

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

Luis Sandi
Francisco Domínguez

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

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

I N F O R M E

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Vid. páginas 45 y ss.

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

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

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

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

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



Don Pedro Nucamendi de Gutiérrez

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

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

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

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



Teponaztli de Suchiapa, Chiapas

* * *

El tinco tiene su leyenda milagrosa.

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

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

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

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

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

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

Por fin el milagro maduró.

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

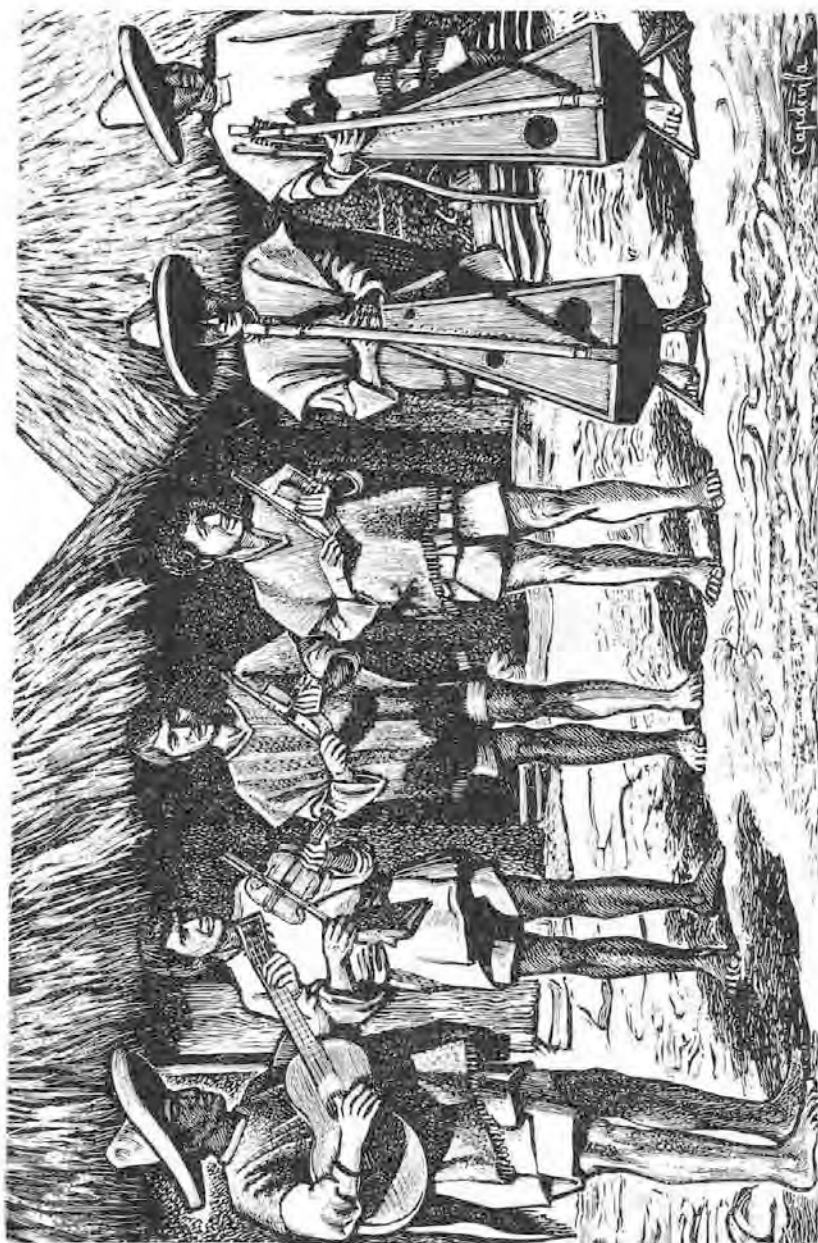
Se sabía ya lo que había pasado: había en el convento un anciano sacerdote, tan anciano e impedido que difícilmente podía celebrar su misa diaria. Un día sus manos torpes dejaron caer la hostia, sus pobres ojos medio ciegos no la pudieron ver y allí quedó en el piso del altar, confundiendo su blancura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

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

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

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

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



Músicos charmulas

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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



Chozas lacandonas

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

De música no sabe nada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Indio lacandón, cantando



