos; aun así, la amplia difusión de esta estructura elemental del lamento está fuera de duda. En el *vòcero* corso la *voceratrice* realiza el lamento “de forma recitada, estrofa por estrofa, y cada una termina con un ¡Deh! ¡Deh! ¡Deh! que el coro de las lamentadoras repite”.⁶⁴ En el *attitu* sardo, la *attitadora* “termina cada estrofa con un gemido doloroso, gritando ¡Ay! ¡Ay!, y el coro de las otras mujeres, renovando el llanto, repiten a manera de eco: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!”.⁶⁵ En el ya mencionado *ripitu* del que fue testigo ocular Salomone-Marino en Palermo, en el barrio de Albergheria, las dos lamentadoras “juntando palma con palma, entonan alternativamente una lastimera cantinela rítmica, haciendo una pausa con cada verso o proposición, que terminan con

las intervenciones y las participaciones corales, y en general aquello que forma el orden dramático tendencial del lamento como *rito*. Esta dramaticidad concreta reaparece en las descripciones etnográficas del lamento fúnebre griego moderno (J. C. Lawson; *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, Cambridge, 1910, pp. 546 y ss. y B. Schmidt; “*Totengebräuche und Gräberkultus im heutigen Griechenland*”, en *ARW*, XXIV, 1926, pp. 281 y ss.), y el contraste resulta evidente cuando comparamos tales descripciones con la recopilación “literaria” de Passow. Por último, la relevancia metodológica que aquí se hace no concierne solamente al material documental relativo al lamento fúnebre griego moderno, sino en general a la mayor parte de la documentación folklorista mediterránea y europea.

⁶⁴ F. Gregorovius; *Corsica...*, p. 37.

⁶⁵ A. Bresciani; *Dei costumi dell'isola di Sardegna...*, p. 223.

un grito o un ‘¡Ah!’ prolongado”.⁶⁶ En la zona napolitana la cantinela parece haber tenido un carácter aseverativo, es decir, como confirmación coral de los elogios cantados por la guía. Un ejemplo: “Esposa: *Era tanto ‘nun pàceu dómme*. Coro: *Jer’overo!* Esposa: *Me purtava le fave chiatte!* Coro: *Jer’overo! Jer’overo!*” (¡Era tan buen hombre. Es verdad, es verdad. Me traía las fabas grandes. Es verdad, es verdad).⁶⁷ Encontramos ejemplos análogos en nuestras exploraciones etnográficas realizadas durante los años 1953 y 1954 en Lucania y en las colonias albanesas calabro-lucanas. Las cantinelas emotivas del lamento fúnebre lucano tienen carácter esencialmente invocativo: *beni de la sora* (bien de tu hermana: pero hablado en *pisticci* [dialecto lucano] en los lamentos dirigidos por la esposa al marido) *attane mie* (papito mío), *frate o frate* (hermano o hermano), *mamme mea bona bona o mamma mea* (mamá mía buena buena o mamá mía), y parecidas. En cualquier caso, en los actuales lamentos lucanos no puede negarse un cierto desgaste de las antiguas estructuras, que en su momento debieron ser mucho más rígidas. Tales estructuras parece que se conservaron mejor en los lamentos de las colonias ítalo-albanesas de Carfizzi, Pallagorio, Castroregio y S. Costantino Albanese. Un lamento de hija a madre, recogido por nosotros en S. Costantino y registrado en cinta magnética,⁶⁸ documenta en modo ejemplar el carácter periódico de la cantinela emotiva. De hecho, un ¡Oh! prolongado concluye, cada vez, cada uno de los dísticos de los que se compone el lamento.⁶⁹

⁶⁶ S. Salomone-Marino; *Le reputatrici in Sicilia...*, p. 39. El testimonio real resale a 1830.

⁶⁷ G. Amalfi; *La culla, il talamo e la tomba nel napoletano*, Pompeya, 1892, p. 62, 71. Como un eco lejano de estas cantinelas corales aseverativas valen aquellas todavía hoy (1954) en uso en el lamento de S. Elia a Pianisi (provincia de Campobasso), de acuerdo con el testimonio de la informante Franca Massa.

⁶⁸ El disco relativo se conserva en la Discoteca del Centro Nacional de Estudios de Música Popular en la Academia de S. Cecilia en Roma [disp. en <http://bibliomediateca.santacecilia.it> en el catálogo de etnomusicología, *raccolta* 022, tema 085, *Oj mème, oakù t’nìsin*].

⁶⁹ Como interesante confirmación, en la Roma medieval (inicios del s. XIII) se puede recordar una pieza de Boncompagni: “*La computatrice or siede composta e or sta prona in ginocchio co’ capelli scarmigliati, e presso il cadavere comincia a fare in variabil tono la filastrocca degli elogi, e sempre verso la*

El carácter coral y responsorial de estas emotivas cantinelas periódicas reaparece continuamente en restos folklóricos europeos, mediterráneos y del cercano oriente, en diversos ambientes culturales y de distintas influencias históricas.⁷⁰ Un modo más desarrollado y complejo de la alternancia entre el discurso individual y el *planctus* colectivo es la forma de lamento en la cual el coro no responde con una simple cantinela emotiva, sino que retoma uno o varios versos cantados por la antifonaria. En el folklore europeo esta particular forma responsorial se presenta, por ejemplo, en el lamento albanés⁷¹ y en el letón,⁷² mientras que en el folklore mediterráneo y del cercano oriente se encuentra entre los árabes⁷³ y los judíos rodos.⁷⁴

La concentración del *planctus* en los tiempos rituales del lamento, la resolución de los impulsos alienados en las fórmulas mímicas y verbales tradicionales, la periodización del *planctus* ritual en cantinelas emotivas

*chiusa con piagnucolosa voce caccia fuori un Ch! o un Ih!*⁶⁴ [La lamentadora a veces se sienta serena y a veces de rodillas e inclinada con los cabellos despeinados, y cerca del cadáver comienza a hacer en tonos variables la cantinela de los elogios y siempre hacia el cierre con una voz quejosa emite un ¡Ch! o un ¡Ih!], citado por P. Toschi; “*Il pianto funebre nella poesia popolare italiana*”, en *Poesía (Quaderni Internazionali diretti da Enrico Falqui)*, VII, 1947, p. 15 y ss.

⁷⁰ Para Europa, véase O. Bökle; *Psychologie der Volksdichtung*, 1913, pp. 118 y ss. Un panorama de las formas responsoriales europeas, mediterráneas y del cercano oriente, en H. Jahnow, “*Das hebraische Leichenlied...*”.

⁷¹ La antifonaria entona dos versos que han sido cantados en solo, y que sucesivamente son repetidos en coro por los presentes: J. G. von Hahn; *Albanesische Studien...*, I, p. 151, II, p. 134 y ss.

⁷² La antifonaria entona la estrofa (generalmente una cuarteta), y el coro le responde uniéndose al canto de los últimos dos versos o repitiendo la estrofa cuando la antifonaria la ha concluido: A. C. Winter; “*Lettische Totenklagen*”, en *Globus*, LXXXII, 1902, p. 367.

⁷³ E. Littmann; “*Neuarabische Volkspoesie*”, en *Abhandlungen der königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historisch. Klasse*, Neue Folge, Band V, Nr. 3, Berlín 1902, p. 131: cada verso de la antifonaria es repetido sucesivamente por el coro. Véase G. Dalman, *Palestinische Divan*, Leipzig, 1901, pp. 316 y ss. En la Arabia petraea el coro repite sólo la segunda mitad del último verso y sucesivamente el canto entero una sola vez; véase A. Musil; *Arabia Petraea...*, p. 441.

⁷⁴ V. Guerin; *Voyage dans l'île de Rhodes*, Paris, 1856, p. 69, citado por M. Nilsson; “*Der Ursprung der Tragödie*” ..., p. 107 y ss.

separadas por intervalos de igual cadencia, y el reparto de estas cantinelas entre la guía y el coro son otras técnicas elementales para restituir horizonte a la presencia, es decir, para lograr la recuperación decisiva que tiene lugar con el “discurso individual”. Y no obstante, otra vez, precisamente en el discurso individual mismo vuelve a hacerse valer la exigencia de las garantías rituales. El discurso individual del lamento es, de hecho, un “discurso protegido”, y la protección que ofrece consiste sobre todo en la repetición de modelos literarios tradicionales, de módulos expresivos que están a disposición de quien realiza la lamentación, y que en forma típica o fija tienden a incluir las principales situaciones en las que puede encontrarse una persona apesadumbrada por el luto. Lamentarse deviene aquí “recordar el lamento justo” y adaptarlo a la circunstancia. Asimismo, también el modo de ejecución del lamento está completamente tradicionalizado. Pertenece a la memoria cultural no sólo la fórmula literaria, sino también el tipo de recitativo rítmico, de cantinela, de melopea, de tema melancólico con el cual, en una comunidad dada, la tradición pauta que el muerto sea lamentado.

En cuanto al lamento fúnebre griego en su forma más primitiva, falta documentación para poder aclarar la cuestión de sus fórmulas literarias. Reiner afirma que en la forma superior del *threnos* con acompañamiento musical, tanto el contenido como la forma debían estar determinados por un “núcleo traslaticio” (*durch ein tralatizisches Kern*). En contra de lo que piensa Reiner, tales esquemas tradicionales habrían sido al menos tan numerosos y vinculantes en la forma más elemental del lamento, es decir, en el ejecutado sólo por los deudos con la ayuda coral de los presentes.⁷⁵ En Israel está explícitamente probada (2 *Cron.*, 35, 25) la existencia de auténticas antologías de lamentos; en una de tales antologías se incluyó el lamento de Jeremías efectuado por Josías. Por otra parte, de Jeremías 9, 20 se aduce que había una transmisión oral, es más, una especie de enseñanza de mujer a mujer.⁷⁶

⁷⁵ E. Reiner; *Die rituelle Totenklage...*, p. 62.

⁷⁶ P. Heinisch; “*Die Totenklage im Alten...*”, p. 8. Una evidencia de que el lamento fúnebre

En el folklore actual del cercano oriente existe un gran número de lamentos tradicionales articulados de acuerdo con un doble criterio, la persona a la que es destinado y las circunstancias de la muerte. En las recopilaciones y en las descripciones etnográficas se encuentran lamentos destinados a hombres, a mujeres, a jóvenes, a jovencitas, a esposas, a niños, a personas muertas sin hijos o con mucha prole, o bien fallecidas por muerte violenta o lejos de la patria. En general, todos los autores concuerdan en sostener que la lamentadora debe poseer un rico patrimonio de versos, que deberá recordar en el momento justo, escogiendo los más oportunos.⁷⁷ El folklore europeo confirma la importancia de esta memoria cultural de las fórmulas literarias tanto para las lamentadoras profesionales, como para los parientes que asumen la guía de la lamentación. Así pues, Hahn afirma que los lamentos albaneses se encuentran fijados en la tradición (*sind durch den Brauch festgestellt*), y consisten en una serie de dísticos que se utilizan de acuerdo con el fin del lamento y las circunstancias de la muerte. Hahn reporta dísticos que se cantan para niños de hasta diez años (¡Oh, capullo de rosa! / Eras una flor, te han arrancado), para hombres en el vigor de los años (¡Oh, tú, variopinta serpiente, / la desventura no se te acercaba fácilmente!), para jóvenes mujeres (¡Oh, tú, veloz como el carrete [para hilar]!, / ¿a dónde llevarás tu vida?), para hombres ancianos (Oh, jefe de la comunidad / primero entre los primeros), para mujeres ancianas (Llevabas las llaves en la cintura / como los Palikaris las armas).⁷⁸ También los lamentos fúnebres letones presentan una articulación análoga y la antifonaria dispone de un número increíblemente grande de cuartetos tradicionales.⁷⁹ El

antiguo estaba articulado tipológicamente de acuerdo con los grados de parentesco parece confirmarse, de acuerdo con Jahnow; “*Das bebraische Leichenlied...*”, p. 11, en el prefacio escrito por el rector y perfecto Antonio (4º s. A.C.) a su recopilación de *neniae*.

⁷⁷ Heinisch; “*Die Totenklage im alten...*”, 1. c.

⁷⁸ Von Hahn; *Albanesische Studien...*, I, p. 141. La recopilación de dísticos tradicionales, limitada a aquellos más conocidos (*die bekanntesten Distiche*) está en pp. 134-136.

⁷⁹ Elsa Mahler; *Die russische Totenklage ihre rituelle und dichterische Deutung (mit besonderer Berücksichtigung der Grossrussischen Nordens)*, O. Harrassowitz, Leipzig, 1935, p. 139 y ss. [Winter en org.]

mismo carácter tienen el *vòcero corsario*,⁸⁰ el *attitu sardo*,⁸¹ el *repitu siciliano*⁸² y en general las formas del lamento antiguo que han sobrevivido en la Italia meridional. A continuación trataremos el otro momento del discurso individual: “la readaptación de los modelos literarios a la situación particular”, la introducción de variaciones personales dentro de las fórmulas fijadas por la tradición. En general, el lamento como rito es una técnica para recuperarse del hecho de que la presencia esté amenazada por el riesgo de no superar la situación luctuosa. El resultado de esta recuperación debe ser que la presencia reencuentra su horizonte, es decir, que vuelve a hacerse centro de la situación, abriéndose de nuevo al *ethos* y al *logos* de forma gradual.

Hablando en general de las lamentadoras, Salomone-Marino anota cómo “sus cantos [...] son siempre los mismos y se transmiten para cada pueblo casi inalterados de generación en generación; cambian el nombre del fallecido y algunos elementos accesorios, como un vestido que se ajusta al dorso de cada uno”.⁸³ Hay mutación entonces; y no podría no haberla. A través de la selva de las fórmulas y de las formas fijas se hace la luz, y en el drama se configura el regreso a la situación particular, y a través de la mediación ritual del “se muere” y del “se llora”, se reabre “esta” muerte en su irrevocabilidad y “este” llanto en su unicidad. Con cuánta cautela y dificultad tiene lugar este cumplimiento de la recuperación de la situación se muestra en el hecho de que, como notaba Salomone-Marino, la variación a menudo consiste sólo en una pequeña adaptación de la fórmula tradicional. Un conocido fragmento sículo-calabrés de lamento dice: “*Dunni vinni sta nèvula? / Vinni di l’àtu mari; / trasiu di la finestra, / mi ruppi lu spicchiali! / Lu spicchiali è mè maritu, / beddu, bonu*

⁸⁰ F. Gregorovius; *Corsica...*, p. 38 y s., señala explícitamente el carácter estereotípico (*stehend*) de los *voceri*.

⁸¹ Las lamentadoras de Orune (Barbagia), de acuerdo con lo que afirma un fidedigno informante nuestro, recopilan en ocasiones los modelos literarios en cuadernos especiales.

⁸² G. Pitré; *Usi e costumi credenze e superstizioni del popolo siciliano*, ed. Naz. II, Roma, 1939, p. 214 y ss.

⁸³ Salomone-Marino; *Le reputatrici in Sicilia...*, p. 8.

e politu” (¿De dónde viene esta nube tormentosa? / Viene del alto mar / entró por la ventana / me rompió el espejo. / El espejo es mi marido / bello, bueno y gentil). Esta fórmula puede utilizarse tal cual en todos los lamentos dirigidos por una mujer a su marido, pero vale también para una hija que lamenta a su padre, siempre que en el cuarto verso se sustituya *patri* por *maritu*, y se acorte eventualmente la rima o la asonancia del quinto verso. Del mismo modo, la madre que lamenta al hijo sustituirá *patri* por *figghiu*, y así sucesivamente.⁸⁴

Sin duda, cuando se recopilan esporádicamente y en una vasta área textos literarios de lamento se puede tener la impresión de que la parte reservada a la improvisación es grande, pero si la recopilación se efectúa con el criterio del mayor número posible de lamentos en un mismo pueblo, y se tiene en cuenta no sólo el texto literario sino también el rito en su acontecer, entonces los modelos y las fórmulas se multiplican, y el margen que se deja a la variación o a la improvisación se reduce. Aún así, hay varios grados de libertad: de la variación por simple adaptación de algún lamento particular, se llega a la improvisación para crear lamentos más o menos originales; la estructura del lamento es tal que permite la adaptación con varios niveles de autonomía; y quien alcanza los grados más altos construye al mismo tiempo nuevos modelos que entran de inmediato en circulación y que son repetidos por la multitud menos dotada. Por último, también en la repetición de viejos modelos o fórmulas hay que tener en cuenta la autonomía de la interpretación personal, de un acento particular, de un matiz de vibración, del calor de la voz y del gesto; en pocas palabras, del efectivo reconstruirse de la presencia, que no es nunca en sí un hecho anónimo, aun si encuentra

⁸⁴ G. Pitré; *Usi e costumi credenze...*, p. 215. El área antigua de difusión de esta fórmula debió ser bastante extendida si Antonio Casetti y Vittorio Imbriani; *Canti popolari delle provincie meridionali*, vol. I, Ermano Loescher, Italia, 1871, p. 196, lo dan como proveniente de Camporeale, y Salomone-Marino; *Le reputatrici in Sicilia...*, p. 31 recuerda su difusión en la cercana Calabria. Por otra parte, un vòcero corso reportado por N. Tommaseo; *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci, Venecia*, 1841, II, p. 197 hace eco del motivo: *Dov'è binuto stu facu / dov'è affacatu stu male? / E' falatu da lu cielu / o è sortitu da lu mare?*

su mediación dinámica en el anonimato protector de las fórmulas fijas y de las repeticiones. Por otra parte, la variación, la innovación y la interpretación personal de los modelos depende de vínculos que proceden de la estructura del lamento ritual en una determinada área y época, en otras palabras, del ritmo, del metro y de la melopea tradicionales. Si bien en la actualidad los estudios al respecto presentan lagunas y son insuficientes (en parte porque no existe documentación antigua),⁸⁵ es lícito afirmar que, en general, el lamento antiguo y sus restos folklóricos subyacen siempre a determinados vínculos rítmicos, métricos o incluso melódicos, y que las variaciones, innovaciones e interpretaciones personales deben por lo menos tener en cuenta el valor técnico-ritual de estos vínculos.

d) *La presencia ritual del llanto*

Hasta ahora hemos seguido, a través del examen de las técnicas más elementales del lamento antiguo, el drama de la presencia en peligro de no

⁸⁵ Para la forma más antigua del lamento griego como logos rítmico fundado sobre repeticiones, simetrías y paralelismos, y sobre incidencias periódicas de cantinelas emotivas (aiai, ototoi, oimoi) véase Reiner; *Die rituelle Totenklage...*, p. 26 y 30. Sobre el llamado *qinametro* v. Heinisch; *“Totenklage...”*, p. 15 y para la hipótesis sobre las melodías tradicional del antiguo lamento judío, véase Jahnow; *“Das hebraische Leichenlied...”*, p. 80 y ss. Para el lamento egipcio véase Lüddekens; *“Untersuchungen über religiösen Gehalt, Sprache un Form der ägyptischen Totenklage”...*, tomo II. Falta un estudio comparativo sobre la métrica del lamento folklórico europeo mediterráneo y del cercano oriente, y por lo que se refiere a la melodía, más allá de las indicaciones muy superficiales de W. Danckert; *Das europäische Volkslied*, Berlín 1939, p. 229 y ss., los estudios de Brailoiu sobre el lamento fúnebre rumano (*“Despre Bocetul dela Drágus”*, en *Arhiva pentru stiinta si reforma sociala*, 1932, pp. 280 y ss.; *“Bocete din Oas”*, en *Grai si suflet*, VII, 1938), y las observaciones de Fara sobre el *attitu* (*L'anima della Sardegna: la musica tradizionale*, Udine 1940, p. 105 y ss.), la literatura musicológica no ofrece nada más que resulte sustancial. Algunas observaciones sobre la música del lamento fúnebre ruso, en E. Mahler; *Die russische Totenklage...*, p. 133 y ss.

superar la situación luctuosa y que se defiende de este riesgo utilizando un sistema orgánico de fórmulas tradicionales para reencontrarse a sí misma, de forma gradual, en el logos rítmico de la lamentación. Sin embargo, queda poco claro aún cómo y por qué las técnicas descritas consiguen la reintegración, y todavía escapa la calidad íntima del caso singular que, desde la amenaza de la dispersión y la locura, conduce hasta la gradual reapertura de horizontes humanos. Debemos, por lo tanto, avanzar todavía algunos pasos hacia la comprensión y alcanzar el corazón mismo del nexo dialéctico que, desde el anonimato de las fórmulas tradicionales, crea en el mundo antiguo el ser-ahí [*esservi*] de la persona frente a la muerte.

Como se ha dicho, la crisis inicial comporta un riesgo radical, es decir, el derrumbe de los horizontes formales de la presencia. Se perfila una interrupción por la cual la potencia objetivante del ser-en-común [*esservi*] pierde sus puntos de agarre sobre los elementos psíquicos extraños y en alienación. El *ethos* que constituye la presencia es la energía que supera las situaciones críticas para remodelarlas en las obras y en los días de la variada productividad cultural. Ahora bien, en la crisis, precisamente este *ethos* está en riesgo de fallar y, con él, la presencia misma. En estas condiciones, el lamento antiguo opera la recuperación, en primer lugar, gracias a la creación de una “presencia económica” que —en un severo régimen de ahorro psíquico— atenúa la historicidad de la situación, entra en relación con las realidades psíquicas en alienación y agiliza el proceso de reintegración de forma gradual. Esta presencia económica es precisamente la presencia ritual del llanto como presencia instrumental, forjada para superar la crisis. En los reportes etnográficos sobre los restos folklóricos del lamento antiguo el acento se pone, con mucha frecuencia, en el carácter impersonal, sin alma, del llanto ritual, casi como si no fuese la lamentadora quien llora, sino alguien más, anónimo y convencional, quien llora en ella. El apunte es exacto, al menos en la medida en que capta uno de los dos momentos dialécticos de la recuperación: la atenuación institucional de la historicidad de la presencia. La repetición de las fórmulas rítmicas favorece la formación de una presencia ligeramente hipnoide, deshistorizada, concentrada en la ejecución de los estereotipos

rituales y, por tanto, económica, operante en régimen de ahorro. Ya en el curso de nuestras exploraciones etnográficas sobre el lamento fúnebre lucano y de las colonias albanesas calabro-lucanas tuvimos varias veces la ocasión de observar cómo el lamentarse sería un “encantarse”, una especie de arrullo que se canta para sí, más que un lamento rendido al muerto. En el caso de Hécuba, que inicia el lamento oscilando rítmicamente el pecho de derecha a izquierda, el gesto (confirmado por Marcaggi y por Lorenzo de Bradi para el *vòcero corso*) revela también exteriormente una función hipnógena. En una secuencia cinematográfica filmada en Fonni (Barbagia) en agosto de 1954 por Vito Pandolfi y Paola Mazzetti, aparece la oscilación rítmica del torso y es manifiesto el estado de trance que el conjunto de fórmulas fijas tradicionales genera y mantiene en las lamentadoras. Es en este régimen económico de atenuación y deshistorización de la presencia donde se afronta el riesgo de la alienación patológica y se abre, entonces, al segundo momento de la recuperación: la dramática anábasis, el incierto retorno a la tierra conocida.

Queda ahora por definir con más exactitud la relación entre la presencia ritual del llanto y la presencia normal o hegemónica.

Veremos más adelante cómo el llanto se concentra y se mantiene en la presencia ritual, de manera que la presencia normal o hegemónica resulta libre de exigencias paroxísticas en los intervalos que separan las sucesivas fases del rito. Esto sucede en tal medida y con una regularidad tal de tiempos o incluso horarios, que solamente una ligera interrupción disociativa entre la presencia ritual y la hegemónica puede explicar este comportamiento. Sin embargo, la interrupción no se lleva hasta el punto de dar lugar a dos existencias psicológicas sucesivas, como en la relación entre la conciencia de la vigilia y la conciencia sonámbula, que se caracteriza por el olvido al despertar de la conciencia alternante. Al contrario, no sólo una memoria sustancialmente única pertenece tanto a la presencia hegemónica como a la presencia ritual del llanto, más aún, la primera es hegemónica respecto a la segunda porque está en su poder suscitarla o revocarla. También el hecho de que el etnógrafo puede inducir a las lamentadoras a reproducir el lamento fuera de la ocasión real, y que el lamento “artificial” puede asumir —con determinadas circunstancias

a favor— el movimiento del evento real, confirma que el lamento y la presencia ritual que le es propia constituyen un instrumento técnico que está a disposición de la presencia hegemónica y que puede ser operado —si bien dentro de ciertos límites— a voluntad. Por otra parte, la relativa disociación entre las dos presencias se hace valer no sólo antes o después, sino también durante la lamentación, lo que da lugar a comportamientos que más de una vez han abochornado a los etnógrafos. Se trata sobre todo del hecho de que la lamentadora, en abierto contraste con la dramaticidad del acto ritual en el que participa, puede volver momentáneamente su atención a cosas y a eventos que, por su futilidad, no debería percibir. Maria R. di Ferrandina (Lucania) lamenta la muerte del padre Vitangelo: en cierto momento los niños, sin conciencia de la gravedad del momento, se ponen a jugar con los pesos de la balanza, y entonces Maria, siempre manteniendo la melopea del lamento, los regaña: “Atentos a los pesos, de otra forma perdemos los pesos con la balanza, papito mío”.⁸⁶ W. S. Blackmann refiere que entre los *fellahin* [campesinos] del alto Egipto las escenas de lamentación en las tumbas son particularmente dramáticas: las lamentadoras están hincadas, con los rostros profundamente alterados por el dolor y las mejillas surcadas por copiosas lágrimas. El vaivén rítmico del pecho que acompaña la lamentación se complica con una oscilación rítmica del pañuelo que sostienen con las manos y por las puntas. No obstante, “muchas de las lamentadoras aparentemente sumergidas en la angustia eran profesionales y, con frecuencia, mientras pasaba entre ellas, suspendían sus sollozos desesperados para levantar los ojos hacia mí y sonreírme amigablemente; luego retomaban sus condolencias apenas me alejaba”.⁸⁷ De forma análoga, E. Westermarck tuvo la oportunidad de

⁸⁶ La observación forma parte del material documental que directamente recopilamos en Lucania.

⁸⁷ W. S. Blackmann; *The Fellahin of the Upper Egypt...*, p. 119. Las lamentadoras de Beirut, a la vista de los conocidos, suspenden de golpe la lamentación y los saludan riendo, para luego volver al lamento: E. Littmann; *Abessinische Klagelieder*, Tubinga, 1949, p. 11.

observar que las lamentadoras marroquíes interrumpían de vez en cuando la lamentación para platicar y reír juntas, y luego regresaban a la ejecución ritual con mayor empeño.⁸⁸ Más circunstanciadas y explícitas son las observaciones de H. Vedder sobre el lamento fúnebre Dama [en la actual Namibia]: “Durante el canto, las lágrimas corren abundantemente y todos los presentes tienen la obligación de llorar durante el curso de la lamentación. Quien ha tenido ocasión de observar a los Dama en circunstancias de este tipo, no puede dejar de maravillarse por la potencia del dolor del que son capaces. Si se cansa de llorar y de lamentarse, la antifonaria suspende la lamentación. Como si recibieran una orden, cesan al mismo tiempo las lágrimas y no pocas veces sucede que, inmediatamente después, se platica y se ríe por sucesos e incidentes sin importancia durante una breve pausa, de modo que el observador se encuentra frente a un doble misterio: el misterio de la profundidad del sentir y el de su superficialidad”.⁸⁹ Comportamientos de este tipo, aparentemente contradictorios, muestran cómo la presencia hegemónica guarda un cierto grado de disociación respecto a la presencia ritual del llanto, tanto así que, por una simple distracción del evento ritual, puede dirigir su atención a otra cosa y ocuparse incluso de auténticas futilidades. Por otra parte, se trata de una disociación de tipo particular en la que la dualidad de las presencias no está desvinculada, porque la presencia ritual del llanto está subordinada a la presencia hegemónica y es consciente de su esfuerzo de reapropiación y de reintegración.

⁸⁸ E. Westermarck; *Ritual and Belief in Morocco*, II, Macmillan & Co., Londres 1926, p. 518.

⁸⁹ H. Vedder; *Die Bergdama*, Hamburgo 1923, p. 129 y ss. Observaciones análogas para los indígenas del distrito de Port Lincoln (Australia meridional): “El difunto era un viejo que había estado enfermo mucho tiempo [...] Apenas hubo exhalado el último suspiro, las mujeres y los niños dejaron su habitación, y las mujeres, sentándose a cincuenta yardas de distancia, realizaron la lamentación esparciéndose caolín por todo el cuerpo [...] El lamento prosiguió por horas: pero en realidad no se observaba mucho dolor porque, al dirigirles la palabra, las lamentadoras paraban de llorar y respondían como en cualquier otra ocasión, con su acostumbrado tono de voz y con la expresión normal en el rostro” (R. Brough Smith; *The Aboriginal of Victoria*, 1878, p. 118).

Pero también los otros comportamientos rituales, característicos del lamento antiguo en algunas de sus formas históricas, resultan más comprensibles con el concepto de una “presencia ritual del llanto”. El *planctus* de la crisis comporta un riesgo radical de alienación; el *planctus* ritualizado, lo mismo que el discurso protegido de la lamentación, constituye una alienación controlada con la que la presencia hegemónica afronta el riesgo y se mueve hacia la reintegración. En este sentido, lamentarse es casi devenir un otro que se lamenta, un otro anónimo y soñante, económico e instrumental, estereotípico y tradicionalizado, del que se beneficia la presencia hegemónica para cumplir su *catábasis* respecto a la alienación sin relación y, al mismo tiempo, su *anábasis* hacia los valores culturales. Esta relación dinámica vuelve comprensible cómo el lamento no es tanto compartido con otros de forma personal, cuanto una repartición técnico-ritual entre *dramatis personae*, organizada tradicionalmente en varias formas individuales o corales de colaboración y ayuda, o incluso tratada como mercancía que se compra y se vende. Si lamentarse es devenir —por razones de ahorro psíquico— casi un otro que se lamenta, todo esto se hace posible, y se vuelve también comprensible el carácter evidentemente económico de la última y en apariencia más escandalosa característica, es decir, la del mercado del lamento. En las sociedades feudales y heroicas y en las grandes monarquías del mundo antiguo esta particularidad ritual encuentra desarrollo y especificación en el empleo instrumental de esclavos, de siervos o de personas en cualquier caso subalternas para efectuar el *planctus*, que se vuelve una verdadera prestación obligatoria, sobre el tipo de la *corvée*: así, los tiranos de Eritrea obligaban a sus súbditos a llorar a cada muerto de su *ἐταίρια*,⁹⁰ y en Esparta los ilotas debían llorar a sus señores⁹¹ y todo el pueblo a sus reyes.⁹² De manera análoga, David ordenó a todos los que lo

⁹⁰ *Athen.*, VI, 249 e.

⁹¹ Pausanias; *Descripción de Grecia*, IV, 5.

⁹² Heródoto; *Historias*, VI, 58. Como reflejo del epos, véase lo relacionado con las esclavas troyanas que por órdenes de Aquiles deben llorar a Patroclo: Il. XVIII, 339 y ss.

acompañaban a rasgarse las vestiduras y a vestirse con un costal por la muerte de Abner, y en el sepulcro todo el pueblo se unió a David en el *planctus*, hasta que se elevó el canto fúnebre del rey.⁹³

Sin duda, en el *planctus* instrumental de los individuos social y políticamente subalternos adquieren relevancia determinados valores de prestigio y de reafirmación jerárquica; sin embargo, estos valores no agotan el problema, dado que la misma utilización política se hace posible por el hecho de que el *planctus* ritual se caracteriza, por su naturaleza, por cierto grado de alienación, de anonimato, de deshistorización, de instrumentalidad técnica. Por otra parte, hay que tener presente otra posibilidad que reduce el crudo carácter instrumental del *planctus* obligatorio y comandado: el mismo régimen parcial de alienación que vuelve posible encargar a otros de ejecutar el *planctus*, puede permitirles a éstos utilizar tal ocasión para lamentar no las desventuras de otros, sino las propias. Briseida, a la vista del cadáver de Patroclo, se abandona al lamento. Las otras mujeres, las siervas, le hacen eco con el *planctus*, “en apariencia era por Patroclo, pero en verdad cada una lloraba por sus propias penas”.⁹⁴ Aquí tocamos un aspecto técnico general del lamento sobre el cual conviene detenerse. La resolución de las realidades psíquicas en alienación no sucede en un único evento ritual, más bien se distribuye en el tiempo a través de la iteración del lamento en fechas fijas, con determinada recurrencia. El significado técnico de esta distribución en el tiempo es que no es posible afrontar de una sola vez la enorme carga de

⁹³ *II Sam.*, 3, 31 ss. La costumbre se continúa también en las monarquías feudales de la Europa medieval; véase, por ejemplo, la *Primera Crónica General*, cap. 1134 (muerte de Fernando III el Santo, 1252) y las disposiciones de Alfonso X en las Cortes de Valladolid (1258) según las cuales ningún caballero debía llorar y rasguñarse sino por el propio señor: C. Michaëlis de Vasconcellos; *Cancionero de Ajuda*, Halle a. S. 1904, II, p. 854. Último eco folklórico debe considerarse la obligación de los campesinos de llorar a su patrón o a los miembros de la familia patronal, *corvée* que, por ejemplo, era esporádicamente observada en la Lucania de hace unas pocas décadas.

⁹⁴ *Il.*, XIX, 302 [trad. esp., p. 563]. Véase A. M. Cirese; “*Nenie e prefiche...*”, pp. 20 y ss., 11, 15.

exigencias alienadas, sino sólo a través de dosis menores, que se tratan en modos rituales establecidos de acuerdo con un calendario tradicional. En este sentido, la repetición entra de lleno en el régimen de “ahorro” y de “cautela” que caracteriza al lamento. Ahora bien, más allá de las fechas rituales, también los lutos de otros y los lamentos que les corresponden pueden aprovecharse como ocasiones para realizar un nuevo “turno de trabajo”, pues allí se verifican particulares ventajas de ambiente y de “*Stimmung*” para emplear el recurso técnico de la lamentación. Es ésta la razón por la que con frecuencia cada lamentación particular se asume como una verdadera “fiesta de los muertos”, en la que cada uno lamenta sus difuntos. Ya en la legislación de Solón se encuentra la prohibición de *κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἐτέρων*,⁹⁵ es decir, de “lamentar a otro durante la inhumación de alguien”, lo que se interpreta como la prohibición de aprovechar una inhumación para lamentarse en tumbas de familiares que han fallecido en un pasado más o menos reciente.⁹⁶ Schmidt tuvo ocasión de observar en vivo la persistencia de la costumbre entre los griego modernos: “En la tumba el lamento fúnebre se recupera, y como antes durante la exposición del cadáver, también aquí en muchos lugares las mujeres utilizan la oportunidad que se les ofrece para renovar sus pésames por algún miembro de la familia muerto con anterioridad”.⁹⁷

La costumbre de utilizar los lutos de otros para lamentar ritualmente los propios puede, por otra parte, ser un estímulo para facilitar la lamentación en general. En el primer poema de Gudrun las princesas presentes buscan estimular el llanto de la reina que “no podía llorar”, y lo hacen narrando, cada una y con gran angustia, los propios dolores, “los más amargos que cada una hubiese padecido”.⁹⁸

⁹⁵ Plut. *Sol.*, c. 21.

⁹⁶ Para la interpretación de este paso, véase Rohde; *Psyche...*, I, 221; Nilsson; “*Der Ursprung der Tragödie*”..., p. 97; Schmidt; “*Totengebräuche...*”, p. 307, Reiner, *Die rituelle Totenklage...*, p. 100, nota 2.

⁹⁷ Schmidt, *Totengebräuche...*, pp. 304, 307.

⁹⁸ *Gudbrunnarkvidha*, I, 15 y ss.

En general, los restos folklóricos del lamento antiguo muestran a menudo un concurso extraordinario de gimientes en el momento del deceso que va mucho más allá del círculo de los parientes cercanos: un nervioso pedir “ayuda para llorar” por parte de quien padece el luto, y un ofrecer prontamente esta ayuda, aún sin que sea pedida. Y para los extraños, la participación en el lamento de otros, aún cuando se trata de colaborar directamente cantando las elegías del muerto, ayuda a retomar el hilo de antiguas crisis personales aún no resueltas. Salomone-Marino narra que en Caronia “cuando alguien muere, los parientes levantan pronto el llanto, y con gritos tan altos que incluso a grandísima distancia se escuchan. Acuden entonces las mujeres del vecindario y acompañan el llanto. Así, poco a poco, llegan otras mujeres, de hecho extrañas para la familia y provenientes de todas las partes del pueblo, y lloran y gritan también ellas, y con voz alta se dan a lamentar los méritos y las virtudes de la persona fallecida”.⁹⁹ Es en este marco en el que hay que colocar la figura de la lamentadora profesional, aquella que “sabe llorar bien”, y a la que la familia del difunto pide que asuma la guía de la lamentación, con frecuencia (aunque no siempre) a cambio de una compensación económica. La valoración de las lamentadoras profesionales en la literatura científica contemporánea — sobre todo folklorista—, aparece dividida, de manera contradictoria, entre el desprecio y la exaltación: por un lado se habla de ellas como de “vende lágrimas” faltas de sinceridad, y se justifica la petición de su trabajo con la “vanidad humana” y la necesidad de “echar polvo en los ojos de la multitud”.¹⁰⁰ En cambio, se pasa a una especie de idealización romántica para la que la *Colomba* de Prospero Merimée constituye el modelo literario; o bien se pone de relieve el escándalo por un dolor vendido y comprado o, inversamente, las lamentadoras profesionales son llamadas videntes, profetisas y similares, y se recuerdan con reverencia sus nombres, como Mariola delle Piazzole o

⁹⁹ Salomone-Marino; *Le reputatrici in Sicilia...*, p. 46.

¹⁰⁰ Salomone-Marino; *Le reputatrici in Sicilia...*, p. 8.

Clorinda Franceshi di Casinca, que en el siglo XVIII fueron famosísimas *voceratrici* corsas, o como Irina Fedosova, admirada lamentadora rusa del siglo pasado. En realidad, el desprecio y la exaltación son aquí actitudes del todo impropias, al menos en la medida en que consideramos el lamento antiguo en su aspecto técnico-ritual.

4. LA LAMENTACIÓN EN EL CAIRO

En su monografía sobre el lamento fúnebre de los árabes de Egipto, Paolo Kahle reporta un notable documento etnográfico que puede valer como epítome y, al mismo tiempo, como testimonio vivo de las particularidades estructurales de la lamentación antigua. Se trata de un documento muy raro en su género, que incluye una descripción del lamento dictada en árabe hacia 1908 por una lamentadora de El Cairo, Saijida Sabra.¹⁰¹ La norma ritual de los árabes de Egipto establece que el lamento debe repetirse en los tres días siguientes al deceso, y luego cada jueves durante los primeros cuarenta días. La descripción se refiere precisamente a uno de estos días de lamentación y muestra, por decirlo así, el boceto ritual del drama. Entre los “personajes” está, en primer lugar, la persona apesadumbrada por el luto, que en el documento se supone que es una mujer que ha perdido a su marido; luego están las condolientes, lamentadoras a las que no se ha pagado, es decir, parientes, amigas y vecinas que llegaron para ayudar en el llanto y, al mismo tiempo, utilizar la ocasión para renovar el pésame por las desventuras propias recientes y antiguas; describe por último a la lamentadora de profesión, a la *mu’addida*, que llegará más tarde junto con sus asistentes y que asumirá la guía del rito. La primera “escena” refleja los preparativos: es el despertar, al alba, en el día de la lamentación, y la urgencia para preparar las esteras donde

¹⁰¹ P. Kahle, “Die Totenklage im heutigen Aegypten”..., pp. 349 y ss.

deberán sentarse las lloronas, mientras estallan las primeras manifestaciones de *planctus* más o menos ritualizado:

Aquella que se encuentra de luto se levanta en la mañana y dice: “¡Oh, mañana colorada de índigo! ¡Extiende (las esteras), oh, hermana! ¡Su día es negro!”. Se extienden las esteras de acuerdo con el número de las condolientes y la portadora del luto alza el grito de la lamentación: “*¡Ja dabwití!*”

Entran las condolientes e, inmediatamente, aquellas que han pasado un luto más o menos reciente comienzan a mover su ánimo hacia las desventuras propias, aprovechando la análoga ocasión:

Y las condolientes entran con el grito del lamento, saludan a la persona afligida por el luto y le dicen: “¿Cómo estás?” Ella responde: “¿Cómo puede estar quien está devastada?”. Y cada una, a la que se le ha muerto un hombre, cuando llega y se sienta dice: “Como el padre de tales ellas y ellos” y lanza el grito. Luego se sienta y dice: “¡Tu día es negro, tu ruina es muy grande, amor mío!” Y llora. Lo mismo dice cada una: “Esto es como esto o como aquello”, y piensa en su muerto.

Este grito de preparación del evento ritual no va más allá de algunas formas de ritualización del *planctus* y breves frases intercambiadas entre las condolientes y la persona desconsolada por el luto. Sólo cuando llega la moderadora del rito, es decir, la plañidera profesional, inicia la lamentación propiamente dicha. Por una evidente contaminación islámica, la plañidera profesional inaugura la lamentación con una petición de perdón a Dios, luego estalla el coro de las condolientes, quienes estimulan a la portadora del luto gritando una después de otra sus cantinelas estereotípicas: “¡Oh, hermana mía! ¡Oh, hermano!”. Por último, la portadora del luto se abre al discurso protegido de la lamentación, alineando una serie de fórmulas establecidas:

“Oh, día negro, oh mi ruina, oh cerrarse de mi puerta, oh mi león, oh mi camello, oh padre de los huérfanos, a quién los has dejado, oh mi traición, oh mi desventura, oh mi miseria después de tu partida”. Las condolientes lloran: “Sí, hermana, dilo, a quien te ha dejado (los huérfanos)”. La portadora del luto desespera: “No tenía ningún deseo, era rica, y tenía demasiado [...]”.

Por último se establece un silencio convencional, durante el cual la portadora del luto reparte cigarros y café. Mientras tanto, una de las condolientes recuerda otra desgracia, cuando una amiga o pariente suya murió porque el fuego prendió en sus vestidos, y envuelta en llamas comenzó a correr desesperadamente por la habitación, encontró la puerta cerrada y nadie acudió en su ayuda. Y he aquí que la condoliente quiere renovar su luto por la muerta, y paga el lamento de la *mu'addida*:

Entonces una de las condolientes da a la *mu'addida* un regalo en dinero y le dice: “¡Habla, hermana, de aquella que no encontró a nadie quien la apagara!”. La *mu'addida* acepta y dice: “La pared la rechaza y encuentra la puerta, ninguna amiga entra para apagarla”. La condoliente: “¡Sí, hermana, un ay para aquella que no logré alcanzar (para salvarla)!”. Y todas se levantan al grito de la lamentación. Y la *mu'addida* retoma, personificando a la jovencita envuelta en flamas: “En la hora del destino el fuego alcanzó mis vestidos y su llamarada creció hasta mis ojos”. Y todas hacen resonar el grito de la lamentación, y la condoliente se golpea el rostro, las otras condolientes la detienen, y ella se sienta tranquila.

Los recuerdos de antiguas desgracias se multiplican entre las condolientes y la lamentación toma el cariz de una “fiesta de los muertos” en la cual, con la ayuda experta de la *mu'addida*, las crisis todavía no del todo solventadas se afrontan y resuelven en el discurso rítmico de la lamentación. Otra condoliente se levanta, paga lo que es debido por el servicio e invita a la lamentadora a recitarle un lamento para un muchacho que murió ahogado, sin que nadie pudiera salvarlo:

Y una segunda condoliente le hace una donación en dinero y le dice: “Habla, hermana, de aquél que no encontró a nadie que lo sacara”. La *mu’addida* acepta y dice: “En la hora en la que cayó al agua no había ninguna tía materna o paterna. La gente en la calle hizo un grupo alrededor de él (en torno a su cadáver sacado del agua)”.

La *mu’addida* responde a todas las peticiones, evoca todos los recuerdos, personifica a vivos y a muertos, y para cada caso “rememora” el lamento apropiado: para el jovencito o la jovencita que murieron antes de casarse, para una mujer sin hijos o para una que tiene muchos, para quien murió en el extranjero, o para una familia abatida por varios lutos recientes, y así sucesivamente.

En la narración de la plañidera de El Cairo se encuentran sin duda todos los límites propios de este tipo de documentos: una lamentadora que narra cómo se lamenta no es obviamente el etnógrafo, que desarrolla su reporte sobre el rito de la lamentación y que ordena la secuencia de los acontecimientos subrayando los aspectos más importantes (o que le parecen tales). Así, por ejemplo, en la narración de Saijida Sabra se expresa poco claramente el carácter periódico tendencialmente regular de las incidencias corales respecto del discurso rítmico de la lamentación. Pero tal periodicidad es confirmada por un reporte etnográfico relativo al mismo ambiente, y que Kahle refiere. Se trata de la descripción que nos ha dejado Nyna Selima, una europea que se ocupó del folklore del Egipto moderno.¹⁰² De hecho, Nyna Selima refiere en su reporte que la *mu’addida* rompe el silencio con un grito altísimo, y da inicio a la melopea, que a cada estrofa es interrumpida por la cantinela estereotípica y subrayada por sollozos convulsos. Además, en los silencios intercalados entre lamentación y lamentación, una recitadora salmodia un paso del Corán arrullándose lentamente como para cantar una

¹⁰² La relación de Nyna Salima se encuentra en P. Kahle; “*Die Totenklage im heutigen...*”, pp. 346 y ss.

canción de cuna, mientras las lloronas permanecen inmóviles con los ojos entreabiertos, casi como si estuvieran adormiladas. Luego, una vez cesa la salmodia, la lamentación comienza con renovado vigor.

5. LAMENTO FÚNEBRE ANTIGUO Y MITO

Los protagonistas de la lamentación antigua obviamente no saben nada de todo lo que hemos llamado “régimen psíquico de ahorro” o “técnica económica”: esta interpretación pertenece sólo a la conciencia del historiador que reconstruye la génesis real del lamento ritual, más allá de la limitación dentro de la que el rito vive en la conciencia de quien participa en él. Pero la reconstrucción quedaría sin concretar si el historiador no intentara justificar precisamente esa limitación, es decir, aquello que *aparece a la conciencia* de los protagonistas de la lamentación. El lamento se ofrece al difunto, que aparece en la conciencia como *mito*: el gesto y la palabra están en relación ritual con esta remodelación mítica y de ella traen su significado actual. Sin embargo, otra vez, el historiador no puede limitarse a describir aquello que aparece y es llamado a formular un juicio genético, es decir, a reconstruir la mitopoiesis del difunto en sus nexos con el lamento antiguo. El punto de partida es siempre la crisis desencadenada por el evento luctuoso, es decir, el cadáver como “extrañeza radical”, como contenido psíquico no superado y que por eso se aísla y tiende a regresar en la forma parasitaria de la obsesión o de la imagen alucinatoria. La extrañeza radical del cadáver —su “total otredad” para usar la terminología de R. Otto— todavía no es mito, sino simplemente el *blinde Entsetzen* [ciego horror desapropiante] de la presencia que se siente desposeída de la potencia para superar la crisis de acuerdo con los valores de la cultura, y que retrocede aterrorizada frente a esta desposesión. Precisamente aquí, sin embargo, se inserta —como rescate— el proceso de remodelación mitopoiética, que “recupera” lo radicalmente otro y lo va trasmutando en una realidad metahistórica que se vuelve relativa al mundo de los vivos, y con ello susceptible para abrirse a los valores compartidos. La formulación mítica más

elemental, y que apenas se separa de la crisis, es la del muerto como figura demoniaca que hay que alejar, separar, aplacar. En esta elemental resolución hay que interpretar, por ejemplo, el propósito en el *Alceste* de Eurípides de abandonar la casa visitada por la desgracia: Ἐγὼ δέ, μὴ μίασμά μ' ἐν δόμοις κίχη, λείπω μελάθρων τῶνδε φιλτάτην στέγην.¹⁰³ En el lamento fúnebre este momento demoniaco se refleja en determinadas valencias del comportamiento ritual, como la autolesión de las *præfæcæ* “*ut sanguine osteso inferi satisfaciant*”¹⁰⁴ o como la amplitud misma de la condolencia en tanto medio para que el muerto vea y, viendo, se aplaque. Pero el mito del difunto en el mundo antiguo no se detiene en este elemental momento demoniaco y va mucho más allá, determinándose variadamente en las distintas civilizaciones y reconectándose de diversas maneras con las ideologías del más allá y con la compleja totalidad de la vida religiosa. En relación a esto también el lamento revela nuevas valencias y se ilumina de nuevos significados. Este variado proceso no reentra en el marco del presente texto, que se ha limitado al análisis de determinadas técnicas rituales que el mito como tal no puede explicar, como la ritualización del *planctus*, su periodización en cantinelas emotivas separadas por intervalos tendencialmente iguales, su reparto entre la guía y el coro, la utilización de fórmulas retóricas y su carácter de “discurso protegido”, la cesión de la función de guía a las plañideras profesionales o aedos y, finalmente, el ligero estado hipnótico en el cual la lamentación es realizada.

¹⁰³ Eur., *Alc.*, 22 y ss. [“Y yo, para evitar que la impureza me alcance en la casa, abandono el cobijo queridísimo de estos muros”; trad. esp., Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez, Gredos, Madrid 2000, p. 14].

¹⁰⁴ *Serv. ad Aen.*, 6, 37 [así que la sangre derramada satisface a los infiernos; n. del t.].

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X; *Las siete partidas*, 1265.
- Amalfi, G.; *La culla, il talamo e la tomba nel napoletano*, Pompeya, 1892.
- Amatucci, G.; “Neniae et laudationes funebres”, en *Riv. di Filol. e d'istr. classica*, XXXII (1904), pp. 625 y ss.
- Becker, H.; *Platos Gesetze und das griechische Familienrecht*, Múnich, 1932.
- Benndorf, O.; *Griechische und sicilische Vasenbilder*, (1869-1883).
- Blackmann, Winifred Susan; *The Fellahin of the Upper Egypt*, George G. Harrap & Co., Londres, 1927 [The American University in Cairo Press, El Cairo, 2000].
- Bökle, O.; *Psychologie der Volksdichtung*, 2ª ed., Leipzig-Berlín, 1913.
- Bonnet, Hans; “Klagenweibe”, en *Reallexicon der ägyptische Religion-geschichte*, Berlín, 1952.
- Brailoiu, Constantin; “Despre Bocetul dela Drágu”, en *Arhiva pentru stiinta si reforma sociala*, Imprimeria Nationala, X, Bucarest, 1932.
- Brailoiu, Constantin; “Bocete din Oas”, en *Grai si suflet*, VII, Bucarest, 1938.
- Bresciani, A.; *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati con gli altri antichissimi popoli orientali*, Nápoles, 1850.
- Brough Smyth, Robert; *The aborigines of Victoria: with notes relating to the habits of the natives of other parts of Australia and Tasmania*, J. Ferres-Government Printer, Melbourne, 1878.
- Cancionero de Ajuda*, Carolina Michaëlis de Vasconcellos (ed.), Haya, 1904 [c. 1350].
- Casetti, Antonio e Imbriani, Vittorio; *Canti popolari delle provincie meridionali*, vol. I, Ermano Loescher, Roma-Torino-Firenze, 1871.
- Cicerón; *Las Leyes*, c. 52 a. C.
- Cirese, A. M.; “Nenie e prefiche nel mondo antico”, en *Lares* XVII (1951), fasc. I-V.
- Collignon, M.; “De l'origine du type des pleureuses dans l'art grecque”, en *Revue des Etudes Grecques*, XVI, 1903, pp. 299-322.
- Dalman, Gustav; *Palästinische Diwan*, Hinrichs, Leipzig, 1901.

- Danckert, Werner; *Das europäische Volkslied*, Berlín, 1939.
- [Ferrero] della Marmora, Alberto; *Voyage in Sardaigne, ou description statistique, physique et politique de cette île*, Arthus Bertrand, París 1839.
- Drioton E.; “Croyances et coutumes funéraires de l’ancienne Egypte”, en *Revue du Caire*, Cairo, 1943.
- Ermann, A.; *Die Religion der Ägypter*, Berlín, 1934.
- Eurípides; *Alceste*, 438 a. C.
- Eurípides; *Las Troyanas*, 415 a. C.
- Fara, Giulio; *L’anima della Sardegna: la musica tradizionale*, Edizioni Accademia, Udine, 1940.
- Festo, Sesto Pompeo; *De verborum significatu*, s. II d. C.
- Foucart, G.; “Le tombeau d’Amonos”, en *Mémoires I.F.A.O.*, t. 57, Cairo, 1935.
- Goldzieher, J.; *Muhammedanische Studien*, I, Halle a. S., 1889.
- Gregorovius, Ferdinand; *Corsica*, 2ª ed., Cotta, 1869.
- Guerin, V.; *Voyage dans l’île de Rhodes*, París, 1856.
- Heinisch, P.; “Die Totenklage im alten Testament”, en *Biblische Zeitfragen*, XIII (1929-1932), núm. 9 (1931), p. 1 y ss.
- Heródoto; *Historias*, c. 430 a. C.
- Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 5, núm. 1, The American School of Classical Studies at Athens, Atenas, 1936.
- Homero; *Iliada*, s. VIII a. C.
- Jahnow, Hedwig; “Das hebraische Leichenlied im Rahmen der Völkerdichtung”, en *Beihfte zur Zeitschrift für die neotestamentliche Wissenschaft*, XXXVI, 1923, pp. 1-272.
- Jeremias, A.; *Hölle und Paradies bei den Babylonern*, Leipzig, 1903.
- Kahle, Paul; “Die Totenklage im heutigen Aegypten”, en *Forschungen zu Religion und Literatur des Alte und Neue Testament*, XIX, 1923, pp. 346-99.
- Kroll, W.; “Nenia”, en *Pauly-Wissowa Realene*, XVI (1935), cc. 2390-93.
- Labat, R.; *Le caractère religieux de la royauté assyro-babylonienne*, París, 1935.
- Lawson, J. C.; *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, Cambridge, 1910.
- L’Edda*, trad. it. de C. A. Mastrelli, Florencia, 1951.

- Leicher, R.; *Die Totenklage in der deutschen Epik von den ältesten Zeiten bis zur Nibelungenklage*, 1927.
- Littmann, Enno; *Neuarabische Völkspoese*; Dalmann, Palestinische Diwan, 1901
- Littmann, Enno; *Neuarabische Völkspoese*, Weidmannsche buchhandlung, Berlín 1902.
- Littmann, Enno; *Abessinische Klagēlieder*, Tubinga, 1949.
- Luciano de Samóstata; *Diálogos de los muertos*, s. II d. C.
- Lüddekens Erich; *Untersuchungen über religiöse Gehalt, Sprache und Form der ägyptischen Totenklage (Mitteilungen des deutschen Instituts für ägyptische Altertumkunde in Cairo XI)*, Reichsverlagsamt, Berlín, 1943.
- Mahler, Elsa; *Die russische Totenklage ihre rituelle und dichterische Deutung (mit besonderer Berücksichtigung der Grossrussischen Nordens)*, O. Harrassowitz, Leipzig, 1935.
- Marcaggi, J. B.; *Les chants de la mort et de la vendette de la Corse*, París, 1898.
- Migne, Jacques Paul; *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, 1845, (disp. en: <http://patristica.net/latina/>).
- Migne, Jacques Paul; *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, 1857, (disp. en: <http://patristica.net/graeca/>).
- Morosi, G.; *Studi sui dialetti greci della Terra d'Otranto*, Lecce, 1870.
- Musil, A.; *Arabia Petraea*, III, (*Ethnologischer Reisebericht*), Viena, 1908, pp. 429 ss.
- Nilsson, Martin; *The Minoan-Mycenean Religion and its Survival in Greek Religion*, Acta R. Societatis Humaniorum Litterarum Ludensis, IX, Lund, 1927 [1930].
- Nilsson, Martin; “*Der Ursprung der Tragödie*”, in *Opuscula Selecta*, Luud, 1951, pp. 61 ss.
- Passow, A.; *Popularia Carmina Graeciae recentioris*, Leipzig, 1860.
- Pausanias; *Descripción de Grecia*, s. II d. C.
- Picard, Ch.; *Les religions préhelléniques*, París, 1948.
- Pitré, Giuseppe; *Usi e costumi credenze e superstizioni del popolo siciliano*, ed. Naz. II, Società Editrice del Libro Italiano, Roma, 1939 [Palermo, 1889].
- Platón; *La República*.

Platón; *Leyes*.

Quasten, J.; *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Totenkult*, Münster, i. W., 1930, pp. 295-347.

Ranke, K.; “*Indogermanische Totenverehrungen, I*”, en *FF Communications*, núm. 140, Helsinki, 1951.

Reiner, E., “*Die rituelle Totenklage der Griechen*”, en *Tübing. Beitr. Altertumswiss.*, núm 30, Stuttgart-Berlín, 1938.

Rohde, Erwin; *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Mohr, Freiburg im Breisgau, 1890–1894.

Salomone-Marino, Salvatore; *Le reputatrici in Sicilia nell'età di mezzo e moderna*, Giannone & Lamantia, Palermo, 1886.

Schmidt, B.; “*Totengebräuche und Gräberkultus im heutigen Griechenland*”, en *ARW*, XXIV, 1926, pp. 281 ss.

Tommaseo, Niccoló; *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Girolamo Tasso, Venezia, 1841-42.

Toschi, P.; “*Il pianto funebre nella poesia popolare italiana*”, en *Poesía (Quaderni Internazionali diretti da Enrico Falqui)*, VII, 1947.

Van Gennep; *Manuel de Folklore Français*, II, París, 1946.

Von Hahn, J. G.; *Albanesische Studien*, Jena 1854.

Vedder, Hermann Heinrich; *Die Bergdama*, Teil I. L. Friederichsen & Co., Hamburgo, 1923.

Wagner; *Reisen in der Regentschaft Algier*, II, 1841.

Wagner, Max Leopold; “*Die sardische Volksdichtung*”, en *Festschrift zum XII Allg. Deutsch. Neuphilologentage*, Erlangen, 1906, trad. it. en *Arch. stor. sardo* (1906).

Weiser, A.; *Einleitung in das alte Testament*, Stuttgart, 1939.

Werbrouck, E.; *Les pleureses dans l'Égypte ancienne*, Bruselas, 1938.

Westermarck, Edward; *Ritual and Belief in Morocco*, II, Macmillan & Co., Londres 1926

Winter, A. C.; “*Lettische Totenklagen*”, en *Globus*, LXXXII, 1902, pp. 367 ss.

Zschietzschmann, W.; “*Die Darstellung der Prothese in der griechischen Kunst*”, en *Ath. Mitt.*, vol. 53, I,III (1928), pp. 17-47.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA EN LA TRADUCCIÓN

- Aurelio Prudencio; *Obras I*, trad. Luis Rivero García, Editorial Gredos, Madrid, 1997.
- Carvajal, César; “Trastorno por estrés postraumático: aspectos clínicos”, en *Rev. chil. neuropsiquiatr*, vol. 40, núm 2, 2002, pp. 20-34.
- Edda mayor*, trad. Luis Lerate, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Esquilo; *Las siete tragedias*, trad. Ángel Ma. Garibay K, Editorial Porrúa, México, 1982.
- Eurípides; *Tragedias*, trad. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez, Editorial Gredos, Madrid, 2000.
- Homero; *Iliada*, trad. Óscar Martínez García, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- Juan Crisóstomo; *Obras de San Juan Crisóstomo. I: Homilias sobre el Evangelio de San Mateo (1-45)*, trad. Daniel Ruiz Bueno, BAC, Madrid, 1955.

PARA MÁS DE ERNESTO DE MARTINO SOBRE EL ARGUMENTO, VÉANSE:

- Ernesto de Martino; “*Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*”, en *Nuovi Argomenti*, 12, enero-febrero, 1955, pp. 1-33.
- Ernesto de Martino; “*Il periodo di lutto rituale presso i popoli indoeuropei*”, en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXVI, 1955, pp. 126-130.
- Ernesto de Martino; “*Crisi della presenza e reintegrazione religiosa*”, en *Aut Aut*, 31, 1956, pp. 17-38.
- Ernesto de Martino; “*Perdita della presenza e crisi del cordoglio*”, en *Nuovi Argomenti*, 30, enero-febrero, 1958, pp. 49-92.
- Ernesto de Martino; *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Turín, 2002 [1958].
- Ernesto de Martino; “*La messe del dolore*”, en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXVIII, 2, 1957, pp. 1-53.

OTRAS OBRAS DE ERNESTO DE MARTINO TRADUCIDAS AL ESPAÑOL

Ernesto de Martino; *La tierra del remordimiento*, trad. esp. Juan Vivanco, Edicions Bellaterra, Barcelona, 1999.

Ernesto de Martino; *El folclore progresivo y otros ensayos*, Carles Feixa (ed.), Contra Textos / Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona, 2008.

SEGUNDA PARTE

INVESTIGACIONES
ETNOMUSICOLÓGICAS DEL SUR
DE MÉXICO Y DEL NORDESTE
DE BRASIL

Linaje, pervivencia y música: etnografía de una familia chiapaneca

Adán Alejandro Martínez Hernández

INTRODUCCIÓN

El presente artículo aborda las articulaciones entre el campo generacional familiar y el musical a partir de un caso particular: la familia López, de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. La reconstrucción de la historia familiar abarca más de un siglo, y permite analizar la transmisión, adopción y adaptación de diferentes ensambles musicales —como los conjuntos de cuerda, marimba, mariachi, conjuntos tropicales y de teclado—, así como reflexionar sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje, la construcción del prestigio y la memoria en una familia cuya identidad tiene como eje central la música.

Se acude a la genealogía para reconstruir e interpretar no sólo las relaciones familiares, sino también las trayectorias individuales, y así comprender los mecanismos sociales que han operado en la familia López para que la música sea una práctica tan extendida en su seno, que abarca ya a cinco generaciones y sigue creciendo, pues en los últimos tiempos también las mujeres se están insertando como ejecutantes.

En las páginas que siguen presento un breve panorama de estudios realizados en Chiapas sobre casos de familias de músicos; continúo con algunos planteamientos desde los cuales abordo las relaciones parentales, acompañados de datos empíricos que corresponden al estudio, más amplio, del que este trabajo

forma parte,¹ y finalizo con el papel que juegan la organización y las interacciones familiares en las dinámicas musicales.

Los resultados muestran el contexto familiar como un espacio donde se configuran, crean y recrean experiencias individuales y colectivas que evidencian cómo la música no es únicamente un acompañante de los grupos humanos, sino que puede ser parte medular de su estructura, pues los articula y ensambla; muestra también cuán fuerte puede ser el elemento familiar en el desarrollo de la música en Chiapas y el potencial simbólico que representa.

ESTUDIOS DE FAMILIAS DE MÚSICOS EN CHIAPAS

En Chiapas, la relación entre música y familia se ve reflejada principalmente en agrupaciones o conjuntos familiares dedicados sobre todo a la marimba, tanto de intérpretes como de constructores, por la fuerte presencia que ésta tiene como instrumento y ensamble instrumental protagónico entre los habitantes de las distintas regiones del estado, si bien el vínculo también puede apreciarse en conjuntos de mariachis, grupos tropicales, de música religiosa, de flauta y tambor, y en otras muchas expresiones sonoras.

Es frecuente que el carácter familiar se exprese desde el nombre mismo, como en los casos de la Marimba Orquesta Hermanos Cruz, de Pijijiapan; los Hermanos Díaz, de San Cristóbal de Las Casas; los Hermanos Cano, de Frontera Comalapa; o los Hermanos Núñez, de Cintalapa de Figueroa, por citar sólo algunas agrupaciones. A veces se apela a una tradición presuntamente de abolengo, como en el caso de la Marimba Orquesta Dinastía de Los Gómez o de la Súper Familia Musical Dinastía, mientras que en otras se enfatiza simplemente la continuidad, al añadir junto al nombre tradicional las palabras

¹ Véase Adán A. Martínez Hernández; *Un siglo de tradición musical sancristobalense. La familia López, un estudio de caso*, tesis de licenciatura en antropología social, Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2015.

“Nueva Generación”, “Herederos”, “Hijos de” o “Junior’s”. Puede ocurrir, por supuesto, que en su denominación no expliciten el vínculo familiar, pero no es extraño que en cualquier agrupación algunos músicos estén emparentados.

Puesto que las tradiciones familiares en la música parecen ser una constante en la historia de Chiapas, algunas investigaciones notables hablan del tema, como por ejemplo el trabajo de Laurence Kaptain *Maderas que cantan*,² que tiene un capítulo titulado “Conjuntos de familias marimbistas”, en el que se nombran, entre otros, los apellidos Domínguez, Borraz, Gómez, Vidal, Nandayapa, Aquino, Díaz y Gutiérrez Niño, que son ejemplo de cómo la tradición de tocar la marimba ha ido pasando de una generación a otra.³

Destacan entre estas agrupaciones familiares la Lira de San Cristóbal, de los internacionalmente famosos hermanos Domínguez —quienes ampliaron sus actividades musicales al campo de la composición y conformaron uno de los primeros conjuntos en los que combinaban la marimba con otros instrumentos—, La Poli de Tuxtla —grupo compuesto por un cuarteto familiar—, los Hermanos Solís —que llegó a ser uno de los conjuntos más ilustres de su época—, la Marimba Águilas de Chiapas, de Comitán —fundada por el maestro, ya fallecido, Límbaro Vidal Mazariegos y sus tres hijos, que además conformaron, con instrumentos de ritmo amplificado y una gran sección de vientos, la agrupación llamada Banda la Raza— y el grupo Hermanos Díaz, de San Cristóbal de Las Casas —formado por siete hermanos y hermanas iniciados en este arte por su padre. Otra agrupación marimbística familiar de historia notable es la integrada por las hermanas Gutiérrez Niño, quienes iniciaron desde los años setenta y constituyeron el primer cuarteto femenino de marimba en Chiapas,⁴ o la de los hermanos Alberto y Velino Peña Ríos, de Tonalá.

² Laurence Kaptain; *Maderas que cantan*, Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, 1991.

³ Laurence Kaptain; *Maderas que cantan*, pp. 110-119.

⁴ Laurence Kaptain; *Maderas que cantan*, p. 114.

Entre las obras monográficas, hay varias dedicadas a los Hermanos Domínguez. Una de ellas es la de Elisa Robledo, *Eternamente los hermanos Domínguez*,⁵ en la cual nos hace imaginar la vida íntima y cotidiana de los Domínguez Borraz y, a través de ellos, el proceso generacional de transmisión musical. En este sentido, proporciona elementos que nos permiten decir que la historia musical de los hermanos Domínguez no comienza con el matrimonio de Amalia Borraz Moreno y Abel Domínguez, sino mucho tiempo atrás, ya que Amalia era nieta de Corazón de Jesús Borraz, inventor de la marimba cromática, pariente de Manuel Moreno, compositor chiapaneco, y de Francisco Borraz, inventor de la requinta. Y el saber pasa a las cohortes siguientes, ya que los hermanos Domínguez también transmitieron su conocimiento musical a sus hijos.

Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas es un trabajo dedicado a grupos de marimba diatónica —también llamada sencilla—, que incluye agrupaciones, repertorios y biografías de músicos de la región fronteriza con Guatemala.⁶ Si nos detenemos un momento en las biografías, es evidente la influencia familiar en la transmisión de la música. Muchos refieren que la práctica musical la heredaron de sus padres, de sus abuelos, de tíos o de hermanos. Las agrupaciones en algunos casos se hacen notar bajo el título de “Hermanos” y posteriormente añaden el apellido de la prole, aunque ello no siempre significa que los integrantes del conjunto estén emparentados.

Dos interesantes y amenas investigaciones que de alguna manera recorren un mismo sendero son *Nuestra marimba, testimonios*⁷ y *Memoria de marimbistas*.⁸ Estas obras, si bien abordan la historia de la práctica marimbística en Tapachula

⁵ Elisa Robledo; *Eternamente los hermanos Domínguez, un siglo de música popular de México para el mundo*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2004.

⁶ Helmut Brenner, Israel Moreno y Alberto Bermúdez (coords.); *Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Universidad de Música y Arte Dramático de Graz, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2014.

⁷ Juan Pablo de los Santos Cruz; *Nuestra marimba. Testimonios*, Patronato de la Facultad de Contaduría Pública Campus IV de la Universidad Autónoma de Chiapas, Tapachula, Chiapas, 2016.

⁸ Raúl Mendoza Vera; *Memoria de marimbistas: marimbas tuxtlecas 1900-1980*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2015.

y Tuxtla Gutiérrez, respectivamente, también arrojan luz sobre la influencia y el acompañamiento de la vida familiar en la consolidación de las más notables agrupaciones y orquestas marimbísticas.

Un trabajo de corte menos específico es el de Geny Hernández, *Entre lo tradicional y lo moderno: la música entre los jakaltecos de Guadalupe Victoria, municipio de Amatenango de la Frontera*.⁹ En esta investigación, la autora estudia varios grupos familiares y no familiares vinculados a diversas músicas en el ejido Guadalupe Victoria. Según señala, el aprendizaje de los músicos se ha dado principalmente en el seno de la familia, pero cada vez en menor medida, y en algunas tradiciones la continuidad no está garantizada. Es el caso de los músicos de prácticas rituales, ya que en el momento de su trabajo de campo sólo existían dos personas que ejecutaban los toques ceremoniales: don Juan y don Mario, dos medios hermanos que habían heredado de su padre tanto los instrumentos como la habilidad de tocarlos, y éste a su vez los había heredado de su padre y de su abuelo, pero nadie después de ellos los había aprendido.¹⁰

Finalizamos este repaso con el trabajo de José Gabriel Domínguez, *Los servidores de la capilla musical de Ciudad Real, 1761-1816*,¹¹ obra elaborada a partir de material del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de Las Casas. Esta investigación se enfoca en el funcionamiento de la iglesia a través de las actividades del cabildo y su desempeño a partir de la forma en que se llevaba a cabo la administración de la música. Según refiere el autor, la capilla de música de la catedral estaba compuesta principalmente por familias que tenían un origen en común, es decir, que este ámbito profesional de la música estaba vinculado a un mismo grupo familiar y social. En efecto, al analizar los nombres de los

⁹ Geny Hernández López; *Entre lo tradicional y lo moderno: la música entre los jakaltecos de Guadalupe Victoria, municipio de Amatenango de la Frontera*, tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Sur, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2010.

¹⁰ Geny Hernández; *Entre lo tradicional y lo moderno...*, p. 101.

¹¹ José Gabriel Domínguez Reyes; *Los servidores de la capilla musical de Ciudad Real: 1761-1816*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2012. Ciudad Real fue el nombre de San Cristóbal de Las Casas durante el régimen colonial y fue capital del estado hasta 1892.

músicos de capilla, José Gabriel Domínguez encontró que algunos apellidos se repetían y corroboró que varios músicos eran parientes consanguíneos, como en los casos de las familias Molina, Domínguez, Bermúdez, Reyes, Solís, Carpio y Bonifaz. Respecto de esta última, el número de sus integrantes no declinó, sino al contrario, creció y dieron origen a una importante tradición musical familiar que destacó sobre todo en el siglo XIX.¹²

LA FAMILIA LÓPEZ: UN “CLAN MUSICAL”

Hablar de genealogías y de familias implica aludir a las relaciones de parentesco, y si bien hay características que varían entre los diferentes tipos, hay elementos comunes, como señala Akoun:

Un sistema de filiación (unilineal, matrilineal o patrilineal; bilateral); un sistema de apelación (manera como los diferentes parientes se llaman); un sistema de alianza (endogamia, exogamia, matrimonios preferenciales, pactos de sangre); un sistema de residencia (del padre: patrilocalidad; de la madre: matrilocalidad, del tío: abunculocalidad); un sistema de actitudes (en referencia directa con el tipo de filiación).¹³

En nuestro caso, la referencia a las características anteriores está presente en el devenir de los López, a partir de un diagrama que se realizó con los datos de múltiples familias que constituyen el entramado parental general (ver Imagen 1). El análisis del diagrama genealógico permite conocer, inicialmente, la trascendencia de la música en la familia, la tradición del oficio y la renovación musical, para luego identificar otro cariz en los apellidos y en los distintos

¹² José Gabriel Domínguez; “Tradiciones musicales familiares: las familias en la capilla musical (1761-1816)”, en *Los servidores de la capilla musical...*, pp. 46-50.

¹³ André Akoun *et al.* (coords.); *La antropología. Desde el hombre primitivo a las sociedades actuales*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1978, p. 429.

patrones matrimoniales (exogamia y endogamia), que al evidenciar la red de relaciones de parentesco, ayudan a comprender la identidad familiar.

Como hemos visto, contar con una larga tradición musical no ha sido elemento exclusivo de un solo grupo familiar; sin embargo, los “clanes” o “linajes” —por decirlo de alguna manera— familiares-musicales de este tipo no han sido muy estudiados, y en ellos son fundamentales las articulaciones que vinculan los procesos y las dinámicas musicales con las estructuras sociales y familiares.

El “clan musical” de los López comenzó con tres hermanos del ejido Pedernal del municipio de Huixtán, don Antonio (ca. 1890-1940), don Guadalupe (ca. 1895-¿?) y don Timoteo López (ca. 1898-1970). Siendo ellos todavía muy jóvenes, se establecieron en uno de los barrios más antiguos de San Cristóbal de Las Casas, el barrio de Cuxtitali. Desde entonces ha habido cinco generaciones y los aproximadamente trescientos integrantes de la familia han radicado en este barrio y en uno contiguo, Guadalupe, así como en una extensión de Guadalupe conocida como La Garita. Esto ha permitido de manera dinámica la cohesión de los lazos familiares y la configuración de lo que David Mandelbaum llama “el sentido de unidad y cooperación mutua que se refuerza con la residencia común”.¹⁴

La genealogía de los López está compuesta por familias nucleares y conjuntas. Por lo general, se piensa que una vez que los hijos contraen matrimonio forman una nueva familia y por ello deberían hacerse cortes generacionales; sin embargo, con base en las dinámicas observadas, aquí se considera a las distintas familias nucleares como un grupo de parentesco de carácter corporativo, es decir, como un solo grupo familiar, los López, que trasciende a los miembros individuales.

A partir del análisis del diagrama de parentesco se estableció que en la familia hubo diversas combinaciones matrimoniales, tanto exogámicas como endogámicas, que evidentemente ampliaron la red de relaciones y el traspaso generacional del oficio preponderante en el grupo familiar: la música. Del

¹⁴ David Mandelbaum; “Agrupamientos sociales”, en Harry L. Shapiro (comp.), *Hombre, cultura y sociedad*, 3a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 397.

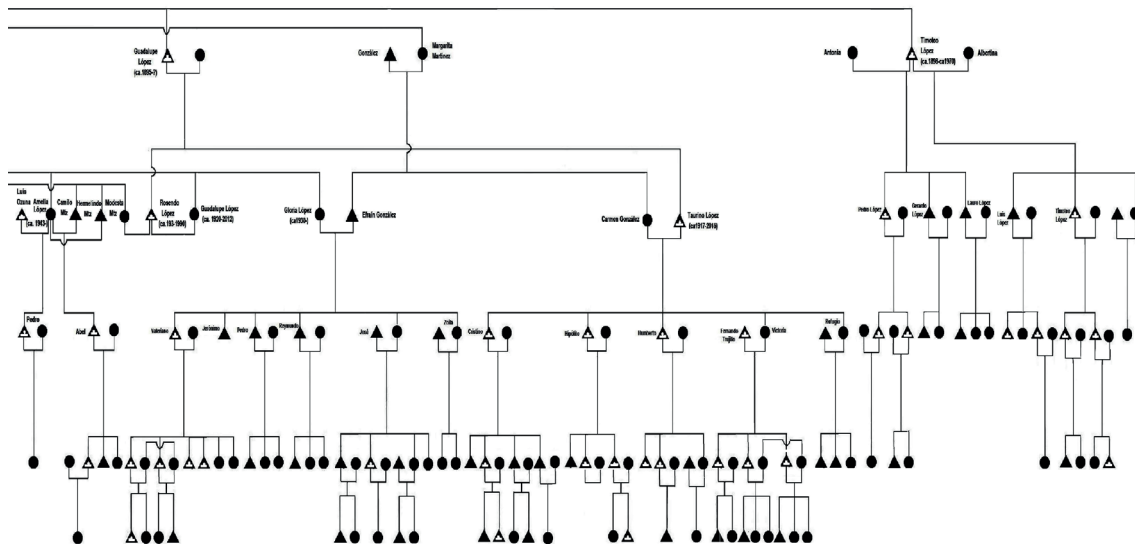


Imagen 1.
Diagrama genealógico de la familia López. Elaboración con base en trabajo de campo.

conjunto de integrantes que ha tenido la familia desde la primera generación que comenzó con la ejecución musical a principios del siglo XX, 47% son varones y 53% mujeres. Del 47% de varones, casi 40% son músicos y el resto se dedica a otras profesiones como maestros de nivel preescolar y primaria, y de oficios como carpintería, servicio de transporte, vidriería, cenadurías o compra y venta de instrumentos musicales. Entre tanto, del 53% de mujeres, sólo el 3% participa de la práctica musical.

La profundidad temporal del estudio, y considerar la familia como una unidad analítica, son factores que han contribuido a descubrir características que otros acercamientos dejan de lado. Lo primero que evidenciaron las genealogías fue la trascendencia considerable de prácticas tanto endogámicas como exogámicas en los patrones de matrimonio, junto con la forma de transmisión de los conocimientos musicales.

La elasticidad de los lazos familiares, es decir, las diversas combinaciones de alianza registradas en la familia, y la permanencia y la transversalidad generacional de la música se ven reflejadas fundamentalmente en el matrimonio, con dos modalidades fundamentales: por un lado, el de tipo exogámico, por el cual las mujeres de la familia abandonan el hogar al contraer matrimonio o las esposas provenientes de otras familias se integran a la familia del padre del esposo, en algunas ocasiones en forma de un intercambio de hermanos, esto es, el vínculo matrimonial entre dos pares de hermanos del mismo o de diferente sexo, es decir, que se unen dos hermanos de la familia A con dos hermanas de la familia B; o bien un hermano y una hermana de la familia A con una hermana y un hermano de la familia B, como se muestra en la Imagen 2.

Por otro lado, existieron matrimonios de tipo endogámico, es decir, que se resolvieron dentro de la familia mediante diversas combinaciones. Estos patrones de matrimonio se presentaron específicamente durante la generación segunda y su descendencia, y se produjeron incluso entre primos paralelos, a pesar de que estos matrimonios no son bien vistos por la Iglesia católica (ver Imagen 3).

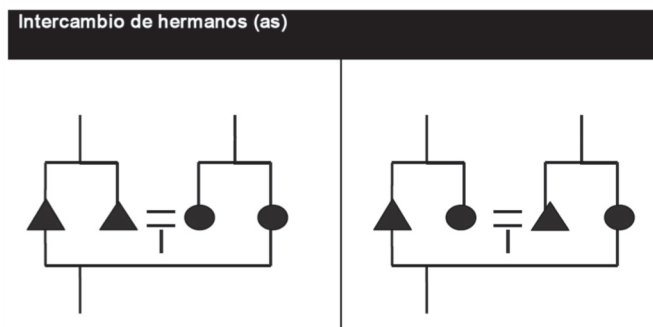


Imagen 2. Intercambio de hermanos y hermanas registrados en la familia. Elaboración propia.

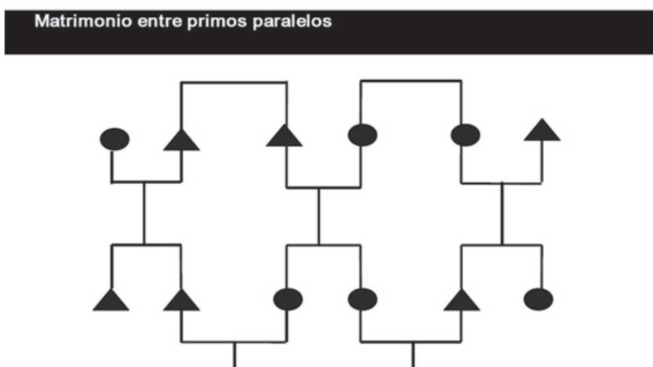


Imagen 3. Matrimonios entre primos paralelos registrados en la familia. Elaboración propia.

Ahora bien, al analizar el diagrama genealógico de las familias de la segunda generación, tanto de los matrimonios exogámicos como de los endogámicos, se observó algo de suma relevancia: el resultado de dicha endogamia y de los matrimonios por intercambio de hermanos implicó una múltiple vinculación de parentesco entre las mismas familias y las integradas. Por esta razón, al repasar los apellidos de los descendientes de la segunda generación puede advertirse

que, de once familias, siete están enlazadas a través de parentesco endogámico y por intercambio de hermanos o hermanas. Algunas familias de la segunda generación permitieron expandir los lazos familiares y el traspaso de la música hasta la quinta generación,¹⁵ como los López López, los López Ruiz, los López González, los González López, los López Martínez, los Martínez López y los López Ruiz,¹⁶ además de los López Aguilar, los López Maldonado, los Ozuna López y los López Martínez.

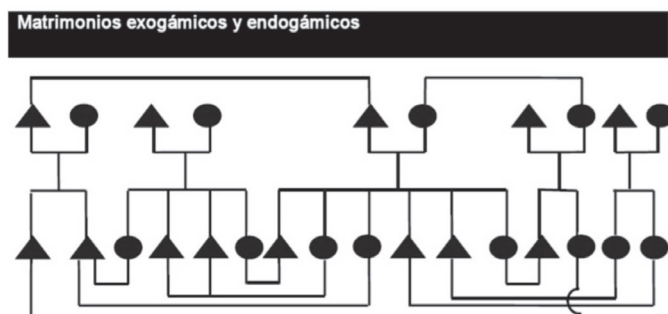


Imagen 4. Diagrama genealógico de la primera y la segunda generación. De izquierda a derecha: familia López, Martínez, López, González y Ruiz. Elaboración propia.

El matrimonio se configuró como un elemento que contribuyó a crear una amplia red de relaciones de parentesco en la familia López, y de alguna manera —tal vez inconscientemente— ha sido una estrategia para la reproducción del

¹⁵ Cabe señalar que la quinta generación es aún demasiado joven, sin embargo, fue notable durante las prácticas de campo la enseñanza y el aprendizaje de la música en las distintas expresiones que cultiva el grupo familiar en este segmento de la parentela, quienes demuestran ya gran interés desde muy corta edad.

¹⁶ Existen dos familias López Ruiz distintas, enlazadas por un intercambio de hermanos y hermanas.

que ha sido el oficio preponderante de la que probablemente sea la familia más numerosa de músicos en San Cristóbal de Las Casas.

Otro mecanismo importante para la pervivencia del *linaje* musical es la regla de herencia sociocultural, aunque discursivamente predomina la visión de una herencia biológica, por la que es frecuente escuchar que la aptitud musical se trae en los genes, que la transmisión musical “es de familia”, que “lo traen de sangre” o simplemente “porque son López”. La herencia musical como fruto de la interacción social y cultural hace que los músicos con este capital personal tengan mucho prestigio tanto en la familia como en el gremio musical local. Tener como maestro a algún miembro de la primera o segunda generación ha sido algo sumamente valorado, y esto además permite que la relación musical sustentada en lazos familiares sea sólida y perdure.

En efecto, la práctica musical generacional se explica desde lo social mediante una regla de herencia básicamente bilateral, según la cual un conjunto de saberes y prácticas se transmiten de generación a generación, de los abuelos a los padres y a los hijos, así como de tíos a primos, e incluso de manera transversal.

Otro factor más que determina la cohesión de los lazos familiares en el grupo de los López lo constituyen las relaciones de compadrazgo. A partir de las tradiciones religiosas o populares, los roles familiares se imbrican de manera casi aleatoria —pero muy intensa— y los términos del parentesco se extienden y cambian de “hermanos”, “tíos”, “primos” o “sobrinos”, a “compadres” —y a “padrinos” para el caso de los ahijados o ahijadas.

Durante mucho tiempo, la transmisión de estos conocimientos se limitó a los hijos varones, y quedaban excluidas las mujeres. Sin embargo, en las últimas dos generaciones se observa que algunas mujeres ya se han integrado como ejecutantes. Por otro lado, la transmisión de la música y su forma de expresión sonora también estuvo (y está) ligada a la generación a la que pertenecen sus miembros. Por ejemplo, mientras que en la segunda generación las familias López Ruiz se caracterizaron por la interpretación de la marimba, la familia López Martínez incorporó además el formato mariachero y las familias López González y González López sumaron el conjunto electrónico, comúnmente denominado “conjunto tropical”.

DINÁMICAS MUSICALES EN LA FAMILIA

El estudio de los distintos ensambles musicales que el grupo familiar de los López ha puesto a disposición de los sancristobalenses rebela dinámicas que responden a tendencias musicales a nivel nacional e internacional, pero que adquieren ciertas especificidades en el contexto local. A lo largo del tiempo, los López han ido conformando distintos ensambles, como los conjuntos de cuerda, de marimba y de mariachi o los grupos tropicales y de teclado, pero sin perder las modalidades que ya se practicaban con anterioridad, de manera que no se sustituyen, sino que se amplía el abanico. De hecho, existe una imbricación entre los distintos ensambles y las generaciones, ya que un músico puede participar en más de un ensamble independientemente de a qué generación pertenezca o de la orientación musical que practique de manera principal.

Los familiares refieren que fue con los conjuntos de cuerda (conformados por violines y guitarras¹⁷) como comenzó la práctica musical, y al poco tiempo también con la marimba. La sonoridad cordófono tuvo presencia en la primera generación y no logró trascender en las siguientes, pero en la cuarta generación se conformó la agrupación Añoranza Instrumental, en la que se retomó de nuevo el conjunto de cuerdas, integrado en sus inicios por don Francisco López (violín), sus hijas Rocío (bajo) y Norma (teclado), su hermana Esperanza (mandolina) y su sobrino Daniel (guitarra). De este modo, se recuperan estampas de los primeros tiempos de la tradición familiar.

La marimba, por su parte, sí ha tenido una presencia continua desde la primera generación hasta hoy. En la familia históricamente se han fundado la Marimba de los Hermanos López, la Marimba Conjunto Clave Azul y la Marimba Orquesta Santa Cecilia, y actualmente se cuenta con cinco marimbas orquestas en las que tocan familiares y otros músicos locales: la Marimba la Amistad, la Marimba Orquesta Lira de Oro, la Marimba Orquesta Sensación, la Marimba Lira de Los Altos y una marimba que, si bien no cuenta con un nombre en específico,

¹⁷ Un familiar señaló el empleo de la guitarra de doce cuerdas.

es ofertada por un familiar tecladista que espontáneamente la conforma con familiares y amigos. Existen, además, algunos marimbistas que no forman parte de los conjuntos familiares pero que son integrantes de otras marimbas locales como la Marimba Orquesta Hilos de Plata, la Marimba Orquesta Frenesí, la Marimba del Kiosco y la Marimba Municipal.

Entre los conjuntos mariacheros familiares que tienen mayor tradición y siguen tocando destacan el Mariachi Chiapas (uno de los que tienen más prestigio) y el Mariachi Santa Cecilia. Entre los conjuntos más recientes destaca el Mariachi Juvenil Sol de Chiapas. Algunos de los mariacheros de la familia, además de tocar con sus propios conjuntos, también forman parte de otros mariachis locales, como es el caso de don Francisco López, quien toca en el Mariachi Real del Valle y obtiene otros ingresos económicos interpretando el teclado y en un conjunto de cuerdas.

A diferencia de los ensambles descritos anteriormente, el “tropical” o “electrónico” sólo está presente en las generaciones tercera y cuarta de la familia, lo cual responde, evidentemente, a la lógica de las tendencias musicales a nivel nacional y a los tiempos en que éstas penetraron en los contextos locales, por la vía de las industrias culturales, como la radio, la televisión y propiamente la industria de la música, con sus derivaciones en el disco y el espectáculo.

A lo largo del tiempo, los familiares han formado distintas agrupaciones siguiendo la tendencia tropical grupera, y aunque en la actualidad este formato registra un declive, los grupos electrónicos fueron muy importantes entre sus miembros desde los años setenta hasta la primera década de este siglo. Entre los grupos tropicales conformados por familiares se encuentran los siguientes: Diamantes del Ritmo, Junior y sus Diamantes, Musical La Tribu, Los Coletos, Los Siete Modernistas, Kondor, Veneno, Explosión, Junior’s, Gama, Alegría, entre otros. Algunos de los grupos en los que han participado familiares son Sonido 13, los Ruber’z, Revelación Show, Magistral, Extremo y otros más.

Otra expresión sonora cultivada por músicos de esta familia es la de teclado. Si bien comúnmente se denomina “tecladista” al formato conformado a finales de los noventa y principios de los años 2000 en el que un solo músico amenizaba las celebraciones y festividades, hoy día presenta toda una serie de

adaptaciones, por ello prefiero llamarlo conjunto de teclado y dejar “tecladista” para referirme al músico ejecutante. Y aunque el número de integrantes de este formato actualmente va de uno a cuatro elementos, la utilización del teclado implica editar una serie de ritmos, sonidos y armonías de carácter heterogéneo a partir del sistema operativo del instrumento. Es a través de teclados electrónicos y digitales, sintetizadores, cajas de ritmo, secuenciadores, samplers y aparatos de amplificación, en el que se logran acompañamientos e instrumentaciones muy elaboradas.

Actualmente esta expresión sonora representa para los familiares un medio de obtener ingresos monetarios bastante sólido. Algunos de los grupos de este tipo son: Musical Flama, Musical Chavi, Ritmo Latino, Los Modernistas, Julio César y sus Teclados, Musical Kóndor, diamantes del ritmo y Trujillo’s Musical. Por lo regular, los tecladistas de la familia nunca tocan solos, siempre participan dos o tres músicos.

Cabe señalar que hoy en día la competencia es sumamente fuerte y reñida, y han surgido iniciativas que ofrecen toda una gama de propuestas musicales tratando de abarcar diversos segmentos del mercado. En los ensambles descritos con anterioridad es común encontrar que algún músico oferte diversas agrupaciones, las cuales se forman casi espontáneamente y en las que participan músicos que en ese momento estén disponibles. Esta práctica es bastante generalizada no únicamente en esta familia, ya que otras agrupaciones locales también ofrecen distintos tipos de conjuntos dentro de una sola agrupación, que es versátil en cuanto a sus estilos interpretativos.

El contexto de interpretación musical tanto de músicos de la familia López como de otros músicos locales varía según dos aspectos fundamentales: el espacio en donde toquen y las disputas por el mercado con las demás agrupaciones musicales. A esto se suma la estructuración del espacio y del tiempo de los músicos, que está marcada, por un lado, por las fiestas del calendario religioso y cívico-popular, que se celebran tanto en espacios públicos como particulares, y, por otro lado, por los festejos familiares, que son de carácter privado y por lo regular se llevan a cabo los fines de semana.

REFLEXIONES FINALES

Las experiencias de familias de músicos permiten afirmar que la música en Chiapas ha sido practicada, en gran medida, por grupos generacionales dedicados a una amplia gama de expresiones musicales. Kaptain señala que la unidad de la familia en México ha sido siempre particularmente fuerte, y recoge las palabras de Alan Riding en *Vecinos distantes*: “la familia es conservadora de las tradiciones y la familia extensa (que incluye a parientes más lejanos que los del núcleo familiar) ofrece más apoyo y estabilidad que el gobierno”.¹⁸ En cualquier caso, la familia parece ser un factor ineludible en la historia de la música en Chiapas, sobre todo en relación con la marimba, en la que seguramente el estímulo, el fortalecimiento y la flexibilidad de los lazos familiares son razones por las que la tradición musical ha seguido desarrollándose.

Cierto es que en algunos casos los músicos no atribuyen su aprendizaje necesariamente a la familia; sin embargo, es muy probable, como refiere Hernández, que “el entorno sonoro creado por las configuraciones familiares sea la principal fuente de interés por la música”.¹⁹ Incluso, la organización de los ensayos en el contexto familiar parece tener algunas particularidades, pues es un espacio privilegiado donde se propicia el gusto y desarrollo de la música y, a su vez, se crea un puente de comunicación armoniosa.

Otro factor fundamental que se visualiza en los linajes musicales es el énfasis ideológico en lo comunitario, que en muchas ocasiones conduce a que los miembros de la familia permanezcan unidos, a generar sentido de colectividad, pero además a desarrollar un espíritu de competencia y a adquirir prestigio para que la agrupación se consolide, se distinga y prevalezca.

En efecto, la unidad y la lealtad a un grupo mayor de músicos ha sido sumamente importante; asimismo, cuando todos los instrumentos pertenecen a la familia, la cooperación económica es más estable, pues no existe la amenaza

¹⁸ Laurence Kaptain; *Maderas que cantan*, p. 110.

¹⁹ Geny Hernández; *Entre lo tradicional y lo moderno...*, p. 70.

de la desintegración o del abandono de elementos del grupo o el reclamo de propiedad sobre un instrumento. A su vez, contar con instrumentos propios que son compartidos y cuidados por los mismos miembros de la familia proporciona también seguridad, porque saben que no serán maltratados o robados.

En los contextos y condiciones de las prácticas musicales familiares se circunscriben los procesos de transmisión, herencia y aprendizaje musical; estos procesos reflejan cómo los oficios relacionados con la música se transmiten de padres a hijos, y, en el caso de Chiapas, también siguen la tendencia de enseñanza-aprendizaje de manera “informal”, como llama Kaptain a esta modalidad que recae en el núcleo familiar por medio de la repetición mecánica, a partir de un práctico sistema de imitación.²⁰ Y aunque Kaptain se refiere exclusivamente a la marimba, este método es también utilizado en los distintos ensambles musicales cuya práctica se cultiva y engendra en el núcleo familiar.

Un aspecto más que llama la atención en las biografías y trayectorias de los músicos es el prestigio, es decir, la valoración social y simbólica por el hecho de descender directamente de una familia de músicos. La herencia musical de alguna manera hace que los músicos puedan gozar de prestigio en su comunidad, y la relación musical apoyada en lazos familiares permite que la agrupación sea más sólida y logre perdurar.

La identidad familiar es uno de los puntos nodales en estas configuraciones musicales, donde el sentido y el significado de la música versan sobre los usos y las funciones que ésta cumple no sólo en la vida familiar, sino también en la experiencia colectiva y en la incorporación simbólica en la vida de las personas. En suma, la música está compuesta por códigos múltiples, lo que permite que pueda ser utilizada e interpretada por distintos familiares, y apropiada de formas diferentes a través de procesos de construcción de sentido, es decir, de identidad.

En la familia López existe todo un popurrí de elementos que han sido adoptados y adaptados, los cuales se manifiestan en las prácticas musicales familiares mediante códigos que dan cuenta de la estructura e interacción social.

²⁰ Laurence Kaptain; *Maderas que cantan*, pp. 54-58.

Es el ambiente sonoro una pieza fundamental en la construcción de la identidad familiar, ya que en el *linaje* se manifiesta un sentido de pertenencia al grupo en relación con la música, que reporta un gran significado para cada uno de sus miembros. Su identidad colectiva puede concebirse como una zona de la identidad personal, puesto que revela lo social en lo individual, pero también lo individual en lo colectivo, determinado por la configuración de atributos simbólicos que se derivan de esta pertenencia.

Esto nos hace pensar en las relaciones estructurales entre la música y la vida social, y es muestra de una práctica musical colectiva familiar en la que el vínculo de sangre, como sus implicaciones sociales, influyó en el crecimiento de la musicalidad de los López.

En definitiva, la música en esta familia depende de la continuidad misma de los miembros que la interpretan y del modo en que los integrantes se relacionan entre sí; asimismo, la motivación extramusical, junto con el fortalecimiento y el estímulo familiar, evidentemente hacen que la aptitud musical en las nuevas generaciones se desarrolle, al relacionarse la música con la vida cotidiana como un modo de vida. A pesar de que se escuchen discursos en los que algún miembro de la familia sugiera que la aptitud musical se hereda biológicamente, es en la práctica donde se reconoce que ciertos factores sociales desempeñan el papel más importante a la hora de la ejecución musical.

BIBLIOGRAFÍA

Akoun, André *et al.* (coords); *La antropología. Desde el hombre primitivo a las sociedades actuales*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1978.

Brenner, Helmut, Israel Moreno y Alberto Bermúdez (coords); *Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Universidad de Música y Arte Dramático de Graz, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2014.

De los Santos Cruz, Juan P.; *Nuestra marimba. Testimonios*, Patronato de la Facultad

- de Contaduría Pública Campus IV de la Universidad Autónoma de Chiapas, Tapachula, Chiapas, 2016.
- Domínguez Reyes, José Gabriel; *Los servidores de la Capilla Musical de Ciudad Real: 1761-1816*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2012.
- Frith, Simon; “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.
- Hernández López, Geny; *Entre lo tradicional y lo moderno: la música entre los jakaltecos de Guadalupe Victoria, municipio de Amatenango de la Frontera*, tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Sur, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2010.
- Kaptain, Laurence; *Maderas que cantan*, Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, 1991.
- Mandelbaum, David G; “Agrupamientos sociales”, en Harry L. Shapiro (comp.), *Hombre, cultura y sociedad*, 3a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Martínez Hernández, Adán A.; *Un siglo de tradición musical sancristobalense: la familia López, un estudio de caso*, tesis de licenciatura en antropología social, Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2015.
- Mendoza Vera, Raúl; *Memoria de marimbistas: Marimbas tuxtlecas 1900-1980*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2015.
- Robledo, Elisa; *Eternamente los hermanos Domínguez, un siglo de música popular de México para el mundo*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2004.

Implorar con los pies y con la danza. Las antorchas guadalupanas musicalizadas

Lucero del Carmen Paniagua Barrios

INTRODUCCIÓN¹

Las llamadas “antorchas guadalupanas” son grupos organizados de adultos, jóvenes e incluso niños que caminan o corren por veredas y carreteras de Chiapas y otros estados, llevando una antorcha encendida por santuarios, ermitas e iglesias donde se encuentra la Virgen de Guadalupe para pedirle milagros, protección, cuidados y favores. En la ciudad de San Cristóbal de Las Casas existen diversas asociaciones de antorchistas que se unen a esta práctica de “implorar con los pies”, la cual se desarrolla normalmente a principios de diciembre y culmina el día 12 de este mes, fecha en que se conmemora a la “Patrona de México”.

Aunque hay antorchas conformadas por grupos de devotos independientes, normalmente suelen organizarse desde los barrios y colonias, y cuentan con el aval de las diócesis o de sus parroquias. Para comprender su desarrollo, conviene mencionar unas palabras sobre las opciones pastorales que hay en las tres diócesis que componen la Iglesia católica en el estado de Chiapas, y sobre el Movimiento Carismático Católico, definitivo para la creación de antorchas musicalizadas.

¹ Una versión previa de este texto se presentó en el III Congreso de Religiosidades y Ritualidades en el Sur de México y Centroamérica: “Expresiones políticas y artísticas de la religiosidad”, celebrado en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, del 22 al 24 de noviembre de 2017.