Vasija para quemar copal

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

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

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

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

DATOS GENERALES SOBRE LOS LACANDONES

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

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

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

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

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

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

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



Indio lacandón

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

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

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

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

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

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



Indios lacandones

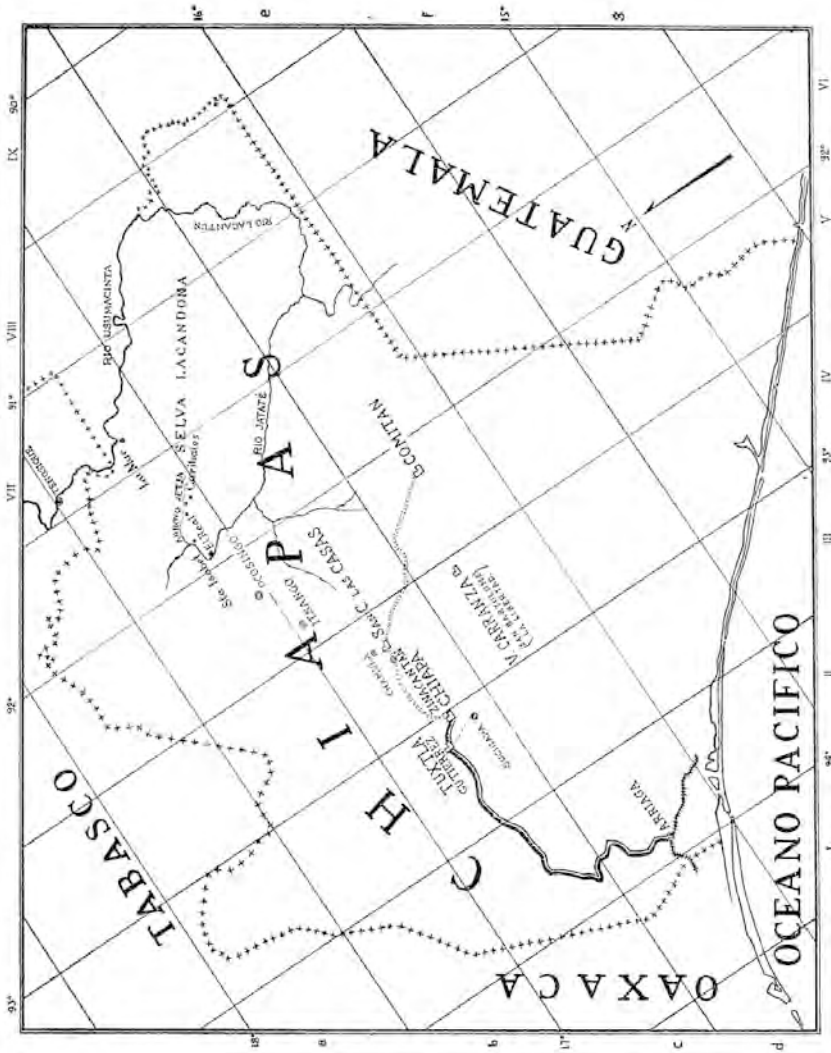
ciosas, el cacao, etc., envueltos en paquetes de hoja de plátano, se suspenden del techo. Duermen en hamacas. Sin embargo en algunas casas empieza a hacer su aparición la rudimentaria cama de carrizo que se usa en la región.

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

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

México, D. F., diciembre de 1934





Localización de los lugares en que se realizó la investigación

MUSICA RECOGIDA

NAMBARIMU

CANTO RITUAL EN LENGUA CHIAPA

♩ = 76

Canto

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

Teponaztli

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

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

Para terminar

D.C.

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

Investigación en Chiapas, 1934

281

81

85

89

93

D. C. ad lib.

PASO II

Flauta

4 Tambores

93

97

101

105

al ad lib.

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

TONADA RELIGIOSA

VELACION

Flauta

D. C. ad lib

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

TONADA RELIGIOSA

VELACION

Flauta

Tambores Simile

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

ALABANZA

Coro

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

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

TONADA DE SANTO DOMINGO

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flauta, Clarín, and two Tambor parts. The Flauta part is in 3/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The Clarín part follows the Flauta's melody. The Tambor parts are in 3/4 time, with the right hand (mano derecha) playing a complex rhythmic pattern and the left hand (mano izquierda) playing a simpler pattern. The second system shows a first ending (1.) and a second ending (2.) for the Clarín and Tambor parts. The third system continues the Clarín and Tambor parts.