De acuerdo con los autores de *Diversidad religiosa y conflicto social en Chiapas. Intereses, utopías y realidades*, las diócesis de Tapachula y Tuxtla Gutiérrez se ajustan más a los cánones establecidos desde Roma, pues

ambas optaron por privilegiar agrupaciones como la Acción Católica y la Adoración Nocturna, esta última dedicada a rendir culto de adoración durante las horas de la noche a la imagen de Cristo Sacramentado; así como a grupos creados alrededor del Movimiento de Renovación en el Espíritu Santo, vinculado al movimiento carismático católico.²

Entre tanto, la diócesis de San Cristóbal de Las Casas ha desarrollado una pastoral indígena, la cual, según Jorge Valtierra, actualmente se encuentra en proceso de renovación a partir de:

Una reflexión a través del tiempo y de la improcedencia de una ideología homogénea en un entorno pluricultural y pluriétnico. Pero también a partir de la identificación de problemas ecológicos, identitarios y económicos en las comunidades, sobre todo por la dependencia de elementos externos que no buscaron o no pudieron evitar el movimiento zapatista ni la catequesis integradora, tales como los programas gubernamentales de ayuda, el uso de agroquímicos, la tala inmoderada, etcétera, que persisten en la actualidad y conforman el motivo principal que los mantiene sujetos a otras instituciones.³

En este contexto, a la llegada del obispo Felipe Arizmendi Esquivel a la diócesis de San Cristóbal y tras la designación como coadjutor del Pbro. Enrique Díaz Díaz en el año 2014, se promovieron grupos alternos como el Movimiento Carismático

² Carolina Rivera *et al.*; *Diversidad religiosa y conflicto social en Chiapas. Intereses, utopías y realidades*, UNAM/CIESAS/COCYTECH/Secretaría de Gobierno del Estado de Chiapas, México, 2005, pp. 59-60.

³ Jorge Valtierra Zamudio; “En busca de la Iglesia autóctona: la nueva pastoral indígena en las cañadas tojolabales”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. X, núm. 2, julio-diciembre, CESMECA-UNICACH, México, 2012, p. 84.

Católico, que se ha estado fortaleciendo en parroquias e iglesias de la diócesis. Este movimiento religioso católico es una forma de evangelización posmoderna⁴ que se ha propagado de distintas formas en numerosos países.



Imagen 1. Bendición al grupo de antorchas de San Cristóbal de Las Casas por parte del obispo Felipe Arizmendi Esquivel. Noviembre de 2016.

EL MOVIMIENTO CARISMÁTICO CATÓLICO

Conocido entre sus seguidores como Movimiento de Renovación Carismática en el Espíritu Santo o *la renovación*, surgió en la ciudad de Pittsburg, Pensilvania, a fines de 1966, cuando, según Luis Vázquez, “un grupo de profesores y estudiantes católicos de la Universidad Duquesne decidieron reunirse con el propósito de orar, hablar de su fe e invocar al Espíritu Santo para que les renovara y llenara el

⁴ Así la caracteriza Francisco Franco en “Cuerpo y ‘misticismo’ en las Misas de Sanación del Movimiento de Renovación Carismática Católica en Mérida (Venezuela)”, en *Liminar: Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. VIII, núm. 2, julio-diciembre, CESMECA-UNICACH, México, 2010, p. 74.

vacío que cada uno sentía en su interior”.⁵ En América Latina, *la renovación* quedó instituida cuando se creó el Consejo Carismático Católico Latinoamericano en la ciudad de Bogotá, en 1972. El 18 de mayo de 1986, con motivo de la fiesta de Pentecostés, Juan Pablo II emitió la encíclica *El Espíritu Santo en la vida de la Iglesia y del mundo*, en la que no sólo se aceptaba este movimiento, sino que se incluía dentro de la estructura de la Iglesia católica. Para los sacerdotes y líderes de la Renovación Carismática, esto fue motivo de aliento para continuar sus actividades y reforzar su ideología.

Al parecer, ésta fue una estrategia de la jerarquía católica para evitar la amenaza de que el movimiento se les escapara de las manos, además de que muchas personas en la propia Iglesia ya veían con beneplácito este modo de predicar la palabra de Dios, en un tiempo en que los feligreses se enfrentaban a una variedad de religiones en sus espacios más locales.

Hoy día, los grupos de *la renovación*, al menos en México, están bajo el control de sus respectivos párrocos. Ya sea que éstos los promuevan abiertamente o los toleren calladamente en sus parroquias, en ambos casos ellos deciden la formación de estos grupos, nombran a los coordinadores, a los servidores y demás colaboradores; autorizan la apertura de cenáculos o círculos de oración en los hogares de alguno de éstos y supervisan su funcionamiento mediante su asesoría espiritual. Del mismo modo, los sacerdotes, con la ayuda de sus equipos de laicos, organizan tanto congresos y eventos multitudinarios como cursos de iniciación y reuniones de líderes para incrementar su formación sobre las bases bíblicas de *la renovación*.⁶

⁵ Luis A. Vázquez Pasos; “El Movimiento de Renovación Carismática en el Espíritu Santo y el Magisterio de la Iglesia Católica. De la sospecha a la aceptación”, en *Sociedad y Religión. Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, vol. XX, núm. 30-31, Buenos Aires, 2008, p. 1.

⁶ Luis A. Vázquez Pasos; “El Movimiento de Renovación...”, pp. 23-24.

El Movimiento Carismático Católico se integró a la diócesis de San Cristóbal a través de grupos de oración que se organizaron en las diversas parroquias de la ciudad, entre ellas las de San Francisco, San Ramón, Guadalupe y Fátima. Estas agrupaciones nacieron con la idea de “recristianizar a los fieles, quienes mediante ejercicios de culto y oración reciben instrucción y renovación moral; asimismo, participan en los sacramentos con los cuales se pretende impulsar el orden y la disciplina de los creyentes”.⁷

Sobre el proceso de ingreso y participación en el movimiento, el coordinador de la antorcha musicalizada Santa Cecilia, el señor Iván Díaz, relató:

Yo empecé en Fátima, en un grupo de restauración que se llama “Hombres con Petición”; posteriormente se inició un grupo en la parroquia de Guadalupe en el cual invitamos a la antorcha y comenzaron a participar, y este año seguimos participando ahí, en Renovación Carismática, que ahí se llama “Grupo de Restauración Familiar”, que es para esposos, esposas e hijos. Ahí estamos casi todos los integrantes; bueno, no todos, pero si hay integrantes [de la antorcha] ahí. Hemos tenido un retiro donde damos a conocer qué es la alabanza y ahí dijimos cómo vamos a trabajar este año, y como dice la palabra de Dios, tenemos que predicar y pues queremos evangelizar este año a través de la alabanza, y bien dicen que “el que alaba ora dos veces”.⁸

Por su parte, el señor Geovanny López Martínez, peregrino de la antorcha musicalizada Santa Cecilia, narró:

Desde el día que llegamos nos propusimos ir, uno, al grupo de hombres y, ella, al de mujeres, y bendito Dios, el cambio no lo vimos nosotros, pero la gente nos iba diciendo “¿qué paso en sus vidas?” “Conocimos a Dios”. “Ah,

⁷ Carolina Rivera *et al.*; *Diversidad religiosa y conflicto social en Chiapas...*, p. 60.

⁸ Iván Díaz, coordinador de la antorcha musicalizada Santa Cecilia, entrevista personal, 20 de noviembre de 2015.

¿cambiaron de religión?” “¡No!, es la misma, sólo que nos entregamos más a él, lo buscamos más”. Gente que está cerca; y ahí conocimos a gente, a hermanos, incluido al hermano Iván, y nació la idea de peregrinar en una antorcha, y me dijo que era coordinador de una antorcha. “Pues anóteme”, pero porque ya había entregado mi corazón al Señor y ya le habíamos dicho en donde quiera donde esté, ahí estaremos, y nos dijeron los de la antorcha “vas a sufrir, vas a sentir calor, hambre, el viaje”, pues nos vamos a peregrinar y más aún que sabíamos que íbamos a ir a la Basílica. Era una gran ilusión que tal vez en otro momento no íbamos a tener la oportunidad ni el interés, no me importaba, porque le daba más atención al alcoholismo. Yo ya planeaba dos o tres días que iba a tomar, cuánto iba a gastar en tomar, pero afortunadamente entramos a la iglesia y ahí estoy.⁹

Durante los meses previos y posteriores a la peregrinación, los integrantes del Grupo de Renovación Carismática Católica tienen actividades como grupos de oración, retiros, conferencias y la participación de varios apostolados y ministerios, comúnmente independientes unos de otros, pero todos siguiendo la enseñanza de la predicación carismática.

En la iglesia de Guadalupe existen tres grupos de oración, cada uno de los cuales se reúne una vez a la semana: “Hijas de María” congrega a mujeres, “Hombres del Espíritu Santo” reúne a varones, y el “Grupo de Restauración Familiar”, grupo mixto de adultos, mujeres y niños.¹⁰ En estas reuniones se llevan a cabo discusiones de textos bíblicos, conferencias, presentación de videos y pláticas sobre temas espirituales. Estas actividades son supervisadas principalmente por los predicadores Dardo Rigoberto Guillén Trujillo y Magnolia Bautista López, originarios del barrio de Guadalupe, quienes con frecuencia reciben el apoyo de los

⁹ Geovanny López Martínez, peregrino de la antorcha musicalizada Santa Cecilia, entrevista personal, diciembre de 2016.

¹⁰ El Grupo de Restauración Familiar tiene una página de Facebook, “Restauración Familiar Guadalupe”, en la que difunden las actividades, las ceremonias y los rituales que llevan a cabo los integrantes de este grupo, así como los sitios en que participan los predicadores. Según registro del mes de marzo del año 2017, esta página contaba con 440 miembros.

integrantes de la antorcha guadalupana musicalizada “Santa Cecilia”. Así ocurre en el rosario a la Virgen que se celebra todos los días 12 de cada mes —en el que se reza y se cantan alabanzas— y en servicios comunitarios para apoyar a la población vulnerable de la ciudad de San Cristóbal, así como también en ocasiones visitan comunidades foráneas o a personas pertenecientes al grupo que se encuentren enfermas o que estén pasando por momentos difíciles.



Imagen 2. Alabanzas a la entrada de la iglesia de Nachig, Zinacantán, Chiapas.
Noviembre de 2016.

Los antorchistas y otros creyentes carismáticos acuden también a las denominadas “misas de sanación”, ceremonias litúrgicas en las que participan sacerdotes católicos pero que incluyen dinámicas ajenas a los cánones de la Iglesia vaticana. En estas ceremonias, la música ocupa un lugar importante, pero a diferencia de los cantos católicos más tradicionales en los que el ritmo es pausado y normalmente se interpretan con instrumentos “clásicos”, en estas “misas revolucionarias” —como las califican algunos de los fieles— se canta, se brinca, se salta, se bailan las alabanzas a Cristo y a Dios, en géneros que van del rock a la salsa, y en todo tipo

de ritmos populares con instrumentos como la batería, la guitarra eléctrica, el bajo y el teclado.¹¹

De acuerdo con el documento *Renovar la Renovación Carismática Católica*:

Desde el comienzo del ritual, la música ayuda y estimula a que la muchedumbre congregada dance y grite alabanzas a Dios. Contrario a la tradicional homilía católica que prohíbe gritar y cantar en los templos, en éstas es fundamental la adoración a Dios con la voz, con las palmas e, incluso, con los pies. Los sacerdotes, hasta el cansancio, recuerdan la importancia de adorar a Dios con todo el cuerpo.¹²

También en San Cristóbal se realizan Seminarios de Vida en el Espíritu, así como las llamadas ceremonias “Kerigma”, en las que participan solamente parejas heterosexuales, para tratar temas relacionados con Dios y con su vida matrimonial. En estas ceremonias pueden participar todas las personas que lo deseen siempre y cuando sean católicas.¹³

El fortalecimiento de los grupos de la Renovación Carismática se ha dado principalmente por redes de parentesco y de amistad, y muchos nuevos integrantes permanecen porque encuentran ahí consuelo o ayuda para la superación de problemas personales, de manera notable el alcoholismo. Sin embargo, no hay que olvidar que estos grupos y ministerios se han desarrollado bajo el cobijo de la Iglesia católica, que tiene gran influencia y cobertura en toda la diócesis, y convoca a través de la radio a eventos masivos para adorar al Espíritu Santo o

¹¹ Ejemplo de ello son las alabanzas que utilizan teclado electrónico, como puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=JtUES-azn4s>.

¹² *Renovar la Renovación Carismática Católica*, p. 75, disponible en: <http://studylib.es/doc/6522538/capitulo-1--qu%C3%A9-es-la-renovaci%C3%B3n-carism%C3%A1tica-cat%C3%B3lica>.

¹³ Para conocer más sobre los motivos, la misión y las estrategias de la Renovación Carismática Católica para evangelizar a los bautizados, puede consultarse el documento antes citado o “El Movimiento Carismático en la Iglesia Católica Romana”, de Frederik Jan Kerkhof (en W. Smouter *et al.*; *El Movimiento Carismático*, FELIRE, Rijswijk, Países Bajos 2001).

mediante carteles se invita a eventos más pequeños destinados a los feligreses de una determinada zona de la ciudad:

Kerigma 3.

Restauración Familiar Parroquia de Guadalupe.

Si tu fe se ha dormido,

si crees pero no prácticas,

si crees y quieres profundizar la fe,

si no crees pero quieres creer,

¡No lo dudes! ¡Date esta oportunidad!

Ofrenda Voluntaria.

Lugar: Seminario Conciliar Julio M. Corzo No. 16 B

Barrio de Santa Lucía. Hora de Ingreso 3:00 p.m.

23 de Junio de 2017. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Por las mismas fechas, en la radio se escuchaba:

La diócesis de San Cristóbal de Las Casas invita a la Eucaristía de Consagración al Espíritu Santo. Un nuevo Pentecostés para una nueva Evangelización. Oficiará Monseñor Felipe Arizmendi Esquivel. Predicador: Presbítero José Bartolomé Gómez Martínez. Con el tema: El Espíritu Santo en la Iglesia. 4 de junio de 2017. Inicio: 9 am. Donativo: Un kilo de fe, se donará a Cáritas A.C. ¡Te esperamos!

Algunos feligreses de las parroquias consideran que estas nuevas prácticas pueden fortalecer a la Iglesia católica frente a las denominaciones protestantes, aunque otros no ven con tan buenos ojos estas nuevas formas devocionales.¹⁴ Incluso entre los propios antorchistas hay diferencia de pareceres. Todos dicen que les

¹⁴ La impresión que provoca a los observadores este tipo de manifestaciones religiosas católicas es de asombro debido a que en San Cristóbal, como en muchos de los lugares donde ellos se mueven, no es lo más común encontrar a grupos religiosos católicos bailando, como se puede observar en <https://www.youtube.com/watch?v=eHg9Fm2-k2U>.

regocija que se alabe a la Virgen de Guadalupe, pero algunos preferirían que no “bailaran a las vírgenes” ni a la antorcha, esto último por el peligro que entraña para quienes están cerca si cae estopa y se genera algún accidente:

Yo opino que cada quien sabe su sentir; nosotros no tocamos nada, nunca agarramos una antorcha y empezamos a bailar, nunca agarramos a una imagen y empezamos a alzarla. Nuestra fe la llevamos y nuestra fe la traemos corriendo [...] Nosotros vamos un poco cansados por el recorrido de tres días corriendo, quizá otros clubes se van a querer ir a danzar y nosotros no; es muy diferente porque nosotros venimos descalzos y muchos vienen con tenis, y nosotros lo que hacemos es descansar un tantito. Bueno, para mí, no es lo mío; para mí se me hace una falta de respeto, y agarrar una antorcha sabemos qué riesgo tiene la antorcha; qué caso tiene, y no vaya a ser que un compañero le vaya a tocar que se le caiga la estopa.¹⁵

Para los miembros de las antorchas musicalizadas, sin embargo, el danzar¹⁶ es el medio por el cual expresan la adoración a la Virgen, y peregrinar es el acto más sublime en la expresión de la devoción. Aunque esta práctica sea muy sacrificada, los peregrinos se reconfortan una vez que le entregan sus dolores y frustraciones a la Virgen de Guadalupe.

El adorar a la morenita es desde muy pequeña, yo le hablo y le digo: te dejo mi dolor, te dejo mis sufrimientos y ayúdame a sacar todas esas escenas dentro de mi cabeza para que haga mi vida, y lloro, porque es el dolor que cargo y vengo a que la Virgencita me ayude.¹⁷

¹⁵ Luis Ángel López, peregrino de la Antorcha Corazón de María, entrevista personal, diciembre de 2017.

¹⁶ Aunque algunos pueden interpretar el danzar con las imágenes religiosas como algo profano, la antorcha musicalizada utiliza este recurso para reunir a jóvenes peregrinos e invitarlos a que se integren a ellos, como se observa en <https://www.youtube.com/watch?v=tiKTGVteUzE>.

¹⁷ Srita. Tania, peregrina de la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”, entrevista personal, diciembre de 2016.

LAS ANTORCHAS GUADALUPANAS CARISMÁTICAS DE CHIAPAS

En el estado existen actualmente cuatro antorchas musicalizadas. La primera que adquirió esta característica fue la antorcha musicalizada Mezcalapa¹⁸ de Copainalá; posteriormente se creó en la misma localidad la antorcha San Juan Diego; le siguió la antorcha Zoque de San Fernando, y la más reciente es la antorcha musicalizada Santa Cecilia, de San Cristóbal de Las Casas.



Imagen 3. Integrantes de la antorcha musicalizada “Santa Cecilia” de San Cristóbal de Las Casas. Diciembre de 2016.

¹⁸ La antorcha de Mezcalapa realiza eventos musicales a lo largo de todo el año; sobre todo son contratados en fiestas religiosas, como celebraciones de santos patronos de distintos pueblos y ciudades. En 2017 participaron, entre otros eventos, en el Festival Católico en honor a la Virgen María Auxiliadora, en Navenchauc; en el 2º Reventón Católico realizado en la iglesia de la Virgen de Dolores, en Zequentic; en la fiesta en honor a la Virgen de Fátima, en Nachig, y en el 5to. Festival Católico realizado en esa misma localidad del municipio de Zinacantán. Esta antorcha difunde a través de las redes sociales sus experiencias de peregrinación (en Facebook aparece como antorcha Mezcalapa), además de publicitar sus canciones y conciertos, los cuales sube en videos (<https://www.youtube.com/watch?v=fG8RY6NDWEc>). Tiene también un blog, y en los eventos en que participa ofrece al público sus discos compactos en venta.

La antorcha de San Cristóbal fue en sus orígenes una antorcha tradicional, que el señor Iván Díaz organizó en el año 2008. Después, en el año 2015, la convirtió en antorcha musicalizada, y la denominó “Santa Cecilia” en honor a su barrio.¹⁹ Debido a que la actividad profesional del señor Iván Díaz consiste en proporcionar servicios de animación y musicalización de fiestas, no fue difícil que concretara su inquietud de crear una antorcha para difundir el sentido del Movimiento Carismático Católico como la “Mezcalapa”, ya que contaba con los instrumentos musicales, las luces y el sonido para ello. Según él mismo cuenta, se acercó al encargado de esta antorcha musicalizada a fin de recibir su asesoramiento pues, como había sido fundada en el año 1996, ya tenía amplia experiencia.

Vimos a la antorcha Mezcalapa entrar a Tuxtla Gutiérrez, y entraron con las alabanzas y nos fuimos a bailar, a danzar, ahí todo, y hace un año [2014] que encontré a Antonio Valencia, que es el de la antorcha Mezcalapa. Y como él me conoce que pertenezco a una luz y sonido que tengo, me dijo: “¿Por qué no haces una antorcha musicalizada si ya tienes los instrumentos y el sonido? Hay que dar a conocer las alabanzas que es de los católicos”, y pues a mí me dijo que me podía ayudar dando asesorías; pasó lo de la carrera, y en febrero de 2015 tuvimos una plática con ellos, y pues nos dio una asesoría de cómo podíamos manejar una antorcha musicalizada este año.²⁰

Como se señaló más arriba, el grupo Renovación Carismática Católica del barrio de Guadalupe en San Cristóbal de Las Casas recibe el apoyo de los predicadores Dardo Rigoberto Guillén Trujillo y Magnolia Bautista López, quienes se desempeñan también como locutores de Radio Tepeyac, que transmite por el 93.3 de frecuencia modulada. En esta radio se programan temas religiosos católicos y se invita a que el público participe en las antorchas guadalupanas. Estas invitaciones

¹⁹ Los integrantes de esta antorcha se reúnen todos los domingos de 6 a 8 de la tarde en un salón de la parroquia de San Ramón; ahí, los sacerdotes los apoyan con pláticas y eventos.

²⁰ Iván Díaz, coordinador de la antorcha musicalizada Santa Cecilia, entrevista personal, 20 de noviembre de 2015.

suelen hacerse en los meses previos a las fiestas de la Virgen de Guadalupe, y no es raro que inviten a los coordinadores de las antorchas pertenecientes a “Antorchas Unidas” para que den testimonio de sus experiencias de peregrinación.



Imagen 4. Oración de la antorcha “Santa Cecilia” al llegar a la iglesia de San Felipe en San Cristóbal de Las Casas. Diciembre de 2016.

En esta radio se emite un programa en el que participa el obispo de San Cristóbal; se llama “Pregúntale al Obispo” y se transmite los lunes de 7 a 8 de la noche. Ahí, habla de las actividades que la diócesis lleva a cabo, y los radioescuchas tienen la oportunidad de dirigirse a él y preguntarle sobre temas diversos.²¹

En cierta ocasión, en uno de los programas el obispo se refirió al origen de la antorcha musicalizada. Según el Sr. Iván Díaz:

Ahí le preguntamos y el obispo Felipe dijo que ya había escuchado algunos rumores de una antorcha y nos dijo “muchas felicidades por la iniciativa, muy bien”. Además, nos dijo que es importante difundir las alabanzas; es algo muy

²¹ Ejemplo de esta actividad son las conversaciones y pláticas que el obispo ofrece a sus radioescuchas para estar en cercanía con sus feligreses a través de comunicación auditiva: <https://www.youtube.com/watch?v=mK0mZqLcuV0>.

importante. Pero que no nos preocupáramos, ni nos desanimáramos, porque iba a haber críticas pero también felicitación, confeti, porras, y que siguiéramos adelante con ese entusiasmo, y nos deseaba mucha bendición y que felicidades por la iniciativa.²²



Imagen 5. Oración al comienzo de una reunión de la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”, previa a la peregrinación de 2016.

Para la realización de la antorcha musicalizada, el coordinador, junto con los predicadores Magnolia y Dardo, organizan un retiro una semana antes de que vaya a iniciar la peregrinación. Eligen un sitio en un entorno natural, alejado del centro de la ciudad, para que todos los participantes de la antorcha se purifiquen y vayan conscientes de la responsabilidad y el compromiso de peregrinar con devoción. Los peregrinos llegan temprano, a las 8 de la mañana; se comienza con unas oraciones y pláticas sobre la importancia del perdón, y posteriormente se realizan dinámicas en las que todos los asistentes participan para fortalecer los lazos de unión entre “hermanos”. Se organiza un espacio de reflexión espiritual en el que los asistentes dejan fluir sus emociones, mientras que el predicador va hablando. Durante ese

²² Iván Díaz, coordinador de la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”, entrevista personal, 20 de noviembre de 2015.

lapso, algunos asistentes lloran o se desmayan, y son atendidos por personas que se encargan de auxiliar a los asistentes. Estas actitudes son valoradas por todos, ya que asumen que se deben a que se acercaron al Espíritu Santo. Al término del evento todos salen regocijados por haber concluido sus actividades espirituales, y listos para iniciar con gusto la peregrinación.

Para la peregrinación es necesario contar con el apoyo de músicos dispuestos a realizar el viaje. En el año 2016, Ministerio Anheló fue el grupo que acompañó a la peregrinación, el cual tocó a lo largo de todo el recorrido (de San Cristóbal de Las Casas hasta la Ciudad de México). Este grupo, originario de San Cristóbal, está compuesto por un tecladista, un bajo y un guitarrista.

Tuvimos una plática con los de Mezcalapa en febrero y luego en marzo me contacté con mis hermanos y se integraron a la antorcha. Me dijo que lo platicarían y luego se vieron emocionados, motivados, y pues sí, aceptaron; se integraron como peregrinos también; se integran a la antorcha como Ministerio, a la antorcha de Santa Cecilia.²³



Imagen 6. Grupo Anheló, que participó en la peregrinación junto con la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”. Diciembre de 2016.

²³ Iván Díaz, coordinador de la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”, entrevista personal, 20 de noviembre de 2015.

Para la participación del grupo llevaron durante todo el recorrido un camión exclusivo, con los instrumentos, grandes bocinas y efectos de luces y humo que se utilizaban en distintos momentos de la carrera.²⁴ Fue necesario también contar con una planta de luz:

Se tuvo que comprar una planta de luz y un generador de corriente, que se le invirtió; la antorcha Guadalupeña aportó cinco mil pesos y yo lo demás; eso sí es otra cosa, porque el sonido lo tengo, si no, pues sí es mucho gasto y se tendría que rentar. Así lo hacemos; pues lo pongo y pues el servicio es para Dios, no para los integrantes, y no para dar espectáculo tampoco. La idea es ir de lugar en lugar para difundir la alabanza y luego, así como los de Mezcalapa, que pasan por Cintalapa, Tuxtla, ya los están esperando; cuando oyen el sonido se comienzan a reunir todos los antorchistas. Nosotros nos venimos por Villahermosa, Estación Chontalpa, Malpaso, y la idea es difundir la alabanza, y llegamos a Tuxtla el día 11 para que nos vea la antorcha Mezcalapa y nos den felicitación o consejos. Cuando llegamos a Nachig, ahí preparamos todo para entrar a San Cristóbal el día 12.²⁵

Durante el recorrido por las carreteras, van tocando alabanzas que retoman de la discografía²⁶ de la antorcha “Mezcalapa”, además de incluir alabanzas de su propia autoría, que también han grabado en discos compactos. Estas “tandas” musicales duran aproximadamente una hora, después de la cual hacen una pausa para descansar y para evitar que se calienten los aparatos y haya algún accidente. En esos momentos es posible que recorran un tramo en silencio o que amenicen con alabanzas ya grabadas.

²⁴ Los instrumentos musicales, las sirenas y el claxon de los carros suenan constantemente al pasar por pueblos que se encuentran en el camino, como se muestra en este video: <https://www.youtube.com/watch?v=o3dK2z26w7o>.

²⁵ Iván Díaz, coordinador de la antorcha musicalizada Santa Cecilia, entrevista personal, 20 de noviembre de 2015.

²⁶ Algunos de los peregrinos se encargan de ofrecer discografía a quienes los observan, que es retomada por otras antorchas musicalizadas como las que se muestran: <https://www.youtube.com/watch?v=-PnD1KxypUs&list=PLI-SByLmmKrGPUnf0rbM2KbQDqfq6GNgS>.

Ahora bien, cuando viajan a lugares lejanos no siempre llevan los instrumentos musicales hasta el santuario final por los costos de trasladar los instrumentos y el equipo, así como también por el cuidado necesario durante la estancia en el lugar de visita. En estos casos no se asumen como antorcha musicalizada, sino que actúan como peregrinos comunes.



Imagen 7. Grupo Anheló, que participó en la peregrinación junto con la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”. Diciembre de 2016.

Cuando llevan la música, al pasar por pueblos y rancherías que se encuentran a la orilla de la carretera, invitan a los pobladores a venerar a la Virgen de Guadalupe, dejando claro que la antorcha es totalmente católica, para que no se confunda con alguna actividad de otra religión protestante. Y sea que lleven música o no, el coordinador de la antorcha constantemente anima por los altavoces a los corredores con porras a la Virgen y los alienta alegremente para que no se cansen.

Dentro del camión que resguarda a los peregrinos, algunos duermen, otros se mantienen expectantes esperando su turno, otros más aprovechan para hacer juegos o chascarrillos entre ellos, y no pocos acompañan en coro las alabanzas que escuchan del otro camión. Sin embargo, al avanzar el día es común que ahí dentro se imponga el silencio, principalmente debido al cansancio de los corredores. En esos momentos normalmente comienzan a orar, y celebran un rosario para evitar que suceda algún accidente o para animar a seguir adelante.

Hacemos rosarios dentro del camión porque sólo con eso alejamos lo malo, alejamos de todo mal, porque al hacer el Santo Rosario, el mal no le gusta, se aleja; el poder de la oración es muy fuerte; después de la oración nos sentimos en paz porque ya no hay nada que nos moleste, porque en esta bendita antorcha vamos.²⁷



Imagen 8. Oraciones realizadas durante el recorrido Ciudad de México-San Cristóbal de Las Casas. Diciembre de 2016.

²⁷ Geovanny López Martínez, peregrino de la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”, entrevista personal, diciembre de 2016.

Las condiciones del peregrinar son bastante duras. Por un lado, por el hacinamiento dentro del camión, y, por otro lado, por el calor que se concentra en él en zonas muy calientes y, que implica también un mayor esfuerzo para correr. Sin embargo, ellos no se quejan de estas condiciones debido a que los padecimientos son ofrecidos a la Virgen para que los libere de los pecados, para ganarse la gracia al cumplir la manda que los impulsó a realizar la peregrinación. Al respecto, el señor Geovanny López, que peregrinó por primera vez en 2016 en la antorcha musicalizada, comentó:

Yo, me da cierta preocupación porque se pasa hambre, los calorcitos fuertes, y como vengo con los pequeños, se me vayan a enfermar, que ya quieren ir al baño, pero como peregrinos está la intervención de Dios y la de la Santísima Virgen; lo dejamos en la mano de Dios, y estamos contentos porque conocemos más personas, porque venimos a conocer más nuestra fe, y a la Santísima Virgen que sabemos que es nuestra mamá, es nuestra madre, somos hermanos que vamos a buscar a nuestra mamá y en convivir entre hermanos; pero si no tienes dinero, yo te invito tu comida, es lo que me llena de gozo.²⁸

A la llegada a un poblado o ciudad, todos los antorchistas bajan del camión y comienzan a correr. Adelante, uno de ellos porta el banderín, otro lleva la antorcha encendida y otros llevan las vírgenes mientras, detrás de ellos, vienen todos los corredores danzando, cantando alabanzas a la Virgen de Guadalupe. Las personas del lugar se asoman rápidamente a ver el contingente; algunos responden con aplausos y otros los ven con recelo, mientras que dentro del grupo de antorchistas se gritan porras a la virgen y a Cristo Rey.

²⁸ Geovanny López Martínez, peregrino de la antorcha musicalizada “Santa Cecilia”, entrevista personal, diciembre de 2016.



Imagen 9. Danzas durante la peregrinación. Diciembre de 2016.

La llegada a cada lugar se planea; normalmente se programan para entrar como a las 6 de la tarde, para que puedan admirarse las luces y el sonido que anuncia su llegada. Si en el lugar coinciden con otras antorchas, el coordinador los anima a acercarse, e invita a todos a bailar y a alabar a la Virgen de Guadalupe y a Dios. Se gritan porras a los santos y a los antorchistas, y las personas comienzan a reunirse detrás del camión; el tumulto se hace cada vez más grande; todos bailan, danzan, levantan sus antorchas, los banderines y los cuadros de las vírgenes de Guadalupe. Independientemente de que sean antorchistas tradicionales, ciclistas o que peregrinen de cualquier otra forma, cuando llegan las antorchas musicalizadas todos se vuelcan para alabar a Dios y a la Virgen.²⁹

²⁹ La antorcha musicalizada peregrina a los santuarios utilizando uniformes, música e instrumentos musicales para evangelizar a través de alabanzas durante la peregrinación, como se muestra en este video: <https://www.youtube.com/watch?v=y8tIH0MGfg0>.

“El que canta ora dos veces y el que canta y baila ora tres veces”, dicen. Esta explosión de júbilo dura desde la entrada del pueblo, hasta llegar a la iglesia donde se celebra a la Virgen de Guadalupe local. Lo habitual es que el contingente se quede durante quince minutos frente a la iglesia, y luego prosiga su camino al refugio donde se quedará a descansar, o continúe su recorrido.

Al siguiente día, muy temprano levantan la ropa de dormir y la antorcha se dirige a la iglesia donde se encuentra la Virgen de Guadalupe para despedirse de ella y pedirle su bendición en lo que sigue del recorrido. Se hace una oración y, al final, se gritan algunas porras que animan a los peregrinos a seguir adelante y a mantenerse constantemente en alabanza.³⁰

CONCLUSIÓN

La apertura de la Iglesia a estas nuevas prácticas religiosas ha generado que muchas personas que se identifican como católicas acepten o rechacen este tipo de manifestaciones de fe. Sin embargo, es claro que para los jóvenes ejerce una atracción. Se sienten atraídos por los ritmos musicales y a través de ellos desahogan frustración, enojos, tristezas e incluso problemas de su vida cotidiana. Cuando danzan y alaban con música más moderna se sienten liberados, aunque esto lo realicen solamente en un periodo liminal y luego vuelvan a integrarse a su mundo, probablemente con condiciones difíciles.

³⁰ Existe una “Oración al Antorchista”, pero sólo se recita donde inicia la carrera. Dice así: “Hoy quiero ofrendarme, Madre Mía de Guadalupe, toda mi vida, mis esfuerzos, mi cansancio, los riesgos que nos acechan en la carretera; quiero ser antorcha de llama viva, que ilumine mi camino y de los demás, que donde yo pase no sea sólo yo, sino que tú derrames bendiciones abundantes en cada uno de tus hijos, los ilumines y acompañes en cada una de sus necesidades. A mí hazme instrumento de tu amor, de paz, de esperanza y caridad, deja que contemple tu rostro para llenarme de esa dulce mirada, quiero que me concedas lo que hoy te ruego [aquí se pone la intención]. Hoy que estoy bajo tus pies enciende en mi corazón esa antorcha que ilumine mi camino, mi familia y a todos que necesiten de ti, te ruego me protejas y bendigas donde quiera que yo esté. Gracias madre de Guadalupe, déjame partir, proclamando tu nombre en pueblos, colinas y montes. Amén”.

Sin embargo, las antorchas en general predicán y cultivan la devoción a la Virgen de Guadalupe y a Cristo a lo largo de todo el año, lo que hace que estas personas sean constantemente parte de una nueva evangelización católica que trata de fortalecer a estos grupos para que tengan una vida espiritualmente más reconfortante.

BIBLIOGRAFÍA

- Franco, Francisco; “Cuerpo y ‘misticismo’ en las Misas de Sanación del Movimiento de Renovación Carismática Católico en Mérida (Venezuela)”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. VIII, núm. 2, julio-diciembre, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2010, pp. 71-88.
- Kerkhof, Frederik Jan; “El Movimiento Carismático en la Iglesia Católica Romana”, en Willem Smouter *et al.*, *El Movimiento Carismático*, Fundación Editorial de Literatura Reformada (FELIRE), Barcelona, 2001, pp. 41-60. Disponible en <http://www.iglesiareformada.com/CARISMATICO.pdf> [consultado el 24/08/2016].
- Renovar La Renovación Carismática Católica*. Cap. 1: “Qué es la Renovación Carismática Católica”, disponible en <http://studylib.es/doc/6522538/capitulo-1--qu%C3%A9-es-la-renovaci%C3%B3n-carism%C3%A1tica-cat%C3%B3lica> [consultado el 13/08/2016].
- Rivera Farfán, Carolina; María del Carmen García Aguilar; Miguel Lisbona Guillén; Irene Sánchez Franco y Salvador Meza Díaz; *Diversidad religiosa y conflicto en Chiapas. Intereses, utopías y realidades*. Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Chiapas/Secretaría de Gobierno del Estado de Chiapas/Secretaría de Gobernación, México, 2005.
- Valtierra Zamudio, Jorge; “En busca de la Iglesia autóctona: la nueva pastoral

indígena en las cañadas tojolabales”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. X, núm. 2, julio-diciembre, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2012, pp. 74-89.

Vázquez Pasos, Luis Amílcar; “El Movimiento de Renovación Carismática en el Espíritu Santo y el Magisterio de la Iglesia Católica. De la sospecha a la aceptación”, en *Sociedad y Religión. Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, vol. XX, núm. 30-31, Buenos Aires, 2008, pp. 7-30.

El vuelo de la Marimba Proquina: del Río Grande de Chiapas a Berlín

Antonio Durán Ruiz y Edith Guadalupe Toledo Hernández

El sábado 21 de junio de 2018, Yocundo Ruiz Molina, uno de los corazones más jóvenes de Acala, con 84 años de edad, nos concedió en este pueblo a orillas del majestuoso Río Grande de Chiapas una entrevista para conversar sobre la Marimba Proquina, que se creó en un contexto de bonanza para un sector de la población chiapaneca y que es ampliamente recordada por los pobladores. En este capítulo presentamos el magnífico relato que nos concedió sobre la formación e historia de la Marimba Proquina, pero antes, unas líneas sobre Acala.

Municipio ubicado en la Depresión Central del estado de Chiapas, Acala tiene alrededor de 25,000 habitantes, mayoritariamente mestizos con una significativa presencia indígena. La cabecera municipal está situada en los valles centrales que flanquean las aguas del Río Grande de Chiapas y sus afluentes: Nandamujú, Trapiche, Chiquito, Nandayusi, Ceibo, Nandayapa y Nandamilané.¹ Su templo principal fue construido en el siglo XVIII. A poca distancia del poblado, varios cerros estrechan la corriente del Río Grande en La Angostura, que continúa su curso hacia el Cañón del Sumidero. La voz “acala” viene del náhuatl *acalan*, lugar de canoas, y es que desde la época

¹ Véase: *Diccionario enciclopédico de Chiapas*, tomo 1, CONECULTA/UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2000, pp. 24-25.

prehispanica hasta el último tercio del siglo XX, los lugareños se transportaban preferentemente en canoas hechas de troncos de árboles.²

Bernal Díaz del Castillo, en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, menciona la existencia de dos Acalas: “Gueycala, que en su lengua se dice Gran Acala, porque había otro pueblo que se dice Acala la Chica”; también señala que Cortés tuvo noticias de ambos pueblos cuando se hallaban en otro llamado Iztapa, después de haber salido de “Guazacualco”.³ Se ignora si Bernal se refería a este pueblo habitado por chiapanecas, puesto que había varios pueblos cuyo nombre significaba “lugar de canoas”.

Cuando los españoles llegaron a tierras americanas, nuestra Acala era un lugar importante asociado con la poderosa Chiapa y los poblados de Ostuta, Pochutla y Suchiapa; sus habitantes eran indios chiapanecas que, según Antonio García de León, afirmaban haber llegado de Nicaragua, mientras otros decían que procedían de Cholula. El hecho es que habían creado un poderoso señorío militar no sometido a los aztecas. A partir de su establecimiento en la región en 1524, los españoles aprovecharon el odio de los vecinos tsotsiles de Zinacantán e Iztapa, y de los zoques de Tuxtla, Ocozocoautla y Chicoasentepec para derrotar a los guerreros chiapanecas. Su lengua se perdió a principios del siglo XX; era, dice García de León, “pariente lejana del otomí-pame del centro de México, que se hablaba en Cholula antes de su diáspora y la que, como producto de las mismas migraciones, hablaban los chorotegas y los mangués de Nicaragua”.⁴

A partir del siglo XVI, los europeos establecieron un sistema regional de cabeceras y parcialidades obligadas a pagar tributos. Los chiapanecas se

² La primera carretera fue de terracería y unió por tierra, a partir de 1964, Chiapa de Corzo con el poblado de Acala. La actual se construyó en 1994. Para el presente trabajo se retoman ciertos pasajes del libro de José Martínez Torres y Antonio Durán; *El rey en Acala. La historia verdadera de José Alfredo Jiménez en Chiapas*, Terracota, México, 2010, pp. 71-74.

³ Bernal Díaz del Castillo; *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1992, p. 463.

⁴ Antonio García de León; *Resistencia y utopía*, vol. 1, Era, México, 1985, p. 29.

sublevaron en dos ocasiones; finalmente fueron sometidos y se volvieron favorables a la Corona española. Sus estrategias militares ayudaron para combatir a otros pueblos rebeldes, lo que les permitió la concesión de ciertos privilegios “que acelerarían su desindianización: vestir a la española, dedicarse al comercio y a la ganadería”.⁵ Este proceso de latinización que tomó fuerza en el primer tercio del siglo XVI, se fue dando con mayor rapidez que en otros pueblos, sobre todo que en los de tradición maya.

La charrería de los acaltecos se conecta al mérito caballeresco de la conquista. Como en muchas partes de Hispanoamérica, Chiapas significó para los españoles la continuación de la reconquista contra los árabes, en la cual el caballo era uno de los factores centrales; también se relaciona con el hecho, como afirma García de León, de que desde fines del siglo XVI los chiapanecas criaban caballos y mulas de exportación bajo la tutela de los frailes dominicos y hacían fiesta y torneos en los que demostraban ser consumados jinetes y reputados vaqueros.

A principios del siglo XX, Villa de Acala y sus inmediaciones fueron escenario de acontecimientos relacionados con la batalla entre tuxtlecos y sancristobalenses, en octubre de 1911; según Prudencio Moscoso Pastrana, los seguidores de Jacinto Pérez Chixtot, “Pajarito”, “incendiaron el local de la Presidencia Municipal, el de la Oficina de Correos, una escuela y varias casas particulares [...] mataron a lanzazos a Don Nemesio de la Cruz, un loco inofensivo, y al joven Artemio Franco. Alancearon a varias mujeres que encontraron dentro de sus respectivas casas”.⁶ Seis días después, en Chiapilla, a unos diez kilómetros de Villa de Acala, fueron hechos prisioneros varios tsotsiles del grupo de “Pajarito” y, en represalia, don Agustín Castillo Corzo desorejó a alrededor de trece prisioneros, “ensartó los apéndices auditivos en

⁵ Antonio García de León; *Resistencia y utopía*, vol. 1, p. 41.

⁶ Prudencio Moscoso Pastrana; *Rebeliones indígenas en los Altos de Chiapas*, UNAM, México, 1992, pp. 161-162.

un alambre y los enseñaba gustosamente a todos los que deseaban verlos”, escribe Moscoso Pastrana.⁷

El personaje de *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas, menciona Acala. Recuerda que cuando era niño estuvo en un rancho de ese lugar con su nuevo dueño, que lo había comprado en dos fanegas de maíz; su trabajo consistía en acarrear agua y dar de comer a los cerdos: rompía las calabazas, “les sacaba las pepitas, y luego le tiraba los pedazos a los coches para que comieran”.⁸

En ese lugar apartado se desarrolló la aventura de los integrantes de la Marimba Proquina, cuya existencia se liga a un fragmento de la historia chiapaneca y del país, y al mismo tiempo revela el carácter de los habitantes de un mundo no exento de rarezas. A continuación se presenta el relato de don Yocundo Ruiz Molina, del que se omiten las preguntas formuladas para que se aprecie mejor la calidad narrativa del acalteco. Agradecemos la colaboración de la maestra Raquel Nieto Grajales, pues sin su apoyo no hubiera sido posible la entrevista.

Berlín era sede de la empresa farmacéutica Schering; en México fue Productos Químicos Naturales, abreviado Proquina, con matriz en Orizaba, Veracruz. Durante los ocho años que trabajé, el gerente en México era Oskar Schmidt, de origen alemán. ¿Cómo llegó Proquina a Acala? Yo era comisariado ejidal alrededor de 1964; leí en un periódico que esa empresa compraba el barbasco, que es una planta silvestre. Yo conocía un barbasco que era un árbol macizo, de madera fuerte; escribí una carta a Orizaba, ahí traía la dirección y los teléfonos, y la envié diciendo que en Acala se producía el barbasco.

Un domingo, estando en asamblea, llega uno de los comisionados, de los que se ponen en la puerta para recibir a la gente, y me dice; “señor comisariado, ahí lo buscan.” “¿Quién?” “Unos mecos en un vochito”. Salgo para recibirlos; venían con botas enlodadas, había llovido, en tiempo de agua vinieron. “¿El comisariado ejidal?” (en su media lengua hablaban

⁷ Prudencio Moscoso Pastrana; *Rebeliones indígenas en los Altos de Chiapas*, p. 163.

⁸ Ricardo Pozas; *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, FCE/SEP, México, 1984, pp. 21-23.

el español). “A sus órdenes”. “¡Oh, cuánto gusto!, ¿podemos platicar?” “Pásenle”. Los subí al escritorio, al templete que teníamos ahí, y dice uno, sacando una carta: “¿Es su firma?” “Sí, señores, es mi sello y mi firma”. “¡Oh!, ¿hay aquí esta planta?” “Sí, señor”. “¿Cómo es?” me preguntan. “Es un árbol”. “¡Oh, árbol!”, se sorprendieron los alemanes. “Sí —les dije—, es un árbol muy macizo”. “¡Oh, no, espere! —se van al vocho y sacan unos camotones—, éste es el que queremos”. Estaba recién abierta la carretera y en los barrancos estaban colgados los camotes, ahí los cortaron estos fregados para traerlos de muestra. “Éste es, harto hay aquí en la carretera”. Por López Mateos había mucho, hay aquí mucho de esto.

“¡Compañeros, pasen a ver esto!”, les dije a los que estaban en el comisariado. “¡Ah, sí, es sierrita!”, decían unos. Hay un bejuco que le llamamos sierrita porque tiene mucha espina, da camotes muy ligosos. Decían otros: “No es sierrita, éste es seco, blanco, y el sierrita es amarillo”. Un ejidatario dijo: “Yo, donde estoy arando, los arranco, bastante hay en mi terreno”. Los alemanes, contentos. “Usted lo va a comprar, comisario”. “No”, les digo, “yo no me meto en esto”. “Sí, vamos a bajar unas arpías —y traen unas bolsas de esas que antes daban en el banco—, aquí hay cinco mil pesos, vamos a dejar un papel donde está tu nombre”. “No, señores”. “Sí, usted va a ser nuestro proveedor de aquí”. Y empieza a decir toda la plebe: “¡Sí, ‘ta bueno que él compre!”

Aquí, el peón ganaba en ese tiempo cinco pesos al día, trabajando de 6 de la mañana a 4 de la tarde; diez horas trabajaba la pobre gente por cinco pesos, y no había un trabajo seguro, todo era eventual, “que yo pa’ mi siembra te quiero tres días, cuatro días”. Cuál fue mi sorpresa, que al otro día un campesino me entregó noventa kilos de barbasco. El kilo se pagaba a veintidós centavos. Yo ganaba dos centavos el kilo; dos centavos, ¡híjole! Me lleva ese señor como noventa kilos de barbasco cargando.

Los alemanes me dejaron romanas de brazo, unas romanotas que pesaban hasta cien kilos. Comenzó a irles bien a los campesinos, y que se va calentando la cosa. A los ocho días yo tenía tres toneladas. Entonces era caseta la que había aquí; les di la noticia a los alemanes y contestaron: “Mañana mandamos un camión para que despache usted eso y le mandamos dos básculas y un molino; va el técnico para que lo apoye”. A los dos o tres días el camión estaba aquí con barretas, arpías; al otro día vino un alemán con un ingeniero. Me acuerdo, el ingeniero era guatemalteco, de apellido Ríos. “En especial, el ingeniero va ser el gerente aquí”. “Correcto, qué bueno —les digo—, yo voy a estar como proveedor”. Hice cuenta con

ellos: “Me dejaron tanto, entregué tanto, ya quedo libre”. “El ingeniero va recibir, pero los dos centavos se los vamos a dar a usted de las ganancias, porque él es empleado de la empresa y usted va ser nuestro proveedor, señor comisariado”.

Hubo negocio; yo recibiendo diario cinco toneladas, ya habíamos abierto proveedor en Chapilla, en López Mateos, la colonia que está aquí cerca. Cuando vino a hacer el mes, estaba yo recibiendo diez toneladas diarias, una cosa espantosa. Se movió la empresa, y a los dos meses yo era el gerente de la compañía en el estado. Los alemanes eran sagaces, muy vivos; el ingeniero que estaba en base se quedaba en Tuxtla toda la semana y yo movía todo aquí. Los sábados le pagaba a la gente; llegamos a tener cincuenta trabajadores en la planta. Se hicieron tanques de almacenamiento, secábamos una tonelada de masa diariamente; cinco toneladas de barbasco verde se convertían en una tonelada ya seca.

En Acala teníamos un beneficio. Según los alemanes, era beneficio para alguna región comprar barbasco porque era un producto que nomás sirve para maldad, mata al pescado, mata las plantas. Es un bejucote que se enrolla y las mata, no sirve para nada, una planta silvestre que es perjuicio para la naturaleza.

Trajeron una secadora; el sol no se daba abasto. Trajeron un motor diesel porque no había luz en Acala; era un motorsote con movimiento de agua. Hicimos un tancón; la misma agua que estaba girando enfriaba al tanque y el motor movía la secadora. Di luz a todo el parque y a la presidencia; tenía un dínamo el motor para dar luz y toda la planta estaba alumbrada. Hicimos un asoleadero donde ahorita es la nueva presidencia municipal; rentamos todo ese patio, era un patión de toda una cuadra, todo lo encementó la compañía.

La zafra empezaba en mayo y terminaba en octubre o hasta la primera quincena de noviembre. Hubo un año que compré cinco mil toneladas de barbasco. El año que bajó más fueron tres mil toneladas; era un cerro, tres molinos trabajando, tres turnos moliendo, y los tanques de fermentación. Secando la secadora eléctrica, secando también al sol; una bodega llegó a tener dos mil lonas llenas de barbasco seco.

La compañía me tuvo mucha confianza; desgraciadamente, yo bebía mucho trago, a diario bebía yo. Agarraba el teléfono cuando se me iba acabando la remesa. Entonces sólo estaba el Banco Nacional, no había otro banco en Tuxtla Gutiérrez. El contador era de apellido Rodríguez: “Señor Rodríguez”. “¿Qué pasó, señor Ruiz?” “Necesito una

remesa”. “¿Cuánto necesita usted?” “Un millón de pesos”. “¿De dónde me está hablando?” “De Acala, señor”. “Vaya a Tuxtla, cuando llegue ahí ya estará su remesa”. Llegaba al banco y las secretarías parecían tener resorte: “Señor Ruiz, pase, acaba de llegar su remesa”. “¿Cuánto me llegó, señorita?” “Un millón de pesos”. Sin firmarle a la empresa un papel, así, de teléfono a teléfono. Cuando entregué la empresa, yo tenía en el banco tres millones seiscientos mil pesos; tenía en la bodega tres mil costales, eran costales finos de maguey.