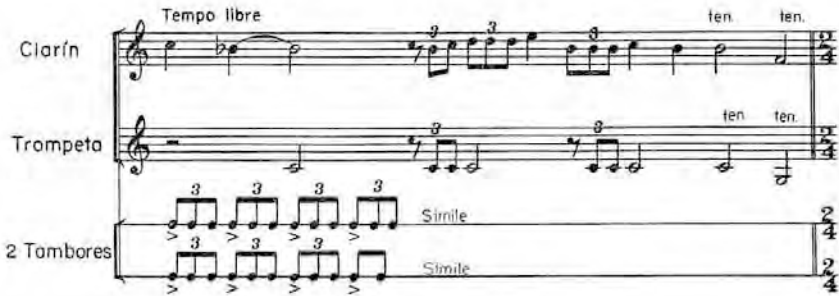
Investigación en Chiapas, 1934

The image displays a musical score for a piece titled "Investigación en Chiapas, 1934". The score is arranged in three systems, each containing four staves. The top staff of each system is a treble clef with a melodic line. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The third staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with triplets and other rhythmic markings. The score is written in black ink on a white background.



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

TONADA RELIGIOSA
PARA COMPONER EL ALTAR



$\text{♩} = 120$

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The melody starts with a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) followed by quarter notes. The lower staff features a complex rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes and accents, interspersed with rests and double bar lines.

Esta melodía se toca como prelude de la siguiente

$\text{♩} = 70$

65

Flauta

Tambor

Tambor

The second system of music is divided into three parts. The top part is a flute melody in 2/4 time with a key signature of one flat, starting at measure 65. It features a tempo marking of quarter note = 70 and includes several triplet markings. The middle and bottom parts are for two tambora instruments, each in 2/4 time. They play a rhythmic accompaniment consisting of triplets of eighth notes with accents, separated by double bar lines.

89

89

90

90

91

91

92

92

93

93

Investigación en Chiapas, 1934

289

The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first three systems are marked with a tempo of *86*. The first system features a melody with eighth-note triplets and a bass line with eighth-note triplets and accents. The second system continues the melody with a triplet of eighth notes and a bass line with eighth-note triplets and accents. The third system features a melody with eighth-note triplets and a bass line with eighth-note triplets and accents. The fourth system is marked with a tempo of *88* and features a melody with a trill (*tr.*) and a bass line with eighth-note triplets and accents. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and trills.

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

DANZA DE LOS MALINCHES

PASO I

Afinaciones
Arpa

Violín

Guitarra 54

Violín

Arpa

Guitarra

Sonaja

$\text{♩} = 80$

D.C. ad lib

Investigación en Chiapas, 1934

PASO II

The musical score for "PASO II" is arranged for four instruments: Violín, Arpa, Guitarra, and Sonaja. The score is divided into two systems. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The Violín part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Arpa part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Guitarra part consists of a rhythmic accompaniment using chords and eighth notes. The Sonaja part is a simple rhythmic accompaniment with a few notes and rests. The second system continues the same instrumental parts. The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C. ad lib." (Da Capo ad libitum).

PASO III

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for Violín, Arpa (treble and bass clefs), Guitarra, and Sonaja. The Violín part starts with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a key signature of one sharp (F#). The Arpa part has a treble clef and a bass clef. The Guitarra part is in a 6/8 time signature. The Sonaja part is in a 6/8 time signature. The second system continues the Violín and Arpa parts. The third system continues the Arpa and Guitarra parts. The fourth system continues the Arpa and Sonaja parts, ending with a double bar line and the instruction "al ♩ ad lib."

PASO IV

The musical score for "PASO IV" is arranged for four instruments: Violín, Arpa, Guitarra, and Sonaja. The piece is in 6/8 time, as indicated by the time signature and the tempo marking "♩ = 90". The Violín part consists of a melodic line with eighth-note patterns. The Arpa part features a similar melodic line in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The Sonaja part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system includes the instrument labels on the left. The second system continues the musical notation without labels.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff in treble clef and the third in bass clef. The bottom staff is guitar accompaniment, featuring a treble clef and a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4 and accents (>). The first system spans 10 measures, with a double bar line after the 5th measure. The second system also spans 10 measures, with a double bar line after the 5th measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents.

Investigación en Chiapas, 1934

Musical score for a piece from "Investigación en Chiapas, 1934". The score is written for four staves. The top two staves are for a piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The bottom two staves are for a guitar, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line. The music is in 6/8 time and ends with a double bar line and the instruction "D.C. ad lib".

PASO V

Musical score for "PASO V". The score is written for four staves: Violín, Arpa, Guitarra, and Sonaja. The Violín part starts with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The Arpa part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Guitarra part has a rhythmic accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The Sonaja part has a simple rhythmic accompaniment. The music is in 6/8 time and ends with a double bar line.