Fue un pleito entre la empresa y el comisariado ejidal lo que determinó la salida de Proquina; el comisariado ejidal solicitó cambio de gerente, pero esos alemanes eran muy fieles. El ingeniero representante, un alemán, dijo: “Mire, a don Yocundo no lo podemos cambiar, es quien nos abrió el negocio aquí, ha trabajado bien; si no lo dan, vamos a quitar la empresa”.

Había un taller mecánico. Ahí no hacía falta nada, teníamos construcciones, era una empresa muy fuerte, que apoyaba; por ejemplo, le hicimos una cancha a Lázaro Cárdenas, una cancha de basquetbol a López Mateos. La empresa les dio el cemento, la mano de obra, todo, más que los presidentes municipales.

El ingeniero habló resuelto: “No hay mañana; aquí, le digo, se levanta la empresa”. Me quisieron llevar a Orizaba como jefe de personal, pero el acalteco es muy pendejo. A mi primera esposa, que es profesora, ya le habían buscado plaza en Orizaba. Yo me iba como gerente de personal, pero yo no dejo Acala, le voy a entregar hasta el último costal que tengo. Ahí se acabó la empresa, pero ya era muy fuerte, capaz de mandar a catorce marimbistas a Berlín; fueron con viáticos, doscientos pesos diarios, y aquí ganaba el peón cinco pesos. Los marimbistas eran trabajadores del campo.

¿Cómo se formó la marimba? Fue cuando me quedé gerente. Tenía cincuenta trabajadores de planta ganando quince pesos diarios y les pagábamos hasta el domingo; rayaban ciento cinco pesos en la semana. Era peleada la chamba de ahí. Por primera vez tenían seguro social y en la Navidad les venía su canasta. Los alemanes eran parejos, me venía igual mi canasta con una botella de whisky, con bacalao y un montón de pendejadas; incluso al velador le tocaba su canasta. Reparto de utilidades, una empresa chingonísima.

Pues entonces, uno de los trabajadores, que era mi compadre, me dice: “Oiga usted, compadre, ¿por qué no celebramos los sábados sociales?” “No me quiero meter en chingaderas, compadre, después van a decir que

exhibo a los trabajadores”. “No, el que quiera cooperar, que coopere”. “Ora, pues”. “¿Qué va a dar usted?” “Voy a dar el trago y la marimba”. Así que los sábados, cuando les pagaba mi secretaria, se mochaban; no todos entraban, como unos veinte o veintidós, con quince pesos se mochaban. Había un muchacho que le llamaban Armadillo, era el mandadero. El más chucho para beber, Silvino se llamaba: “Silvino, dile a don Manuelito que venga la marimba a las dos de la tarde”.

A cuarto para las dos venía la marimba. Era modesta, traía un letrero que decía: “Marimba Orquesta Corona de Acala”. Como a los dos sábados, ya medio chispantón, le digo al maestro marimbista: “Mire usted, compadre, ¿qué le vio a La Corona que la marimba trae su nombre?” “Nada”, me respondió, “sólo nos compraron el trapo donde aparece pintado el nombre”. La Corona ni contratava a los músicos. “Yo pinto hasta a los marimberos, compadre; le llamaremos Marimba Proquina”. Se me ocurrió, sin decirle nada a mi jefe, nada más por mis locuras. “Mire usted, a partir de hoy, todos los sábados va a venir a tocar cuatro horas aquí”. “Bueno, compadre, si es así, ni hablar, ni el presidente nos da esa chamba”. “Cuatro horas, y si me calientas, ya sabes; cuando me caliente, écheme bolillo”. Había billetes, pues.

Entonces ya quedamos con mi compadre. Pero un sábado vienen a hacerme una auditoría, me avisó mi cuñado que era mi chofer. El auditor preguntó por el señor gerente; nosotros puro beber trago éramos. Entró el auditor y teníamos como ocho cervezas entre pecho y espalda, estaba colorada la oreja ya. Miró la marimba, que decía Marimba Orquesta Proquina. “¡Oh!, don Yocundo, tenemos marimba, ¿por qué?” “Porque esa marimba es del beneficio, acá trabajan los muchachos”. “¡Oh!, ¿por qué dice Proquina?” “Se lo pedí al dueño”. “¡Oh, muy bueno, muy bueno!”, el auditor contento. “Oiga usted, ingeniero, qué milagro que viene el sábado, si no se trabaja, los trabajos son hasta el viernes”. “El cuidado, don Yocundo, vamos a trabajar el lunes, nomás lo vine a poner al tanto que arregle usted sus cosas porque lo quieren mucho allá en la empresa”. Agradecí al auditor, no quiso una cerveza sino un tequila. Solicitó un recibo de pago. “Cómo no, señor auditor”. “Jorgito —le digo al secretario—, pásale al auditor lo que pide”. Escribió: “Por orden del auditor de Proquina S.A., número tanto, ordeno tanto para que el gerente de Chiapas —porque a mí me nombraron gerente de todo el estado— compre uniformes para los marimbistas, desde zapatos hasta sombreros”. Lo firmó. “Esto puede usted, lo que cueste, don Yocundo, lo pone en gasto, le estoy autorizando”.

Como a los dos meses que vino el auditor me habló el gerente de Orizaba, era agosto, casi no me hablaba, lo hacía muy de vez en cuando: “Don Yocundo, lo molesto, ¿tenemos marimba?” “Así es, señor”. “¡Maravilloso, lo felicito, es usted gente activa! Queremos que venga la marimba para la comida de Navidad”. Desde agosto me hablaron, la comida sería el 16 de diciembre. “Sí, señor, pero no sé cómo la voy a llevar ni cuánto voy a gastar”. “Queremos que venga, don Yocundo”. “Se va a comunicar el señor Rodríguez con usted, el de la lana, el contador, si puede traer —ya sabían que yo era charro— unos dos charritos para que jueguen el mecate, se lo vamos a agradecer”.

Busqué a los marimberos, estaban ensayando. “Les traigo una noticia, vamos a Orizaba”. “¿Pero cómo, compadre?” “A pie o como lo pueda llevar porque ya me comprometí; el que no quiera o no pueda que me lo diga pa’ ver si lo sustituimos”. “¡Vamos todos!”, respondieron. “Una cosa les voy a decir, compadres, se los digo con tiempo, la ida va a ser el 16 de diciembre, me dijeron que el 20 regresamos, creo que sólo el 16 van a tocar, la tocada la voy a arreglar con el contador”. No se aguantó un ojo de paga: “Oiga, usted, ¿y cuánto nos irán a pagar?” “Eso va a depender de ustedes, ya saben que yo, como ustedes digan”. Ya habíamos ido a Tabasco; allá teníamos un beneficio, lo inauguraron y me ordenaron que llevara la marimba, ya habíamos hecho una salida.

Como al mes me habla el contador: “Don Yocundo, ¿cómo estamos con la marimba?, se está regando la noticia, ingénielo cómo se van a presentar, ya es un hecho”. “Bueno, pero quisiera saber cuánto va a ganar la gente”. “Usted arréglole, tiene manos libres, si le falta dinero pídamelo; la remesa que sea, yo se la mando. Me parece que necesita comprar una marimba nueva y uniformes para los muchachos; como usted quiera hacerlo, como ellos quieran, pónganse de acuerdo”.

Les digo a los marimberos: “Van a ensayar el popurrí de Agustín Lara, los sones chiapanecos, ‘La Paloma’”. Un alemán me platicó que él conocía esta pieza como el himno nacional mexicano allá en Alemania; nunca había oído el Himno Nacional mexicano, pero sí “La Paloma”. Le dijeron que era una pieza mexicana, la sentía algo sentimental. Se pusieron a ensayar estos hombres; me acordé que los indígenas usaban el sombrero redondo y el calzón tunco.

Llegó el día del viaje, contraté un autobús y un camión de tres toneladas para que transportara los utensilios. Me llevé al médico de la empresa, mi compadre, casado con una prima hermana mía; era fiestero y

echaba trago igual que yo. Llevé a dos muchachas para que allá se vistieran de chiapanecas, a los alemanes les gusta eso. El día de la fiesta se presentó la marimba; antes, me llamó un ingeniero potosino, era gerente del beneficio de Tabasco “La Adelita”. Hicimos mucha amistad. Me habló, ya estábamos en la fiesta. Eso sí, muy estrictos los alemanes, la comida comenzó a las dos de la tarde, nosotros llegamos a la una y media; era un salón enorme, dos mil gentes estuvimos en la fiesta. Me dice el ingeniero: “Mire usted, don Yocundo, estos piojos blancos son jodidos, rasposos, no vaya usted a creer que sólo los mexicanos somos rasposos; yo he estado en sus fiestas, cuando ya tienen dos o tres cervezas, bailan, gritan, cantan igual que los mexicanos; va usted a meter la marimba y que toquen tres piezas, si gusta, usted verá cómo son de rasposos, no van a dejar que toque otra orquesta”. Estaban la orquesta de solista de Agustín Lara, el Mariachi Vargas, de Jalisco, había música de lo mejor. “Y si no gusta su marimba —dijo—, en las tres piezas lo van a demostrar, pero seguro va a gustar porque en Orizaba no se oye marimba, sólo marimberos de esos que piden limosnas”.

Vestí a los marimberos de jarochos: de blanco, con su sombrerito, como veracruzanos, con su paliacate, y van saliendo. Los anuncio: “De las tierras de Acala, Chiapas, en esta comida que ofrece la empresa Proquina de Orizaba, Veracruz, traemos una marimbita de los trabajadores del beneficio de allá; van a empezar con un popurrí hermosísimo del maestro Agustín Lara”. Ahí vienen todos formaditos, la marimba ya estaba armada; agarraron su lugar y se van reventando. Se fueron levantando las parejas, empezaron a bailar, pero los sones como el popurrí de Agustín Lara tienen cambios, se hacían bola, no lo sabían bailar. “Ahora vamos a cambiar de ritmo, les van a tocar unos sones chiapanecos del maestro Nandayapa, de Chiapa de Corzo, Chiapas”. Y se van reventando los sones chiapanecos. ¡Ay, Dios!, los reparos que daban los alemanes. ¡Gritaban! Unos jóvenes se subían sobre las mesas bailando. En la tercera pieza tocaron “La Paloma”, lo hicieron con sentimiento. “Bueno, con estas tres melodías, la Marimba de Acala Chiapas se despide”. Todos gritaron: “¡Marimba, marimba!” Les había dicho a los marimberos que salieran y salieron.

El maestro de ceremonia anunció al Mariachi Vargas; los alemanes seguían pidiendo “¡marimba, marimba!”. ¡Hijo de la mañana, dije yo, también esta gente tan educada se pone rasposa! Dejaron tocar al mariachi como tres canciones, pero querían marimba. “Pónganse el traje chamula”, les ordené, incluyendo a mi compadre el maestro, un güero altonote, daba risa verlo vestido de casero. Agarré el micrófono: “Porque lo pide el

público, aquí tenemos gente mexicana, gente alemana, de otros países, ahorita vuelve la marimba, pero les informo que cuando nos estábamos preparando para venir, unos indígenas de la sierra de Chiapas que nos entregan barbasco llegaron a decirnos que anhelaban tocar marimba en la planta de Orizaba; me comuniqué con el doctor Oskar Schmidt —se reía el doctor, sabía que mentía—, nuestro gerente, y me autorizó traerlos. Se ganaron el viaje porque nos entregan barbasco, la materia prima que necesita Proquina. Con ustedes, pues, desde la sierra de Chiapas, los indígenas”. Y ahí va el cordón de catorce caseros. Empiezan a tocar, tocaron 32 melodías. Mi compadre me llamaba: “Ya me está agarrando el hambre, compadrito”. No paraban, otra y otra. Tuve que agarrar el micrófono: “Señores, los maestros marimbistas agradecen infinitamente a ustedes su gentileza, pero ya no pueden tocar, están cansados”. Entonces entró la orquesta de solista de Agustín Lara y la cosa se apaciguó, pero les gustó mucho la marimba. Ese viaje fue en 1968.

Después de Orizaba, me habló el doctor Schmidt: “Don Yocundo, ¿podría conseguir que la marimba vaya a Alemania, a Berlín, así como vino aquí?” “Voy a tratarlo con los marimberos porque no son mis trabajadores y tienen familia; dos jóvenes solteros nada más hay”. “Trátele, en cuanto le confirmen, usted arreglará los pasaportes”. “Correcto, doctor, es casi seguro, mi gente es arriesgada”. “¡Oh!, mire, don Yocundo, es aniversario de Schering, nuestra casa matriz en Berlín, otros años hemos mandado mariachis y orquestas, marimba nunca ha llegado y pensamos que va a gustar mucho, ya lo traté con el gerente general, es por ocho días”.

Les llevé la noticia, les dije que iban a viajar en avión. En ese tiempo se volaban veinticuatro horas. Había que agarrar el avión en Acapulco, ahí se levantaba, un descanso en Estados Unidos, de ahí hasta Frankfurt.

Comencé con los trámites y empezaron los problemas: que yo no tengo acta de nacimiento, que mis papás no me asentaron, y ahí voy. Me ayudó mucho Ángel Robles Ramírez, que entonces trabajaba con el doctor Manuel Velasco, éste era el gobernador. Ángel Robles estaba en la Secretaría de Agricultura. El gobernador firmó los pasaportes, inclusive retuvo a los marimberos como dos horas hablándoles porque pidió que fueran el día de la firma.

Los músicos salieron un 22 de septiembre, pasaron las fiestas patrias aquí. El doctor Velasco nos había citado para el 17, día de la firma; llegamos toda la plebe, salió uno de esos muy apretados y nos dijo: “El gobernador no va a venir hoy, es de vicio que lo esperen”. “Pero, oiga usted, él nos citó,

nos va a firmar unos pasaportes para Alemania, es que va una marimba, señor”. “Pero no va a venir, vengan mañana”. “Pero mire, señor, me cuesta mover toda esta gente y me están exigiendo de la empresa que ya debe de estar listo todo. El gobernador nos citó para hoy, yo conseguí esta cita porque él también sabe que tengo que mover la gente pa’ traerla”. “Bueno, yo le digo, vengan mañana”. “Está bien, señor”.

Bajamos, íbamos sobre el parque cuando miro al hombrón que viene caminando, porque era alto el licenciado Ángel. “Oíte vos, cuñado —me dijo—, ¿no es que te vas a lanzar como presidente municipal?”, porque venía la plebe conmigo. “Vos, Ángel, me vas ayudar ahorita”. “¿En qué te puedo servir, hermano?, ¿por qué no me has hablado?, sé que vas a Alemania”. “Yo no, van estos muchachos”. Le expliqué lo que nos pasó con la cita. “Es mentira, primo, me acaba de llamar el gobernador, me habló por teléfono, vuelvan conmigo, los tiene que recibir, es injusto lo que están haciendo”. Regresamos. Ángel subió y se metió a la oficina del gobernador, al rato salió sonriendo: “Los va a recibir, siéntense, me dijo que diez minutos; se enojó el doctor porque le dije que lo habían negado”.

Nos recibió el doctor Velasco; había tenido mucha amistad con mi papá. “Doctor, a sus órdenes, soy hijo de Flavio Ruiz”. “Mi amigo, mi amigo acalteco, te felicito, estás haciendo un papel grande para el estado de Chiapas, quiero que se sienten estos señores”. Les dio consejos: “No es que allá vayan a pensar que están en Acala y se van a perder, se van a ir por otro lado; no se despeguen del intérprete, porque donde se pierdan allá van a quedar, quién les va a entender”, y firmó todo. “Como gobernador soy responsable también, lo que estoy firmando es la autorización para que salgan del estado, cualquier cosa se comunican conmigo”.

Y como si lo hubiera sabido, gustó la marimba en Berlín. Me habló el gerente: “Don, Yocundo, avise a los familiares que van a quedarse otros ocho días los músicos porque hay fiestas en otras cuatro empresas; les gustó mucho la marimba, y la Schering les obsequió esa música”. Luego me acordé: “Oiga, usted, ¿y el pasaporte?” “No se apene, el licenciado de la empresa de México, Lucio Lagos, ya lo arregló con el señor gobernador, quien nos hizo el favor de hablar al consulado; ya está arreglado, nos da más pena la familia que el pasaporte”. Iban para ocho días y se quedaron dieciséis.

Así surgió la Proquina, pero llevaron marimba nueva, saxofones nuevos, trompetas nuevas. Con el tololoche pasó un caso; como es grande, la marimba fue desarmada y bien empacada. Un especialista de la empresa forró, encartonó al tololoche, pero no me imaginaba que sólo estuviera

pegado con cola. El barbasco seco produce calor; metí en un tráiler treinta y seis toneladas, vi un lugar vacío y le dije a mi secretario que metiera ahí el tololoche para mandarlo de una vez a Orizaba. Hablé por teléfono, que en el tráiler número tanto iba el tololoche, que lo bajaran allá. A los dos días me hablaron; con el calor, la cola se humedeció y se desarmó el guitarrón. Dentro de ocho días iban a salir, la marimba se iría primero y después los músicos. Le hablé al señor Rodríguez, quien me dijo: “Vamos a mandar un camión para traer la marimba, no hubiera usted enviado ese instrumento porque llegó desarmado, ahorita va a donde lo fabriquen y que hagan uno nuevo, lo que cueste, mañana despacho una camioneta sólo para traer ese aparato”. Me fui a Carranza, tenía un amigo que hacía marimbas; lo fui a ver, sus hijos les estaban poniendo tono a dos nuevos tololoches y compré el mejor. Al otro día lo vinieron a traer y se fue.

Los músicos recibieron doscientos pesos diarios, libres de polvo y paja. Aquí ganaba el peón cinco pesos, era un dineral ganar doscientos pesos en un día. Por primera vez se supo aquí sobre los derechos que tenía un trabajador. No había carreteras ni lanchas, sólo canoas. Recién abierta la carretera de terracería vino esa empresa.

Cuando los marimbista regresaron, les hice una fiesta. Entrevisté a cada uno sobre qué les había impresionado. Uno dijo que el muro que dividía las dos Alemanias, sobre todo la cantidad de soldados que lo cuidaban; otro dijo que venía espantado de la lustrada de los zapatos; en las esquinas estaban las cajas con un tubo con ranura donde se mete la ficha, se oye que cae y se abre la caja, mete uno el pie, en diez segundos están lustrados los zapatos, pero él tenía pena de que se fuera la luz y ahí quedara prensado su pie.

El día que fue la fiesta en Berlín hubo treinta y seis cocinas, treinta y tres cantinas; cada cocina, cada cantina, representaba un país. Estos hombres, cuando subieron al avión, no se dieron cuenta que también lo hicieron cocineras que mandaba la empresa. Por cierto, un mi compadre dice que le tocó ventanilla, no creía que volaran veinticuatro horas; dijo que en Estados Unidos bajó el avión, de ahí se levantó y entró la noche: “Cuando estaba claro todavía empecé a mirar el mar, agua y agua; me dormí, como a las diez de la noche, antes de que me agarrara el sueño, vi más agua; me dormí, vi mi reloj, las diez y cuarto; me levanto como a las dos de la mañana, lo primero que vi en la ventanilla fue mar, llegamos y pura agua, puro mar, y ya cuando abro los ojos en Frankfurt, como a las ocho de la mañana, había tierra, y lo anunciaban pero en inglés, no entendía. En

la silla de adelante iba un intérprete, le digo, ‘señor, ¿que están diciendo?’ ‘Que ya vamos a bajar, que estamos en Frankfurt, en Alemania’. Estaba yo espantado; ¡puta!, hasta ahí me di cuenta que volamos como diecinueve horas; ¡qué bruto! Ahí estuvimos un rato porque dilató el avión para que lo cargaran de combustible. Al rato, aterrizamos en Berlín; oía, pero puro enredado hablan ahí. El intérprete dijo: ‘Ya llegamos’. Estábamos bajando, nos dimos cuenta que no había ningún alambre; ‘¡ya nos llevó la chingada!, aquí no hay teléfono ni luz, porque no hay ningún alambre’”.

La historia de la marimba es maravillosa. En Berlín examinaron a los marimberos, agarraban a quien llevaba reloj, se lo quitaban y le pasaban unos aparatos para ver si ahí estaba el sonido de la marimba. No creían los alemanes que la tabla produjera esos sonidos, hasta en los anillos buscaban; el cordoncito ese que pasa por la marimba lo desenrollaban, lo pasaban a traer para ver si ahí estaba el sonido. Fue una grandísima novedad en Alemania.

Allá pegaron los sones chiapanecos, ¡qué bárbaro, cómo los pedían! “Caminito de San Cristóbal”, inclusive aquí en México, los alemanes preguntaban: “¿Qué es camino de San Cristóbal?” “Es una ciudad que está rodeada de puros indígenas”. No sabían esto, yo les explicaba todo: “Camino de San Cristóbal” le puso el compositor porque los caseritos viven en serranías donde no hay carreteras, con mulas o burritos salen a la ciudad de San Cristóbal, sobre puros caminitos”. Y les gustaba mucho que les explicara. “Las Chiapanecas” también la pedían los alemanes.

Todavía viven algunos. Dos hermanos, uno se llama Vicente Cuello, está malito, está en sillas de ruedas; en ese tiempo era el dueño de la marimba. El hermanito Luis Cuello es mi ahijado, estaba de quince años, tocaba la batería, y mi compadre Mario Gutiérrez es de mi misma edad, somos del mismo mes, tiene también ochenta y cuatro años.

Después que regresaron de Alemania, la empresa cometió un error. Yo trabajé honradamente hasta el último momento. Habían llevado marimba nueva, con trompetas, saxofones, batería, bajo, y pregunté al gerente sobre qué se iba a hacer con estos instrumentos. “Regáleselos a los marimberos”, me dijo. Ellos tenían su marimba completa; inventé una fiestecita y ahí puse la marimba con sus instrumentos. Invité al presidente municipal, al comisariado ejidal, ahí dije: “Estimados amigos, los invité para hacerles saber a los señores marimbistas, a nuestras autoridades, que esto se compró para que ellos viajaran a Alemania; la empresa se lo regala a los músicos, que pusieron en alto a nuestro pueblo”.

A los pocos días empezaron a jalonearse, pusieron precio a todo, cada quien tenía su parte. “¿Qué dicen, seguimos tocando como la Marimba Proquina o como la marimba de don Vicente Cuello?” Sale uno: “Pues, miren, yo diría que se venda y que nos den nuestra parte”. “¿Quieres vender tu parte?, te la compro”, dijo mi compadre, “ahí está tu paga”. A los ocho o quince días, el otro: “Oye, también quiero vender”. Mi compadre compró todas las partes y se hizo dueño, pero como tenía dos marimbas, vendió la nueva con todos sus instrumentos; no lo vendió junto, sino por un lado la trompeta, por otro el saxofón, la batería, el caso es que se deshizo de todo. No faltó quien les dijera que no debían hacer eso.

En Alemania le regalaron un centenario de oro a cada marimbero, valía como cinco mil pesos en ese tiempo. A mí me dieron uno y se lo regalé a una mi hermana un día de su santo; mi señora no lo quiso usar. Existen todavía esos centenarios de la Schering.

Y se acabó la marimba. Hace poco, un ingeniero que tiene una veterinaria me dijo: “Yocundo, ¿no quiere usted pasar a ver su marimba?” “¿Cuál?, nunca he tenido marimba”. “La que mandó a Alemania, la compré, la rescaté”. Ahí estaba el marimbón, la estuvimos sonando. Le dije al ingeniero: “No tiene usted idea de lo que tiene aquí”. “Así es, tío Yocundo, por eso la compré, tengo mi paguita aquí invertida, pero va a llegar el día que le harán un reconocimiento porque no fue al Castaño, a Chiapilla o a San Lucas, sino que llegó lejos y se conserva en buen estado”.

Es difícil controlar un grupo grande de marimbistas, ¡híjole!, habían unos que me decían: “Me voy del grupo, es que nos pagan muy poco”. “¿Cuánto más querés? No le digas a nadie porque, si le vas a decir a todos, ya no puedo, pero no seas gacho, sálvame de ese compromiso porque el pueblo, Chiapas, México, va a quedar bien, sálvalo, te voy a ayudar en cada tocada con tanto”. Hasta eso, para que no se desbaratara, ¡puta!, dos años de estar batallando con los pasaportes. Tuve que asentar a seis marimberos, no tenían ningún documento, no sabían dónde diablos habían nacido, no conocían ni Coita; con qué trabajo conocían Tuxtla. No había salida aquí, todo se movía a través de canoas, pero nunca hubo una canoa pasajera. Si querías ir a Chiapa de Corzo o a Tuxtla, tenías que ir amarrado sobre el cargamento que llevaba la canoa a Chiapa, ya fuera maíz, frijol, fruta. Me tocó viajar en canoas llenas de puercos, porque los marranos abundaban aquí, era rara la casa que no tenía puercos; se producía mucho coche¹⁰ gordo. Iban las canoas llenas, las tapaban por arriba, echaban un entarimado, y sueltos iban los puercos adentro, en unas canoas enormes.

Desgraciadamente el ego del mexicano, del chiapaneco, a veces perjudica; se les subió por ir a Alemania, les hizo daño, no estaban preparados para el éxito. Es la tristeza de la gente que no ha figurado.

Yo en Acala he pasado por puestos importantes. En tres ocasiones me propusieron que fuera candidato para presidente municipal, les dije: “Si soy presidente municipal, voy a robar a mi pueblo, y no quiero”. Trabajé en una empresa grande, tenía dos ranchitos, uno de sesenta y tantas hectáreas. Me di mis gustos en los últimos años que estuvo la empresa, era gallero, jugaba peleas hasta de diez mil pesos, compromiso de cinco o seis peleas. Tuve caballos muy buenos, pero jamás de los jamases pensé robarle a la empresa. Nunca fui rico pero no me ha hecho falta qué comer; me siento millonario porque mis hijos grandes tienen su carrera. Es muy triste para un padre que venga el hijo o la hija y le diga, “papi, no tengo trabajo, está enfermo mi hijito, ayúdeme usted”. ¿Cómo les voy auxiliar si también estoy jodido? Qué dicha que vienen mis hijos y dicen “¿qué se le ofrece, papá, qué quiere usted?” “Nada, hijito, estoy bien”, eso me da vida y tranquilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz del Castillo, Bernal; *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, Col. Sepan Cuántos, México, 1992.
- Diccionario enciclopédico de Chiapas*, tomo I, Consejo Estatal para el Arte y la Cultura de Chiapas /Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2000.
- García de León, Antonio; *Resistencia y utopía*, vol. 1, Era, México, 1985.
- Martínez Torres, José y Antonio Durán; *El rey en Acala. La historia verdadera de José Alfredo Jiménez en Chiapas*, Terracota, México, 2010.
- Moscoso Pastrana, Prudencio; *Rebeliones indígenas en los Altos de Chiapas*, UNAM, México, 1992.
- Pozas, Ricardo; *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, FCE/SEP, Col. Lecturas Mexicanas, primera serie, México, 1984.

¹⁰ Cerdo.

Das epistemologias feministas decoloniais ao sagrado feminino em música no Brasil

Laila Andresa Cavalcante Rosa

INTRODUÇÃO

Inspirada pela perspectiva do conhecimento situado de Donna Haraway,¹ da poética decolonial, feminista e antirracista de Gloria Anzaldúa² e Debora Wong,³ e da pedagogia feminista de bell hooks,⁴ trago um pouco a minha experiência enquanto cantautora, musicista e pesquisadora de músicas de tradições de matrizes africanas, afro-indígenas e das epistemologias feministas em música no Brasil, para pensar sobre o impacto da invisibilização sistemática e naturalizada pelo androcentrismo acadêmico versus os caminhos do crescente fortalecimento das epistemologias e musicologias feministas e *queer* no Brasil, com destaque aqui para o campo do sagrado feminino.

¹ Donna Haraway; “Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, em *Cadernos Pagu* (5), 1995, pp. 7-41.

² Gloria Anzaldúa; “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, em *Estudos Feminista*, núm. 8 (1º semestre), Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2000, pp. 229-236.

³ Debora Wong; “Ethnomusicology and Difference”, em *Ethnomusicology*, vol. 50, núm. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue, pp. 259-279, 2006.

⁴ Que, por sua vez, dialoga com a perspectiva dialógica de Paulo Freire, trazendo o debate sobre gênero e raça como bases de uma prática pedagógica realmente inclusiva, transgressora e libertadora. bell hooks; *Ensinando a transgredir: a educação como prática libertadora*, Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2013.

A proposta é refletir sobre três dimensões: 1. Subjetiva — como essa experiência de contato com o sagrado feminino, que somam quase duas décadas, reconfiguraram a minha própria trajetória enquanto pessoa, cantautora, pesquisadora e educadora; 2. Epistemológica — como esta experiência de vida e de produção de conhecimento sobre as trajetórias de vida, musicais e espirituais das lideranças religiosas, mulheres negras e afro-indígenas, em sua maioria, bem como das divindades femininas, igualmente fortaleceram epistemologias decoloniais que se pautam por cosmologias indígenas e de matrizes africanas, conhecimentos diversos de resistência histórica de enfrentamento às matrizes de desigualdades, tais quais o racismo, o etnocídio e o sexismo; 3. Política — reflexões sobre a sistemática invisibilização das nossas subjetividades no campo da produção de conhecimento em etnomusicologia no Brasil.⁵ A mesma, por diversas vezes, reitera uma retórica generalizante sobre políticas públicas e comunidade, sem levar em conta a interseccionalidade dos marcadores sociais da diferença, tais quais gênero, raça e etnia, classe social, orientação sexual, geração, dentre outros. Reconhecer nossas diferenças e desigualdades na sociedade, no campo de produção de conhecimento em música e também no seio das próprias comunidades com as quais trabalhamos, contribui para formular práxis inclusivas e dialógicas que consideram a dimensão da diversidade humana. Por fim, 4. Como a dimensão do sagrado reelabora uma pedagogia feminista decolonial em música, pautando interlocuções epistemológicas e de ativismo feminista entre o grupo *Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros*⁶ com grupos de

⁵ Compreendida aqui como a área de conhecimento que se dedica ao estudos e engajamentos sobre musicologias em sua diversidade sagrada ou profana, sejam elas populares tradicionais, baseadas na oralidade, como demais gêneros populares massivos ou não, ou mesmo música de concerto, a chamada “música clássica” ou “erudita”. Desta forma, procuro adotar um conceito que problematiza o prefixo “etno” como adjetivação para musicologias tradicionais que nascem historicamente de uma relação colonial de produção de conhecimento sobre música, gerando uma relação de alteridade com as “outras músicas” de produção “não escrita”, feita por pessoas e povos “não brancos”, sobretudo aquelas dos países colonizados pelos europeus.

⁶ Grupo criado em 2012, com o objetivo de criar um espaço na universidade pública de debate, produção de conhecimento e práticas musicais feministas. Pode ver em: www.facebook.com/feminariamusical/.

mulheres e LGBTTI, entidades que lutam contra a violência de gênero, o racismo e etnocídio, e com os movimentos sociais de modo geral.

EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS DECOLONIAIS E *ALAFLADAS* DE GUIANÇA

Quem primeiro me ensinou o conceito e a importância da guiança, em termos de percepção intuitiva do sentir para além da racionalidade que guia nossa jornada de maneira positiva, quando a escutamos, foi Adriana Gabriela, atriz, poetisa, compositora e cantora baiana negra, quando fizemos uma longa trilha juntas para o Vale do Paty, na Chapada Diamantina (Bahia, Brasil). Este é um termo utilizado pelas/os guias turísticas/os para descrever a capacidade intuitiva na trilha, premissa fundamental para se desviar de perigos que podem se tornar fatais. A guiança, portanto, nos uniu em primeiro lugar, por afinidade artística, acadêmica e política: em seu lindo trabalho de mestrado sobre feminino sagrado no campo das artes cênicas⁷ ao qual tive a honra de não somente ser convidada para ser uma das professoras avaliadoras em sua banca, como a grata surpresa de ter conhecimento de que a mesma havia utilizado o meu CD nas suas oficinas sobre sagrado feminino com mulheres. Esta jornada de ter no meu trabalho musical o reconhecimento do sagrado feminino é muito significativa, pois há quase 20 anos atrás migrei do ateísmo para uma identidade de alguém que passa a se reconhecer como conduzida por seus guias espirituais diversos em sua jornada.⁸

Na língua portuguesa guiança significa: 1. Ação ou resultado de guiar, de orientar; e 2. Maneira, modo ou forma de guiar.⁹ Contudo, na perspectiva das/os guias turísticas/os da Chapada Diamantina, guiança pode ser compreendida como

⁷ Adriana Gabriela Santos Teixeira; *Mulher no palco: ritos poéticos teatrais de iniciação ao Feminino Sagrado*, dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

⁸ Performance-intervenção que aconteceu como parte do Concerto “Natal das Mulheres”, da Orquestra Sinfônica da Bahia e a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal De Bahia, no Teatro Castro Alves, no dia 20 de dezembro de 2015.

⁹ Disponível em: <http://dicionarioonline.net/dicionario-online-guianca.html>.

poéticas do guiar e/ou de deixar-se ser guiada/o intuitiva e/ou espiritualmente. Falamos de um conhecimento desde o coração e da alma. Das vozes que ecoam para a direção verdadeira do bem maior na jornada.

Ao falar de guiança formulamos também uma perspectiva cosmológica e epistemológica feminista periférica, decolonial, onde se procura praticar uma escuta consciente de que, para uma boa parte de nós, feministas, sobretudo na Bahia, do Nordeste do Brasil, espiritualidade e conhecimento não são excludentes. Pelo contrário, são nutridos um pelo outro. Com Emanuelle Aduni Góes¹⁰ conversamos sobre guiança, enquanto compartilhamos da fé nos orixás e a convicção de que a espiritualidade sustenta nossas militâncias feministas e de vidas em primeiro lugar, e que nossa poesia e música são bálsamos pra nossas almas que carregam dores ancestrais. Em seu poema “Guiança”, de 2016, Emanuelle traz referências muito bem situadas afro-centradas das mulheres negras nesta jornada dos enfrentamentos enquanto “alteridades históricas”:¹¹

Gosto de escrita feminina
 Guiança da mão retinta
 Escrita sempre poética
 Fluida, líquida
 Água a transcorrer entre nós
 Uterina

Escrita Feminina
 Alafia¹²
 Escrita Feminina Alafiada

¹⁰ Filha espiritual do orixá feminino Yansã, Emanuelle Aduni Góes é feminista negra, escritora e blogueira. Doutora pelo Programa do Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia (Brasil), é também liderança do Odara, Coletivo de Mulheres Negras.

¹¹ Rita Laura Segato; “Identidades políticas e alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global”, em *Nueva Sociedad*, núm. 178, Buenos Aires, 2002, pp. 104-125.

¹² Alafia, termo yoruba que significa bem viver/caminhos abertos. Alafiada, neologismo da autora. Alafia com “Fiar” – Tecer – Tecer os caminhos.

Feitiço de palavra
Em canção, ilá¹³

Lembro das cantigas de minha mãe
Entre suas pernas
De minha avó,
Há mais tempo.¹⁴

Neste, termos como “escrita feminina”, “poética”, “retinta”, “uterina”, “alafia”, “feitiço”, “canção”, “ilá”, “mãe” e “avó” atuam como marcadores importantes para ancorar a guiança do movimento de mulheres negras, como foi declamando pelo movimento da Marcha das Mulheres Negras Contra o Racismo, a Violência e pelo Bem Viver”,¹⁵ fortemente demarcado por uma militância inspirada pelas religiões de matrizes africanas, com expressiva presença de sacerdotisas e adeptas religiosas de todo o Brasil.

GUIANÇAS DA ETNOMUSICOLOGIA NO BRASIL:

UMA CRÍTICA FEMINISTA DECOLONIAL COMO GESTO DE FECUNDAÇÃO

A partir da perspectiva epistemológica feminista, proponho que falar sobre guiança contribui para fortalecer uma perspectiva decolonial e latino-americana de música e corpo que necessita de maior aprofundamento no campo da etnomusicologia

¹³ *Ilá* – grito/identidade sonora particular de cada orixá – entidade espiritual do candomblé.

¹⁴ “Guiança”, poema inédito de Emanuelle Aduni Góes.

¹⁵ Realizado pela Articulação de Mulheres Negras Brasileiras, com apoio da Ford Foundation, “A Marcha das Mulheres Negras realizada no dia 18 de novembro de 2015 que colocou em Brasília cerca de 50 mil mulheres de todos os cantos do país, foi resultado dos esforços coletivos das milhões de mulheres negras, que durante três anos e em lugares diferentes do país e do mundo acreditaram na construção de um momento político que revelaria e visibilizaria a luta, a resistência, as denúncias, as angústias e as vozes das 50 milhões de mulheres negras brasileiras.” Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-book-marcha-das-mulheres-negras/>.

no Brasil. Esta fundamenta a crítica feminista decolonial “em gesto de fecundação” que observa a predominância de uma produção de conhecimento majoritariamente pautada por autores estadunidenses ou europeus masculinos, ao mesmo tempo em que também não considera as práticas e protagonismos musicais das mulheres.

Como estratégia para “fecundar” novos caminhos que acolham a perspectiva de gênero e dos protagonismos das mulheres na música, desde 2012 venho coordenando pesquisa sobre epistemologias em música no Brasil. Uma das ações da pesquisa é mapear a produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil em todas as subáreas do conhecimento através de análise de banco de dados de dissertações de mestrado e teses de doutorado, periódicos e anais dos encontros das principais associações de música no país.¹⁶ No campo da etnomusicologia, o foco foram os Anais da Associação Brasileira de Etnomusicologia, a ABET que analisamos desde a fundação da mesma em 2001 até o ano de 2017¹⁷ e os resultados ainda são tímidos na proporcionalidade do panorama sobre uma etnomusicologia brasileira engajada, como podemos observar na publicação recente da importante coletânea organizada pelas pesquisadoras Angela Lühning e Rosângela Tugny onde o tema é brevemente citado, porém não aparece no corpo do livro como um debate importante a ser aprofundado.¹⁸

Contudo, como já pontuei em outro momento, já são mais de 30 anos de produção de conhecimento a respeito do tema no Brasil, tendo como o marco a tese de doutorado de Rita Laura Segato¹⁹ e outros trabalhos como a tese de

¹⁶ Laila Rosa; *Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil*, Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa Permanecer, 2012.

¹⁷ Laila Rosa, Michael Iyanga, Eric Hora, Laurisabel Silva, Sheila Araújo, Luciano Medeiros e Neila Alcântara; “Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões”, em Isabel Nogueira e Susan Campos (orgs.); *Estudos de gênero, corpo e música*, ANPPOM, Goiânia/Porto Alegre, 2013. vol. 3, p. 473.

¹⁸ Angela Lühning; Rosângela Tugny (org.); *Etnomusicologia no Brasil*, Universidade Federal de Bahia, Brasil, 2017, pp. 19-46.

¹⁹ Rita Laura Segato; *A Folk Theory of Personality Types: Goods and their symbolic Representation by Members of the Shango Cult in Recife*, tese de doutorado em Música, The Queen’s University of Belfast, Belfast, 1984.

doutorado de Maria Ignez Cruz Mello,²⁰ meus próprios trabalhos de mestrado e de doutorado²¹ que, juntamente com a dissertação de Helena Lopes,²² tornaram-se tema da dissertação de mestrado em etnomusicologia de Thalita Couto Moreira²³ como referências de estudos de gênero em música no Brasil, somente para citar alguns.

A questão que sempre levantamos ao problematizar a invisibilização dos estudos sobre gênero, corpo e música numa perspectiva interseccional é que, antes de existir música, uma sonoridade a ser produzida, existe um corpo, e este corpo é histórico e político, atravessado pelos marcadores sociais da diferença de gênero, identidade étnico-racial, orientação sexual, classe social, nacionalidade, acessibilidade ou não, dentre tantos outros marcadores. Portanto, retomando o conceito de *guiança*, podemos considerar que o mesmo contribui para compreender a relevância da produção de conhecimento sobre sagrado feminino em música no Brasil, sobre o feminino (cis ou trans) em sua diversidade humana como ativismo feminista e estratégia de enfrentamento às matrizes de desigualdades, como o racismo, o sexismo, a lesbo-homo-transfobia, o capacitismo, classismo, etc.

Acho pertinente trazer ainda a perspectiva da psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estes, sobre o que chama de saque e refúgio destruídos que, por sua vez, regem a redução do espaço e o esmagamento da natureza instintiva feminina:

²⁰ Maria Ignez Cruz Mello; *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*, tese de doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2005.

²¹ Laila Rosa; *Epabei Iansã! Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres*, dissertação de mestrado em Música - Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Laila Rosa; *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*, tese de doutorado em música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

²² Elena Lopes da Silva; *Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: Um estudo de caso*, dissertação de mestrado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

²³ Thalita Couto Moreira; *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*, dissertação de mestrado em Música - Etnomusicologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

Observamos, ao longo dos séculos, a pilhagem, a redução do espaço e o esmagamento da natureza instintiva feminina. Durante longos períodos, ela foi mal gerida, à semelhança da fauna silvestre e das florestas virgens. Há alguns milênios, sempre que lhe viramos as costas, ela é relegada às regiões mais pobres da psique. As terras espirituais da Mulher Selvagem, durante o curso da história, foram saqueadas ou queimadas, com seus refúgios destruídos e seus ciclos naturais transformados à força em ritmos artificiais para agradar os outros. [...] A mulher moderna é um borrão de atividade. Ela sofre pressões no sentido de ser tudo para todos. A velha sabedoria a muito não se manifesta.²⁴

Reitero a compreensão de feminino sagrado feminista não essencializado que objetive generalizar as experiências de mulheres que são diferentes e desiguais entre si, muito menos heteronormativo, cisgênero ou de algum tipo de ode a um dom naturalizado à maternidade. Neste sentido, dialogo com Adriana Gabriela que cabe a nós parir (ou não) crianças, coisas, arte, aromas, saberes, desejos. Uma transcendência do gerar que contempla toda aquela que se sinta acolhida, cis, trans, lésbica, bi, hetera, negra, branca, indígena, nipônica, etc. Retomo o conceito de corpo-território alinhado à perspectiva antirracista da guiança, como aquela do poema de Emanuelle Aduni Góes, de que sim, existem outras epistemologias que são ancoradas nas vivências e cosmologias das mulheres negras, indígenas, das bruxas, das sacerdotisas, parteiras, rezadeiras, as “alteridades históricas” que nunca abandonaram suas guianças e seguem inspirando e guiando novas gerações nesta jornada de enfrentamento ao racismo, sexismo, lesbofobia, transfobia, etc.

Na sua dissertação de mestrado Adriana Gabriela traz referências corpóreas do feminino, sem no entanto, essencializar os nossos corpos.²⁵ A “Fecundação”

²⁴ Clarissa Pinkola Estés; *Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*, Rocco, Rio de Janeiro, 1994, p. 15.

²⁵ No seu texto revolucionário, poético e corporificado, que a autora dedica “a todas que desejam liberdade”, a mesma o divide a partir do ciclo menstrual como campo simbólico, plural e não essencializado do feminino sagrado: “1) Menstruar: Esvaziar; 2) Fase Folicular: Aquietar e Escutar; 3) Ovulação: Renovar; 4) Fase Lútea: Encarnar e Encher”. Adriana Gabriela Santos Teixeira; *Mulher no palco...*

que ela propõe no poema a seguir atravessa todo o seu trabalho intelectual do mestrado e atualmente também no doutorado, no sentido de gestar vida e existência do ser artista, da potência de parirmos poemas, músicas, performances, textos como outros saberes desde o corpo para além de ter útero ou parir crianças, de um corpo feminino historicamente violado e invisibilizado,²⁶ mas jamais silenciado.

Quando eu puder dançar com o medo
e de pernas abertas
deixar que me atravessasse o tempo,
o espaço, o momento, o instante,
não temerei mais a morte,
terei realizado a palavra certa,
o gesto, o amor, a união do que sou.²⁷

É neste sentido de sagrado feminino que compreendo como sinônimo de um feminismo corpóreo, ou seja, da sabedoria e da guiança do nosso corpo histórico e sagrado que firmam um saber decolonial em gesto de fecundação de novos caminhos que contemplem a diversidade humana.

Elizabeth Grosz defende um feminismo corpóreo como “um experimento de inversão” em relação à lógica de um dualismo “corpo e mente” que é excludente:

Dualismo é a crença de que existem dois tipos de “coisas” mutuamente excludentes, físico e mental, corpo e mente, que compõe o universo em geral e a subjetividade em particular.²⁸

²⁶ Sobretudo os corpos femininos negros e indígenas no contexto latino-americano.

²⁷ Adriana Gabriela; Poema “Fecundação”, em *Sobre minhocas e pássaros: poéticas da travessia*, Arté, Salvador, 2016, s/p.

²⁸ Elizabeth Grosz; *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Indianapolis, 1994, p. vii: “Dualism is the belief that there are two mutually exclusive types of ‘thing’, physical and mental, body and mind, that compose the universe in general and subjectivity in particular” (tradução minha).

Nesta lógica dualista excludente, não somente o pensamento androcêntrico hegemônico branco, como também, grande parte das teorias feministas relegou o corpo para o segundo plano, negando assim o seu protagonismo na formação das nossas subjetividades e, mais ainda, de nossa guiança.

O dualismo sublinha uma preocupação recorrente não somente de muitos/as filósofos/as mas também de teóricas feministas. Feministas, assim como filósofos/as, tem tendido a ignorar o corpo ou colocá-lo numa posição de estar, de alguma maneira, subordinado a ou dependente de tudo que é interessante a respeito de intenções de animação, um tipo de significação psíquica ou social e as várias formas de fenomenologia têm tendido, com algumas exceções notáveis, a permanecer desinteressadas ou não convencidas da relevância de re-focalizar nos corpos os motivos da subjetividade.²⁹

Numa perspectiva decolonial dos corpos femininos, Rita Laura Segato³⁰ propõe pensar o corpo feminino enquanto território que, no contexto do feminicídio da Cidade de Juarez (México), bem como também dos (trans)feminicídios no Brasil, os corpos femininos (cis ou trans) são lidos como territórios a serem violados.

En la lengua del feminicidio, cuerpo femenino también significa territorio y su etimología es tan arcaica como recientes son sus transformaciones. Ha sido constitutivo del lenguaje de las guerras, tribales o modernas, que el cuerpo de la mujer se anexe como parte del país conquistado. La sexualidad vertida sobre el mismo expresa el acto domesticador, apropiador, cuando insemina el

²⁹ “Dualism underlies the current preoccupations not only of many philosophers but also of feminist theorists. Feminists, like philosophers, have tended to ignore the body or to place it in the position of being somehow subordinate to and dependent for all that is interesting about it on animating intentions, some sort of psychical or social significance. Feminist theory, with its commonly close relation to psychoanalytic theory and to various forms of phenomenology, has tended, with some notable exceptions, to remain uninterested in or unconvinced about the relevance of re-focusing on bodies in accounts of subjectivity”, Elizabeth Grosz; *Volatile Bodies...* p. vii (tradução minha).

³⁰ Rita Laura Segato; *La guerra contras las mujeres*, Traficante de Sueños, Madrid, 2016.

territorio-cuerpo de la mujer. Por esto, la marca del control territorial de los señores de Ciudad Juárez puede ser inscrita en el cuerpo de sus mujeres como parte o extensión del dominio afirmado como propio.³¹

Nós mulheres somos, portanto, donas de corpos políticos, corpos-territórios de enfrentamento à lógica naturalizada e violenta de que os nossos corpos são territórios que não nos pertencem, que podem ser exterminados pelo Estado e pela sociedade patriarcal sexista, heterossexual,³² racista, trans-homo-fóbica, etarista e capacitista. Por esta e outras razões que ocupar o nosso corpo, que é também um corpo musical, enquanto epistemologia de gestação e da *guiança* é uma prática revolucionária e de “inversão”, como propôs Elizabeth Grosz, que, no poema de Emanuelle Aduni Góes e do tema da Marcha das Mulheres Negras, o campo do sagrado das religiões de matrizes africanas consiste não somente em guarnição espiritual contra-hegemônica, como também em epistemologias e práxis feministas.

FEMINARIA MUSICAL: POR UMA PEDAGOGIA FEMINISTA ANTIRRACISTA E DECOLONIAL EM MÚSICA

Ao falar sobre guiança no campo dos estudos e engajamentos em música na perspectiva das epistemologias feministas decoloniais e da pedagogia feminista antirracista proposta por bell hooks,³³ acredito poder contribuir para compreender a invisibilização das nossas subjetividades no campo da produção de conhecimento em etnomusicologia no Brasil que permanece naturalizada. A mesma reitera uma retórica generalizante sobre políticas públicas e comunidade, sem levar em

³¹ Rita Laura Segato; *La guerra contra las mujeres*, p. 49.

³² Ochy Curiel; “Hacia La construcción de un feminismo descolonizado”, em Yuderlys Espinosa Miñoso (org.); *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, vol. I, En La Frontera, Buenos Aires, 2010, pp. 69-78.

³³ bell hooks; *Ensinando a transgredir...*

conta ou aprofundar a interseccionalidade dos marcadores sociais da diferença, tais quais, gênero, raça e etnia, classe social, orientação sexual, geração, dentre outros. Tal perspectiva reverbera igualmente no campo formativo de pedagogias que invisibilizam produções de conhecimento dissidentes ou não hegemônicas (branca, patriarcal, heteronormativa, cisgênera, etc.), legitimando saberes, experiências e corpos em detrimento de outros. Reconhecer nossas diferenças e desigualdades na sociedade, no próprio campo de produção de conhecimento em música e também no seio das próprias comunidades com as quais trabalhamos, contribui para formular práxis inclusivas e dialógicas que consideram a dimensão da diversidade humana, sem excluir ou invisibilizar nenhuma das partes envolvidas.

Deste lugar, enquanto etnomusicóloga, faço o questionamento de por quê grande parte de nós, pesquisadoras mulheres, não procuramos romper com o olhar historicamente androcêntrico sobre as músicas tradicionais e populares no Brasil? Muitas questões ainda intocadas ou pouco tocadas, como os protagonismos invisibilizados das mulheres, e até mesmo nossas próprias experiências nas escolas de música ou no meio da música, enquanto pesquisadoras, musicistas, compositoras, ativistas, etc. de enfrentamento às matrizes de desigualdades que nos deparamos em nossos próprios espaços profissionais, muitas vezes, como trouxe o importante texto de Debora Wong³⁴ ao denunciar o sexismo, racismo e etnocentrismo no âmbito das escolas de música estadunidenses.

Acho importante, portanto, trazer a perspectiva que venho trabalhando de (trans)feminicídio musical,³⁵ que dialoga com os conceitos de feminicídio de Marcela Lagarde,³⁶ Rita Laura Segato³⁷ e Mariana Berlángua Gayón,³⁸ ao

³⁴ Debora Wong; “Ethnomusicology and Difference”.

³⁵ Laila Rosa; “Música e violência: narrativas do divino e feminicídio”, em *Violência de gênero contra mulheres: suas diferentes faces e estratégias de enfrentamento e monitoramento*, Cecília M. B. Sardenberg; Márcia S. Tavares (orgs.); Coleção Baianas, NEIM – Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2016, pp. 293-326.

³⁶ Marcela Lagarde; *Gênero y poderes*, Instituto de Estudios de la Mujer-Universidad Nacional Autónoma, Heredia, Costa Rica, 1994.

³⁷ Rita Laura Segato; *La guerra contras las mujeres...*

³⁸ Mariana Berlángua Gayón; *Una mirada al feminicidio*, Editorial Itaca/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2018.

transfeminicídio de Berenice Bento³⁹ para pensar o campo do musical: desde a invisibilização da produção de conhecimento sobre mulheres e feminino como algo “específico” e “menor” e dentro disso, os marcadores sociais como identidade étnico-racial que tencionam o feminismo branco eurocentrado, heteronormativo e acadêmico por muito tempo hegemônico defendido pelos feminismos negros como Patricia Hill Collins,⁴⁰ Lélia Gonzalez,⁴¹ Luiza Bairros,⁴² dentre outras. O (trans)feminicídio musical cabe igualmente às sonoridades que fazemos, de beleza e diversidade que refletem a todas nós, mas que seguem consideradas como “menores” e são, portanto, invisibilizadas nos espaços musicais hegemônicos, como é o caso, das compositoras.

Em outro momento problematizei a disparidade a respeito das compositoras, questionando quantas ouvimos, estudamos e tocamos nas escolas de música das universidades brasileiras, por exemplo — questão a ser mais discutida tanto nos cursos de música tradicionais, como nos cursos novos dedicados à música popular brasileira. O lugar de autoridade composicional masculino, hetero e branco sempre foi tensionado e o conceito de patriarcado musical continua pertinente. Neste sentido, é este também um dos engajamentos da Feminaria Musical: *grupo de pesquisa e experimentos sonoros* — romper com esta lógica de invisibilização e violência epistêmica e musical naturalizada. Seguimos na dissidência em relação a esta lógica, problematizando como a dimensão do sagrado reelabora uma pedagogia feminista decolonial em música, pautando interlocuções epistemológicas e de ativismos feministas entre o nosso grupo com grupos de mulheres e LGBTQI+, entidades que lutam contra a violência de gênero, o racismo e etnocídio, e com os movimentos sociais de modo geral,

³⁹ Berenice Bento; *Brasil: país do transfeminicídio*, São Paulo, 2014.

⁴⁰ Patricia Hill Collins; “Distinguishing Features of Black Feminist Thought”, em *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2a ed., Routledge, New York, 2000, pp. 21-43.

⁴¹ Lélia Gonzalez; “A categoria político-cultural de amefricanidade”, em *Tempo Brasileiro*, núm. 92/93, 1988, pp. 69-82.

⁴² Luiza Bairros; “Nossos feminismos revisitados”, em *Estudos Feministas*, vol. 3, núm. 2, 1995, pp. 458-463.

através de diversas ações, tais quais, pesquisa, rodas de conversa, oficinas, eventos e performances poético-musicais sobre o tema.

Promovemos debates a partir da simples pergunta lançada às mulheres: qual a sua relação com a música? “Tenho músicas mas não sou compositora”, “toco mas não tão bem”, escrevo, “mas meu texto num é bom”, “você realmente acha que meu projeto de pesquisa presta?”. O que essas “simples perguntas” dizem sobre nós, mulheres, pesquisadoras e musicistas e nossas interlocutoras? Creio que tem muito mais do que humildade e desejo de *feedback*. Falar sobre epistemicídio, como denunciou de forma pioneira Sueli Carneiro,⁴³ umas das filósofas negras mais importantes do Brasil, é falar também de feminicídio. Ou seja, é não somente lutarmos para termos direitos à nossa integridade física, mas também afetiva e intelectual, é essa pequena morte diária que precisamos lutar cada vez que questionamos nossa própria capacidade porque fomos ensinadas que não somos capazes, que somos frágeis, brutas, infantis, temperamentais, intelectualmente limitadas, inseguras, histéricas, bruxas... sim.

Se somos uma diversidade de corpos, experiências e conhecimentos, desde nosso país, por quê a mesma não está representada de forma equilibrada no referencial teórico e nos temas escolhidos e ações empregadas? Nessa diversidade cabe o lugar do (se e nos) pensar e a(s) escrita(s). Pensei muito no como e no quê falar neste importante encontro que foi o 4o Encuentro de Etnomusicologia da Red Napiniaca de 2016, que representou, sobretudo, um encontro de pessoas que pensam, sentem e vivem o mundo, reXistindo desde as periferias (Sul do México e Nordeste do Brasil), desde a histórica e indígena Chiapas. Então, trago Gloria Anzaldúa:

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro

⁴³ Sueli Carneiro; *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, tese de doutorado em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas as outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver.⁴⁴

Ao dialogar com tais autoras não me destituo do lugar de privilégio branco na escala da pigmentocracia brasileira, portanto, não me coloco em lugar de igualdade com as companheiras negras e indígenas, lésbicas e/ou transexuais e transgêneros. No entanto, minha trajetória de classe social de branca periférica de algum modo racializa minha trajetória, com marcadores que me destituem de status privilegiado. Esse “não lugar”, o da familiaridade com a pobreza, com a trajetória dos meus avós-pais migrantes do sertão pernambucano, ele baixo-escalão do exército, ela costureira e operária, *catarina*.⁴⁵ Por outro lado, Salvador, capital do Estado da Bahia, onde resido há 15 anos, possui um alto índice de famílias chefiadas por mulheres negras, onde a matrilinearidade percebida pela antropóloga Ruth Landes nos anos 40 quando escreveu o clássico livro *A cidade das mulheres*,⁴⁶ ainda se faz presente com uma altivez marcante. Contudo, junto a ela o (trans)femicídio e o racismo, bem como a privação dos direitos, se traduzem em muita resistência onde as desigualdades sociorraciais continuam presentes, penalizando sobretudo as mulheres negras, como denuncia a socióloga negra Antônia dos Santos Garcia.⁴⁷

⁴⁴ Gloria Anzaldúa; “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, em *Estudos Feministas*, núm. 8, 2000 (1º semestre), Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2000, p. 231.

⁴⁵ *Catarina* é um termo popular utilizado no na região do Nordeste brasileiro para designar meninas que são trazidas do interior para a cidade grande para trabalhar em casas de família que pode ser da sua própria família ou de outras.

⁴⁶ Ruth Landes; *A cidade das mulheres*, 2ª ed., Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

Tudo isso pra dizer que a guiança e o feminino sagrado que por ora compartilho vem desses passos, das bruxas, das ialorixás, das xamãs e da minha avó. Os mesmos não podem ser considerados sem que se pensem em epistemologias feministas decoloniais que deem conta de nossas diferenças e desigualdades, e que elaborem estratégias de enfrentamento a estas históricas matrizes de desigualdades. Lanço, portanto, as seguintes indagações:

- 1) Como pensar música e sagrado feminino?
- 2) O que a riqueza das experiências, cosmologias, conhecimentos, que se traduzem em “ciências ilegítimas” aos olhos da branquitude debatida profundamente por Liv Sovik⁴⁸ e Von Ware,⁴⁹ do racismo, do patriarcado, da colonialidade e do capitalismo têm a nos ensinar?
- 3) Como criarmos estratégias de enfrentamento para os (trans)feminicídios musicais pautados por uma produção de conhecimento feminista decolonial e por uma pedagogia feminista antirracista?

Então, que comecemos pela arte de uma guiança que adentre por trilhas de uma etnomusicologia feminista decolonial e uma pedagogia feminista antirracista⁵⁰ no âmbito da universidade e para fora dela, onde nossos corpos femininos historicamente violados existam e reXistam, como reivindica Viviane Vergueiro, autora transfeminista brasileira.⁵¹

⁴⁷ Antônia dos Santos Garcia, *Desigualdades raciais e segregação urbana em antigas capitais: Salvador cidade d' Oxum e Rio de Janeiro de Ogum*, tese de doutorado em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

⁴⁸ Liv Sovik; *Aqui ninguém é branco*, Aeroplano, Rio de Janeiro, 2009.

⁴⁹ Vron Ware (org.); *Branquidade: Identidade branca e multiculturalismo*, Garamond, Rio de Janeiro, 2004.

⁵⁰ Laila Rosa; Isabel Nogueira; “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música”, em *Vórtex*, vol. 3, núm. 2, Curitiba, 2015, pp. 25-56.

⁵¹ Viviane Vergueiro; “*Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*”, dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

Como estratégia de ativismo feminista e de uma pedagogia feminista antirracista, a Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros vem propondo diversas ações como produção de conhecimento em música no Brasil como é o caso da produção colaborativa do vídeo *Filhas da terra*,⁵² pelas estudantes negras integrantes do grupo e das estudantes indígenas integrantes do PET — Comunidades Indígenas.⁵³ Eu estava prestes a viajar para participar de um evento e deixei como sugestão para o grupo que se inspirassem no conceito de *amefricanidade* enquanto categoria política e cultural, cunhada pioneiramente pela pensadora negra Lélia González como *amefricanização*, no engajamento de visibilizar as identidades *amefricanas*.⁵⁴ O resultado é um vídeo muito delicado com referências de ancestralidade de matrizes africana e indígena, com imagens na mata verde, campus da UFBA em Ondina, Salvador (Bahia), com foco nas sementes vermelhas de urucum e das pinturas corporais com argila colorida que as cinco mulheres faziam entre si num gesto sagrado de reverência a este feminino ancestral representado por elas próprias.

⁵² Filhas da Terra é um curta idealizado pelas estudantes negras da Feminaria Musical: Anni Carneiro, terapeuta e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos sobre Gênero, Mulheres e Feminismo da Universidade Federal de Bahia; Ana Paula dos Anjos Fiuza, mestra em Museologia pela UFBA; Bruna Santos, bacharela em Estudos sobre Gênero e Diversidade e Cristiane Lima, bacharela em Humanidades e estudante do curso de História da UFBA. O mesmo contou com a colaboração das estudantes indígenas Carla Arfer Jurum Tuxá e Andressa Carvalho, de etnia pataxó, integrantes do PET Comunidades Indígenas da Universidade Federal da Bahia. O vídeo foi dirigido pela integrante e artista visual Alexandra Martins, tendo sido exibido pela 1ª vez em 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/feminariamusical/videos/815505495236004/>.

⁵³ “O PET-Comunidades Indígenas UFBA orienta-se pelo princípio da indissociabilidade — ensino, pesquisa e extensão no bojo do Programa de Educação Tutorial/MEC. Foi criado em 2010 e formado por estudantes de graduação oriundos de comunidades indígenas e tutoria de um docente. Baseado na produção autoral e colaborativa intercultural, inicialmente, o grupo teve como foco a História e Cultura Indígena nas escolas de ensino médio e fundamental: por uma ação política para implementação da lei 11.645/08. A partir de 2013, de forma associada aos temas do curso de graduação dos estudantes participantes, algumas atividades foram mantidas e outras foram criadas, com ênfase maior na formação em pesquisas temáticas, cartografia, registros, diálogos de saberes culturais e políticas públicas para a diversidade.” Disponível em: <http://petindigenaufba.blogspot.com/2015/11/o-que-e-o-pet-de-educacao-tutorial-foi.html>.

⁵⁴ Lélia González; “A categoria político-cultural de amefricanidade...”, pp. 69-82.

Neste, as mulheres negras optaram por manter apenas as falas das mulheres indígenas como um ato de escuta e sororidade. Contudo, seus corpos femininos negros se apresentam em cores e igualmente falam, aos serem pintados pelas irmãs indígenas que denunciam em suas falas a questão problemática histórica de invasão do território em suas aldeias pelo ou com anuência do Estado Baiano. A este respeito, Carla Arfer Jurum Tuxá, mulher indígena da etnia Tuxá, denuncia no vídeo.

Meu povo passa, há muitos anos por um processo de luta por território [...] E essa perda que o meu povo sofreu não foi só a questão de perder a terra, uma perda histórica, dos seus antepassados, do seu vínculo com a Mãe Terra.

E então as mulheres escolhem referenciar esta conexão com a Pachamama, a Mãe Terra, desde o título do vídeo. Como trilha sonora para o tema “Filhas da Terra” e esta reconexão e reivindicação pela ancestralidade com a Mãe Terra que Arfer denuncia, bem como a territorialidade dos seus corpos femininos negros e indígenas, discutimos à distância entre as sugestões do grupo e outras que eu dei. Ao final foram escolhidas três canções: 1. “Araruna”, canto tradicional do Povo Parakanã, com adaptação para voz, violão e piano de Marlui Miranda,⁵⁵ cantora e pesquisadora das músicas indígenas do Brasil, como referência de um canto feminino indígena em sua língua original; 2. “Guerreiro da Águia”, canção autoral do compositor indígena Wakay Fulni-ô,⁵⁶ como referência da resistência indígena no Brasil onde ele canta em português afirmando possuir o “vestido da águia” que vê “além do infinito”, sendo a águia importante referência do xamanismo indígena de diversos povos, com voz masculina, violão, gaita e percussões; e o vídeo é finalizado com 3. “Tá caindo fulô”,⁵⁷ canção do Congado Mineiro Terno

⁵⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aGJ_MYzpgcg.

⁵⁶ “Wakay Cícero Pontes é um músico indígena. É filho de Kariri com Fulni-ô e vive na reserva Thá-Fene (Semente Viva) na Bahia.” Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2015/05/08/14-musicas-de-diferentes-cantores-indigenas-brasileiros-para-conhecer/>.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xQRY3l3vtZk>.

de Congo dos Arturos, tradição negra do Estado de Minas Gerais, com canto feminino responsorial, coro infantil acompanhado pelas percussões diversas desta tradição (tambores e idiofones), onde “lá no céu, lá na terra, tá caindo fulô” para celebrar esse encontro-gesto de *amefricanidades* nos termos de Lélia Gonzalez.

O debate no grupo sobre a trilha foi interessante, pois trouxe a oportunidade de refletirmos juntas sobre a materialidade musical alinhada ao conceito do vídeo, ou seja, como expressar sonoramente aquilo que estava sendo dito, mostrado através das imagens. Neste, as sonoridades escolhidas têm o propósito específico de dar suporte e coerência à proposta de amefricanização adotada, através da materialidade do musical, conceito problematizado por Talitha Couto Moreira, ao tecer uma interessante e construtiva crítica sobre os nossos trabalhos,⁵⁸ onde a música é sinônimo da realidade material ou “instância antes de participação do que de representação”. Sobre a importância deste debate, a autora afirma:

Se é possível compreender a música como possuindo uma potência de ação, uma vez que encontra-se mais no plano da contaminação do que simplesmente da comunicação, mais mundano que ideal, esta torna-se capaz de criar, modificar, desestabilizar a condição dos seres que com que ela interagem.⁵⁹

A mesma considera as articulações entre a categoria gênero e as relações étnico-raciais, dissidências sexuais e demais marcadores sociais da diferença, tais quais classe social, geração, acessibilidade, dentre tantos outros, que elaboram e são elaborados por territórios e travessias de produções de conhecimento e engajamentos com sujeitos, comunidades e grupos dissidentes que permanecem invisibilizados no campo da etnomusicologia brasileira, caso das mulheres negras e indígenas como protagonistas das pesquisas e interlocutoras em primeiro plano. São vários os caminhos ainda a serem percorridos, tanto no que se refere

⁵⁸ As nossas teses de doutorado, de Maria Ignez Cruz Mello e a minha, e a dissertação de mestrado de Helena Lopes.

⁵⁹ Talitha Couto Moreira; *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*, 2012, p. 78.

à produção de conhecimento sobre mulheres (cis e trans) em música no Brasil, como também às diversas interlocuções políticas no campo da realização das pesquisas, que ainda têm privilegiado interlocutores homens, em sua maioria.

Acredito que, ao falar sobre subjetividade e epistemologias decoloniais da guiança para refletir sobre práxis políticas da etnomusicologia engajada brasileira, tecendo uma crítica feminista que busque avançar em questões ainda pouco aprofundadas, é concentrar esforços para a construção da poética e radical proposta de bell hooks de uma “teoria como prática libertadora” e sobretudo, um “local de cura”.

Cheguei à teoria porque estava machucada - a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender - apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. O mais importante, queria fazer a dor ir embora. Eu vi a teoria, na época, como um local de cura.⁶⁰

Contudo, a teoria só faz sentido quando aliada à práxis, à elaboração de novas pedagogias de pesquisa, de ensino, de interlocuções e engajamentos de pesquisa, de extensão, de ativismos, dentre tantas possibilidades. Felizmente chega toda uma nova geração no Brasil que está despertando para os estudos sobre gênero, identidade étnico-racial, corpo e sexualidade em música, atravessada pelas iniciativas pioneiras sobre o tema e claro, pelas suas próprias, que estão sendo criadas, e avançam em novas questões também. Por fim, como professora, musicista e pesquisadora há quase 20 anos,⁶¹ reitero a importância de uma pedagogia feminista antirracista e musical materializada através de ações horizontalizadas e colaborativas, como a experiência da produção do vídeo *Filhas da Terra*. Para que

⁶⁰ bell hooks; *Ensinando a transgredir...*, p. 83.

⁶¹ Com grande parte dessa experiência docente na rede pública e gratuita de ensino, tendo ensinado crianças, jovens e adultos de diversas gerações e contextos sociais, e quase oito anos na universidade pública federal, com ricas experiências de interlocuções com mulheres, grupo de estudantes indígenas e comunidades LGBTTT diversas do contexto baiano.

este quadro se transforme ainda mais, representando simbólica e materialmente uma outra parte invisibilizada da história, compondo assim, a sua reescrita, novas teorias “de cura” desde este lugar dissidente.

A sala de aula continua sendo o espaço que oferece as possibilidades mais radicais na academia. Há anos é um lugar onde a educação é solapada tanto pelos/as professores/as quando pelos/os alunos/as, que buscam todos/as usá-la como plataforma para seus interesses oportunistas em vez de fazer dela um lugar de aprendizado. Com esses ensaios, somo a minha voz ao apelo coletivo pela renovação e pelo rejuvenescimento de nossas práticas de ensino. Pedindo a todos/as que abram a cabeça e o coração para conhecer o que está além das fronteiras do aceitável, para pensar e repensar, para criar novas visões, celebra o ensino que permita as transgressões – um movimento contra as fronteiras e para além delas. É um movimento que transforma a educação na prática da liberdade.⁶²

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria; “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, em *Revista Estudos Feminista*, núm. 8, 2000 (1º semestre), Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, pp. 229-236.
- Bairros, Luiza; “Nossos feminismos revisitados”, em *Estudos Feministas*, vol. 3, núm. 2, 1995, pp. 458-463.
- Bento, Maria Aparecida Silva; “Branqueamento e branquitude no Brasil”, em Iray Carone e Maria Aparecida Silva Bento (orgs.); *Psicologia social do racismo – Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*, Vozes, Petrópolis, 2002, pp. 25-58.
- Bento, Berenice; *Brasil: país do transfeminicídio*, São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio_Berenice_

⁶² bell hooks; *Ensinando a transgredir...*, p. 24.

- Bento.pdf. [acesso em 2015].
- Berlanga Gayón, Mariana; *Una Mirada al feminicidio*, Editorial Itaca/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2018.
- Carneiro, Sueli; *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, tese de doutorado em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- Collins, Patricia Hill; “Distinguishing Features of Black Feminist Thought”, em *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2a ed., Routledge, New York, 2000, pp. 21-43.
- Curiel, Ochy; “Hacia La construcción de un feminismo descolonizado”, em Yuderkys Espinosa Miñoso (org.); *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, vol. I, En La Frontera, Buenos Aires, 2010, pp. 69-78.
- Estés, Clarissa Pinkola; *Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*, Rocco, Rio de Janeiro, 1994.
- Gonzalez, Lélia; “A categoria político-cultural de amefricanidade”, em *Tempo Brasileiro*, núm. 92/93 (jan./jun.), Rio de Janeiro, 1988, pp. 69-82.
- Grosz, Elizabeth; *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Indianapolis, 1994.
- Haraway, Donna; “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, em *Cadernos Pagu*, núm. 5, 1995, pp. 7-41.
- hooks, bell; *Ensinando a transgredir: a educação como prática libertadora*, Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2013.
- Lagarde, Marcela; *Género y poderes*, Instituto de Estudios de la Mujer-Universidad Nacional Autónoma, Heredia, Costa Rica, 1994.
- Landes, Ruth; *A cidade das mulheres*, 2ª ed., Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- Lühning, Angela e Rosângela Tugny (orgs.); *Etnomusicologia no Brasil*, EDUFBA, Salvador, 2017, pp. 19-46.
- Mello, Maria Ignez Cruz, *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wanja do Alto Xingu*, tese de doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2005.

- Moreira, Talitha Couto; *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*, dissertação de mestrado em Música - Etnomusicologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- Nogueira, Isabel e Susan Campos (orgs.); *Estudos de gênero, corpo e música*, Série Pesquisa em Música no Brasil, ANPPOM, Goiânia/Porto Alegre, 2013, vol. 3.
- Rosa, Laila; “Música e violência: narrativas do divino e feminicídio”, em Cecília M. B. Sardenberg e Márcia S. Tavares (orgs.); *Violência de gênero contra mulheres: suas diferentes faces e estratégias de enfrentamento e monitoramento*, Coleção Baianas, NEIM/EDUFBA, Salvador, 2016, pp. 293-326.
- Rosa, Laila; *Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil*, Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa Permanecer, 2012.
- Rosa, Laila; *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*, tese de doutorado em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- Rosa, Laila; *Epabei Iansã! Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres*, dissertação de mestrado em Música - Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- Rosa, Laila *et al.*; “Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões”, em Nogueira, Isabel e Susan Campos (orgs.); *Estudos de gênero, corpo e música*, ANPPOM, Goiânia/Porto Alegre, 2013, vol. 3.
- Rosa, Laila e Isabel Nogueira; “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música”, em *Vórtex*, vol. 3, núm 2, Curitiba, 2015, pp. 25-56.
- Segato, Rita Laura; *La guerra contras las mujeres*, Traficante de Sueños, Madrid, 2016.
- Segato, Rita Laura; “Identidades políticas e alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global”, em *Nueva Sociedad*, núm. 178, Buenos Aires, 2002, pp. 104-125.
- Segato, Rita Laura; *A Folk Theory of Personality Types: Goods and their Symbolic Representation by Members of the Shango Cult in Recife*, tese de doutorado em

- Música, The Queen's University of Belfast, Belfast, 1984.
- Silva, Elena Lopes da; *Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: Um estudo de caso*, dissertação de mestrado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, 2000.
- Sovik, Liv; *Aqui ninguém é branco*, Aeroplano, Rio de Janeiro, 2009.
- Teixeira, Adriana Gabriela Santos; *Mulher no palco: ritos poéticos teatrais de iniciação ao Feminino Sagrado*, dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Brasil, 2016.
- Teixeira, Adriana Gabriela Santos; *Sobre minhocas e pássaros: poéticas da travessia*, Tatiana Nascimento e Artè Edições, Brasília, 2016.
- Vergueiro, Viviane; *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*, dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- Ware, Vron (org.); *Branquidade: Identidade branca e multiculturalismo*, Garamond, Rio de Janeiro, 2004.
- Wong, Debora; "Ethnomusicology and Difference", em *Ethnomusicology*, vol. 50, núm. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue, 2006, pp. 259-279.

Maracatu-Nação Raízes de Pai Adão: um canto Nàgô na cidade de Recife

Alice Emanuele da Silva Alves e Mirty Kátly da S. Souza

CICLOS DE CHEGADAS DOS POVOS AFRICANOS NO BRASIL:
A ORIGEM CULTURAL NÀGÔ NO CAMPO DA RELIGIOSIDADE

O Brasil tem sua formação sociocultural alicerçada nas trocas socioculturais afro-luso-americanas. A parte considerada africana deste processo é baseada na vinda de povos negros escravizados trazidos para o país desde o início de sua colonização, o que perdurou por três séculos, oficialmente, até a Abolição da Escravatura em 13 de maio de 1888.

Consta em documentação e em registros baseados em fontes orais que teriam sido quatro ciclos de chegada dos africanos em terras brasileiras, o povo *Nàgô* na última leva desses, por volta do fim do século XVIII e início do XIX.¹ Os povos vindos do Sul e do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria são chamados genericamente de *Nàgô* por terem uma língua comum com variantes dialéticas. Há também entre estes grupos uma unidade religiosa demarcada por práticas e ritos religiosos semelhantes. Os povos *Nàgô* que

¹ “A fim de situar, aproximadamente, a chegada dos primeiros grupos *Nàgô* ao Brasil—seguindo, por um lado, o esquema dos quatro ciclos distinguidos por Luís Viana Filho (1964) e que foram mais tarde minuciosamente examinados e modificados por Pierre Verger (1964 e 1968), e, por outro lado, a cronologia deduzida das fontes orais— pode-se admitir que os *Nàgô* foram os últimos a se estabelecerem no Brasil, nos fins do século XVIII e início do século XIX”, escreve Juana Elbein dos Santos em *Os Nàgô e a morte: Pade, Asêsê e o culto Égun na Bahia*, Editora Vozes, 14 ed., Petrópolis, 2012, p. 27.

chegaram ao país foram concentrados nas zonas urbanas em um processo muito importante para a expansão desses. Os *Nàgô* foram enviados para regiões suburbanas ricas e em franco desenvolvimento do Norte e Nordeste do Brasil, sobretudo para as capitais dos estados da Bahia e de Pernambuco, Salvador e Recife. O comércio intenso entre Bahia e a Costa manteve os *Nàgô* do Brasil em contato permanente com suas terras de origem.²

Por um processo que não tardou a acontecer, os diversos grupos *Nàgô*, por suas semelhanças de costumes, de ritos e práticas religiosas, estabeleceram contatos entre si. Era uma forma de tentar manter as raízes culturais africanas vivas, uma unidade. Este viés da vivência enquanto comunidade era estendido para aspectos do cotidiano que não necessariamente tinham interação com a religião. O complexo cultural africano de certa forma foi mantido com os *egbê*³ sendo associações para estruturar o convívio do grupo, onde o culto aos *òrisà*, entidades divinas, é mantido e renovado, e também a reverência aos ancestrais mais ilustres, os *ègun*, é feita.⁴

² Juana Elbein dos Santos; *Os Nàgô e a morte...*, p. 32.

³ “Do mesmo modo que na África Ocidental, a religião impregnou e marcou todas as atividades do *Nàgô* brasileiro, estendendo-se, regulando e influenciando até suas atividades as mais profanas. Foi através da prática contínua de sua religião que o *Nàgô* conservou um sentido profundo de comunidade e preservou o mais específico de suas raízes culturais. Assim, o século XIX viu transportar, implantar e reformular no Brasil os elementos de um complexo cultural africano que se expressa atualmente através de associações bem organizadas, *egbê*, onde se mantém e se renova a adoração das entidades sobrenaturais, os *òrisà*, e a dos ancestrais ilustres, os *èguns*”, explica Juana Elbein dos Santos; *Os Nàgô e a morte...*, p. 32.

⁴ Segundo José Jorge de Carvalho, “los *orishas* funcionan básicamente como intermediarios entre un dios abstracto (hoy día prácticamente asimilado al dios católico) y los hombres. Son llamados ‘santos’ justamente por jugar ese papel intermediario, a partir del cual se estableció el fenómeno del sincretismo o equivalencia simbólica entre las divinidades africanas y algunos de los santos católicos más venerados en el país. El culto a los *orishas* representa la parte más popular y festiva de las religiones afro-brasileñas y es lo que las hace atractivas para la población en general, al punto de ser llamadas, a veces, ‘religión de los *orishas*’. [...] Los *eguns* son las almas de los muertos que intervienen en la vida de los humanos y pueden incluso aparecer ante los vivos bajo la forma de espectros o entidades perturbadoras. El culto a los *eguns* es, con mucho, la parte más secreta de la vida del *shangó*: es responsabilidad exclusiva de los hombres de confianza del grupo, permitiéndose

No Brasil, estes lugares de convivência, que em suas origens surgiam em roças, em amplos terrenos, ficaram conhecidos como “terreiro”, e logo foram determinados e conhecidos como lugares das práticas religiosas de matriz africana. Porém de acordo com Juana Elbein dos Santos, os limites da sociedade *egbé* não coincidem com os físicos do “terreiro”:

O “terreiro” ultrapassa os limites materiais (por assim dizer polo de irradiação) para se projetar e permear a sociedade global. Os membros do *egbé* circulam, deslocam-se, trabalham, tem vínculos com a sociedade global, mas constituem uma comunidade “flutuante”, que concentra e expressa sua própria estrutura nos “terreiros”.

Na diáspora, o espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no “terreiro” [...] O “terreiro” contém dois espaços com características e funções diferentes: a) um espaço que qualificaremos de “urbano”, compreendendo as construções de uso público e privado; b) um espaço virgem, que compreende as árvores e uma fonte, considerado como o “mato”, equivalendo à floresta africana, que Lydia Cabrera (1968, 1ª parte) chame de “monte” e tão exaustivamente o caracteriza.⁵

OS TOQUES ENQUANTO ESTRUTURA RELIGIOSA PARA O CANDOMBLÉ

O toque, para o terreiro, é uma cerimônia extremamente musical, a mais importante dessa festa pública, que marca o fim de um processo de oferendas feitas para as divindades do candomblé. Nele, pode haver a presença de várias

apenas a las mujeres responder a sus cantos en el momento estricto del ritual. Dicha separación de los *eguns* se hace notar hasta musicalmente, en la medida en que su música preserva rasgos muy idiosincráticos con relación a los otros repertorios de música ritual”, em “Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental”, em *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6, Barcelona, 2002, pp. 2 y 3.

⁵ Juana Elbein dos Santos; *Os Nago e a morte...*, p. 34. A obra de Lydia Cabrera a que ela alude é *El Monte*, La Habana, 1954.

peçoas, desde religiosos do terreiro, simpatizantes da religião e, também, religiosos de outros terreiros. O ritual acontece por mais ou menos quatro, cinco horas e durante seu acontecimento é entoado todo o repertório de cânticos para os *òrisà*, em uma ordem fixa deles entre si. Na louvação para as divindades, os toques, os filhos da casa dançam em círculo, o que é conhecido com o nome de *xirê* onde cantam aos *òrisà* na seguinte ordem: *Exú, Ogum, Odé (Oxossi), Obaluaiê, Nanã, Euá, Obá, Oxum, Yemanjá, Xangô, Oyá (Iansã) e Orixalá*. Outros *òrisà* menos populares como *Iroko* e *Olofin* também são preservados e reverenciados.

A música funciona como uma parte indissociável do processo ritual religioso. Segundo Rita Segato, “as fronteiras do evento musical estabelecem as fronteiras do evento ritual. Trata-se de um ritual musical, um ritual em que a música é um sistema dominante de símbolos”.⁶ Cada *òrisà* tem uma representação musical que condiz com a sua personalidade enquanto divindade antropomorfa. Em termos práticos musicais, são os *ogans*⁷ que guiam toda a produção dos “arranjos musicais” que acontecem durante os toques do terreiro. Eles tocam os *ilú*⁸, em uma espécie de revezamento entre eles três, durante a cerimônia. São utilizados três *ilú*: *melê (agudo)*, *melê ancó (médio)*, *yan (grave)*, e pelo menos um *agbê*.

O culto ocorre no esquema de canto responsorial, onde o pai-de-santo ou a mãe-de-santo inicia a toada para cada *òrisà*. A música é uma condução importante para a comunicação com os orixás; ela é um chamado, uma prece de seus filhos, pode ser um clamor de alegria, de consolo e de agradecimento.

⁶ Rita Segato; “Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá”, em *Revista do Patrimônio*, núm. 28, p. 239.

⁷ *Ogã/Ogan* – são os homens que não “rodam o santo”, que não incorporam ou recebem a entidade religiosa, o *òrisà*. E, por isso, eles são designados para algumas funções específicas como, por exemplo, o toque dos instrumentos durante os cultos.

⁸ *Ilu, Ilú, Ylu ou Elu* – pode ter mais de uma denominação. É um tipo de tambor afro-brasileiro usualmente utilizado em rituais religiosos, sobretudo na região nordeste do Brasil. Normalmente tocado com as mãos, é construído geralmente sobre uma base de madeira em forma de cruz, sendo primordialmente afinado através de hastes de ferro. Disponível em: <http://nacaoencantodopina.maracatu.org.br/2013/10/29/toshiro-construtor-dos-ilus-do-yle-axe-oxum-deym/>. Acesso em 20 de maio de 2018.

COMPLEXO RELIGIOSO DO CANDOMBLÉ A PARTIR DO
TERREIRO DE *OBÁ OGUNTÉ, SÍTIO DE PAI ADÃO*

As religiões consideradas afro-brasileiras mais antigas tem suas formatações configuradas no século XIX. A religião Católica Apostólica Romana era a única religião tolerada para a época, a única oficialmente legalizada e a única que conferia legitimidade social. Todos os negros escravizados, e até mesmo depois da abolição oficial da escravatura, eram obrigados à conversão para esta fé, eram obrigados a se sujeitarem ao batismo religioso católico antes mesmo de serem vendidos, assim que chegavam para as terras brasileiras. Com isso, os negros africanos escravizados tiveram que recriar no Brasil suas religiões dos *òrisà, voduns e inquices*. Os negros se diziam católicos e se comportavam como se assim fossem, e praticavam os rituais de seus ancestrais e os ritos católicos.

Desde o início as religiões afro-brasileiras se fizeram sincréticas, estabelecendo paralelismos entre divindades africanas e santos católicos, adotando o calendário de festas do catolicismo, valorizando a frequência aos ritos e sacramentos da igreja. Assim aconteceu com o candomblé da Bahia, o xangô de Pernambuco, o tambor-de-mina do Maranhão, o batuque do Rio Grande do Sul e outras denominações, todas elas arroladas pelo censo do IBGE sob o nome único e mais conhecido: candomblé. Até recentemente essas religiões eram proibidas e por isso duramente perseguidas por órgãos oficiais. Continuam a sofrer agressões, hoje menos da polícia e mais de seus rivais pentecostais, e seguem sob forte preconceito, o mesmo preconceito que se volta contra os negros independentemente de religião.⁹

⁹ Reginaldo Prandi; “As religiões afro-brasileiras e seus seguidores”, em *Civitas. Revista de Ciências Sociais*, vol. 3, núm. 1, 2003, p. 16.

A partir das considerações feitas acima, é possível situar a origem e o desenvolvimento sociocultural e religioso do que vem a ser o Terreiro *Obá Ogunté*,¹⁰ também conhecido como *Sítio de Pai Adão*.¹¹

O *Sítio de Pai Adão* é fundado por volta do fim do século XIX, entre 1860 e 1870, por *Ifatinunké*, que no Brasil recebe o nome de Inês Joaquina da Costa, a *ialorixá*, mãe-de-santo, Tia Inês. O *Sítio* foi assim nomeado graças ao *babalorixá*, pai-de-santo, Felipe Sabino da Costa (Imagem 1), conhecido como Pai Adão. Quando Tia Inês falece, em 1919, Pai Adão assume o Terreiro.¹² Depois de sua morte a linha de sucessão é seguida por vários de seus filhos, genéticos ou não.¹³ O local é usado para o culto dos *òrisà* e aos *ègun*, consagrado ao *òrisà* feminino *Yemanjá*.¹⁴ O *Sítio* fica localizado no bairro de Água Fria, na Estrada Velha de

¹¹ Tombado pelo governo estadual de Pernambuco, através do decreto 10.712, em 05 de setembro de 1985. No ano de 2009, foi encaminhado à Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o pedido de tombamento também pelo governo federal.

¹² “O relacionamento de Inês com Felipe Sabino da Costa também é confuso, e não se sabe exatamente porque foi ele que herdou o terreiro de Inês. Valfrido também insinua que eles eram mais que bons amigos. Esta sabedora de sua viagem à Nigéria, achou-o mais qualificado para herdar a liderança religiosa do terreiro. Há uma outra versão segundo a qual Adão a trouxe consigo da Nigéria e que a mesma logo alçou vôo por si só, fundando o terreiro mas sem romper completamente o seu relacionamento com Adão, a quem legou a casa. Uma outra história é de que ele teria rompido a linha sucessória que caberia a Joana Batista e usurpado o terreiro alegando ser uma ordem dos Orixás”, Maria do Carmo Brandão em Zuleica Dantas Pereira, *O Terreiro Obá Ogunté: parentesco, sucessão e poder*, dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994, pp. 49-50.

¹³ Todos os *babalorixás* que assumiram após a morte de Pai Adão, vindos de sua linhagem, pertenciam à sua família profana, de laços de sangue. Em contrapartida, as mães-de-santo que assumiram depois disso e que vinham da linhagem de Tia Inês pertenciam a sua família sagrada, ligadas por laços religiosos. Cfr. Nadijja Carmo Domingos da Silva, Jessica Oliveira e Zuleica Campos; “O terreiro Obá Ogunté e Ilê Axé Oyá Meguê: modernidade e tradição”, em *Anais IV Colóquio de História*, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2010, p. 673.

¹⁴ Segundo recomenda Carvalho em “Estéticas de la opacidad y la transparencia...”, p. 2, descripciones clásicas de esta tradición pueden encontrarse en los trabajos *The New World Negro* de Melville Herckovits, *Shango in the New World* de William Bascom, *Black Religions in the New World* de George Simpson y, de Roger Bastide, *Las Américas Negras*. En cuanto a la organización social, el sistema de creencias y el mundo ritual de los cultos shangó en particular, puede hallarse información

Água Fria, na cidade do Recife, se intitula nação *Nàgô Egbá*.¹⁵ O Terreiro *Obá Ogunté*, como casa matriz, tem importante papel na formação e na disseminação de diversos conhecimentos para muitos terreiros da cidade do Recife.



Imagem 1. Felipe Sabino da Costa, Pai Adão. Fotografia presente no Ilê Obá Ogunté.
Crédito: Mírty Káthy.

más detallada en *Ritual and Music of the Sango Cults of Recife*, de Carvalho, así como en “Musik der Xangô-kulte von Recife” y *El Culto shangó en Recife, Brasil*, de Carvalho y Segato.

¹⁵ “Silveira destaca que os egbás, inicialmente, eram de uma região onde se situava a bacia do rio Oxum, migrando, no início do século XIX, pelos enfrentamos interétnicos, para a região do rio *Ogun*, atual *Abeokuta*. Assim, levaram consigo a divindade ‘Yemoja’. Nesse enfoque, pode-se perceber a mesma natureza de Oxum em Iemanjá, no continente africano, posto serem cultuadas em água doce”, Renato da Silveira (2006, p. 474) *apud* Cláudia Maria de Assis Rocha Lima; *Olúlándê: estudo da normatização na estrutura de poder das Casas-matrizes Iorubas, no Recife e em Salvador*, dissertação de mestrado em Ciências e Religião, Universidade Católica de Pernambuco, 2010, p. 62.



Imagem 2. Capela do *Sítio de Pai Adão*. Crédito: Mirty Kátlhy.

Sendo uma casa matriz do Xangô na cidade de Recife, o terreiro é um lugar em que se pratica culto de possessão e que segue típico padrão afro-americano que tem grande similaridade com a *santería* cubana e com a *santería* haitiana. O culto Xangô tem sua fundamentação no complexo sociocultural religioso da nação *Nagô*, é uma forma de reorganização da tradição religiosa dos *Yorubá* provenientes da Nigéria.

En el Brasil, sus equivalentes más cercanos serían el candomblé de Bahía, el *tambor de mina* de São Luís y el *batuque* de Porto Alegre. La tradición africana predominante en el shangó es la Nación Nagô, la cual, muy próxima de la Nación Kêtu de los candomblé de Bahía, constituye básicamente una reorganización de la tradición religiosa de los Yoruba de Nigeria.¹⁶

¹⁶ José Jorge de Carvalho; “Estéticas de la opacidad y la transparencia...”, pp. 2-3.

O MARACATU DE BAQUE VIRADO DO TERREIRO DE PAI ADÃO

Entre as manifestações culturais pernambucanas existentes atualmente, o maracatu de baque virado é considerado uma das mais antigas. Existem, basicamente, dois tipos de grupos que podem ser definidos dentro dessa manifestação: os maracatus-nação e os grupos percussivos. O maracatu de baque virado tem forte ligação com as comunidades afrodescendentes, de origem socioeconômica ligada para as classes mais baixas, periféricas. O ponto alto de visibilidade, as principais apresentações dos maracatus de baque virado, ocorre durante o carnaval pernambucano, sobretudo em Recife. O que traz a principal diferença entre as duas modalidades para maracatu de baque virado é que os grupos percussivos, bastante populares na região metropolitana de Recife, não tem obrigatoriamente ligação com a religião do candomblé como os maracatus-nação. Os grupos percussivos também não tem a corte real dos reis negros e tocam outros gêneros e ritmos presentes na cultura pernambucana como frevo, coco, ciranda, entre outros.¹⁷

O maracatu [Maracatu-Nação], da forma hoje conhecida, tem suas origens na instituição dos Reis Negros, já registrada na França e em Espanha, no século XV, e em Portugal, no século XVI. Em Pernambuco, registramos a presença de coroações dos soberanos do Congo e de Angola a partir de 10 de setembro de 1666, segundo transcrição de Pereira da Costa citando o testemunho de *Urbain Souchou de Rennefort, in Memoires pour servir a L'Histoire des Indes Orientales* etc, publicado em Paris 1688.¹⁸

A presença dos cortejos de coroação para os reis negros, em Recife, ajudou a originar o maracatu. A palavra maracatu aparece na imprensa pernambucana a

¹⁷ Os participantes de forma geral são de classe econômica média, adolescentes e adultos. O aprendizado é predominantemente oral, por repetição. Os grupos evitam abordar os fundamentos religiosos dos maracatus nação, enfatizando a parte musical.

¹⁸ Leonardo Dantas Silva; “A Corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife”, em *Ciências & Trópicos*, vol. 27, núm. 2, 1999, p. 365.

partir do fim da primeira metade do século XIX, para descrever os ajuntamentos negros, como as fugas, conforme Leonardo Dantas Silva.¹⁹ O primeiro maracatu-nação foi fundado em 1800, com o nome de Nação Elefante, também conhecido como o Maracatu de Dona Santa, rainha do mesmo de 1947 a 1962. De forma geral, o maracatu-nação é composto por uma encenação de cortejo que sai às ruas carregando símbolos representantes da realeza e da cultura de matriz africana, acompanhado de seu batuque.

As nações de maracatu, fundadas a partir do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, daremos o nome de *maracatus recentes*. Diferente dos maracatus mais antigos, a exemplos, Estrela Brilhante de Igarassu, Estrela Brilhante do Recife, Nação Porto Rico, entre outros, em que a palavra tradição está ligada principalmente ao seu tempo de existência, os maracatus recentes não atribuem o fator tempo para a sua legitimação como tradicional. A principal forma com que as nações de maracatus recentes legitimam-se a ligação com o sagrado. A territorialidade e o pertencimento para as religiões de matriz afro-brasileiras dizem muito sobre suas identidades e processos de resistência. Atualmente, estes maracatus oferecem espaços para a vivência cultural e contato com a música, e também fazem trabalhos sociais de valorização da cultura afro-brasileira.

O grupo de maracatu-nação Raízes de Pai Adão foi fundado em 1998 por Itaiguara Costa, Felipe Costa (Chuan) e Junior Boto dentro do terreiro Obá Ogunté (Sítio de Pai Adão). Seus fundadores são descendentes de Tia Inês e de Pai Adão. As cores oficiais deste maracatu recente são azul e branco, e seu orixá protetor é *Yemanjá*. O termo *Raízes* é uma referência para o terreiro de candomblé, ao *Sítio de Pai Adão*, não só pela grande quantidade de descendentes e herdeiros de Pai Adão presentes no maracatu, mas também por seguir seus fundamentos religiosos. A sede do maracatu é localizada na Estrada Velha de Água Fria, no subúrbio da capital de Pernambuco, Recife (Imagem 3). Atualmente, o Raízes de Pai Adão tem como presidente²⁰ Itaiguara Costa, como vice-presidente e mestre

¹⁹ Cfr. Leonardo Dantas Silva; “A corte dos reis do Congo...”.

²⁰ O presidente também é chamado de “dono do maracatu”.

Felipe Costa (Chuan) e como contramestre Lucas Gabriel. Diferente de muitos maracatus, tem um grande número de batuqueiros jovens, com faixa etária entre 11 e 17 anos, o que não é comum para um maracatu-nação que não se enquadra na categoria *maracatu mirim*.²¹

Seus ensaios acontecem (em épocas mais próximas do carnaval em que a rotina de ensaios passa a ser intensificada) na rua, em frente para a sede. No repertório, as toadas/loas são de domínio público²² e também podem ser de autoria dos integrantes do grupo. Os temas podem ser sobre o próprio maracatu, a corte real e suas figuras, símbolos e lugares. As toadas também podem ser sobre os elementos do òrisà Xangô. Os baques, os ritmos de maracatu, tocados no Raízes de Pai Adão mais comuns são *luanda*, *arrasto*, *martelo* e *baque de parada*, com virações diferentes (mudanças percussivas) em cima de cada uma das bases utilizadas.



Imagem 3. Sede do maracatu-nação Raízes de Pai Adão. Crédito: Mirty Kátthy.

²¹ Maracatus onde os integrantes são crianças e adolescentes.

²² Para mais informações sobre obras que se enquadram nesta categoria, consultar a Lei de Direitos Autorais (Nº 9.610/98), do governo federal do Brasil.



Imagem 4. Flabelo do maracatu-nação Raízes de Pai Adão de 2008, em seus 10 anos de existência. Fonte: <<http://inventariomaracatusnacao.blogspot.com.br/2012/03/maracatu-nacao-raizes-de-pai-adao.html>>. [Acesso em: 20 de maio de 2018.]

Segundo Cleison Ferreira e Rafael Anjos, o maracatu-nação tem uma forte essência de território, de ligação ao chão que o define. A construção do sociocultural do que é ser parte de maracatu-nação une as pessoas que o compõem por aspectos comunitários, afetivos e de valores.

A vivência cotidiana coletiva está inserida no que vem a ser maracatu-nação e um *ethos*, uma referência étnico-cultural, é central, é o “caldo espesso” que sustenta e agrega pessoas que têm histórias de vida comum. Além da relação com o sagrado advindo das Religiões de matriz africana, que também tem sua essência no território. Aí está o fato de denominar-se “nação” e não grupo, e é

onde podem ser traçadas as fronteiras identitárias entre os grupos percussivos, os grupos estilizados e os maracatus-nação.²³

Além da referência ao cortejo para os reis negros existe também a *calunga*, chamada de boneca. A *calunga* é um dos elementos sagrados do maracatu-nação e está sempre presente nos cortejos. A *calunga* é um elemento do culto religioso cercado de segredos só acessados por aqueles membros dos maracatus que são praticantes da religião do candomblé. É o elemento mais importante para a representação do poder sagrado do maracatu. Ela traz o axé, a força dos antepassados do grupo. De um modo geral, podemos dizer que existe uma ligação do maracatu com o culto aos *èguns*. Os nomes dados para as *calungas* são os mesmos dos antepassados que elas representam.

Para o caso do maracatu Raízes de Pai Adão, as *calungas* Alexandrina e Vicência são, respectivamente, a primeira (ou uma das primeiras) filha-de-santo do terreiro e a filha adotiva de Tia Inês. Há outra característica que pode ser vista também como homenagem aos antepassados: as toadas, ou loas.²⁴ Para as *calungas*, em seu louvor, são cantadas as primeiras loas para abrir o desfile do cortejo, ainda dentro da sede do grupo. Como exemplos, temos as seguintes loas:

1. — Tia Inês me dê licença pr'eu entrar no seu reinado. [Pergunta feita pelo mestre batuqueiro]
-Raízes de Pai Adão recordando seu passado. [Resposta]
2. — Com a força das ondas do mar, raiz de *Iroko*²⁵ vamos saudar. [Pergunta feita pelo mestre batuqueiro].

²³ Cleison Leite Ferreira e Rafael S. Araújo dos Anjos; “O território dos maracatus-nação em Pernambuco: interpretação preliminar”, em *Tempo – Técnica – Território*, vol. 3, núm. 1, Centro de Cartografia Aplicada e Informação Geográfica, Universidade Federal de Brasília, 2012, p. 12. ²⁴ As toadas ou loas podem ser em homenagem aos ancestrais do terreiro da nação do maracatu, fazer referência a brincadeiras e folguedos negros ou até mesmo aos cânticos aos orixás da nação, sendo esses raramente executados em desfiles de rua.

²⁵ Árvore sagrada presente no terreiro. É também um *òrisà*, conhecido como o senhor do tempo.

— Tia Inês trouxe a tradição, batuque de ouro é minha nação.
Tambor Nagô, tambor Nagô, batuque de ouro, raiz de *Xangô*²⁶ [Resposta].

3. — Abram alas pr'o rei e a rainha da nação Nagô [canta 2 vezes: 1ª vez, mestre; 2ª vez, batuqueiros; perguntas].
— Minha mãe *Yemanjá* me livrou da senzala que me escravizou, eu plantei nesse sítio semente sagrada²⁷ da libertação [canta 2 vezes: 1ª vez, mestre; 2ª vez, batuqueiros].
— É o *Iroko*, é o tempo Raízes de Pai Adão [canta 2 vezes: 1ª vez, mestre; 2ª vez, batuqueiros].