D. C. ad lib.

PASO VI

Violín

Arpa

Guitarra

Sonaja

D.C. ad lib

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

LEVANTAMIENTO DEL NIÑO JESUS

TONADA RELIGIOSA

The image displays a musical score for three systems of music, each consisting of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is written in a vernacular style with various time signatures and rhythmic patterns. The first system begins with a '2.' marking and ends with a 'Fin' marking. The second system features a '3' marking. The third system includes '1.' and '2.' markings, indicating first and second endings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, typical of a musical score for a specific instrument or voice.

al ff hasta Fin

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

SON I
ZAPATEADO

Afinaciones (1)

Violín Arpa Guitarra

Para D. C.

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

The image displays a musical score for guitar and voice, organized into three systems. Each system consists of three staves: a single treble clef staff for the voice, a grand staff (treble and bass clefs) for the guitar, and a single bass clef staff for the guitar. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). Fingerings are indicated with numbers 1-4. The first system ends with a double bar line. The second system concludes with the word 'Fin' above the staff. The third system ends with a double bar line and the instruction 'D.C. hasta Fin' below the staff.

SON II
ZAPATEADO

Violín

Arpa

Guitarra

al.lop

Fin

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

al.lop

SON III

NACIMIENTO DEL NIÑO JESUS

The musical score is arranged in three systems. The first system includes a Violín part with a tempo marking of $\text{♩} = 108$, an Arpa part with a treble and bass clef, and a Guitarra part with a treble clef. The second system continues the Violín and Arpa parts. The third system continues the Violín and Arpa parts and includes the instruction "D. C. ad lib." at the end of the guitar part. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The Violín part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Arpa part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment of chords, often with a double bass line.

CANTO A SAN LORENZO

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

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

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

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

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

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

TONADAS RELIGIOSAS

♩ = 152
89

Flauta

Tambor pequeño

Tambor grande

Para repetir Para term.

al X ad lib.

♩ = 104
89

Flauta

Tambor pequeño y Tambor grande

D.C. ad lib.

Investigación en Chiapas, 1934

307

Flauta $\text{♩} = 120$ ♩

Tambor pequeño

Tambor grande

Para repetir

Para terminar

at ♩ ad lib

Flauta $\text{♩} = 120$ ♩

Tambor pequeño

Tambor grande

al 8 ad lib.

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

TONADAS RELIGIOSAS DE DESPEDIDA

♩ = 152

Flauta

Tambor pequeño y Tambor grande

D.C. ad lib.

♩ = 152

Flauta

Tambor pequeño y Tambor grande

Piano accompaniment for the song "Palomita Cancion". The score is written for grand piano and includes a vocal line. The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part consists of a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment of chords and eighth notes. The vocal line is a simple melody with lyrics. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D.C. ad lib".

PALOMITA

CANCION

Vocal and guitar accompaniment for the song "Palomita Cancion". The score is written for voice and guitar. The tempo is marked "♩ = 63". The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is a simple melody with lyrics: "Pa-lo-mi ta, la la la la Pa-lo-mi ta, la la la". The guitar part consists of a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

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

BOLONCHON. TIGRE Y VENADO

J = 80

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

Arpa

Guitarra

Sonaja (Chin chin)

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

al *ad lib*

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

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

♩ = 80
ten ten

♩ = 69

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

MOTIVO MELODICO DE UN CANTO RITUAL

♩ = 126

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

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

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

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

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

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

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

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

OSCHEL MARIA

SON I

Afinaciones

Arpa Violín Guitarra

♩ = 66

al. ad lib.

SON II

Violin

Arpa

Guitarra

♩. = 80

D. C. ad lib.

SON III

Musical score for SON III, featuring Violín, Arpa, and Guitarra. The score is in 6/8 time with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The key signature is one sharp (F#). The Violín part consists of eighth and sixteenth notes with accents. The Arpa part features a similar melodic line with accents. The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score concludes with the instruction "D.C. od lib".

SON IV

Musical score for SON IV, featuring Violín, Arpa, and Guitarra. The score is in 6/8 time with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The key signature is one sharp (F#). The Violín part includes a first ending marked with a double bar line and repeat dots. The Arpa part follows a similar melodic structure. The Guitarra part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including some triplets. The score concludes with a double bar line.

Investigación en Chiapas, 1934

317

Para repetir Para terminar

al $\frac{2}{4}$ ad lib

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