A primeira loa acima apresentada é geralmente a primeira a ser cantada pelo Raízes de Pai Adão todos os anos no desfile oficial do carnaval de Recife. As outras fazem menção para a religião e para alguns *òrisá* como *Xangô* e *Yemanjá* e *Iroko*.

Entre as figuras presentes nos maracatus-nação temos também: porta-estandarte,²⁸ damas do paço,²⁹ duque e duquesa, príncipe e princesa, ministros, embaixador,³⁰ damas da corte e demais figuras nobres. Há também a presença de baianas,³¹ catirinas,³² escravos, vassalos,³³ caboclos.³⁴ Abrindo o cortejo sempre

Conta-se nos *itans* (historias relacionadas para os *òrisá* e criação do mundo) que *Iroko* foi a primeira árvore que existiu.

²⁶ Neste contexto, a palavra *Xangô* faz referência ao nome que também usado para definir a religião candomblé em Pernambuco.

²⁷ O termo “semente sagrada” está relacionado para a semente do *Iroko*.

²⁸ Com uma indumentária referenciando trajes de reis e rainhas europeus, como o rei francês Luís XV.

²⁹ São as mulheres que carregam as calungas no passeio que é o cortejo.

³⁰ Alguns maracatus transferem esse título ao porta estandarte.

³¹ Pode existir duas alas de baianas, a de baianas ricas, vestidas com roupas mais trabalhadas representando cada uma um orixá, e a de baianas pobres.

³² Espécie de figura folclórica dos brinquedos de boi brasileiros.

³³ Representação do escravo que leva o pália (guarda-sol).

³⁴ Nome dado aos indivíduos que nasceram da mistura entre brancos e os indígenas brasileiros. Também é o nome dado a uma linha de entidades de várias religiões afro-brasileiras, por exemplo, a Umbanda.

estão as figuras mais importantes: a rainha e o rei.³⁵ A estimativa de figuras, brincantes que compõem o cortejo de um maracatu-nação varia em torno de 60 a 200 participantes.

Nota-se que as personagens para as mulheres que figuram dentro do maracatu-nação são bastante aceitas por estarem em lugares de legitimação dentro do senso comum para a representação feminina. Entre essas, as mais importantes são a rainha e a dama do paço. Para ser rainha de maracatu-nação, a mulher deve ser obrigatoriamente negra. Para ser dama do paço, se tem preferência por mulheres que estejam ligadas a um terreiro de religião afro-brasileira. Para ser dama de paço, por tendência, se faz a escolha por mulheres mais velhas, “tendo passado da fase reprodutiva”, por não menstruarem mais e, supostamente, não terem vida sexual ativa. Tem-se a crença de que a menstruação deixa o corpo da mulher aberto, por isso o ideal é que nas apresentações de maracatus-nação nenhuma delas deve estar no período menstrual. Como Jailma Maria Oliveira assinala, outra restrição recomendada é a abstinência sexual, que é ligada a preceitos do òrisà Xangô, que também é extensiva para os homens. “Em alguns grupos a restrição referente à menstruação se estende para as demais posições

³⁵ “Os reis negros, em especial o Rei do Congo que possuía uma hierarquia própria sobre os membros das demais nações africanas aqui residentes, compareciam às festas religiosas protegidos pela umbela, um grande pálio redondo de várias cores, ladeado por dignitários de suas respectivas cortes, sendo o cortejo aberto pela bandeira da nação, juntamente com outras bandeiras arvoradas, e acompanhados por instrumentos de percussão [...] O grande guarda-sol colorido sob o qual vinha amparado o rei de cada nação, como fora observado pelo Padre Carapuceiro, no seu artigo publicado de 15 de março de 1843, era denominado cumbi pelos africanos; vocábulo que na língua kimbundu quer dizer sol. Inicialmente pensou-se que esta grande umbela havia sido transplantada do cerimonial da igreja católica [...] Acontece que o cumbi tem sua origem africana, como registra o escritor Olfert Dapper, célebre pelas suas narrativas de viagens, que aponta uso do cumbi pelos reis africanos no seu livro *Nauwkeurige Beschrijving der Afrikaansche gewesten* [Minuciosa descrição das regiões africanas], publicado em Amsterdam (1668), depois traduzido para o francês sob o título *Description de 1' Afrique* (Boom & van Someren, Amsterdam, 1686)”, em Leonardo Dantas Silva; “A Corte dos reis do Congo...”, pp. 369-370.

da mulher na corte, a exemplo do maracatu Estrela Brilhante de Igarassu que também estabelece esse tipo de regra”.³⁶

Os homens atuam basicamente com as posições de reis, príncipes, nobres e lanceiros. A rainha tem função mais importante que o rei. Mulheres e homens compõem casais de nobreza. “Estes casais são importantes —acrescenta Oliveira— para conferir grandiosidade aos grupos de maracatus; quanto mais houver, maior o seu impacto, especialmente no desfile de carnaval”.³⁷

Para o cortejo, depois da realeza, seus nobres e outras personagens brincantes, vem o batuque, formado por gonguês, agbês, mineiros, tarol (ou caixas) e alfaias, onde os “batuqueiros”³⁸ tocam e cantam anunciando a chegada da corte (Quadro 1). Geralmente não são utilizados mineiros e agbês juntos;³⁹ os maracatus-nação optam apenas por um deles, sendo o agbê⁴⁰ um instrumento que passou a ser utilizado nas nações de maracatu nos anos 2000. Alguns maracatus, geralmente as nações de maracatus mais antigas, ainda optam pelo uso do mineiro. Para o batuque, se nota que se tem uma maioria de homens. Não se tem a necessidade de que todos os integrantes da nação de maracatu façam parte do terreiro. Entretanto, alguns instrumentos, a exemplo da *alfaia mestra*,⁴¹ devem ser tocados por homens (preferencialmente com alguma ligação religiosa), por serem instrumentos que passam por preceitos religiosos, diferente das alfaias que são instrumentos comuns. As *alfaias mestras* possuem importância semelhante para os atabaques de terreiro, tipos de tambores utilizados nos rituais de candomblé. Entretanto, não são todos os grupos possuem alfaia mestra.⁴²

³⁶ Jailma Maria Oliveira; *Rainhas, mestres e tambores: Gênero, corpo e artefatos no maracatu-nação pernambucano*, dissertação, mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011, p. 36.

³⁷ Jailma Maria Oliveira; *Rainhas, mestres e tambores...*, p. 36.

³⁸ Como geralmente chamam os músicos que tocam nos maracatus-nação.

³⁹ Pode acontecer de alguma nação a qual utiliza apenas agbês, no dia do desfile oficial de nações (também conhecido como passarela) que ocorre no carnaval, utilizar dois ou três mineiros no baque, à frente dos agbês.

⁴⁰ Conta-se que os agbês eram instrumentos tocados apenas por homens dentro dos cultos aos eguns.

⁴¹ Alfaia maior, tocada apenas por homem e geralmente confeccionada de bojo de macaíba.

⁴² Cfr. Jailma Maria Oliveira; *Rainhas, mestres e tambores...*

Por este motivo, se faz necessário que os mestres de maracatu tenham um conhecimento também religioso, pois eles participam dos cultos de obrigação⁴³ que antecedem o carnaval e muitas vezes participam também do ritual do balé.⁴⁴

Para os outros tambores presentes no batuque também se faz obrigações, que não são destinadas para pessoas específicas e que também são mais flexíveis, com isso tanto os homens quanto as mulheres podem tocar eles. Uma importante observação apontada por Oliveira é que são as mulheres brancas de classe média que conseguem se inserir nos grupos as que tocam as alfaias. As mulheres que residem nas comunidades têm preferências por tocar os agbês ou mineiros.

Isso se deve ao fato das mulheres de classe média, quando do seu ingresso nos grupos tradicionais, terem convencido os mestres a tocar no batuque, especificamente alfaia. Essa separação de classe relacionada aos instrumentos aparece em interseção com raça dentro dos grupos, onde a mulher de classe média, vista como branca pela sua aparência, participa desse setor.

Outra explicação para o uso dos instrumentos por parte das mulheres está também relacionada à questão religiosa. De acordo com a religião, elas não deveriam tocar os tambores que cultuam os espíritos dos antepassados mortos por terem o corpo aberto, o que se agrava com a menstruação, um acontecimento que se repete a cada mês. De modo semelhante, parece prevalecer aqui a mesma regra que é posta às mulheres que desfilam no cortejo.⁴⁵

⁴³ Ritual interno dos terreiros de candomblé, geralmente apenas filhos da casa estão presentes. No ritual de obrigação, além de se cantar e dançar para os orixás, é oferecido para eles alimentos para agradecer e pedir proteção.

⁴⁴ O Balé é o nome dado tanto ao ritual quanto ao local específico para as obrigações ligadas aos mortos, os eguns, geralmente situado no extremo oposto da entrada do terreiro.

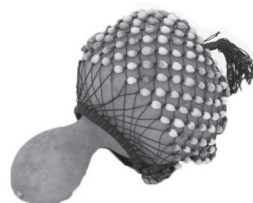
⁴⁵ Jailma Maria Oliveira; *Rainhas, mestres e tambores...*, p. 38.

GONGUÊ

É uma espécie de idiofone percutido, tocado com uma baqueta batendo na parte externa da campana. Faz-se uso de ao menos um gonguê no cortejo. O batuqueiro por tocar o instrumento circula dentro do batuque para que os outros músicos acompanhem sua marcação rítmica.

**AGBÊ**

É um idiofone de agitação. No batuque, geralmente, se tem o predomínio de mulheres tocando agbê. É a primeira linha de instrumentos a abrir o batuque. Por ser um instrumento leve, por estar muito ligado para a figura feminina, há quase sempre uma forte ligação com a execução da dança e coreografias por parte desses músicos. Nem todos os grupos usam o agbê.

**MINEIRO**

Também é um idiofone de agitação. Muito parecido com outro instrumento da mesma família, sendo que o mineiro é um pouco maior. Tocado tanto por mulheres quanto por homens. Também fica para a frente do cortejo.

**TAROL**

Instrumento membranofone, um tambor bimembranofone. As membranas usadas geralmente são de plástico. Também conhecido como caixa de guerra. Possui uma esteira de metal de molas de arame na membrana inferior. Toca-se utilizando baquetas percutidas na membrana superior. A lateral pode ser tanto em madeira quanto em metal. A afinação é feita através das cordas, quando a lateral é de madeira. Com a lateral em metal, a afinação é feita pela tensão dos aros.



ALFAIA

Outro membranofone, outro tambor bimembran-ofone, também tocado com o uso de baquetas na membrana superior. Faz-se uso de pele animal, geralmente bode, uma espécie de caprino muito presente na região Nordeste do Brasil. Sua lateral pode ser feita com bojo de macaíba (árvore comum nos estados de Pernambuco Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba e Ceará) ou compensado. A afinação é realizada através da pele animal usada na membrana e das cordas que fazem a amarração lateral.



Quadro 1. Instrumentos utilizados nos maracatus-nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os maracatus-nação estão em constante mutação, o que é essencial para que esta tradição se reinvente e continue a ter força. Em Pernambuco, atualmente se tem por volta de vinte e seis maracatus-nação, onde aproximadamente doze foram fundados na década de 1990. Eles são manifestações culturais afro-brasileiras importantes para valorização e perpetuação de valores históricos, sociais e culturais que são fundamentais para a cultura negra pernambucana, recifense.

Através de ligações com os terreiros de candomblé, de suas lutas contra os preconceitos racial, social e religioso, de suas atuações, na maioria dos casos, em bairros periféricos,⁴⁶ os grupos têm fundamental atuação social e cultural de reconhecimento para seus participantes, enquanto membros de uma comunidade. Os maracatus-nação ajudam a dar cada vez mais diversidade e riqueza de vozes, cores e rostos para uma das maiores frentes de formação cultural do Brasil, a herança negra afrodescendente.

⁴⁶ Grande parte dos integrantes são jovens e adultos de baixa renda, residentes em localidades próximas as sedes dos maracatus-nação.



Imagem 5. Raízes de Pai Adão. Abertura do Carnaval de Recife em 2016. Fonte: Acervo do Maracatu-Nação Raízes de Pai Adão.



Imagem 6. Raízes de Pai Adão no Desfile dos Maracatus-Nação no Carnaval de Recife em 2017 (Av. Nossa Senhora do Carmo, região central da cidade de Recife). Crédito: Marcus Venícius.

BIBLIOGRAFÍA

- Bascom, William; *Shango in the New World*, African and Afro-American Research Institute, Austin, 1972.
- Bastide, Roger; *Las Américas negras*; Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- Brandão, Maria do Carmo Tinôco; *Xangôs tradicionais e umbandizados do Recife: Organização econômica*, tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.
- Carvalho, José Jorge de; *Ritual and Music of the Sango Cults of Recife*, tese de doutorado em Antropologia Social, The Queen`s University of Belfast, Irlanda do Norte, 1984.
- Carvalho, José Jorge de; “Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental”, em *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, 2002.
- Carvalho, Jose Jorge de e Rita Segato; “Musik der Xangô-kulte von Recife”, en Tiago de Oliveira Pinto (ed.), *Brasilien. Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens*, Schott, Mainz, 1986, pp. 176-192.
- Carvalho, Jose Jorge de e Rita Segato; *El Culto shangó en Recife*, Brasil, Centro para las Culturas Populares y Tradicionales, Caracas, 1987.
- Ferreira, Cleison Leite e Rafael Sanzio Araújo dos Anjos; “O território dos maracatus-nação em Pernambuco: interpretação preliminar”, em *Tempo – Técnica – Território*, vol. 3, núm. 1, Centro de Cartografia Aplicada e Informação Geográfica, Universidade Federal de Brasília, Brasil, pp. 46-80.
- Herskovits, Melville; *The New World Negro*, Indiana University Press, Bloomington, 1966.
- Lima Claudia Maria de Assis Rocha; *Olúdândê: estudo da normatização na estrutura de poder das Casas-matrizes Iorubas, no Recife e em Salvador*, dissertação de mestrado em Ciências e Religião, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2010.
- Oliveira, Jailma Maria; *Rainbas, mestres e tambores: Gênero, corpo e artefatos no maracatu-nação pernambucano*, dissertação, mestrado em Antropologia, Universidade

- Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- Pereira, Zuleica Dantas; *O Terreiro Obá Ogunté: parentesco, sucessão e poder*, dissertação, mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.
- Prandi, Reginaldo; “As religiões afro-brasileiras e seus seguidores”, em *Civitas. Revista de Ciências Sociais*, vol. 3, núm. 1, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003, pp. 15-33.
- Santos, Juana Elbein dos; *Os Nãgô e a morte: Pade, Asèsè e o culto Égun na Bahia*, Editora Vozes, 14 ed., Petrópolis, 2012.
- Segato, Rita Laura; “Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá”, em *Revista do Patrimônio*, núm. 28, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional, Rio de Janeiro, 1999, pp. 237-252.
- Silva, Leonardo Dantas; “A Corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife”, em *Ciências & Trópicos*, vol. 27, núm. 2, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1999, pp. 363-384.
- Silva, Nadjija Carmo Domingos da; Oliveira, Jéssica Silvestre de Lira; Campos, Zuleica Dantas Pereira; “O terreiro Obá Ogunté e Ilê Axé Oyá Meguê: modernidade e tradição”, em *Anais IV Colóquio de História*, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2010.
- Silveira, Renato da; *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro de keto*, Maianga, Salvador, 2006.
- Simpson, George; *Black Religions in the New World*, Columbia University Press, New York, 1978.

“Palavra Preta” e “Sonora”: espaços de mobilização e auto-organização das compositoras de Salvador

Alexandra Martins Costa

INTRODUÇÃO

No presente artigo pretende-se mostrar como as práticas coletivas que algumas das compositoras de Salvador têm realizado dentro do campo musical, e como essas práticas contra hegemônicas se constituem como espaços de mobilização e fortalecimento de uma cena cujo mercado musical é marcado por desigualdades e hierarquias sociais. Para tanto trago minha experiência etnográfica enquanto pesquisadora das mobilizações Palavra Preta: Mostra Nacional de Negras Autoras e Sonora: Ciclo Internacional de Compositoras, que surgiram entre 2016 e 2017 e cuja trajetória continua por acontecer em outras cidades. São iniciativas que articulam uma experiência em comum: a do encontro tendo como ponto de partida as possibilidades sonoras que apresentam nas composições musicais.

Além disso, para mostrar como os marcadores de gênero e raça aparecem no discurso das compositoras, foram escolhidos alguns trechos de entrevistas realizadas com idealizadoras e organizadoras das mobilizações citadas. São elas: Luedji Luna¹, uma das organizadoras do Palavra Preta, e

¹ Luedji Luna tem 30 anos de idade, é de Salvador, negra, bissexual e candomblecista. Aos 25 anos começou a fazer aulas de canto na Escola Baiana de Canto Popular da professora Ana Paula Albuquerque. E desde então começou a participar de recitais produzidos pela própria escola. Sua trajetória musical iniciou com a escrita onde cantava como brincadeira e escrevia como uma forma de se expressar. A composição foi aparecer aos 17 anos de idade quando usava a escrita

Ana Luisa Barral², organizadora do Sonora de Salvador. Pretende-se articular seus discursos de forma a perceber como reforçam as referências de suas próprias produções e da produção de outras musicistas, numa estratégia de retroalimentação e criação de uma rede de compartilhamento e saberes, para combater o que Laila Rosa chama de “feminicídio musical”, essa tentativa de silenciar as mulheres na música quando não se quer reconhecer o espaço que as mesmas ocupam neste meio e que o destaque dessas mulheres ainda causa certo estranhamento por parte de quem ainda resiste ao empoderamento de mulheres dentro da música.³

Difícilmente as mulheres são pensadas enquanto pessoas que criam, em especial quando voltadas ao mercado musical cujas relações de poder, machismo e racismo por vezes marcam suas trajetórias profissionais, e é comum a invisibilidade das mulheres compositoras, que mesmo circulando dentro do campo musical, possuem dificuldades para se inserirem no meio. Sobre o aniquilamento

para sanar uma inquietação de solidão e desde então tem levantado a bandeira da composição autoral e se assumido como cantora e compositora. Em seus shows costuma cantar suas próprias composições ou de outras mulheres negras. Lançou *Um Corpo no Mundo*, contemplado pelo Prêmio Afro 2017, inspirada nas questões de diáspora negra, carrega uma mensagem de questionamento e pertencimento sobre a identidade, com ritmos da música africana, do samba, do reggae e também da MPB. Vem incorporando também referências africanas, de músicos angolanos e de Cabo Verde.

² Ana Luisa Silva Barral tem 30 anos de idade, espiritualista, no que tange a identidade étnico racial se considera 25 por cento branca, 25 indígena, 25 parda, 25 negra e é heterossexual. É natural de Montes Claros, Minas Gerais. Sua iniciação musical aconteceu ainda muito nova quando fazia aula de balé e jazz e já nessa época se ligava e gostava muito de música. Além disso, vários familiares tocam algum instrumento e isso foi de grande influência em sua vida. Veio para Salvador aos 13 anos de idade e foi nesse momento que começou a tocar violão, em seguida pandeiro, bandolim, caixa e ler partitura. Esse arcabouço autodidata fez com que ela conseguisse entrar na Escola de Música da UFBA por meio do vestibular. Possui um EP que se chama *Ictus*, lançado em julho de 2014 e um álbum que se chama *Doçura* que foi lançado em abril de 2017. É uma das fundadoras do Som das Binha, Ciranda Sonora formada por mulheres.

³ Para saber sobre este conceito, do propósito e dos alcances do Sonora, ver o vídeo “Lançamento do Canal Sonora Salvador” em www.youtube.com/watch?v=sKq-c45VYUc (acessado em 23/06/2018).

que as mulheres muitas vezes sofrem dentro do mercado musical seja como instrumentistas, compositoras ou musicistas, Laila Rosa comenta:

Na Escola de Música não se ouve mulheres. Quando você pergunta para um(a) estudante de música: “Quantas compositoras você conhece? Quantas compositoras você escuta? Quantas compositoras seu professor colocou para você ouvir durante seu curso de música?” É muito desigual ou é inexistente. Esse extermínio do que a gente é e do que a gente faz é sistemático e histórico, então um espaço como esse é um espaço de resistência muito grande, só depois que o tempo passar que a gente vai ter a dimensão do tamanho disso aqui. Perceber o microfone como uma arma mesmo. Onde a gente pode, através do som, movimentar essa transformação.⁴

Diante do quadro de invisibilidade que mulheres compositoras vivenciam em suas trajetórias profissionais, pode-se inferir que acatar o “microfone como uma arma” é uma forma de tirar a poesia/arte do local de ostentação. É inferir como a fala pode se tornar uma narrativa de si e campo de resistência, assim como a escritora afroamericana Audre Lorde já pontua a prática da fala como exercício de olhar e se reconhecer nas histórias que percorrem toda uma ancestralidade em suas vidas. Ao escrever que “poesia não é um luxo”, ela retira a produção artística da esfera da ostentação e ao fazer isso a coloca como campo de resistência sugerindo que, para muitas mulheres negras, a poesia é um modo de compartilhar experiência e ampliação de suas vozes. Pois, para várias mulheres, a poesia é:

uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção à sobrevivência e à mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças

⁴ Laila Rosa, em entrevista para o vídeo “Lançamento do Canal Sonora Salvador” (acessado em 23/06/2018).

e medos é calçado por nossos poemas, talhado das experiências pétreas de nossas vidas diárias.⁵

No artigo “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, a pesquisadora Ruth Finnegan reflete sobre o imaginário que se tem sobre o processo criativo em quanto uma prática solitária ao pressupor que o artista é um cidadão que consegue se distanciar da sociedade, se colocando como um gênio que vaga por locais distantes ao se isolar em ateliês em prol do processo criativo, assim como “el ideal del ‘individuo genial’, independiente de la sociedad que le rodea y situado (con mucha menor frecuencia, situada) por encima de ella, es una poderosa fuerza en el pensamiento convencional sobre arte”.⁶ Este é um imaginário dotado de romantismo idealizado e que faz referência aos cânones do modelo tradicional das escolas e conservatórios de música, onde a figura do mestre se configurava como um gênio a ser seguido pelos pupilos.

Quadro este bastante diferente das situações artísticas contemporâneas onde se constata que vozes dissonantes, subalternas, fora das margens tem construído seu canal de interlocução e possuído agência sobre suas produções. Uma análise antecipada que se faz sobre a necessidade de organizações artístico-criativas formadas exclusivamente por mulheres nos dá indícios para inferir que essa demanda acontece como consequência de experiências anteriores de machismos e relações de poder que atravessaram as trajetórias profissionais e de vida dessas mulheres. Isso acontece porque a história da música é comumente cantada e contada por homens e sobre homens fazendo com que eles se tornem percussores e descobridores desse conhecimento. Assim deixando de lado as produções das mulheres e invisibilizando suas histórias. No entanto, recentes estudos e matérias sobre histórias de compositoras, assim como análises de suas

⁵ Audre Lorde; “Poetry is no luxury” [“Poesia não é luxo”], em *Sister Outsider: Essays and Speeches*, The Crossing Press Feminist Series, New York, 1984. p. 37. Traduzido por tatiana nascimento, disp. em traduzidas.wordpress.com, p. 1.

⁶ Ruth Finnegan; “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, em *Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review*, núm. 6, 2002, p. 9.

obras, acabam resgatando uma história não oficial onde demonstram que as mulheres sempre estiveram presentes dentro do campo musical e que muitas não receberam o devido reconhecimento de seu trabalho, deixando uma trajetória ainda a ser contada e cantada.

NECESSIDADE DE UMA CIÊNCIA FEMINISTA

São muitas as compositoras brasileiras que cantam, tocam e arranjam suas próprias canções, porém não possuem reconhecimento e espaço no meio musical. A falta da publicidade e representatividade de autoras na música acaba por desestimular outras mulheres a se enveredar por esse ofício, mantendo o *status quo* vigente neste meio, o que por sua vez reforça e embasa mitos de incapacidades femininas como instrumentistas, regentes, arranjadores e compositoras.

Dentro de um percurso interdisciplinar na interligação entre música e gênero a partir da interlocução de estudos feministas enquanto metodologia científica, percebe-se que a presença de uma ciência feminista nos campos acadêmicos vem contribuindo para o rearranjo no que toca as formas de se pensar e fazer pesquisa. Ao permitir que outros olhares apareçam na produção de conhecimento, questiona-se a própria noção de “autoria”, desmistificando o mito da neutralidade e imparcialidade no fazer científico.

Esse fenômeno vem acontecendo desde metade do século XX quando se inicia o questionamento sobre as premissas de verdade calcadas no método científico tradicional, pois “chegou-se à conclusão de que não há verdades absolutas a serem buscadas e o conhecimento passou a ser visto como plural e contextual”⁷ possibilitando a construção de novas abordagens e que diversas vozes possam aparecer no processo de elaboração do conhecimento.

⁷ Maria Lúcia Rocha-Coutinho; “A narrativa oral, a análise de discurso e os estudos de gênero”, em *Estudos de Psicologia (Natal)* [online], vol. 11, núm. 1, 2006, p. 66.

Para tanto, vale comentar sobre as necessidades de uma teoria feminista que se diferencie de outras práticas científicas por buscar uma mudança social ao dialogar com a arte e com os movimentos sociais para construir essa transformação. Nesta conjuntura, a música também pode ser uma forma de militância e experimentação feminista como campo de protagonismo que sublinha de forma mais intensa a articulação entre política e arte nos contextos nos quais se apresentam.

Na pesquisa “Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música 2: das experiências etnográficas”, a iniciativa já aponta uma grande lacuna epistemológica no que tange aos estudos de gênero dentro do campo da música, quando se observa que ainda são poucas as pesquisas que focam a produção musical das mulheres em primeiro plano, assim como ainda são insuficientes as investigações que envolvem gênero e música. Ao mapear o que tem sido produzido nas instituições e periódicos musicais do Brasil se verificou um quadro em que:

Num recorte de 10 anos, foram encontrados apenas 66 trabalhos que de algum modo dialogam com nossa grande temática nos Anais das grandes associações brasileiras de música. Um número até expressivo, mas quando pensamos que o universo é no mínimo 10 vezes maior que isso, consideramos o panorama desanimador. Silenciamento maior se dá nos periódicos, onde, em 10 anos de publicações, foram encontrados apenas 17 artigos. O mesmo ocorre nas teses e dissertações sobre música, onde, num universo de cerca de 340 trabalhos defendidos, encontramos aproximadamente 12 resultados num hiato de 10 anos de produção.⁸

A iniciativa desvenda ainda que o mercado musical continua sendo um campo de difícil atuação para musicistas que evidenciam experiências sexistas no espaço de trabalho. Na mesma pesquisa, quando o foco se torna a trajetória profissional das compositoras atuantes da cena de Salvador, se verifica que:

⁸ Laila Rosa; “Rompendo com os silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil”, em *Anais do 10º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, UFBA, Salvador, 2014, p. 9.

Das 24 compositoras tidas como referência, observa-se que a maioria não tem disco ou EP lançado. As que têm discos ou EP lançados somam o número de 11, são elas: 1. Aiace Felix; 2. Claudia Cunha; 3. Illa Benício; 4. Juliana Ribeiro; 5. Laila Rosa; 6. Manuela Rodrigues; 7. Marcela Bellas; 8. Marcia Castro; 9. Mariella Santiago; 10. Sandra Simões e 11. Vércia Gonçalves. Dentre estas, temos 3 compositoras que destacam-se com mais de um disco lançado: Manuela Rodrigues, Marcia Castro, Mariella Santiago.⁹

Esses dados são importantes para inferir a existência de um quadro desigual dentro do campo da música, seja em contextos acadêmicos ou mercadológicos, e dar luz às mobilizações citadas anteriormente (como Palavra Preta e Sonora) como espaços de auto-organização criados por mulheres que se dão conta de uma maior consciência sobre seus direitos e das hierarquias sociais dentro do mercado de trabalho. Se evidencia assim a música como campo de protagonismo de grupos formados por mulheres que sublinham de forma mais intensa a articulação entre política e arte nos contextos dos quais se apresentam, pois, como afirma a artista e pesquisadora Claudia Paim, “a invenção é o contrapoder; é a possibilidade transformadora de uma realidade. A arte é um campo para a invenção, o lugar onde a imaginação fica solta para produzir e atender desejos. Por isto, a arte resiste”.¹⁰

No Brasil, vários outros eventos artísticos formados exclusivamente por mulheres têm surgido,¹¹ demonstrando que há uma demanda expressiva por

⁹ Laila Rosa; “Rompendo com os silenciamentos...”, p. 10.

¹⁰ Claudia Paim; *Coletivos, iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*, tese em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p. 24.

¹¹ Viva La Vulva - Festival Feminista, em Salvador (2012); I Residência Artivista Libertária Feminista, em Brasília (2013); I AntiFestSuspirin Feminista, em Belo Horizonte (2014); II Residência Artivista Libertária Feminista, no Ceará (2014); 1ª Mostra Feminista de Arte e Resistência, Belo Horizonte (2015); I Sarau Mulheres Fazem Arte, Vitória da Conquista, Bahia (2016); I Festival de Empoderamento Criativo – Táticas de Revolução Visual Feminista, em Aracaju (2016); II Festival de Música Feminista Baderneiras, em São Paulo (2016); II Exposição Internacional de Arte e Gênero (Fazendo Gênero), em Florianópolis (2017); III Palhaças do Mundo – Festival Internacional, em Brasília (2017); I Palhaças na Praça, em Belo Horizonte (2017).

espaços e iniciativas onde se possa debater machismo e hierarquia de gênero dentro dos campos artísticos, assim como construir espaços de aprendizado e trocas musicais entre mulheres afim de discutir as especificidades do mercado por meio de uma agenda que se organiza por redes.

“EU SOU MINHA PRÓPRIA EMBARCAÇÃO”.¹² PALAVRA PRETA:
MOSTRA NACIONAL DE NEGRAS AUTORAS

A Palavra Preta: Mostra Nacional de Negras Autoras é um evento que reúne compositoras, cantoras, escritoras, artistas visuais negras para celebrar a produção artística autoral. A iniciativa é produzida e idealizada pelas cantautoras tatiana nascimento e Luedji Luna que, em bate papo no programa Diálogos UnB,¹³ contam como foi a construção dessa mostra que, inicialmente, surge do encontro das duas compositoras na cidade de São Paulo, que percebem a necessidade de criar seus próprios espaços de produção e apresentação de obras realizadas por mulheres negras. E então em outro momento, ambas se encontraram na cidade de Salvador e logo organizaram a mostra Palavra Preta, que na primeira edição aconteceu em janeiro de 2017, em Salvador, reunindo mais de 20 nomes de autoras negras entre compositoras, poetas, e artistas visuais na Casa Preta. Já a segunda edição aconteceu em julho do mesmo ano, em Brasília, como parte da programação do Latinidades – Festival da Mulher Afro Latina Americana e Caribenha, onde participaram 30 autoras de diversos gêneros artísticos.

As apresentações do Palavra Preta, em Salvador, aconteceram em um fim de semana. No sábado apresentaram-se as compositoras Alexandra Pessoa (BA), Aline Lobo (BA), Aryani Marciano (SP), tatiana nascimento (DF) (DF), Emillie Lapa (BA) e Zinha Franco (BA), e as poetas Cidinha da Silva (MG), Maiara Silva (BA), Natália Soares (BA), Karla da Silva (SP) e Dricca Silva (BA). Já no domingo

¹² Trecho da música “Um corpo no mundo”, composição de Luedji Luna.

¹³ Para saber mais: <https://www.youtube.com/watch?v=h7frMzluStE> (acessado em 27/07/2018).

apresentaram-se as compositoras Jadsa Castro (BA), Verona Reis (BA), Luedji Luna (SP), Marília Sodré (BA), Vanessa Melo (BA) e A Intêra (BA), e as poetas Lívia Natália (BA), Jamile Santana (BA) e Sys Fagundes (BA). Em ambos os dias houve exposição das aquarelas de Annie Gonzaga Lorde (BA), criando uma dinamicidade nas apresentações onde, em alguns momentos, a poesia se misturava com a música, formando uma única composição.

A diversidade de linguagens artísticas (mesclando música, poesia e artes visuais) sendo mostradas em um evento acontece em decorrência de uma grande demanda e existência de artistas negras que a cidade de Salvador contempla, mostrando que:

a mostra avança na caminhada que reúne a força de nossa herança à criatividade inovadora da arte negra contemporânea que cada uma de nós atualiza na própria obra. é um espaço fértil e receptivo pro compartilhamento de nossa arte negra afrodiaspórica, vibrante, diversa. somos muitas, nos expressamos de diversas maneiras! reinventamos as fontes ancestrais, e renovamos os rumos da produção estética, poética, musical, performática desde a intimidade de nosso cotidiano até a expressão pública de nossa arte-existência-resistência. partimos da crítica contundente ao cultivo da semente maravilhosa, construindo as pontes simbólicas que pavimentam nossa vida na trilha do amanhã. recusamos os lugares típicos em que o racismo, o cissexismo, a lesbofobia, o classismo tentam nos fixar, recusamos a invisibilização e o silenciamento, recusamos que nossas vidas sejam contadas por sinhozinho branco patrono literário e que as mortes dxs nossxs sejam narradas como sangue de plástico na mídia.¹⁴

A possibilidade de participar do Palavra Preta surge em decorrência de um convite feito por tatiana nascimento quando, na ocasião do acontecimento deste evento, ela me convida para atuar como segunda câmera de um dos dias desta mobilização, cujo material registrado tem um importante papel de registro histórico, mas também de portfólio para as artistas.

¹⁴ Retirado do site oficial do evento: <https://www.facebook.com/mostrapalavrapreta> (acessado em 27/07/2018).

Em entrevista realizada com Luedji Luna, a cantora comenta sobre a importância do Palavra Preta de se constituir como uma mostra que, além de ressaltar o trabalho autoral de compositoras negras de diversos gêneros artísticos, também possa permitir o encontro entre essas artistas, numa proposta de criar novos sistemas de escuta pensando na disputa de narrativas que é racializada e heterocisnormativa:

Palavra Preta que nasceu dessa necessidade de... Porque quando eu decidi ser cantora, compositora eu tive uma crise, de todas as crises, né? Que primeiro vem a coragem de viver de música é do tipo ninguém está fazendo as coisas que eu quero fazer, eu não tinha conhecimento no mundo de mulheres negras compositoras de sucesso, com visibilidade e etc. Se você fosse para composição você tinha Adriana Calcanhoto, compositora para caralho não sei o que, se você ia na música você tinha Elis Regina, cantora para caralho, mas assim negra... Que tivesse essas duas características, né? Que agregasse essas duas coisas, visibilidade com projeção e respeito.¹⁵

Em sua fala pode-se perceber como a presença e a existência de referências de cantautoras negras foi um marco em sua trajetória musical e como essa construção coletiva faz parte de uma filosofia africana de se relacionar e de se pensar em comunidade ao construir um povo que não é único, mas diverso em suas particularidades pois, historicamente, mulheres negras sofrem uma opressão de gênero diferenciada das mulheres brancas por causa do racismo e como isso atua de forma mais violenta sobre seus corpos e experiências de vida. E a partir disso a auto-organização e criação de espaços específicos são iniciativas de grande respeito por parte do feminismo popular e do movimento de mulheres negras que vão compreender o protagonismo criativo baseado na aprendizagem por meio da coletividade.

Compreende-se que a música como um espaço de fala constituído dentro de um campo simbólico mais amplo, com aspectos simbólicos, imaginários e

¹⁵ Entrevista pessoal realizada no dia 9/08/2017.

ideológicos na expressão e produção das identidades por meio da caracterização dos códigos de gênero, sexualidade, raça/etnia, geração ou classe social. Pode-se inferir, portanto, que o quadro contemporâneo das práticas artísticas se torna bastante complexo e plural quando as vozes dissonantes e subalternas criam brechas para construir agência sobre suas produções.

Portanto, trago as reflexões da teórica afroamericana Patricia Hill Collins, quando comenta sobre a importância das mulheres negras serem protagonistas de suas representações frente aos estereótipos que são criados e como esses discursos devem estar presentes em suas produções intelectuais:

Definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação”.¹⁶

“A REVOLUÇÃO VIRÁ PELO VENTRE”.¹⁷

SONORA: CICLO INTERNACIONAL DE COMPOSITORAS

O Sonora: Ciclo Internacional de Compositoras, cuja primeira edição de Salvador aconteceu nos dias 8, 9, 15 e 16 de julho de 2016, surge de um desdobramento da hashtag #mulherescriando que se trata de uma articulação nas redes sociais, que surge no final de 2015, para incentivar que as musicistas compartilhassem vídeos e fotos na internet sobre as performances de suas composições, derrubando um mito de que existiriam poucas compositoras. A partir da grande repercussão dessa iniciativa surge um movimento musical formado apenas por mulheres que buscam meios de dar visibilidade, promover e legitimar a presença da compositora. Como

¹⁶ Patricia Hill Collins; “Aprendendo com outsider within”, em *Sociedade e Estado*, vol. 31, núm. 1, Janeiro/Abril 2016, p. 105.

¹⁷ Tema da edição do evento.

consequência, durante os anos de 2016 e 2017, em cerca de 21 cidades do mundo foi promovido o Sonora, que foi organizado em diferentes datas e cidades.

Em informações retiradas no site, pode-se perceber que as organizadoras têm um interesse de organizar esse movimento das compositoras de forma ampla para:

romper com este círculo vicioso que coloca e reconhece a mulher apenas como intérprete, estimulando o fortalecimento no âmbito individual de cada compositora por meio da coletividade, num processo mútuo de criação e de divulgação de seus trabalhos através de shows totalmente autorais.¹⁸

É importante ressaltar que o tema dessa edição foi “A revolução virá pelo ventre”, o que já destaca qual o local de fala que elas pretendem trazer a campo: de mulheres compositoras enquanto prática de mudança e revolução. Em Salvador, a iniciativa foi construída por uma rede que reivindica o local das mulheres enquanto compositoras, assim como visibilizar e legitimar a presença da mulher no meio musical. Uma rede que se baseia nas trocas de experiências, arranjos e afetos. Uma iniciativa que extrapola a questão artística para dialogar com a resistência política, social e cultural.

A possibilidade de participar do Sonora veio a partir do convite de Ana Luisa Barral, que é a organizadora dessa iniciativa na cidade de Salvador. Na primeira edição (2016) tocaram: Aline Lobo, Alexandra, Mo Maiê, Emillie Lapa, Zinha Franco, Verona Reis, Jadsa Castro, Seraina Gratwohl, Josyara, Laila Rosa, Ana Luisa Barral, Neila Kahdi, Aline Falcão e Camila Jatobá. Todas as apresentações aconteceram na Tropos, em dois fins de semanas diferentes. A dinâmica das apresentações aconteceu em dupla: a proposta era que cada compositora dividisse espaço com outra profissional e durante todo o repertório do show, as canções eram intercaladas.

¹⁸ Retirado do site oficial do evento. Para saber mais: <http://www.sonorafestival.com> (acessado em 27/07/2018).

Foi organizada uma rede de videomakers, produtoras e fotógrafas onde mais da metade da equipe foi formada por mulheres. A proposta era registrar uma música completa de cada compositora, para depois editar e incluir no canal do Youtube do Sonora, de forma que mais pessoas acessassem os trabalhos dessas mulheres e que esse material fosse de utilidade para essas profissionais. Percebe-se, portanto, a integração de uma rede gerada para fomentar os trabalhos tanto das cantadoras, quanto de outras profissionais que atuaram nessa iniciativa.

Em entrevista realizada com Ana Luisa, a mesma comenta sobre as consequências dessas mobilizações na cidade de Salvador e avalia a repercussão na vida cultural da cidade:

Ó Xanda, eu sei que a gente só vai ter noção de tudo isso que a gente tá vivendo daqui uns dez anos mas, eu não tenho dúvida nenhuma que é o catalisador. Mas, assim, não é o catalisador do tipo “não existia, isso nunca ia acontecer” não, isso inevitavelmente ia acontecer, tanto que o Som das Binha só aconteceu porque já existia essa necessidade dentro de cada mulher, de botar pra fora isso, de ter um espaço de acolhimento, onde a gente possa simplesmente tocar de boa, sem ficar julgando. Mas, com certeza, o Sonora e o Som das Binha são grandes responsáveis por isso, grandes responsáveis.¹⁹

Essa fala reitera a necessidade dos espaços auto organizados por mulheres como locais de mais segurança, comodidade e possibilidades de afetos e reconhecimento que comumente não acontecem nos espaços tradicionais de apresentação artística.

Sobre isso, Claudia Paim comenta que:

Observa-se, como uma tendência na arte dos anos 90, a intenção de explicitar os desejos dos artistas por maior liberdade de ação e de movimentos frente ao modo sempre mais atrasado das instituições tratarem as poéticas contemporâneas. No contexto latino americano verifica-se a carência de projetos e políticas mais criativos e de caráter mais aberto das instituições culturais públicas.²⁰

¹⁹ Entrevista realizada no dia 25/09/2017.

²⁰ Claudia Paim; *Coletivos, iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*, p. 73.

Ao afirmar “a carência de projetos e políticas mais criativos e de caráter mais aberto das instituições culturais públicas”, Paim levanta questões sobre os locais em que o campo das Artes tem se ocupado para visibilizar suas propostas artísticas e para quem estão dialogando. Abre espaço para refletir, inclusive, em que medida as Galerias de Arte, Museus e a estrutura das casas de show tradicionais também fazem parte de uma medida de controle e assepsia das cidades contemporâneas quando repetem o modelo tradicional de apresentação e não modificam a estrutura autor/espectador. É importante ressaltar que não se pretende a aniquilação dessas instituições, mas de atentar sobre a importância de uma lógica de produção, distribuição e apresentação de propostas artísticas mais plurais e democráticas, que atenda a demanda de “organizações que trazem o drama e as concepções estéticas dos palcos e das galerias para o cotidiano da população buscando interagir com o público e levantar novas reflexões sobre as questões de gênero”.²¹

Vale ressaltar que nas apresentações do Sonora, assim como nos outros eventos, o público era formado majoritariamente por mulheres. Esse dado traz elementos para pensar que mesmo que os eventos estejam abertos para todos os públicos, os homens não se mostram pré-dispostos a estar presentes. Uma lógica muito parecida acontece com o Palavra Preta, onde a maioria esmagadora era de mulheres negras nos mostrando como a articulação dos elementos de gênero e raça podem provocar a formação de público feminino.

CONCLUSÃO

Além da música contada e cantada por mulheres, a pesquisa acadêmica feminista também é outro espaço de produção de conhecimento que historicamente tem sido invisibilizado. Portanto, trazer essas mobilizações para o centro da reflexão,

²¹ Júlia G. Silva Oliveira; “Intervenções estéticas-urbanas: novas políticas dos feminismos latino-americanos”, em *Fazendo Gênero 10 - Desafios atuais dos Feminismos*, Fazendo Gênero 10, Florianópolis, 2013, p. 2.

enquanto prática coletiva, nos dá margem para pensar como a autogestão é um importante instrumento de uma produção poética-sonora, em que se busca uma proposta alternativa à invisibilidade e ao silenciamento de mulheres enquanto criadoras. Desmistificando o mito das mulheres enquanto concorrentes e em constante disputa e mostrar a musicalidade como prática artista, de locais de fala e ação política.

Percebe-se que a aparição dessas mobilizações, assim como outros eventos artísticos formados exclusivamente por mulheres, demonstra que há uma demanda expressiva por espaços e iniciativas onde se possa debater machismo e hierarquia de gênero dentro dos campos artísticos. Assim como construir espaços de aprendizado e trocas musicais entre mulheres a fim de discutir as especificidades do mercado por meio de uma agenda que se organiza por redes. Do mesmo modo, pensar esse lugar de grupo, de coletivo enquanto potência para fortalecimento das autonomias, identidades artísticas e permanência enquanto categoria de trabalho, enquanto condição de abrir brechas para viver.

Atuar em coletivo é ser provocada constantemente por um desejo de compartilhamento e troca. Há uma zona de afeto por onde militância/arte/vida tem se constituído como um espaço de articulação entre mulheres que se encontram para a criação cultural como estratégia de empoderamento. Se colocar no mundo para interagir e agir porque aquilo que temos para repartir é o próprio fato de existir: é a própria vida. Pois são dessas companhias entre pares — daquelas com quem escolhemos dividir o mesmo pão —,²² que por si só se constitui num ato político.

²² A palavra “companheiro”, do latim *cum panis*, significa aquele com quem dividimos o pão, que confiamos ao ponto de dividir a mesa, ideias, vitórias, derrotas ou um simples pedaço de pão.

BIBLIOGRAFÍA

- Finnegan, Ruth; “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, em *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, núm. 6, 2002, pp. 1-18.
- Hill Collins, Patricia; “Aprendendo com a outsider within”, em *Sociedade e Estado*, vol. 31, núm. 1, Janeiro-Abril 2016, pp. 99-127.
- Lorde, Audre; *Sister Outsider: Essays and Speeches*, The Crossing Press Feminist Series, Califórnia, 1984. Tradução de tatiana nascimento dos santos, disp. em www.traduzidas.wordpress.com (acessado em 26/06/2016).
- Paim, Claudia; *Coletivos, iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*, tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- Rocha-Coutinho, Maria Lúcia; “A narrativa oral, a análise de discurso e os estudos de gênero”, em *Estudos de Psicologia (Natal)* [online], vol. 11, núm. 2006, pp. 65-69.
- Rosa, Laila; “Rompendo com os silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil”, em *Anais do 10º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, UFBA, Salvador, 2014, pp. 1-12.
- Silva Oliveira, Júlia G.; “Intervenções estéticas-urbanas: novas políticas dos feminismos latino-americanos”, em *Fazendo Gênero 10 - Desafios atuais dos Feminismos*, Fazendo Gênero 10, Florianópolis, 2013, pp. 1-12.

Soterópolis sapatônica: arte negra decolonial

Ariana Mara da Silva

Esse artigo aborda os artivismos — a junção entre arte e ativismo ou o ativismo através da arte — das sapatões¹ negras de Salvador pensando suas representações da negritude com um discurso marcadamente decolonial. Essas representações atravessam diversas dimensões da vida das pessoas — gênero, raça, sexualidade, religiosidade, classe, dentre outras — especificamente as mulheres negras, e dialogam com a teoria decolonial e o feminismo interseccional. Além disso, utilizo aqui também a etnomusicologia enquanto possibilidade de escrita de novas cartografias sonoras e sociais, em um diálogo de saberes entre academia e conhecimento popular, uma via de mão dupla.

Sapatão negra feminista que sou, assumo o papel de atriz social nas reflexões por mim propostas, por isso os artigos em primeira pessoa fazem parte da minha trajetória acadêmica e, assim como a escolha dos instrumentos de pesquisa, é também um posicionamento político. Cecília Sardenberg² explica que a ciência feminista é fundamentada na práxis política, por isso refuta as supostas neutralidade e objetividade supervalorizadas pela ciência moderna, fruto das

¹ Refere-se ao adjetivo sapatão, categoria de identificação de mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras mulheres. Coloco como uma categoria porque apesar de se aproximar do significado de *butch* e *dyke* no inglês, sapatão só existe no Brasil. A palavra anteriormente era utilizada para ofender mulheres lésbicas, mas através de uma apropriação positiva do termo as sapatões, sapatonas ou sapatão a transformaram em uma categoria de auto identificação.

² Cecília Sardenberg; “Da crítica feminista à Ciência a uma Ciência Feminista?”, em Ana Alice Costa y Cecília Sardenberg (orgs.); *Feminismo, ciência e tecnologia*, EDUFBA, Salvador, 2002, p. 3.

tradições iluministas, onde neutralidade, objetividade e conhecimento científico estão diretamente relacionados.

Dessa maneira, a raça, a classe, a cultura e as crenças da pesquisadora, dentre outros marcadores, fazem parte da tessitura do texto e, de acordo com Sandra Harding³ a investigadora não é invisível ou anônima, mas é sim a voz de uma sujeita histórica e real com interesses e desejos, sejam eles específicos e/ou particulares. “São propostas a respeito das vidas das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo”, segundo Donna Haraway.⁴ Por sua vez, a preocupação da etnomusicologia de pensar os sujeitos elaboradores ao invés de privilegiar produtos — composição, execução de uma música — ou processos — contextos de ensino aprendizagem, etnográficos, musicais — destaca nessa discussão a importância de fazer os recortes de gênero, raça, sexualidade, geração, dentre outros, como aponta Laila Rosa.⁵

A escolha das interlocutoras também não foi ao acaso, conforme as palavras apresentadas logo acima. São artistas sapatões negras que ressoam constantemente na minha vivência e experiência com a cidade de Salvador, onde curso o mestrado do Programa de Pós Graduação do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, na Universidade Federal da Bahia. Segundo Anthony Seeger, entender a música requer captar os efeitos que ela causa na audiência e no performer, é ouvir também os costumes, as reflexões e os contextos de quem atribui sentido para a música, o ouvinte.⁶ A grafiteira, aquarelista e historiadora Annie Ganzala é presença forte e constante, dos muros da cidade às geladeiras de diversas amigas, em Salvador.

³ Sandra Harding; “Existe un método feminista?”, em Eli Batra (comp.); *Debates en torno a una metodología feminista*, UNAM, México, 1998, p. 25.

⁴ Donna Haraway; “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, em *Cadernos Pagu*, 1995, p. 30.

⁵ Laila Rosa; “Pode performance ser no feminino?”, em ICTUS – *Periódico do PPGMUS/UFBA*, 2010, vol. 11, núm. 2, p.11.

⁶ Anthony Seeger; “Etnografia da música”, em *Cadernos de Campo*, 2008, núm.17, p. 244.



Imagem 1. Annie Ganzala, “Autorretrato”.

Na Imagem 1 podemos ver Annie por ela mesma, como ela se enxerga e de tantas cores que é feita. O grafite se encontra entre um dos cinco elementos do Movimento Hip Hop que também inclui rap (Mc's), disk jockey (dj), break dance (b-girls e b-boys) e a contestação política através de todos esses elementos. Com suas origens nos bairros negros e latinos dos Estados Unidos entre as décadas de 1970 e 1980, o Movimento Hip Hop se tornou uma maneira de contestar as desigualdades sociais e a violência urbana a qual as populações negras e latinas foram e são submetidas e, tal qual salienta Andreia Moassab se espalhou “pelas periferias do mundo, numa relação estreita e essencial com cada lugar no qual se desenvolveu”.⁷

⁷ Andreia Moassab; *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*, EDUC, São Paulo, 2011, p. 48.

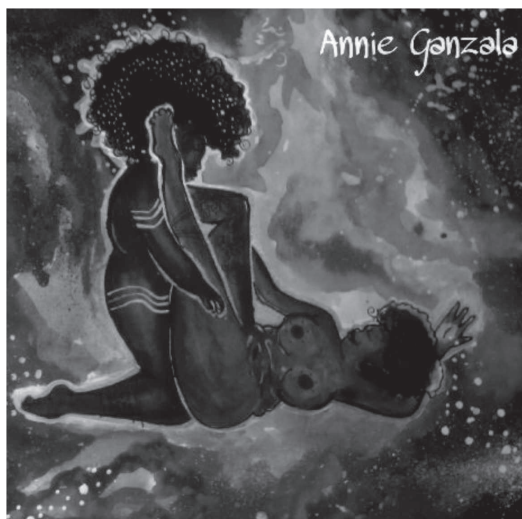


Imagem 2. Annie Ganzala, “Me deu onda, pretinha!”.

A Imagem 2 tem um dos temas mais recorrentes nas obras de Annie Ganzala, o amor entre mulheres, sejam elas sapatões ou não. A grafiteira é lesbofeminista decolonial antirracista assumida, suas obras versam sobre espiritualidade, ancestralidade negra e indígena, mulheres negras e do Axé, entidades do Candomblé, natureza e meio ambiente, sexualidade, visibilidade sapatão negra, afetividade, corpos fora do padrão eurocêntrico, gozo e masturbação feminina dentre diversos outros temas. Suas aquarelas podem ser vistas em páginas da internet criadas pela própria artista,⁸ em imãs de geladeira ou em telas e cartazes de diversos tamanhos, tudo produzido, vendido e distribuído pela própria artista, enquanto seus grafites presenteiam alguns muros pela América Latina, incluindo a própria cidade de Salvador, Caribe, Estados Unidos e Europa.

⁸ Todas as obras aqui colocadas foram retiradas das páginas do Facebook e Youtube que as artistas disponibilizam na internet, com autorização das mesmas, e estão nas referências ao final do texto.



Imagem 3. Annie Ganzala, “Odú – Cosmologia de Oyó Yorubá”.

A cosmologia da qual a artista faz parte e acredita, o candomblé, com objetos e animais representativos das entidades religiosas, os Orixás estão presentes na Imagem 3. A colorida arte de Annie Ganzala é o próprio discurso militante feminista decolonial. Yuderkys Espinosa Miñoso afirma que o feminismo decolonial antirracista é uma aposta epistemológica advinda das margens, ou seja, das mulheres indígenas, negras, racializadas, lésbicas e camponesas, é o questionamento da “unidade” mulher.⁹ O feminismo hegemônico, mesmo contando com diversas vertentes e disputas, não deixa de compartilhar a história, as convicções e os princípios eurocêntricos, onde o início e o fim da História e da Modernidade são localizados na Europa. Os avanços das mulheres ocidentais são considerados o objetivo a ser alcançado por todas as mulheres do mundo,

⁹ Yuderkys Espinosa Miñoso; “Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica”, em *El Cotidiano*, 2014, p. 7.

como se esses avanços não fossem também atingidos por cima das sombras projetadas em todos os outros grupos que estão às margens da modernidade.¹⁰

Lila Abu-Lughod define essa luta parcial das mulheres brancas ocidentais enquanto *feminismo colonial*.¹¹ Após os atentados às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 o “feminismo transnacional” passa a ser levado a sério, levantando diversos questionamentos acerca das crenças religiosas e do tratamento dispensado às mulheres afegãs, sendo que a discussão deveria girar em torno do envolvimento dos Estados Unidos no desenvolvimento dos regimes repressivos na região do Afeganistão. A autora aponta então para a utilização do discurso de salvação das mulheres que usam véus na qualidade de reforçador das divisões abismais entre ocidente e oriente, os civilizados e os não civilizados. A apropriação e silenciamento colonial das vozes femininas é um discurso salvacionista dos “homens brancos salvando mulheres marrons de homens marrons”,¹² muito utilizado para justificar a colonização em diversos lugares do Sul asiático, ou seja, é uma prática anterior a “guerra ao terrorismo”.

Eu não sei como muitas feministas que se sentiram bem ao salvar mulheres afegãs do Talibã também estão pedindo por uma redistribuição global da riqueza ou contemplando sacrificar seu próprio consumo radicalmente para que mulheres africanas ou afegãs possam ter alguma chance de possuir o que eu acredito que deveria ser um direito humano universal – o direito a estar livre da violência estrutural, da desigualdade global e da devastação da guerra; os direitos diários de ter algo para comer, ter casas onde suas famílias possam viver e prosperar, ter meios de subsistência decentes para que seus filhos possam crescer e ter a força e segurança para trabalhar, dentro de suas comunidades e

¹⁰ Yuderky Espinosa Miñoso; “De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad”, em *Solar*, 2016, vol. 12, núm. 1, p. 144.

¹¹ Lila Abu-Lughod; “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros”, em *Estudos Feministas*, 2012, vol. 20, núm. 2, p. 454.

¹² Lila Abu-Lughod; “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?...”, p. 454.

com quaisquer alianças que desejem, e viver uma boa vida, o que pode muito bem incluir mudar a forma como essas comunidades estão organizadas.¹³

O ideal de “unidade na opressão”, sustentado tanto pela academia como por alguns movimentos de mulheres e feministas, segue sendo uma ilusão de que servem a interesses comuns, embora os avanços alcançados dentro das democracias moderno-liberais aprofundem a colonialidade e assegurem o bem-estar para umas — as mulheres de privilégios branco-burgueses — em detrimento da grande maioria racializada. O feminismo decolonial coloca em dúvida a unidade “mulheres” e tem por objetivo a reinterpretação da história enquanto crítica chave da modernidade, não apenas pelo androcentrismo e misoginia, mas também pelo caráter racista e eurocêntrico da epistemologia feminista clássica.¹⁴

Annie Ganzala realiza sua crítica a universalidade do ser mulher ao nos apresentar um compartilhamento coletivo de amor e afetividade na Imagem 4.



Imagem 4. Annie Ganzala, “Sense Sapatonic”

¹³ Lila Abu-Lughod; “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?...”, p. 460.

¹⁴ Yuderky Espinosa Miñoso; “De por qué es necesario un feminismo decolonial...”, p. 145.

Nenhum dos corpos na imagem obedece ao padrão hegemônico, ou seja, branco e ainda são mulheres com corpos diferentes, com cabelos diferentes, com tons de pele diferentes. Fazendo o contraponto entre as imagens 2 e 4 podemos perceber que na primeira predominam tons escuros, remetendo à intimidade entre duas mulheres, enquanto na segunda o amarelo faz a função de tornar o momento compartilhado alegre.

O giro de perspectiva ocorrido no feminismo com a introdução do feminismo decolonial ocorreu também com a etnomusicologia. Seus estudos foram iniciados na segunda metade do século XIX, era um dos eixos da ampliação da chamada musicologia histórica — ciência que estuda a música em todos os seus aspectos, especificamente a música ocidental de tradição escrita — e recebeu o nome de musicologia comparada, de acordo com Martha de Ulhôa Carvalho.¹⁵ Nesse momento de gênese, a etnomusicologia consistia basicamente em comparar as músicas não-ocidentais e de tradição oral com as músicas ocidentais de concerto através de transcrições. Segundo a autora, ao comparar sistemas musicais diversos, a musicologia comparada frequentemente caía no etnocentrismo europeu alimentado pelo evolucionismo darwinista.

Ramón Pelinski explica que após a Segunda Guerra Mundial o formalismo, o universalismo e até mesmo a ausência de tratamento etnológico aos materiais fazem da musicologia comparada alvo de diversas críticas, inclusive porque a comparação, apesar de comum em todas as ciências, não fazia tanto quanto prometia.¹⁶ Nesse período, Alan Parkhurst Merriam propõe o modelo de análise tripartite — som, concepção teórica e comportamento humano — ou seja, é a adoção do pressuposto básico que a etnomusicologia deve considerar o ponto de vista do informante que produz a música em seu

¹⁵ Martha de Ulhôa Carvalho; “Representação – Paralelos entre a nova história cultural e a etnomusicologia”, em *Revista da Escola de Música da UFBA*, 1995, p. 125.

¹⁶ Ramon Pelinski; *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*, Ediciones Akal, Madrid, 2000, p. 127.

contexto cultural.¹⁷ Mas a primeira vez que a palavra etnomusicologia aparece sendo utilizada é em 1950, no livro *Musicologica: a study of the nature of ethnomusicology, its problems, methods and representative personalities* de Jaapa Knust.¹⁸ Para Martha de Ulhôa Carvalho,¹⁹ é a partir das preocupações éticas dos próprios etnomusicólogos frente a seus objetos de estudo que a disciplina é ampliada para incluir linhas de pesquisas de práticas musicais urbanas e vincular a etnomusicologia a temas da atualidade como gênero, raça, classe, sexualidade e globalização. No entanto, cabe ressaltar aqui o papel da colonialidade em todos esses processos. Partindo das vertentes decoloniais, feministas latino-americanas e caribenhas a América Latina é resultado da colonialidade que nos remete à dominação racista, machista, classista e heterocentrada da Europa. Após o término das administrações coloniais as relações de poder foram atualizadas e processos que deveriam ter sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade continuaram a ser produzidos e reproduzidos, transformando as formas de dominações coloniais, criadas pelas estruturas do Sistema Mundo Moderno Colonial²⁰ e pelas culturas coloniais, em um padrão

¹⁷ Alan Parkhurst Merriam; *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, p. 20. Segundo Suzana Bela Soares Sardo, os modelos vindos a partir do modelo de Merriam, proposto no ano de 1964, são revisões, elaborações e tentativas de aperfeiçoamento. Suzana Bela Soares Sardo; *Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções no contexto dos territórios póscoloniais integrados – o caso de Goa*, tese de doutorado em Etnomusicologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004, p. 54.

¹⁸ Ramón Pelinski; *Invitación a la etnomusicología...*, p. 127.

¹⁹ Martha de Ulhôa Carvalho; “Representação – Paralelos entre a nova história...”, p. 125.

²⁰ Na teoria do Sistema Mundo Immanuel Wallerstein explica a divisão do mundo em países periféricos, semiperiféricos e centrais, derivando daí a divisão inter-regional e transnacional do trabalho, onde os países centrais ficam com a produção altamente especializada e de capital intensiva e os semiperiféricos e periféricos com o trabalho intensivo não especializado e extração de matérias primas, gerando subdesenvolvimento nos países do hemisfério sul devido suas posições na Ordem Econômica Mundial. Para Aníbal Quijano, capitalismo mundial sempre foi moderno e colonial porque a Europa assume o centro do sistema capitalista e, com a invasão das Américas em 1492, a partir desse lugar passa a impor seu domínio colonial em todas as regiões do mundo, criando um Sistema Mundo Moderno Colonial. Aníbal Quijano; “¡Qué tal Raza!”, em *América Latina en Movimiento*, 2011, núm. 320, p. 7.

histórico e mundial de poder, conforme apontam Ramón Grosfoguel²¹ e Anibal Quijano.²² Luciana Ballestrin²³ chama a atenção para a importância de se fazer a diferenciação entre colonialismo, “operado e reproduzido junto à constituição de outros processos históricos, tais como capitalismo, racismo, imperialismo, ocidentalismo e epistemicídio” e colonialidade, a atualização contemporânea de todos os processos de opressão advindos do colonialismo.

A partir das ambições do domínio colonial europeu a raça se converte em um instrumento chave de dominação e controle e entrelaça quatro eixos dessa dominação, conforme aponta Catherine Walsh: 1) a própria colonialidade do poder, que estabelece um sistema de classificação social baseado em critérios raciais e sexuais, sendo as identidades masculinas brancas superiores a quaisquer outras; 2) colonialidade do saber, colocando o pensamento científico europeu, a razão colonial, enquanto única forma de racionalidade epistêmica a ser considerada; 3) colonialidade do ser, que implica na inferiorização, subalternização e desumanização de quem se encontra fora da racionalidade formal, na qual negros e indígenas são colocados como bárbaros na relação razão/racionalidade e humanidade; e 4) colonialidade da natureza, que descarta o mágico, o espiritual e o social frente a um modelo de sociedade moderna racional e com raízes euro-americanas e cristãs.²⁴

²¹ Ramon Grosfoguel; “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, em *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2008, núm. 80, p. 126. ²² Anibal Quijano; “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, em *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Danilo Assis Clímaco (comp.), CLACSO, Buenos Aires, 2014, p. 788.

²³ Luciana Ballestrin; “Para transcender a colonialidade”, em *IHU On Line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, 2013, núm. 431, s/p. Entrevista concedida a Luciano Gallas e Ricardo Machado.

²⁴ Catherine Walsh; “Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado”, em *Tabula Rasa*, 2008, núm. 9, p.136.



Imagem 5. Annie Ganzala, “Nos robaron de nuestrxs cuerpos y ahora nos estamos retomando”.

A Imagem 5 remete justamente a tudo foi retirado das populações negras e indígenas pela colonialidade: o direito a religiosidade, a conexão com a natureza, aos saberes não moderno-científicos, a diversidade e as trocas em lugares sagrados. A teoria decolonial possui um quinto eixo da colonialidade, a colonialidade de gênero, definida e apresentada por Maria Lugones²⁵ no ano de 2008. A partir da conceituação de Sistema Mundo Moderno Colonial apresentada por Aníbal Quijano, a autora passa a teorizar sobre o papel do gênero nesse sistema e a racialização das mulheres não brancas as posicionar de maneira subalterna na economia local/global, na produção/reprodução de conhecimento e nas relações sociais. Dessa forma, o Sistema Mundo Moderno Colonial é na verdade um Sistema Moderno Colonial de Gênero²⁶ onde, raça e gênero ocupam um papel central na definição das relações. Essas definições são fundacionais para o que hoje conhecemos como feminismo decolonial antirracista.

²⁵ María Lugones, “Colonialidad y género”, em *Tabula Rasa*, 2008, núm. 9, p. 75.

²⁶ María Lugones, “Colonialidad y género”, p. 77.

É possível perceber na arte de Annie Ganzala justamente a História “outra”, invisibilizada, o lado da moeda que a ciência moderna eurocêntrica e o feminismo colonial branco hegemônico não fizeram questão de desvelar. Cada cor distribuída com abundância nas aquarelas e grafites expressa a negação da neutralidade cinza imposta pela horda colonialista e colonizadora. As imagens nesse artigo são exemplos dessas obras cantantes que nos contam o não dito. Annie compõe suas artes e nós, sua audiência, conseguimos ouvir suas cores.

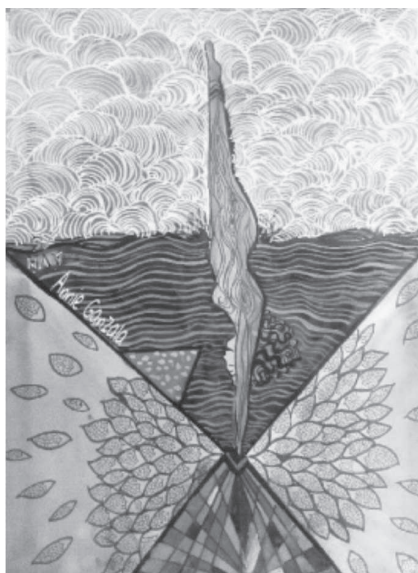


Imagem 6. Annie Ganzala, “Je suis ici...”

A Imagem 6 talvez seja uma das mais representativas da decolonialidade feminista negra contemporânea: a visibilização de outras mulheres negras. Inclusive a máxima das feministas negras no Brasil atualmente é “uma sobe e puxa a outra”. No caso, essa imagem é a representação de como Annie Ganzala vê e ouve Luedji Luna, a próxima artista a ser tratada nesse artigo, se jogando no

mundo, e a música que dá nome ao seu novo álbum *Um Corpo no Mundo*,²⁷ assunto ao qual voltaremos mais adiante. Dessa forma, Annie Ganzala vai atingindo os objetivos por ela traçados e compartilhados através da descrição de sua página no Facebook:

Através da arte transmito o que sinto, e vivencio e sonho. As ruas são minhas folhas de papel das latas de sprays para a aquarela e pincel... Assim vagueio e transbordo cores de mim e dxs outrxs que também fazem parte de uma construção coletiva, nômade, sonora e afetiva.²⁸

Não há como não relacionar as artes de Annie e Luedji Luna. A cantora e compositora baiana nascida no Cabula, criada em Brotas e morando em São Paulo versa sobre sentimentos antes de tudo. São sentimentos em relação à ancestralidade, família, amores, sexualidade, migração, fé e religiosidade. Suas músicas trazem a consciência nítida do seu local de pertencimento, a origem, Cabula, e as andanças, Brotas, São Paulo e o mundo. Cabula, bairro conhecidamente negro de Salvador, onde o racismo estrutural e institucional promoveu uma das mais conhecidas chacinas²⁹ impunes do Brasil, tem história, uma história negra.

O termo Cabula vem do quicongo Kabula, que, além de ser verbo, é nome próprio personativo *feminino* e também nome de um ritmo religioso, muito tocado, cantado e dançado, daí o bairro tomar o nome do ritmo frequentíssimo naquela área, onde suas matas eram utilizadas pelos sacerdotes quicongos [...]. Também era área de povos Congo e Angola e a parte baixa do Cabula se estendia até o local ainda hoje chamado Ladeira do Bozó, cujo nome vem do quicongo mbóozo (significando feitiço, bruxaria). A rua tomou esse nome em

²⁷ O título da imagem de Annie Ganzala, “Je sui ici...”, é a frase principal do refrão da música “Um corpo no mundo” de Luedji Luna.

²⁸ <https://www.facebook.com/annieganzala/>.

²⁹ Para mais informações ver: <https://www.carosamigos.com.br/index.php/artigos-e-debates/5973-chacina-do-cabula-1-ano-12-mortos-e-sentenca-de-absolvicao>

virtude de ali haver um gigantesco pé de iroko, onde todos arriam seus bozós ou ebó para os negros de procedência nagô-iorubá.³⁰

A etnomusicologia é feita de processos etnográficos, que Anthony Seeger vai definir como etnografia da música: “a escrita sobre a maneira que as pessoas fazem música”.³¹ Por consequência, a grande importância atribuída à música é também estendida ao contexto onde ela é produzida e a descrição densa desse contexto é parte do trabalho da etnomusicologia, porque implica conhecer a prática etnográfica além de métodos e técnicas, atentando para os significados e significantes dessas músicas em seus contextos. Justamente por isso a preocupação em descrever lugares, vivências e experiências

praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle.³²

É feminino, é religioso, é cantado, é Cabula, é Luedji Luna, a partir do contexto de uma artista sapatão negra. A identidade demonstrada pela compositora através de suas músicas é de uma espiritualidade misturada com política em prol de uma mudança revolucionária utilizando o que Karina Bidaseca denomina “autohistória”,³³ conforme exemplos abaixo.

³⁰ Luiz Eduardo Dórea; *História de Salvador nos nomes das suas ruas*, EDUFBA, Salvador, 2016, p. 47. Os itálicos na citação são meus.

³¹ Anthony Seeger; “Etnografia da música”, p. 239.

³² Clifford Geertz; *A interpretação das culturas*, Guanabara Koogan, Rio de Janeiro, 1989, p. 15.

³³ Karina Bidaseca; “Reconociendo las superficies de nuestras hendiduras. Cartografiando el sur de nuestros feminismos”, em Karina Bidaseca et al. (coords.); *Legados, genealogías y memorias poscoloniales*, EGodot, Buenos Aires, 2014, p. 244.

Da costa Brasil adentro
Mandinga e fé
Heranças, danças, tranças
Mafuá, crioulo, reinventar
Ao manifest kincongo, bois caimã
Saudação Malungo (2016)

[...] Vou pedir a oxalá
Oxalá quem guia
Oxalá quem te mandou
[...] Nenhuma resposta
Mas um punhado de folhas sagradas
Pra me curar, pra me afastar de todo mal.
Para-raio, bete branca, assa peixe
Abre caminho, patchuli
Banho de Folhas (2016)

[...] Egungun
Bom (De voar)
[...] O mágico da diáspora: Des
Membrar terra-chão
[...] Eu já fui trovão e se eu já fui trovão eu sei ser trovão!
Eu sei ser trovão que nada
Nada
Desfaz
Epahey oyá!
Iodo (2016)

A espiritualidade, religiosidade e fé nas letras de Luedji são parte de manifestações decoloniais antirracistas frutos da interseccionalidade, formas de “capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”.³⁴ Ou seja, o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe

³⁴ Kimberlé Crenshaw; “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”, em *Estudos Feministas*, 2002, vol. 10, núm. 1, p. 177.

e outros sistemas discriminatórios se articulam e definem a posição relativa, especificamente das mulheres negras, na sociedade. O grande ganho nisso é ser uma “outsider within”,³⁵ ou em português uma “forasteira de dentro”, onde raça, gênero e sexualidade se interseccionam de maneira tão bem sucedida que a marginalização nos torna invisíveis a ponto de podermos transitar tanto nos espaços das elites brancas quanto nos guetos aos negros reservados e alcançar uma visão privilegiada do todo.

A definição de *outsider within* se aproxima bastante da “nova consciência mestiza, una conciencia de mujer. Uma consciência das Fronteiras”, de Glória Anzaldúa.³⁶ A mestiza é esse ser híbrido, desenhado para sobreviver em condições variadas, peneirar a história e reinterpretá-la através de novos símbolos e mitos e que deve “adquirir consciência da nossa situação antes de podermos efetuar mudanças internas, que, por sua vez, devem preceder as mudanças na sociedade. Nada acontece no mundo ‘real’ a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes”.³⁷

A grande questão a ser destacada em relação à interseccionalidade é, o fato de nos últimos anos ela ter sido utilizada de qualquer maneira. Digo isso porque as identidades que da interseccionalidade fazem parte estão sendo tratadas no discurso liberal dominante como vestígios de preconceito ou dominação. Ou seja, estão sendo utilizadas pelo poder social para excluir e marginalizar aqueles que são diferentes, promovendo um esvaziamento de qualquer significado social das categorias.³⁸

Nesse sentido, de acordo com Houria Bouteldja podemos pensar nos usos da interseccionalidade de formas variadas: 1) o uso acadêmico branco servindo

³⁵ Patricia Hill Collins; “Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro”, em *Sociedade e Estado*, 2016, vol. 31, núm. 1, p. 100.

³⁶ Gloria Anzaldúa; “La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência”, em *Estudos Feministas*, 2005, vol. 13, núm. 3, p. 704.

³⁷ Gloria Anzaldúa, “La conciencia de la mestiza...”, p. 714.

³⁸ Kimberlé Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color”, em *Stanford Law Review*, 1991, vol. 43, p. 1242.

às carreiras, à promoção de pesquisadores e intelectuais, onde as vítimas são sempre os objetos de pesquisa e nunca os atores sociais; 2) o uso acadêmico não branco, evocando a invisibilização dos seres racializados e seus saberes, dando legitimidade aos pesquisadores não brancos sem serem acusados de fazer política; 3) o uso pela esquerda branca, trazendo obrigações de articulações de classe e raça, por exemplo; e 4) o uso feito por militantes radicais não brancos, que vivenciam na pele as opressões cruzadas, mas fazem da interseccionalidade um discurso sedutor que pode ser cooptado pelo campo político branco. Portanto, a interseccionalidade possui seu lado positivo, emancipador e seu lado negativo, repressor. Obviamente o lado positivo diz respeito a sua utilização pelas vítimas de opressões múltiplas para pensar e analisar suas posições enquanto o lado negativo passa pelo uso inteligente de quem lucra com as divisões entre pessoas fazem da interseccionalidade.³⁹

E Je suis ici, ainda que não queiram não
 Je suis ici, ainda que eu não queria mais
 Je suis ici agora.
 Cada rua dessa cidade cinza sou eu
 Olhares brancos me fitam
 Há perigo nas esquinas
 E eu falo mais de três línguas.
 Um corpo no mundo (2016)

É todo longe
 É todo mágua
 É todo roubo
 Colonial
 Não há cura, morto tomba
 (Dom esconde)
 A pele escura
 [...] As políticas
 Uterinas

³⁹ Houria Boutedja, “Raça, classe e gênero: uma nova divindade de três cabeças”, em *Cadernos de Gênero e Diversidade*, 2016, vol. 2, núm. 2, p. 6.

De extermínio
 Dum povo que não é
 Reconhecido como civilização
 Iodo (2016)

Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Menino volte pra casa!
 Cabô
 Ô neide, cadê menino?
 Cabô, quinze anos de idade
 Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?
 Cabô (2016)

Nesses últimos três trechos de músicas Luedji está falando não apenas de interseccionalidade, mas também de colonialidade, ao tratar da diáspora negra como um todo. No trecho de *Um corpo no mundo* ela se refere à recente migração haitiana para o Brasil, especificamente para São Paulo, onde essas pessoas se deparam com o racismo desde os olhares tortos até a dificuldade de encontrar um emprego, mesmo sendo extremamente qualificados. Em *Iodo* a compositora e cantora fala sobre a desumanização promovida pelo racismo e o consequente extermínio da população negra desde o colonialismo. E no trecho de *Cabô* sobre a execução sumária dos jovens negros pelo braço armado do Estado, nos remetendo à chacina do Cabula.

E não é possível tratar de interseccionalidade e de decolonialidade sem pensar o colonialismo, porque a noção de raça passa a ser utilizada enquanto meio de dominação e poder a partir da invasão colonial eurocêntrica, e as duas teorias trazem a questão racial para o centro das discussões. Ainda que alguns apontamentos acerca da interseccionalidade demonstrem sua utilização de maneira banal, não se pode, como lembra Houria Bouteldja, “jogar fora o bebê

junto com a água do banho”⁴⁰ já que o próprio feminismo decolonial é fruto do “encuentro entre la perspectiva de la interseccionalidad [...] con el proyecto de investigación modernidad/colonialidad desde donde esboza la propuesta de un feminismo decolonial”.⁴¹ Luedji Luna, ao explicar o significado que atribui à música em sua página de facebook, faz a conexão entre a decolonialidade do ser e da natureza, demonstrando a interconexão inevitável dos eixos principais da teoria decolonial.

Música é oração, é a paz da canção no ventre de minha mãe, é meu pai me ensinando a prestar atenção em cada instrumento, é a voz andrógina da Tracy Chapman que me comovia quando pequena, é a coletânea de eruditos que minha mãe ouvia, é som no quintal do grupo Raciocínio Lento, é uma canção que me fez chorar uma noite inteira. E eu tenho ela assim, tão íntima, tão parte de mim, tão lá dentro, tão lá no fundo, que cantar é o mesmo que ser. Eu sou uma pessoa que canta e escreve! Assim, bem simples e sincera, assim, bem música.⁴²

A poeta e artista plástica Neide Vieira também exemplifica a separação entre os eixos da colonialidade do poder de maneira inconcebível. Ao tratar de religiosidade, de afetos, de raça, de sexualidade e da favela, a ilustre ganhadora do Slam das Minas RJ-2017 lança luzes sobre toda a herança colonial vigente.⁴³ Assim como Annie Ganzala, a conexão de Neide Vieira com esse artigo se encontra no Movimento Hip Hop, das rimas que ganham vida nas batalhas e nas páginas onde publica suas poesias ritmadas, seu próprio rap, com um português que não se encaixa na norma culta, porque resiste à dominação inclusive na maneira de rimar.

Uma característica particular da Neide é o fato de os seus desenhos estarem sempre acompanhados de um poema e/ou uma história ao serem postados em suas páginas do Facebook.

⁴⁰ Houria Boutedja, “Raça, classe e gênero...”, p. 6.

⁴¹ Yuderlys Espinosa Miñoso; “De por qué es necesario un feminismo descolonial...”, p. 150.

⁴² <https://www.facebook.com/luedji.luna>

⁴³ A página no Facebook de Neide Vieira e “O canto e o grito da mulher negra. <https://www.facebook.com/neidevicirapoesia/>



Imagem 7. Hoje, quarta-feira, o dia que representa o meu orixá oba nixe kao kab se lhe. Desca para ver o Rei dançar. Esse é o grito do meu orixá. Xangô que em minha cabeça está a reinar e respeitando as naturezas querendo me ver em união com as natureza, minhas descendências e minhas crenças.



Imagem 8. Esta é a história da Caipora, que no Candomblé é chamada de Ossanha. Quando a me pego a pensar nas histórias, que à noite minha avô vinha nos contar, quando na mata estivesse tinha que respeitar. Quando avistasse um bando de javali, que porco do mato era o jeito que ela gostava de chamar. O porco que vinha na frente a gente tinha que respeitar porque ali estava caipora, a protetora dos matos e aquele porco a gente não podia caçar. Pois maldito seria aquele que naquele porco viesse tocar. Pois ela bebendo muitas cachaças e fumando seu cigarro, aquele porco estava a te carregar.

Essa é a história de Ossanha, a protetora das matas e o folclore de Caipora vem te chamar.

Vale aqui um destaque para o quão próximo é o discurso de Neide Vieira e Ochy Curiel em alguns aspectos. Curiel,⁴⁴ ao destrinchar o processo constituinte colombiano que resultou na Constituição Multi/Pluricultural de 1991, aponta alguns aspectos sobre discursos e imaginários que transformam um Estado em uma Heteronação.⁴⁵ Segundo a autora, a heterossexualidade é um regime político que implica relações de poder e influencia em todas as relações sociais, atravessando as ordens econômicas, jurídicas, os discursos e o cotidiano das pessoas. Apesar de não ser a primeira autora a abordar a heterossexualidade enquanto regime político, ela traz o conceito de antropologia da dominação para pensarmos sobre isso.

Ochy Curiel afirma que o saber antropológico em cumplicidade com o colonialismo aborda a experiência humana e o discurso situado através da outredade, produzindo na modernidade, de maneira etnográfica, os modos de se criar “o outro” desde lugares de poder em um exercício incessante de exclusão, subordinação e opressão. A antropologia da dominação, nesse caso, é focada no regime político da heterossexualidade, afetando diretamente mulheres e lésbicas que ocupam o lugar do outro nos imaginários e discursos sobre nação.⁴⁶ Neide Vieira vai exemplificar e demonstrar isso através de poemas e imagens, refletindo inclusive sobre a razão cristã da modernidade enquanto produtora de discursos excludentes. Chamo aqui de razão cristã a própria colonialidade da natureza, que discursa a partir de um suposto saber científico descartando o espiritual e o social, mas ao mesmo tempo incute a cristandade como possibilidade única de religiosidade.

⁴⁴ Ochy Curiel; *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*, Brecha Lésbica, Bogotá, 2013, p. 81.

⁴⁵ Cabe destacar aqui que apesar de o conceito de heteronação estar presente ao longo do livro de Ochy Curiel, ela utiliza o termo anos antes, em uma entrevista dada para a CLAM em 2010 e não coloca a palavra “heteronação” no livro lançado em 2013.

⁴⁶ Ochy Curiel; *La nación heterosexual...*, pp. 17-18.



Imagem 9. Neide Vieira. Os machos criaram Deus, se autorotularam imagem e semelhança dele e junto com um livro que se diz sagrado entranhou em nosso corpo, o pecado. Eu não preciso de um livro que se diz sagrado pois os meus Orixás também me falaram o que é certo e errado. E o ser supremo que criou os encantos e perfeição me contou que o caminho certo é o amor. E o amor pra mim pode ser expressado assim.



Imagem 10. Neide Vieira. “A árvore que não der fruto, que seja arrancada pelas raízes e semeada ao fogo”, isso é o que diz a palavra de deus. A mulher lésbica é uma árvore que não dá frutos. Mas ninguém tem direito de nos matar. Foda-se o cristianismo! E bem juntinho com eles o patriarcado pois em nome da cruz, em nome da bíblia e em nome de deus, muitas pessoas já foram mortas e até hoje são mortas.



Imagem 11. Neide Vieira. O sexo entre mulheres. é magia alegria e o ser livre, e grandeza do céu. e a emesidadê do mar. minha boca, sua boca deseja, e voando como um pássaro, o meu corpo te entrega. (nossa os machos sempre vai ser machista estuprador dono da verdade criadores de leis q alto-te-favorecem. e as mulheres sempre a culpada a dona do erro, estou cheia q se foda o mundo eterronomativo sua justiça q é em nome de seu Deus misógino).

Podemos perceber nas artes das sapatões de Salvador que há uma constante denúncia da colonialidade do poder vigente na nossa sociedade. E as artistas aqui citadas fazem questão de expor isso, como uma ferida aberta que necessita oxigênio para ser cicatrizada, lembrando que elas são cicatrizadas e não curadas porque deixam marcas principalmente nos grupos subalternizados pelo contexto colonial descrito tanto pelas artistas soteropolitanas quanto pelas autoras da teoria decolonial. Ser sapatão negra na cidade de Salvador evoca uma série de significantes e significados nas diversas dimensões da vida de quem produz, vê e ouve essas artes. Mas o diferente na arte sapatônica de Salvador é que além de demonstrar essas heranças coloniais racistas, heteronormativas, misóginas e de intolerância religiosa, elas apontam uma solução comum: o amor entre mulheres.

Queria lhe dedicar,
minhas melhores palavras, mas
Qualquer poesia é pouca,
perto do teu corpo, perto da tua boca
Não existe metáfora
Não há canção que lhe caiba menina
Oh não
Não há canção que lhe caiba
“Metáfora”, Luedji Luna feat. Luana Hansen



Imagem 12. Annie Gonzala, “Abya Yala Amoras dissidentes”.



Imagem 13. Neide Vieira. A cachoeira que me encantou a borboleta desabrochou e do casulo surgiu um xibiu. E os olhos da negra que encantou e pela aquela cachoeira, a negra babou. Com seu largador despertou as forças, as deusas negras, loucas que os malditos do cristianismo matou.

BIBLIOGRAFÍA

- Abu-Lughod, Lila; “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros”, em *Estudos Feministas*, 2012, vol. 20, num. 2, pp. 451-470.
- Anzaldúa, Gloria; “La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência”, em *Estudos Feministas*, 2005, vol. 13, núm. 3, pp. 704-719.
- Ballestrin, Luciana; “Para transcender a colonialidade”, em *IHU On Line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, 2013, núm. 431, s/p.
- Bidaseca, Karina; “Reconociendo las superficies de nuestras hendiduras. Cartografiando el sur de nuestros feminismos”, en Karina Bidaseca *et al.* (coords.); *Legados, genealogías y memorias poscoloniales*, EGodot, Buenos Aires, 2014, pp. 231-260.

- Boutedja, Houria; “Raça, classe e gênero: uma nova divindade de três cabeças”, em *Cadernos de Gênero e Diversidade*, 2016, vol. 2, núm. 2, pp. 5-9.
- Carvalho, Martha de Ulhôa; “Representação – Paralelos entre a nova história cultural e a etnomusicologia”, em *Revista da Escola de Música da UFBA*, 1995, pp. 121-128.
- Collins, Patricia Hill; “Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro”, em *Sociedade e Estado*, 2016, vol. 31, núm. 1, pp. 99-127.
- Crenshaw, Kimberlé; “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”, em *Estudos Feministas*, 2002, vol. 10, núm. 1, pp.171-188.
- Crenshaw, Kimberlé; “Mapping the margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color”, em *Stanford Law Review*, 1991, vol. 43, pp. 1241-1299.
- Curiel, Ochy; *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*, Brecha Lésbica, Bogotá, 2013.
- Dórea, Luiz Eduardo, *História de Salvador nos nomes das suas ruas*, EDUFBA, Salvador, 2016.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys; “Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica”, em *El Cotidiano*, 2014, núm. 184, pp. 7-12.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys; “De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad”, em *Solar*, 2016, vol. 12, núm. 1, pp. 141-171.
- Geertz, Clifford; *A interpretação das culturas*, Guanabara Koogan, Rio de Janeiro, 1989.
- Grosfoguel, Ramon; “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, em *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2008, núm. 80, pp. 115-147.
- Haraway, Donna; “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, em *Cadernos Pagu*, 1995, vol. 5, pp. 7-41.

- Harding, Sandra; “Existe un método feminista?”, em Eli Batra (comp.); *Debates en torno a una metodología feminista*, UNAM, México, 1998, pp. 9-34.
- Lugones, María; “Colonialidad y género”, em *Tabula Rasa*, 2008, núm. 9, pp. 73-101.
- Merriam, Alan Parkhurst; *The Antropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964.
- Moassab, Andreia; *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*, EDUC, São Paulo, 2011.
- Pelinski, Ramon; *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*, Ediciones Akal, Madrid, 2000.
- Quijano, Aníbal; “¿Qué tal Raza!”, em *América Latina en Movimiento*, 2011, núm. 320, pp. 1-8.
- Quijano, Aníbal; “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, em *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, em Danilo Assis Clímaco (comp.); CLACSO, Buenos Aires, 2014, pp. 776-832.
- Rosa, Laila; “Pode performance ser no feminino?”, em *ICTUS – Periódico do PPGMUS/UFBA*, 2010, vol. 11, núm. 2, pp. 1-14.
- Sardenberg, Cecilia; “Da crítica feminista à Ciência a uma Ciência Feminista?”, em Ana Alice Costa e Cecilia Sardenberg (orgs.); *Feminismo, ciência e tecnologia*, EDUFBA, Salvador, 2002.
- Sardo, Suzana Bela Soares; *Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções no contexto dos territórios póscoloniais integrados - o caso de Goa*, tese de doutorado em Etnomusicologia, Universidade de Nova Lisboa, Lisboa, 2004.
- Seeger, Anthony; “Etnografia da música”, em *Cadernos de Campo*, 2008, núm.17, pp. 237-259.
- Walsh, Catherine; “Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado”, em *Tabula Rasa*, 2008, núm. 9, pp. 131-152.

Músicas que nos representam. Um ponto de encontro a partir do som e sentido

Juracy do Amor Cardoso Filho

*Tupinambá ao som do ganzá,
na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar,
Já dizia o velho Abú, alma não tem cor,
liberdade é conquistada quando se elimina a dor.
Gaspar Z'África Brasil /Juracy do Amor*

DA RUA

Foi a partir da leitura de relatórios dos encontros realizados entre 2012 e 2014 com pessoas em situação/contexto de rua, e pessoas que chegavam até o Ponto de Encontro e posteriormente ao Centro de Convivência Irmã Dulce dos Pobres¹ em busca de alguma informação, aulas e/ou vivências, que

¹ “Localizado no Centro Histórico de Salvador, o Centro de Convivência Irmã Dulce dos Pobres foi idealizado pelas Obras Sociais Irmã Dulce (OSID), em parceria com a Secretaria Estadual da Saúde (SESAB). A unidade tem como foco a assistência às pessoas em sofrimento psíquico e em vulnerabilidade social pertencentes ao território da Península Itapagipana e Centro Histórico, especialmente aos usuários de substâncias psicoativas (SPA's), além do atendimento às famílias residentes no bairro e clientes referenciados pelo Sistema Único de Saúde. As atividades do núcleo têm como base o resgate e fortalecimento da cidadania; promoção de saúde e prevenção de doenças; incentivo à arte, cultura e educação; redução de riscos e danos do uso e abuso de SPA's e doenças sexualmente transmissíveis; empoderamento social e a economia solidária associada à geração de renda”. Texto disponível em: <https://www.irmadulce.org.br/portugues/saude/centro-e-unidade/centro-de-convivencia-irma-dulce-dos-pobres>. Acesso em 20/08/2017.

descrevo de que forma canções que permearam os encontros que ali ocorreram transformaram o cotidiano de pessoas. São sujeitos que experimentaram a música como ponto de partida para as relações sociais.

O Ponto de Encontro foi um centro de convivência com práticas redutoras de danos, educativas e culturais que estimulavam cuidados com a saúde, fortalecimento da autoestima e a inclusão sócio artístico cultural de grupos de pessoas em situação/contexto de rua. Era localizado na Rua Direita do Santo Antônio, em frente à igreja do Boqueirão, bairro do Santo Antônio Além do Carmo, no Centro Histórico de Salvador.

A inauguração oficial aconteceu no dia 14 de setembro de 2012 e contou com a presença da comunidade, do ex-governador Jacques Wagner e ex-ministro da Saúde Dr. Alexandre Padilha. Numa síntese, o Ponto de Encontro basicamente acolhia e oferecia para os/as usuários de drogas, pessoas em situação/contexto de rua e comunidade em geral, a possibilidade do diálogo, do encontro consigo mesmo e com o outro, através de atividades de baixa exigência,² e intervenções breves entrelaçadas em práticas redutoras de danos, artísticas e educativas.

A base do trabalho foi o afeto, o carinho, a atenção e a escuta do outro, na compreensão da música como uma forma especial de comunicação, facilitadora de encontros entre pessoas que experimentaram a música como ponto de partida para as relações sociais.

Para assumir diálogos interdisciplinares e buscar a horizontalidade nas relações, foi importante construir e introduzir metodologias anárquicas e libertárias, que fugissem, quebrassem, implementassem e superassem os padrões e standards metodológicos ainda vigentes de ensino. Não se trata de trazer anarquia ao método, mas sim, fazer com que os encontros se desdobrassem em experiências significativas de vida. Viver o aqui e agora.

² As atividades não exigiam nenhum requisito prévio e não era necessário a apresentação de documentos que comprovassem a identidade da pessoa. Muitas pessoas em situação/contexto de rua não possuem documentos.

Ao transitar pelos diversos territórios, eu como pesquisador, homem, heterossexual, branco, na cidade de Salvador, ainda que oriundo de periferia, não me fechei na minha masculinidade, e sim abracei a abordagem feminista como ponto de partida e encontro para as discussões sobre o fazer musical de grupos esquecidos socialmente.

Assumi um posicionamento etnográfico das *quase-verdades*, porque de fato, apesar de saber que estamos unidos por placas tectônicas, assim como nos disse Mauro Almeida, “isoladas por profundezas abissais, mas conectadas por atritos e choques que provocam terremotos e fissuras continentais”,³ carrego comigo minhas dúvidas sobre a comensurabilidade de mundos tão distantes e diferentes, mas que vivem sobre o mesmo chão e sob o mesmo céu, que se cruzam, se encontram, se entrelaçam, mas também se distanciam.

Através da perspectiva etnomusicológica periférica⁴ me apeguei ao encontro, aos sons e aos sentidos, numa etnografia qualitativa, intencional, participativa, interacional, híbrida e politizada. Mauro Almeida ainda nos revela que

³ Mauro W. Almeida; “Relativismo antropológico e objetividade etnográfica”, em *Campos*, núm. 3, 2003, p. 14.

⁴ Poderia ter usado a expressão “perspectiva etnomusicológica do Sul”, ou ter utilizado o termo “epistemologia do Sul”, mas neste caso, preferi usar ainda a palavra periférica. Compreendo o conceito como saberes produzidos em zonas que foram alocadas como subalternas, onde o poder do imperialismo, colonialismo, capitalismo e patriarcado exerceram domínios devastadores. Apesar do termo “epistemologia do Sul” assumir uma posição metafórica e não um posicionamento geográfico, o termo pode sugerir a algum leitor ou leitora sim atualização que também não existam subalternidades no Norte. Geograficamente, no Norte, também existem epistemologias do Sul, ou seja, epistemologias periféricas, ou ditas como periféricas. São saberes que representam a diversidade de conhecimentos e culturas que por muito tempo foram inferiorizadas. Pensar e dialogar através de uma epistemologia que não seja a dominante, é assumir contar (as outras) novas histórias e promover outros conhecimentos. Apesar de que, sempre que penso em epistemologia periférica, corro o risco de deslocar o centro para outro lugar. Mas esses termos são etiquetas acadêmicas e não pretendo estender muito sobre a real utilização dos termos. Só desejo lembrar que ainda somos vistos pelo resto do mundo hegemônico como periféricos, mas estamos prontos e resguardados pelas nossas epistemologias e nossos saberes localizados.

a etnografia é então interação – hibridação politizada, e orientada cognitiva e moralmente para zonas de quase verdade. Ela assiste à construção de novos corpos singulares e coletivos politicamente orientados: caso da territorialidade, das identidades étnicas, das definições de paisagens-patrimônio; mas também de corpos com gênero, corpos com cor, com historicidade. Antropólogos por um lado são parceiros na emergência das ‘culturas híbridas’ – e por outro são membros de uma comunidade orientada para verdades e juízos. O nexos entre as suas duas posições é essencial para sua atuação e para sua contribuição no processo de construção de consensos necessários sobre a natureza do mundo social.⁵

AS INTERLOCUTORAS E OS INTERLOCUTORES

Os participantes dos encontros eram homens e mulheres com faixa etária entre 20 a 60 anos, alguns em situação/contexto de rua, estes, a maioria negras, pobres, com pouca ou nenhuma formação educacional, sem emprego, mas com atividades como reciclagem de lixo, guardadores de carro, retirada de entulho de alguma obra, auxílio na descarga de produtos de caminhões para comerciantes locais, etc. Outros, eram moradoras do bairro, visitantes e curiosas, oriundas de diversas trajetórias sociais.

Às vezes me sentia como um professor de música, outras como um educador social ou redutor de danos, ou como um psicólogo, terapeuta. Mas muitas vezes me sentia simplesmente como um amigo bom ouvinte, uma pessoa que dava o seu tempo para escutar as histórias de outra. Eram histórias de pessoas transpassadas por seus marcadores sociais da diferença (gênero, raça, etnia, orientação sexual, classe social, dentre outros), pois, como revelam Laila Rosa e Isabel Nogueira, “são vários os nossos marcadores que atravessam

⁵ Mauro W. Almeida Barbosa; “Relativismo antropológico e objetividade etnográfica”..., p. 24.

nossas falas e nossas produções, identidades, identificações, bem como desejos de intervenção e de interlocução”.⁶

Foi através da música e dos saberes localizados que consegui dialogar com essa população, sem perder de vista nosso principal instrumento de pesquisa: o próprio corpo, corpo que é, disse David Le Breton, “o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”.⁷

Minha desobediência epistêmica e minhas pretensões decoloniais em como se fazer música me auxiliaram no processo do encontro, onde se sentir bem era estar no mundo como sujeito ativo. Como afirma Walter D. Mignolo em *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*, nós devemos estar livres do “domínio da oposição interna aos conceitos modernos e euro centrados, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares”.⁸ A ideia foi assumir nossa identidade em política, e com isso, interagir com as incertezas em nosso tempo, em nossos espaços e territórios. Hoje quando lembro daqueles encontros, percebo mais nitidamente os desafios vividos e o quão grande foi e ainda é o emaranhado sistêmico e imaginário que se constrói em torno dessa população.

A partir dos territórios e trajetórias dessas pessoas, ficou bem evidente para mim como a formação econômica e social determina os modos e jeitos de ser. Sim, são os meios de produção que determinam nosso espaço. Como revelou Milton Santos em *Sociedade e espaço: formação espacial como teoria e como método*:

Os modos de produção tornam-se concretos sobre uma base territorial historicamente determinada. Deste ponto de vista, as formas espaciais seriam

⁶ Laila Rosa e Isabel Nogueira; “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música”, em *Vórtex*, Curitiba, vol. 3, núm. 2, 2015, p. 33.

⁷ David Le Breton; *A sociologia do corpo*, Vozes, 2ª ed., tradução de Sônia M.S. Fuhrmann, Petrópolis, 2007 [1953], p. 7.

⁸ Walter D. Mignolo; “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”, em *Cadernos de Letras da UFF*, dossiê Literatura, língua e identidade, 2008, p. 288.

uma linguagem dos modos de produção. Daí, na sua determinação geográfica, serem eles seletivos, reforçando dessa maneira a especificidade dos lugares.⁹

Uma pequena parte das interlocutoras e interlocutores dos encontros possuem em sua trajetória de vida algum crime, ou casos de roubo, homicídio, latrocínio, passagens pela polícia e/ou passagens por presídios. Estes históricos, em primeira instância, não trouxeram problemas para minha perspectiva etnomusicológica, apesar do desafio e do aparente clima de insegurança que rondava meu trabalho de campo. Eu coloquei no poder das práticas musicais todos os esforços por potencializar protagonismos, cidadania, autoestima, lazer, socialização e processos de ensino/aprendizagem.

Através da auto-etnografia, me entreguei como pesquisador participante nativo, êmico, e autóctone, e que, ao resgatar minhas memórias, em meu tempo como *brancoafroíndio* tupinambá canibal, galego esquina de periferia, cana verde, feiticeiro. Visto como periférico, morador da Rua da Vala, na Boca do Rio, Salvador, Bahia, Brasil. Eu assumo minhas pretensões de te deixar confuso, pois como na letra *Tupinambá* de minha autoria com um dos melhores rapeiros do Brasil — Gaspar¹⁰— sei que sou índio brasileiro, não cafuzo, mais maluco, onde mameluco é coisa de monarca. Bem, eu nunca pretendi solucionar os problemas, mas, sim, (e)levá-los a outro nível.

Foram várias as canções apreciadas¹¹ com o grupo, mas para este momento me centro em quatro músicas que foram trabalhadas em nossos encontros. A primeira foi trazida por mim: *Tupinambá*. Foi com essa letra que me apresentei ao grupo, sinto que ela me representa. Já por parte das interlocutoras e interlocutores, uma das escolhidas e mais lembradas foi *Revolta Olodum* (de José Olissan e Domingos Sérgio); muitos se reconheciam nessa letra.

⁹ Milton Santos; “Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como Método”, em *Boletín Paulista de Geografía*, núm. 54, junio de 1977, p. 87.

¹⁰ Raper, compositor e integrante do grupo Z’África Brasil, Capão Redondo, São Paulo, Brasil.

¹¹ Compreendo o ato de apreciar não apenas pelo ouvir, mas, pelo dançar, cantar, dialogar, e interagir com a música, e a partir dela.

São territorialidades, atitudes e reflexões que vibravam para além das paredes institucionais, principalmente quando cantávamos a parte: “somos do Nordeste”, o grupo delirava, a percussão ficava mais forte, sorriam, dançavam e fechavam os olhos de emoção. Eu percebia uma conexão de ideais e identidades, havia orgulho em suas falas. Foi um processo de criação de sentidos.

Outras interlocutoras e interlocutores lembraram do tema: trabalho, e da necessidade em ganhar dinheiro de forma honesta. Neste caso, em suas falas a profissão de camelô surgia como uma boa possibilidade de vida financeira estável. A música escolhida pelo grupo foi *Camelô* (de Edson Gomes). Mas das muitas formas de se apresentar, o rap nacional sempre foi um dos pontos fortes do encontro: A música *Negro Drama* (de Racionais MC's — Edy Rock / Mano Brown) sempre foi uma coqueluche entre as interlocutoras e interlocutores, principalmente as que eram da população em situação/contexto de rua. Ou seja, nesta experiência vivenciada o hip hop, o samba reggae e o reggae, apareceram como estruturas muito fortes como gênero musical.

Todas essas quatro canções revelaram desejos e afirmações em suas letras, e foram utilizadas como elementos do encontro. Caminhos metodológicos anárquicos que provocaram perspectivas de transformação social através da arte. Muitas das interlocutoras e interlocutores são pessoas em situação/contexto de violência interna e externa, que em seu histórico de vida possuem trajetórias complicadas, onde raramente existe uma estabilidade emocional e/ou financeira. Mas são pessoas, pessoas ricas em potencial criativo, artístico e musical.

Os vários modos de viver na rua foram indicativos de caminhos possíveis para realizar uma aproximação através da música. Amplio minha percepção do social através dos encontros musicais. Aí começo a pensar não somente nos sons e nos sentidos, mas também em imagens. Como disse Neusa Maria Mendes de Gusmão,

Na medida em que a percepção do social se prende a princípios e a valores considerados universais, verdadeiros, legítimos e únicos que precisam ser relativizados, questiona-se o fato de a cultura e a alteridade se expressarem por linguagens nem sempre visíveis e explícitas, que exigem um olhar atento

e aprofundado nas muitas realidades do campo social e no seu cotidiano como meio de compreender-lhes seus muitos significados.¹²

Eu compreendo que a imagem de alguém que vive nas ruas agride de certa forma uma sociedade moralista, mas tudo isso tem a ver com o olhar que se tem sobre as coisas e sobre as pessoas e situações. Jorge Larrosa e Nuria Pérez Lara discutem o entendimento sobre as *Imagens do outro*, e apontam que normalmente a imagem do outro somos nós quem as criamos, e que aparentemente elas necessitam ser enquadradas em

aparatos pedagógicos, assistenciais ou terapêuticos [que] têm como função fazer os loucos entrarem em nossa razão, as crianças em nossa maturidade, os selvagens em nossa cultura, os estrangeiros em nosso país, os delinquentes em nossa lei, os miseráveis em nosso sistema de necessidades e os marginalizados e deficientes em nossa normalidade.¹³

Os pontos de vista são diferentes e diversos. Mas partir de uma perspectiva feminista compreendo, assim como Laila Rosa e Isabel Nogueira, que as interlocutoras e interlocutores da pesquisa também se encontram nas

inquietações artísticas, nos artevismos, na militância e na produção de conhecimento feminista. Neste sentido, que ainda que consideremos a dimensão subjetiva como fundamental, pois “o pessoal é político”, não propomos uma narrativa de nossas obras, sonoridades e desejos de modo individualizado apenas, mas que estejam em consonância e em prol de um bem comum, dos direitos humanos que incluem os direitos das mulheres, da comunidade LGBTT¹⁴, das comunidades indígenas, negras, periféricas,

¹² Neusa Maria Mendes de Gusmão; “Linguagem, cultura e alteridade: imagens do outro”, *Cadernos de Pesquisa*, núm. 107, Faculdade de Educação da UNICAMP, 1999, p. 41.

¹³ Jorge Larrosa e Nuria Pérez Lara; *Imagens do outro* (Vozes, 1998), em Neusa Maria Mendes de Gusmão; “Linguagem, cultura e alteridade...”, p. 42.

¹⁴ “A sigla LGBT é utilizada pelo movimento social brasileiro e por entidades governamentais,

que ainda não estão representadas ou contempladas dignamente pelos estudos e ações em música.¹⁵

E aqui incluo as pessoas em situação/contexto de rua, usuárias de drogas, pessoas com transtornos mentais, ou problemas sociais. Chego nestes territórios sócio sonoros com a inversão do olhar “a imagem do outro não como a imagem que olhamos, mas como a imagem que nos olha e que nos interpela”.¹⁶

Nestes dois anos de encontros em que nos reuníamos uma vez por semana, foi necessário desfragmentar cotidianamente minha cabeça de educador e pesquisador, meus valores e crenças, e portanto compreender a alteridade como linguagem. Importante compreender que cada pessoa tem seu jeito e forma de interagir, cada caso é um caso e cada pessoa exerce sua sensibilidade na resolução dos conflitos e nos processos de criação musical, cada um usa sua experiência na condução de algum trabalho ou dinâmica.

A dimensão do desejo e do afeto, da atenção e do carinho foi fundamental. Afinal de contas, é importante dialogar sempre com nossa criança interior, mas sem infantilizar o outro. Um processo de experimentar tudo. As carências ainda são muitas, e as formas, que aqui posso chamar de metodologias anárquicas,

como conselhos e secretarias, nos três âmbitos da federação. Apesar de LGBTTTIS designar explicitamente lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, intersexuais e simpatizantes – em alguns casos é utilizado A, de assexual – a denominação não é usual no país. Em geral, presume-se que o T englobe as identidades de gênero começadas por essa letra, mas, principalmente em inglês, também se vê o uso de LGBT*, com o asterisco funcionando como um sinal que indica que o T tem significado múltiplo. Internacionalmente, a sigla mais utilizada é LGBTI, que engloba as pessoas intersex. Órgãos como a ONU e a Anistia Internacional elegeram esta denominação com um padrão para falar desta parcela da população. Em termos de movimentos sociais, uma denominação que vem ganhando força é LGBTQ ou LGBTQI – incluindo além da orientação sexual e da diversidade de gênero a perspectiva teórica e política dos Estudos Queer.” Texto de Fernanda Nascimento e Débora Fogliaro. Disponível em: <http://ggemis.blogspot.com.br/2014/08/lgbt-lgbti-lgbtq-ou-o-que.html>.

¹⁵ Laila Rosa e Isabel Nogueira; “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga”..., pp. 27-28.

¹⁶ Jorge Larrosa e Nuria Pérez Lara, em Neusa Maria Mendes de Gusmão; “Linguagem, cultura e alteridade...”, p. 42.

em como adentrar esses universos foram imprescindíveis para se alcançar novas possibilidades de atenção *psico-musical-social*.

Foi um trabalho de construção no/em campo, com cumplicidade, e sensibilidade. Percebi como foi importante viabilizar acordos coletivos com as interlocutoras e interlocutores da pesquisa. Apostei num fazer que proporcionou atividades criativas, lúdicas, musicais e artísticas, ações que ajudaram a preencher esse *vazio* aparente. Me debrucei sobre atividades que ultrapassassem a ordinariade do dia a dia e promovessem ressignificações de símbolos, experiências e sentidos. Neste sentido, o fazer musical se apresentou como um ponto de partida e encontro dos diferentes mundos. Este trabalho exigiu e exige intimidade e percepção de si e do outro, com o outro e para o outro.

Aponto para uma formação continuada neste campo, seja por meio de novos encontros e oficinas diversas, com os mais variados assuntos e temas, dinâmicas, jogos, vivencias workshops, leituras e discussões construtivas. Que isso se faça possível e que seja com música. Um fazer musical que fale sobre nós mesmos. Quem nós somos a partir das músicas que nos representam? Preciso olhar, cheirar e sentir o contexto, entender as demandas e dialogar com sabedoria. Favorecer a construção de um ambiente sadio, amoroso e em constante movimento de renovação de ideias, ações e atitudes.

Este trabalho surgiu também como um processo terapêutico, onde foi possível construir e realizar coletivamente, oficinas musicais de criação e composição, com temas que fizeram e fazem parte do universo dos sujeitos. Explorar e investigar, aprender e criar. Oficinas que favoreceram um desabrochar de situações e valores.

Ao refletir sobre a ampliação da percepção dos contextos, busquei uma aproximação entre linguagens e formas de ser. Trouxe a suavidade para o diálogo, a simpatia, a alegria no bom convívio, desvendei e debulhei situações com sensibilidade e percepção ativa.

A intenção era que o indivíduo melhorasse a auto percepção, onde fosse possível se transformar em espectador de si mesmo, criar uma visão de si próprio, sem perder a compreensão e a percepção do outro. Centrando-me no aspecto ético, e no exercício da minha sensibilidade ética nas relações vividas,

eu procurei não priorizar exigências técnicas específicas e/ou hegemônicas, e percebi também que talvez nenhuma técnica possa funcionar fora de uma consistente relação que se estabeleça com as pessoas.

De acordo com Paulo Freire¹⁷, antes de lermos as palavras, lemos o mundo. Portanto, a questão é que precisamos ler os signos de um mundo em particular. Essa dificuldade em envolver todos os sentidos no processo da socialização, reside no fato de que muitas vezes somos ignorantes, em geral, para a leitura dos sons, dos gostos e cheiros, dos movimentos e dos fenômenos que se apresentam. É importante nos reinventarmos e abrirmos nossas possibilidades de percepção.

O instinto e a experiência instruem as pessoas e por isso eu não ofereço receitas, bulas, nem condutas a serem seguidas, simplesmente tento apresentar outros paradigmas balizados pela intuição e pelo contato imediato e experimental que tive. Assim como Bergson,¹⁸ eu acredito que devemos nos aproximar da realidade tal como é em si, precisamos ir direto ao ponto e usar nossa intuição como método.

A heterogeneidade e as especificidades dos sujeitos foram aspectos importantes em todo o processo. Foi fundamental que cada um dentro da sua experiência de vida e grau de sensibilidade buscasse suas formas de agir e interagir. Ao mesmo tempo, compreendi a importância do olhar coletivo para situações em que demandasse a operacionalidade de todo o grupo. A percepção do outro tornou-se fundamental para alcançar êxito em trabalhos dessa natureza.

Ao mesmo tempo foi fundamental estarmos todas misturadas como um só corpo, extrapolando nossas ações, funções e experiências, exercendo com totalidade nosso encontro coletivo. Foi preciso estar presente e juntos como grupo e equipe. Todas nós somos aprendizes. Vamos aprender a aprender.

¹⁷ Paulo Freire; *Educação como prática de liberdade*, 26ª edição, Paz e Terra, São Paulo, 2002.

¹⁸ Tarcísio Jorge Santos Pinto; “A crítica bergsoniana ao método filosófico tradicional – repercussões epistemológicas, éticas e educacionais”, em *Poiésis. Revista do programa de pós-graduação em educação*, vol. 4, número especial, 2011 Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, pp. 39-52.

COMO SE CONSTRÓI A ANARQUIA?

Desde que comecei o trabalho no Ponto de Encontro¹⁹ e posteriormente no Centro de Convivência Irmã Dulce dos Pobres senti uma forte tendência a me articular através da música, e em especial, utilizar canções com suas letras repletas de sentido nas práticas musicais.

Intencionalmente, procurei desenvolver diálogos performativos, metonímicos, subjetivos, práticos, nervosos, intensos, explosivos e que naturalmente trouxessem consequências. Seja uma mudança de comportamento, um novo jeito de olhar, de se expressar.

Sem perceber, estávamos juntos penetrando no mundo da subjetividade, ampliando os limites do encontro. Chegar, beber água, aguardar outras pessoas chegarem, curtir as trocas de olhares, os sorrisos. Alguns chegavam mais confiantes, outros ainda percebendo o ambiente.

Começávamos a oficina sempre com uma roda de conversas. Como foi sua semana? O que aconteceu de bom durante a semana? A ideia era compartilhar boas histórias, afetos e boas experiências. Logo adentrávamos na prática de alongamentos, aquecimento vocal e respiração profunda. Todo o processo sempre foi um convite para adentrarmos com profundidade em nosso ser, em nosso ser musical.

Depois, para aquecer o corpo, introduzia uma roda rítmica, onde todos e todas construíam variações rítmicas, utilizando as mãos, os pés, a voz e o corpo. Percebíamos os sons intencionais e não intencionais ao nosso redor, produzíamos sons e também tocávamos e cantávamos diversas releituras do cancionário popular brasileiro. Foram encontros onde experienciamos momentos de entrega total na prática musical, momentos onde as subjetividades afluíam o processo do fazer música.

Estávamos então a desmascarar as doutrinas de objetividade, exatamente porque elas ameaçavam a criação do sentimento de subjetividade e atuação

¹⁹ Por convite do Professor e Doutor Antônio Nery Filho e da assistente psicóloga Patrícia Flach.

histórica coletiva. Nós não somos “um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento objetivo”.²⁰ Tudo era desenvolvido da forma mais leve possível, com a intenção de construir e compreender as relações entre as participantes e suas músicas, o que elas diziam sobre eles/elas mesmos.²¹

Portanto, para alcançar minhas intenções, procurei não ser rígido nas ações, mas sim ser mais subjetivo que objetivo. Isso não quer dizer que eu não planejava os encontros. De fato, existia certa objetividade, mas sempre estava aberto às possíveis mudanças no planejamento. Eu pretendia e ainda pretendo adentrar na subjetividade através de uma relação Cri(ativa) e Po(ética), atento para fugir das epistemologias hierarquizantes e das epistemologias purificadoras.²²

Corroboro o pensamento de Donna Haraway em Saberes localizados, onde revela que: “Os adeptos da construção social deixam claro que as ideologias oficiais sobre a objetividade e o método científico são péssimos guias, particularmente no que diz respeito a como o conhecimento científico é realmente fabricado”.²³

Portanto, a proposta foi vivenciar encontros engajados e mediados por diálogos interdisciplinares. Quem eu sou? Quem nós somos? Onde estamos? Para onde vamos? Situar-nos no tempo, espaço e na sociedade em que vivemos e interagimos.

A música estava presente todos os dias nas instituições, seja no mp3 dos celulares e computadores, ou nas rodas de violão, ou nas dinâmicas de construção de rap. A música agia como veículo construtor de possibilidades e de certa forma como resgate de potencialidades, pois trabalhávamos com as sensibilidades, com

²⁰ Donna Haraway; “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, em *Cadernos Pagu*, núm. 5, 1995. p. 36.

²¹ As participantes sempre traziam consigo diversos conhecimentos, dentre os quais, destaco: linguísticos, sociais, ideológicos, culturais, além das suas crenças e valores.

²² Ana María Ochoa Gautier; “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”, em *Social Identities*, vol. 12, núm. 6, 2006, pp. 803-825.

²³ Donna Haraway; “Saberes Localizados...”, p. 9.

percepções, ritmos. Com a apreciação de letras, poesias e músicas que diziam algo e naturalmente criavam referenciais positivos no convívio.

Os encontros eram realizados numa das salas do projeto, mas é importante deixar evidente que o fazer musical na casa não se dava somente dentro da sala, e sim, por todo o espaço. Nós fazíamos música na recepção, nos corredores, na cozinha, enfim, onde houvesse interesse e oportunidade sempre estávamos envolvidos em práticas musicais.²⁴ Muitas vezes a música foi o veículo fundamental para apaziguar e solucionar conflitos.

Gradativamente, começaram a chegar as pessoas em situação/contexto de rua. Estes chegavam de diversos territórios de Salvador, mas muitos também chegavam encaminhados por outras instituições, como os CAPS — Centros de Atenção Psicossocial. Os encontros eram permeados por práticas e conversas sobre arte, música, vida, cotidianos e saberes localizados. Como esta foi uma experiência anterior ao meu doutorado em etnomusicologia, eu optei por colocar somente as iniciais das interlocutoras e interlocutores.

Desde os primeiros encontros procurei investigar e instigar a criação e produção musical dos sujeitos implicados. Neste processo ocorreram muitas falas interessantes. Destaco algumas: O usuário A.F.: “Eu moro em Cajazeiras e estou aqui, preciso lhe dizer mais? As aulas me ajudam no meu trabalho, é muito bom estar aqui”. A usuária R.S. destacou: “É muito interessante ter a oportunidade em aprender e criar. Vamos fazer uma oficina de composição? Que vocês acham? Eu tenho várias músicas e quero compor mais”. Em outros encontros aconteceram os seguintes relatos. A usuária V.R.L.: “Adoro cantar, quero cantar, você sabe...”. A usuária V.O. relatou: “Eu já canto na igreja, e quero muito poder tocar violão. Vamos continuar com o violão? Claro, além de cantar”. O usuário A.C. disse: “Estou na gestação da música, como você sabe minha praia é a escrita, na música nem cheguei a nascer ainda, eu estou na barriga, mas a pedagogia é ótima, com seu jeito holístico, hindu, indiano”.

²⁴ Agradeço ao redutor de danos Kelton Ubiraci de Oliveira Rocha por toda a ajuda e colaboração para que essas práticas musicais acontecessem.

O usuário P.L. disse: “Moro na rua, na rua a gente esquece que também pode cantar, quero aprender mais, professor”.²⁵

A partir das canções nós nos apresentamos uns aos outros. Este processo nos conectou e nos situou, pois discutimos quem éramos em relação ao território sônico social que se construía à nossa frente.²⁶ Como disse Tony Leão da Costa em *Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem*, “O território é um espaço incorporado por um ou mais atores sociais, demarcado e definido por relações de poder, em suas várias dimensões. A territorialidade, como fenômeno associado, entende as relações sociais estabelecidas no e a partir do território. São relações que compreendem a noção de pertencimento, de delimitação, de limites e fronteiras a partir das necessidades constituídas pelos indivíduos e por coletividades em função de um determinado espaço, de um território”.²⁷

A metodologia era simples, solicitava uma pesquisa musical, onde cada participante deveria trazer o título/nome da canção que mais lhe representasse como sujeito e indivíduo, poderia ser um trecho da música, ou de um poema, qualquer elemento musical ou textual que dissesse algo sobre eles/elas mesmos. Eu também entrava na dança e trazia meus referenciais de músicas. Os nossos encontros ganharam cara de artevismo engajado, uma espécie de simbiose entre arte e política. Nesse sentido, a proposta básica para com o grupo era:

simplesmente exercer sua poética livremente, independente de qual o assunto que desejasse discutir, provocar e gerar reflexão. Isto tudo porque além do posicionamento político dos indivíduos agentes das ações, havia também a própria natureza das ações, com suas dinâmicas específicas, que impunham

²⁵ Segundo informações colhidas.

²⁶ Marcos Alberto Torres; “Tambores, rádios e videoclipes: Sobre paisagens sonoras, territórios e multiterritorialidades”, em *GeoTextos*, vol. 7, núm. 2, 2011.

²⁷ Tony Leão Da Costa; “Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem”, em *Estudos Amazônicos*, vol. X, núm 2, 2013, p. 34. Ver também: Sarita Albagli; “Território e territorialidade”, em Vinícius Lages, Christiano Braga, Gustavo Morelli (orgs.); *Territorios e movimento: Cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*, SEBRAE, Brasília, 2004, pp. 23-69.

de maneira apropriada, o direcionamento do trabalho conforme a condição específica existente no momento.²⁸

A partir dos vínculos construídos, hoje percebo que meu foco sempre esteve na criação e produção musical; foi a partir do desejo de articular conexões possíveis entre mundos diferentes que a música pôde desenvolver competências e sensibilidades nestes territórios aparentemente destituídos de certezas, saberes, sons e sentidos.

Muitas vezes éramos somente eu e meu violão. E, a partir de rimas e improvisos, eu começava a entrar em diálogo com as/os frequentadoras da casa. Às vezes usava o celular ou o notebook conectado à internet, mais uns dois violões, dois pandeiros e pequenos instrumentos de percussão, como xeiques e chocalhos. Usávamos também as cadeiras como instrumento, e obviamente nossos corpos e as vozes.

Quando era possível fazer um encontro mais elaborado, introduzia uma leitura, ou pelo menos a leitura das letras e discutíamos sobre o que a letra queria nos dizer. Com isso trabalhávamos também a dicção, a leitura, a impostação vocal e a concentração, principalmente quando os encontros eram exclusivamente com pessoas em situação/contexto de rua. Uma vez por semana chegavam 5 ou 6 usuárias, mas nunca menos que três.

Trabalhávamos sons vocálicos, mnemônica e onomatopeias na tentativa de desvendar as figuras rítmicas. A partir dos dados obtidos, dávamos sequência ao plano da execução e apreciação das músicas, ou partíamos para outras perspectivas, como uma escuta mais sensível e troca de experiências sensoriais expressadas através da fala, gesto, corpo, narrativas das dificuldades da semana e da vida em geral.

²⁸ Alexandre Gomes Vilas Boas; *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo — Sistemas Híbridos em Ação*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015, p. 40.

Foi muito interessante a pesquisa para encontrar quais músicas poderiam falar sobre nós mesmos, fosse uma composição autoral ou de alguma outra compositora ou compositor. O processo foi bem simples: digitávamos no Youtube trechos de letras das músicas, escutávamos a música, cantávamos juntos, ou tentávamos cantar juntos. A letra era um desafio. Quando conseguíamos de fato realizar essa proposta, solicitava que falassem sobre suas escolhas.

Essa dinâmica ampliou o trabalho para um nível mais subjetivo e mais sensível. Em alguns casos assistíamos o audiovisual das referidas obras. Os cliques musicais com suas estéticas e produções. A cada dia de encontro as mesmas músicas ganhavam novos significados, eram novas escutas e comportamentos. Muitas descobertas vieram à tona, principalmente no aspecto social, musical, emocional, e ousado dizer também, no âmbito espiritual. Ou seja, o uso da criatividade nos encontros surgiu como metodologia anárquica. Como disse Edgar Morin em *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, “a educação deve favorecer a aptidão natural da mente em formular e resolver problemas essenciais e, de forma correlata, estimular o uso total da inteligência geral. Este uso total pede o livre exercício da curiosidade, a faculdade mais expandida e a mais viva durante a infância e a adolescência, que com frequência a instrução extingue e que, ao contrário se trata de estimular ou, caso esteja adormecida, de despertar”.²⁹

As práticas musicais nesses encontros resultaram em diversas formas de protagonismo. A autoestima melhorou substancialmente, o desejo de aprender foi ativado, e a certeza que seria escutado e que poderia experimentar ouvir/tocar/cantar coletivamente a música que mais o representava naquele momento foi importante para a manutenção dos encontros. Direito ao seu tempo e espaço em interação com o outro. Além dos processos de criação musical, desde arranjos vocais, rítmicos, interações em tempo real, gargalhadas, descontração, prazer em estar junto e participar.

²⁹ Edgar Morin; *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya, UNESCO, São Paulo-Brasília, 2000, p. 39.

Em nossos momentos só existia o ser musical e social, todos conectados. Pessoas em interação com o mundo, convivendo com o outro e suas alteridades. Como resultado prático musical desenvolvemos estudos sobre as melodias das músicas apresentadas, ritmos, harmonias, além de outros parâmetros musicais. Estudamos literatura, praticamos leitura, dicção, postura, expressão vocal, respiração, consciência corporal e consciência de si mesmo.

CHEGANDO LÁ

Fazer música com pessoas em situação/contexto de rua se inseriu no contexto da desconstrução das pedagogias hegemônicas de ensino e aprendizagem. Nossas músicas falaram de nós, falaram por nós, e para nós e para as outras pessoas. Nossas práticas musicais revelaram muito sobre nós, de onde viemos, quem somos e para onde queremos ir. Elas ajudaram a demarcar nossos territórios e nos colocaram em conjunto com outros sistemas e formas de agir e pensar.

Neste contexto urbano e conflituoso, onde as relações de raça e gênero são muitas vezes gerenciadas pela cultura do ódio, foi exatamente aí que os fazeres musicais de mulheres e homens em situação/contexto de rua, transgrediram as barreiras epistêmicas hegemônicas de produção de conhecimento.

Todas as ações propostas e desenvolvidas com essas pessoas colaboraram significativamente para o fortalecimento da participação dos mesmos, em temas sociais emergentes e relevantes, e em suas possíveis transgressões, principalmente nas questões/situações que envolvem o dia a dia dessa população. Neste ponto vale ressaltar como muitas interlocutoras e interlocutores reconheceram a importância dos encontros e trabalhos ligados à música. Fui inúmeras vezes reconhecido e valorizado como educador/professor nas ruas e pela comunidade em geral.

Muitas interlocutoras e interlocutores começaram a investir mais tempo nas oficinas. As propostas das atividades trouxeram reflexões sobre o contexto urbano: onde vivo? Quem eu sou? E o que poderíamos fazer juntos para melhorar nossa comunidade e nosso convívio. Aprendemos juntos, brincamos, conversamos, ouvimos as histórias uns dos outros, seus desejos e aspirações.

Sinto que como educador, colaborei com estas conquistas e com a realização destes pequenos sonhos. Estar presente e participar das ações fortaleceu a construção do nosso imaginário, das nossas emoções e sensibilidades.

Foram encontros de criação musical onde tudo e todas e todos estavam no mesmo barco. As músicas não nos separavam, pelo contrário, nos uniam, nos abraçavam. Neste processo nos observamos através de letras, ritmos, melodias, harmonias, gêneros musicais, etc., e assim na alteridade nos enxergamos nós mesmos e os outros.

O fazer musical se revelou uma ferramenta imprescindível no dia a dia em trabalhos desenvolvidos com uma população em maior vulnerabilidade social. Aumentou significativamente a concentração, o foco ampliou as sensibilidades, promoveu diálogos, favoreceu o trabalho coletivo, distraiu, trouxe bem-estar, promoveu a discussão de textos, audição de músicas, promoveu conhecimentos, movimentou a crítica social, comportamentos, ideias e perspectivas diferentes.

Os encontros musicais colaboraram para a criação de novas amizades, fortalecimento de vínculos, criação de afetos e ampliação das subjetividades. Instigou mudanças, e colaborou com a percepção e compreensão de situações inerentes ao dia a dia dessas pessoas, gerou questionamentos e apontou para novos horizontes menos conflituosos. Proporcionou melhores ações e atitudes das pessoas envolvidas nas práticas musicais.

Uma canção pode dizer muito sobre alguém. Acredito este ser um excelente ponto de partida e de encontro para trabalhos desenvolvidos com pessoas, seja em situação/contexto de rua, ou que estejam em vulnerabilidade social.³⁰

A etnografia como ferramenta de descobertas revelou um processo de encontro permeado por práticas de ensinamentos e aprendizagens musicais, sociais, interativas e anárquicas, com perspectivas de descolonizar os conceitos hegemônicos.

³⁰ Não nos esqueçamos que todos nós somos vulneráveis. A vulnerabilidade é um substantivo, não um adjetivo.

ANEXO. LETRAS DAS MÚSICAS

“Revolta Olodum”

Olodum (José Olissan e Domingos Sérgio)

Retirante ruralista, lavrador
 Nordeste lampião, salvador
 Pátria sertaneja, independente
 Antônio Conselheiro, em Canudos, presidente
 Zumbi em Alagoas, comandou
 Exército de ideais
 Libertador, eu
 Sou mandinga, balaiada
 Sou malê
 Sou búzios sou revolta, arerê
 Ohh Corisco, Maria Bonita mandou te chamar
 Ohh Corisco, Maria Bonita mandou te chamar
 É o vingador de Lampião
 É o vingador de Lampião
 Éta cabra da peste
 Pelourinho, Olodum somos do Nordeste

“Camelô”

Edson Gomes

Sou camelô, sou do mercado informal
 Com minha guia sou profissional
 Sou bom rapaz, só não tenho tradição
 Em contrapartida sou de boa família
 Olha doutor, podemos rever a situação
 Pare a polícia, ela não é a solução, não
 Não sou ninguém, nem tenho pra quem apelar
 Só tenho o meu bem que também não é ninguém
 Quando a polícia cai em cima de mim
 Até parece que sou fera
 Quando a polícia cai em cima de mim
 Até parece que sou fera
 Até parece, até parece

“Negro Drama”

(Racionais Mc’s — Edy Rock / Mano Brown)

Negro drama
Entre o sucesso e a lama
Dinheiro, problemas
Inveja, luxo, fama
Negro drama
Cabelo crespo
E a pele escura
A ferida, a chaga
À procura da cura
Negro drama
Tenta ver
E não vê nada
A não ser uma estrela
Longe, meio ofuscada
Sente o drama
O preço, a cobrança
No amor, no ódio
A insana vingança
Negro drama
Eu sei quem trama
E quem tá comigo
O trauma que eu carrego
Pra não ser mais um preto fodido
O drama da cadeia e favela
Túmulos, sangue
Sirene, choros e vela
Passageiro do Brasil
São Paulo
Agonia que sobrevivem
Em meia às honras e covardias
Periferias, vielas e cortiços
Você deve tá pensando
O que você tem a ver com isso
Desde o início
Por ouro e prata

Olha quem morre
Então veja você quem mata
Recebe o mérito, a farda
Que pratica o mal
Me ver
Pobre, preso ou morto
Já é cultural
Histórias, registros
Escritos
Não é conto
Nem fábula
Lenda ou mito
Não foi sempre dito
Que preto não tem vez
Então olha o castelo irmão
Foi você quem fez cuzão
Eu sou irmão
Dos meus trutas de batalha
Eu era a carne
Agora sou a própria navalha
Tin, tin
Um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias
Trajetos e glórias, glorias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar
De dentro dele
A favela
São poucos
Que entram em campo pra vencer
A alma guarda
O que a mente tenta esquecer
Olho pra trás
Vejo a estrada que eu trilhei
Mó cota
Quem teve lado a lado
E quem só fico na bota
Entre as frases

Fases e várias etapas
Do quem é quem
Dos mano e das mina fraca
Negro drama de estilo
Pra ser
E se for
Tem que ser
Se temer é milho
Entre o gatilho e a tempestade
Sempre a provar
Que sou homem e não um covarde
Que Deus me guarde
Pois eu sei
Que ele não é neutro
Vigia os rico
Mas ama os que vem do gueto
Eu visto preto
Por dentro e por fora
Guerreiro
Poeta entre o tempo e a memória
Ora
Nessa história
Vejo o dólar
E vários quilates
Falo pro mano
Que não morra e também não mate
O tic-tac
Não espera veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa
E cheia de morteiro
Pesadelo
É um elogio
Pra quem vive na guerra
A paz nunca existiu
Num clima quente
A minha gente sua frio
Vi um pretinho
Seu caderno era um fuzil

Um fuzil
Negro drama
Crime, futebol, música, caraio
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu só mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro conta uma história real
Vô conta a minha
Daria um filme
Uma negra
E uma criança nos braços
Solitária na floresta
De concreto e aço
Veja
Olha outra vez
O rosto na multidão
A multidão é um monstro
Sem rosto e coração
Ei, São Paulo
Terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne
É a Torre de Babel
Família brasileira
Dois contra o mundo
Mãe solteira
De um promissor
Vagabundo
Luz, câmera e ação
Gravando a cena vai
Um bastardo
Mais um filho pardo
Sem pai
Ei, Senhor de engenho
Eu sei bem quem você é
Sozinho, cê num guenta sozinho
Cê num entra a pé
Cê disse que era bom
E a favela te ouviu

Lá também tem
Whisky, Red Bull
Tênis Nike e fuzil
Admito
Seus carro é bonito
É, eu não sei fazê
Internet, videocassete
Os carro loco
Atrasado
Eu tô um pouco sim
Tô, eu acho
Só que tem que
Seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu sô problema de montão
De carnaval a carnaval
Eu vim da selva
Sou leão
Sou demais pro seu quintal
Problema com escola
Eu tenho mil, mil fitas
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês
Ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria
Gíria não, dialeto
Esse não é mais seu
Ó, subiu
Entrei pelo seu rádio
Tomei, cê nem viu
Nós é isso ou aquilo
O quê?
Cê não dizia?
Seu filho quer ser preto
Rááá
Que ironia
Cola o pôster do 2Pac aí
Que tal?

Que cê diz?
Sente o negro drama
Vai
Tenta ser feliz
Ei bacana
Quem te fez tão bom assim?
O que cê deu
O que cê faz,
O que cê fez por mim?
Eu recebi seu tic
Quer dizer kit
De esgoto a céu aberto
E parede madeirite
De vergonha eu não morri
To firmão
Eis-me aqui
Você, não
Cê não passa
Quando o mar vermelho abrir
Eu sou o mano
Homem duro
Do gueto, Brown
Obá
Aquele louco que não pode errar
Aquele que você odeia
Amar nesse instante
Pele parda
Ouço funk
E de onde vem
Os diamantes
Da lama
Valeu mãe
Negro drama
Drama, drama, drama
Aê, na época dos barracos de pau lá na Pedreira, onde vocês tavam?
O que vocês deram por mim?
O que vocês fizeram por mim?
Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho

Agora tá de olho no carro que eu dirijo
Demorou, eu quero é mais
Eu quero até sua alma
Aí, o rap fez eu ser o que sou
Ice Blue, Edy Rock e KL Jay e toda a família
E toda geração que faz o rap
A geração que revolucionou
A geração que vai revolucionar
Anos 90, século 21
É desse jeito
Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
Você tá dirigindo um carro
O mundo todo tá de olho em você, morou?
Sabe por quê?
Pela sua origem, morou irmão?
É desse jeito que você vive
É o negro drama
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama
Aí dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha, rainha
Mas aê, se tiver que voltar pra favela
Eu vou voltar de cabeça erguida
Porque assim é que é
Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé
Vagabundo nato!

“Tupinambá”
(Gaspar / Juracy do Amor)

Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar
Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
elimina a dor
Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar
Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
elimina a dor.

Na quebrada descobri quem sou, ao sentir na alma batida do tambor
 Da periferia pro mundo universal gueto
 Na cadência do batuque, do balanço som de preto
 Cavaco, pandeiro, quilombo, favela, fuzil
 Brasil de Áfricas mil, periférico de pele branca te deixa confuso
 Sei que sou índio brasileiro, não cafuzo
 Mais maluco, mameluco é coisa de monarca
 Navio negreiro, camburão sem frio
 Jogando corpos em alto mar da barca
 Ninguém se opõe a sociedade pra não cair em desgraça
 Mais um daqueles enforcado na praça
 Sou periferia e a guerra não acabou
 É que a terra o capitalista confiscou
 Sabe carajá, já passei por tudo
 Da zona sul, é! eu xingo pro mundo
 Quando o caxambu toca tem algo que me guia
 Medicina palmaria indígena que purifica
 Rimador, jogador é, sou quilombola
 Casa de pau a pique mitongo da grande Angola e vai

Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar
 Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
 elimina a dor!

Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar
 Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
 elimina a dor!

Tupinambá canibal tupinambá!!!

Sou periferia e o que importa é a cor
 Pra quem tem coragem quebrada é luta pelo amor
 Sou galego esquina de periferia
 Calabrês mafioso com mesalina sem melanina na rima caipira (viola minha
 viola), rainha Inezita (periferia cheira pólvora)
 Branco pobre que não aceita a lei
 Que não segue regras, em nome do pai, amém
 Não me engano cigano sem lenço nem documento

Sou cana verde feiticeiro por isso não me rendo
De mão em mão lendo o seu destino
De baião em baião, sou potiguar nordestino
Louco por natureza, medicina é meu remédio
Religioso pela crença sigo na fé sem mistério
Rimador, jogador é dois por dois e passo a bola
Boca do Rio, Baixa Fria, Salvador maloca, então

Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar
Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
elimina a dor!

Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar
Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
elimina a dor!

Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar.
Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
elimina a dor!

Tupinambá ao som do ganzá, na pajelança rei mago no reisado pra zumbizar
Já dizia o velho Abú, alma não tem cor, liberdade é conquistada quando se
elimina a dor! Assim que é! Dialeto Capão, potiguar, tupinambá, canibal,
Záfrica! Tupinambá, Hip Hop Roots...

Liberdade é conquistada quando se elimina a dor!
Liberdade é conquistada quando se elimina a dor!

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Mauro W. Barbosa; “Relativismo antropológico e objetividade etnográfica”, em *Campos*, núm. 3, 2003, pp. 9-29.
- Da Costa, Tony Leão; “Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem”, em *Estudos Amazônicos*, vol. X, núm. 2, 2013, pp. 1-45.
- Freire, Paulo; *Educação como prática de liberdade*, 26ª edição, Paz e Terra, São Paulo, 2002.
- Garcia, Antônia dos Santos; “Relações de gênero, raça, classe e desigualdades sócio

- ocupacionais” em *Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 2010, pp. 1-14. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1275930508_ARQUIVO_ArtigoCongressoCienciasSociais.pdf.
- Garrido, Eugenio Martín; *Psicologia do encontro: J. L. Moreno*, Editora Ágora, São Paulo, 1996.
- Gusmão, Neusa Maria Mendes de; “Linguagem, cultura e alteridade: imagens do outro”, *Cadernos de Pesquisa*, núm. 107, Faculdade de Educação da UNICAMP, julho, 1999, pp. 41-78.
- Haraway, Donna; “Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, em *Cadernos Pagu*, núm. 5, 1995, pp. 7-41.
- Lages, Vinícius; Braga, Christiano; Morelli Gustavo (orgs.); *Territórios em movimento: Cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*, SEBRAE, Brasília, 2004.
- Le Breton, David; *A sociologia do corpo*, 2ª ed., tradução de Sônia M.S. Fuhrmann, Vozes, Petrópolis, 2007 [1953].
- Mignolo, Walter D.; “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”, em *Cadernos de Letras da UFF*, dossiê Literatura, língua e identidade, núm. 34, 2008, pp. 287-324.
- Morin, Edgar; *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya, UNESCO, São Paulo-Brasília, 2000.
- Ochoa Gautier, Ana María; “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”, em *Social Identities*, vol. 12, núm. 6, 2006, pp. 803-825.
- Pinto, Tarcísio Jorge Santos; “A crítica bergsoniana ao método filosófico tradicional – repercussões epistemológicas, éticas e educacionais”, em *Poiésis. Revista do programa de pós-graduação em educação*, vol. 4, número especial, 2011, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, pp. 39-52.
- Rosa, Laila e Isabel Nogueira; “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música”, em *Vórtex*, vol. 3, núm. 2, 2015, pp. 25-56.
- Santos, Milton; “Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como

- Método”, em *Boletín Paulista de Geografía*, núm. 54, junio de 1977, pp. 81-100.
- Torres, Marcos Alberto; “Tambores, rádios e videoclipes: Sobre paisagens sonoras, territórios e multiterritorialidades”, em *GeoTextos*, vol. 7, núm. 2, 2011, pp. 69-83.
- Vilas Boas, Alexandre Gomes; *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo — Sistemas Híbridos em Ação*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

Semblanzas biográficas

Adán Alejandro Martínez Hernández

Es músico percusionista y antropólogo social por la Universidad Autónoma de Chiapas (2015). Actualmente cursa los estudios de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la UNICACH, donde realiza una investigación sobre la incorporación de la sección mambeada en la música tropical del sureste de México.

Alexandra Martins Costa

Formada em Comunicação, especialista em Artes Visuais e mestranda do Programa de Pós Graduação do Núcleo em Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (PPG-NEIM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integrante da Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros, coletivo que integra a linha da pesquisa Gênero, Cultura e Arte do referido Núcleo. Faz parte do Coletivo Fora da Casinha, que é um grupo de mulheres do circo e palhaças de Salvador e da Rede Internacional de Palhaças.

Alice Emanuele da Silva Alves

Musicista, produtora cultural e pesquisadora. Possui graduação em Tecnologia em Produção Fonográfica pela Faculdades Integradas Barros Melo (2012) e em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (2017), mestranda na linha Música, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal de Pernambuco.

Antonio Durán Ruiz

Doctor en Literatura por la Universidad de Valladolid, España, es profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Chiapas. Autor de los libros *Cuando los dioses callan* (2004), *La telaraña* (2010), *El monstruo desolado* (2010) y *La errata en el crucigrama y otros ensayos* (2015); es coautor de *El Rey en Acala. Historia verdadera de José Alfredo Jiménez en Chiapas* y de la *Antología de Joaquín Vásquez Aguilar*. Coordinada la revistas *Crates* y *Artificio*, de la Universidad Autónoma de Chiapas.

Ariana Mara da Silva

Mestranda no Programa de Pós Graduação do Núcleo em Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (PPG-NEIM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Brasil.

Carlos Bonfim

Doctor en Integración de América Latina por la Universidad de São Paulo (2007), realizó investigación postdoctoral en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México (2015). Actualmente es docente del Instituto de Humanidades, Artes e Ciências prof. Milton Santos, de la Universidade Federal da Bahia, donde coordina el grupo de investigaciones en Prácticas Artísticas y Pensamiento Crítico en América Latina y el proyecto de extensión *Latitudes Latinas*, dedicado a la música y a la cultura latinoamericana (www.latitudeslatinas.com). Es miembro de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) y curador internacional del Festival *Negramérica: cultura y periferia*.

Deise Lucy Oliveira Montardo

Graduada en Ciencias Sociales por la Universidad Federal de Santa Catarina (1989), maestra en Historia con habilitación en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul (1995) y doctora en Antropología Social por la Universidad de São Paulo (2002). Actualmente es profesora

adjunta IV de la Universidad Federal del Amazonas y coordinadora del INCT Brasil Plural, sede del Amazonas. Fue presidenta de la Asociación Brasileña de Etnomusicología (ABET). Autora del libro *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani* (Edusp 2009), ha sido coorganizadora de *Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica* (Edufsc 2014), coeditora del volumen sobre música amerindia de la Revista *Trans* (Barcelona 2011), entre otras publicaciones.

Delmar Ulises Méndez Gómez

Es maestro en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Actualmente colabora como investigador en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para el equipo regional de Chiapas. Sus líneas de investigación son: la sociología de la memoria, los estudios visuales, y la antropología de la música.

Edith Guadalupe Toledo Hernández

Egresada de la Licenciatura en Danza de la Universidad Autónoma de Chiapas, actualmente es maestra de ballet en el Centro Deportivo y Cultural Domo del ISSTECH, en Tuxtla Gutiérrez. Egresó del diplomado “¿Cómo encender un fósforo? Prácticas de investigación, coreografía, danza, performance”, en la Ciudad de México; ha publicado en la revista *Artificio* de la Universidad Autónoma de Chiapas; formó parte de la Compañía de Danza Alternativa del CONECULTA-Chiapas en 2014 y participó como bailarina del Ballet Folklórico de la UNACH.

Gonzalo Camacho Díaz

Es profesor Titular en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Imparte cátedra en el programa de Licenciatura en Etnomusicología y Posgrado en Música. Realizó sus estudios de maestría y doctorado en Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Es Médico Cirujano por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Licenciado en Etnología por la (ENAH). Como

resultado de sus investigaciones en el campo de la música ha editado discos compactos y publicado varios artículos como “La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca”, “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal” “Resonancias locales. Sonidos de la migración en la Huasteca Potosina” y coordinó conjuntamente con la Dra. Susana González Aktories el libro *Reflexiones sobre Semiología Musical*, publicado por la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Joan de la Creu Godoy Tomàs

Licenciado en Filosofía y Letras en la especialidad de Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona, obtuvo también la Licenciatura en Música, en la especialidad de guitarra clásica, por el Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona. Doctor en Filosofía y Ciencias de la Edicación por la Universidad de Barcelona, actualmente es profesor agregado del Área de Música en el Departamento de Didácticas Específicas en la Facultad de Educación de la Universidad de Girona. Ha participado en numerosos proyectos de investigación e innovación didáctica, así como proyectos relacionados con el folclore y la música popular. Obtuvo una beca especial de la Consejería de Cultura de la Generalitat de Cataluña por su trabajo sobre el Cancionero Popular Catalán. Ha participado como ponente invitado en los Encuentros de Etnomusicología que organiza la Red Napiniaca en Chiapas, y en 2018 es el organizador responsable de su edición en la ciudad de Girona, Cataluña, España.

José Israel Moreno Vázquez

Profesor de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, su formación está basada en la música popular y en la música académica. Se graduó de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, realizó su maestría en marimba contemporánea en el Conservatorio de Ámsterdam, Holanda, y se doctoró en Etnomusicología por la Universidad de Música y Arte Dramático de Graz, Austria. Es uno de los percusionistas más reconocidos en Latinoamérica. Su repertorio abarca los géneros de la música contemporánea, marimba

tradicional, música latinoamericana y el jazz, en los que se incluyen muchos de sus arreglos y composiciones. Ofrece constantemente conciertos y clases magistrales como solista y también con la agrupación Na'rimbo. Además de varios artículos, ha escrito un método de marimba mexicana. Desde el año 2012 es artista Yamaha.

Juracy do Amor Cardoso Filho

Músico, compositor, educador musical e social, redutor de danos, pesquisador, artista, escritor, multi-instrumentista, produtor e diretor musical, arranjador, sound designer e consultor. Filho de sergipano com pernambucana, é baiano, homem do amor, filho de Xangô e praticante de montanhismo, Mestre em Educação Musical e Doutorando em Etnomusicologia pela UFBA, 2016. É Docente do IF Baiano - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, é integrante do Circo Picolino, Fulanas cia. de Circo e Feminaria Musical.

Laila Andresa Cavalcante Rosa

Sou compositora, violinista, rabequeira, yogini, vegana e filha de Yemanjá, orixá feminino considerado a Rainha do Mar, a Grande Mãe de todos os orixás. Sou graduada em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), mestra (2005) e doutora em etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2009), com bolsa CAPES de doutorado de um ano realizado na New York University sob a orientação de Ana Maria Ochoa (Nova York, 2007). Desde 2010 sou professora da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e também professora dos Programa de Pós-Graduação em Música e de Estudos Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da UFBA. Sou pesquisadora permanente do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA) e coordenadora do Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros, coletivo de ativismo feminista que desenvolve pesquisa sobre mulheres e música no Brasil e integra a linha da pesquisa Gênero, Cultura e Arte do NEIM.

Leonardo José Araujo Coelho de Souza

Doutorando em Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)/UFPA. Mestre em Música pela Universidade de Missouri, Columbia, E.U.A (2001). Professor de Piano e Teoria Musical da EMUFPA-ICA-UFPA. Pianista, compositor e regente da Orquestra de Música Latina da UFPA. Atualmente é professor da carreira do ensino Básico, Técnico e Tecnológico da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Gerenteda Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (2007-2010); Diretor de Cultura PROEX/ UFPa (2011-2016); Bolsista CAPES no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior-PDSE 88881.134153/2016-01, Tulane University, New Orleans, USA (2017).

Lucero del Carmen Paniagua Barrios

Licenciada en Antropología Social por la Universidad Autónoma de Chiapas, maestra en Ciencias Sociales con opción en Estudios Fronterizos por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y estudiante de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

María Luisa de la Garza

Es investigadora del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Doctora en filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, investiga los vínculos entre ética, política y música popular. Es autora, entre otros, de *Ni aquí ni allá, el emigrante en los corridos y en otras canciones populares* (Premio Iberoamericano de Ciencias Sociales “Cortes de Cádiz” 2005), *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes* (Miguel Ángel Porrúa/ UNICACH 2008), “In Every Voice a Zapata: The Zapatista Movement Through Its Corridos”, con Claudia Serrano, en *Dancing with the zapatistas*, de Diana

Taylor y Lorie Novak (Duke University Press 2015) y de “Yo también soy mexicano. Reivindicaciones de ciudadanía desde las fronteras”, en Alain Basail Rodríguez *et al.*, *Raíces comunes e historias compartidas* (CLACSO/UNICACH, 2018). Desde 2012 es coordinadora de la Red Napiniaca de Etnomusicología y ha sido secretaria y presidenta de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).

María Victoria Arechabala Fernández

Quizá el libro derivado de su tesis doctoral publicado en junio del 2013 sobre las canciones de José Alfredo Jiménez podría ser una síntesis de sus intereses y de su trayectoria: la música y el psicoanálisis. Es doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, y se ha subido a escenarios como guitarrista —en Bellas Artes de la Ciudad de México y en el Olympia de París, entre otros— para acompañar a cantantes de repertorio mexicano. Desde la academia pone su mirada en los procesos psíquicos que se ponen de manifiesto en el hecho de hacer música y de escucharla activamente.

Mirty Kátlhy da S. Souza

Licenciada em música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Bacharelanda em flauta-doce (UFPE), atuou como aluna/pesquisadora PIBIC nos anos de 2013 a 2015 sob orientação de Carlos Sandroni em pesquisas em maracatu com os temas: “Categorias musicais em transformação: maracatus atônitos” e “Categorias musicais em transformação: os maracatus recentes”.

La música y los mitos. Investigaciones etnomusicológicas se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares, en los talleres de la Editorial Fray Bartolomé de Las Casas, A. C. Av. Pedro Moreno #7, Barrio de Santa Lucía, 29250, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.

La música y los mitos. Investigaciones etnomusicológicas aborda lo musical humano desde las macroestructuras antropológicas hasta su uso como herramienta política para el empoderamiento y la visibilización de sectores subalternizados. Partiendo del papel de la música en mitologías indígenas y en la mitología griega, llega a prácticas actuales como las antorchas guadalupanas musicalizadas o iniciativas de jóvenes compositoras que trastocan la hegemonía sonora tanto en escenas locales como en escuelas de música.

Las investigaciones etnomusicológicas que aquí se presentan tienen dos contextos predominantes: el sur de México y el nordeste de Brasil, y se publica por primera vez en América Latina un texto del antropólogo e historiador de las religiones Ernesto de Martino.



RED NAPINIACA



CONSEJO DE CIENCIA
Y TECNOLOGÍA
DEL ESTADO DE CHIAPAS