



Red  
Nepinera

# La música como diálogo intercultural

Maria Luisa de la Garza y Cecilia Aguilar  
Interdisciplina

Actas del Primer  
Encuentro de Etnomusicología

San Francisco de Asís, Toluca, México, 18-20 de octubre de 2010

# La música como diálogo intercultural

Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología

María Luisa de la Garza y Cicerón Aguilar  
(coordinadores)



**RED NAPINIACA**



**RED NAPINIACA**

Primera edición: 2013

D.R. ©2013. UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS  
1ª Av. Sur Poniente 1460, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.  
ww.unicach.mx  
editorial@unicach.mx

ISBN: 978-607-8132-15-7

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

Impreso en México

#### **CRÉDITOS**

Tania María Bautista Gutiérrez  
COORDINACIÓN EDITORIAL Y DISEÑO

Roberto Rico Chon  
María Isabel Rodríguez Ramos  
CORRECCIÓN DE ESTILO

# Índice

Presentación <i>Andrés Fábregas Puig</i>	5
Acerca de la Red Napiniaca <i>María Luisa de la Garza</i>	9
La nueva etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal <i>Jorge Arturo Chamorro Escalante</i>	11
El tambor garífuna, más allá de un instrumento musical <i>Alfonso Arrivillaga Cortés</i>	33
La chilena en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, una aproximación desde la interculturalidad en la Costa Chica <i>Fermín Antonio Estudillo Tolentino</i>	47
De boca del pueblo a la voz de los niños <i>Juan de la Creu Godoy i Tomàs</i>	65

La música mexicana para canto y piano en el siglo XIX. Un estudio de género en el México postcolonial <i>Margarita Barajas</i>	85
Panorama de la producción actual de corridos en Chiapas <i>María Luisa de la Garza</i>	101
Lienzos de viento, diálogo musical entre culturas <i>Aurora Oliva Quiñones</i>	121
Cuando la música toma su inspiración de las catástrofes naturales <i>Voegeli Juste-Constant</i>	127
La danza de los enlistonados. Una visión general de la tradición oral de Ocozocoautla <i>Alejandro Burguete</i>	155
Panorama de la música en la región peninsular de Yucatán <i>Hilda Pous Acosta</i>	167

## Presentación

Convencido de que la interculturalidad va más allá de las relaciones entre culturas diferentes, durante el período en el que tuve bajo mi responsabilidad a la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH), desde su fundación hasta el final de mi Rectoría, alenté la investigación en etnomusicología. Los recursos con los que se contaba en aquellos primeros días de la naciente entidad de educación superior tuvieron que ser desplegados con oportunidad para conseguir resultados que aseguraran una atención permanente a este campo de las ciencias sociales. Inspirado por Jorge Arturo Chamorro Escalante, con quien colaboré en la Universidad de Guadalajara al momento de abrirse la maestría en etnomusicología que él fundó y dirigió, y animado por las conversaciones con Mario Alberto Nájera –uno de los mayores conocedores de la música de Nuestra América– decidí que el campo de exploración de la interculturalidad desde el estudio social de la música dejara un legado importante en Chiapas.

En congruencia, vino a la Universidad Intercultural de Chiapas el etnomusicólogo de la Universidad de Rennes, Francia, Gerard Borrás, quien trabajó con un grupo de estudiantes además de dictar conferencias acerca de la investigación en etnomusicología en su país y hablar de lo que es su especialidad: la música en el Perú. La Universidad Intercultural también recibió la visita del etnomusicólogo catalán Joan de la Creu Godoy, cuya presencia dejó importantes enseñanzas, que, de hecho, se habían iniciado en la propia Gerona, su tierra, donde recibió a

Cicerón Aguilar Acevedo, el etnomusicólogo de la UNICH. Además, la comunicación constante con Arturo Chamorro y sus alumnos, a través del Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca, hacía factible la continuación de una línea de investigación y de praxis en etnomusicología como una cuestión prioritaria para la vida universitaria.

La nueva etnomusicología, como lo explican quienes sobre ello escriben, se inserta en una antropología más vasta, que trata de la comprensión de la cultura y de su papel en la vida social de los seres humanos. Es una disciplina fundamentada en el estudio del entorno sonoro de las sociedades y borda sus métodos apoyada en la antropología lingüística, la semiótica y la etología. Es, sin duda, una disciplina compleja. Su importancia en el campo de los estudios interculturales es cada día mayor. Si en alguna de las creaciones culturales se logra una comunicación efectiva entre culturas diferentes, es en el campo de la música. El valor de la reflexión sobre este aspecto, en términos antropológicos, reserva a la etnomusicología un valor pedagógico sobresaliente. Así lo comprendí desde mis años de ayudante de investigación de Guillermo Bonfil, al momento de trabajar entre las sociedades campesinas de la región de Chalco-Amecameca/Cuauhtla. En congruencia con todo ello y con la inestimable colaboración de Cicerón Aguilar Acevedo, así como con la asesoría del propio Jorge Arturo Chamorro Escalante, propuse la celebración en la Universidad Intercultural de Chiapas del Primer Encuentro de Etnomusicología, en el que, por diferentes circunstancias, no me fue dado participar. Al leer las Actas del Encuentro me he dado cuenta de su calidad y de que rebasó las expectativas iniciales.

La importancia de este Primer Encuentro de Etnomusicología no sólo radica en la oportunidad que abrió en Chiapas para la investigación, sino en la presencia de investigadores e investigadoras de reconocida trayectoria en el país y en el escenario internacional. He aquí sus nombres: Jorge Arturo Chamorro Escalante, Alfonso Arrivillaga, Fermín Antonio Estudillo Tolentino, Joan de la Creu Godoy i Tomás, Margarita Barajas, María Luisa de la Garza, Aurora Oliva Quiñones, Voegeli Juste-Constant, Alejandro Burguete e Hilda Pous Acosta. Pocas veces es posible reunir a un grupo tan significativo de académicos y estudiosos de la etnomusicología, como en este Primer Encuentro. Las actas que se publican dan elocuente testimonio de la importancia de las discusiones y de la seriedad con las que se abordaron diferentes temáticas. En ello queda la satisfacción de no haber errado en los propósitos. El camino se abrió y se ha llenado de viandantes. Gracias a María Luisa de la Garza por el trabajo de reunir las ponencias y editarlas. Gracias a Cicerón Aguilar

Acevedo por haber llevado adelante el proyecto, a los colegas que asistieron como ponentes y a la comunidad académica y público en general que siguió con interés el desarrollo del Primer Encuentro de Etnomusicología, dedicado con justicia a Jorge Arturo Chamorro Escalante. En los encuentros por venir, este que por primera vez se celebró en Chiapas será reconocido como la simiente de un nuevo espacio intercultural.

*Andrés Fábregas Puig*  
*CIESAS-Sureste*





# Acerca de la Red Napiniaca

María Luisa de la Garza

Con el entusiasmo muy vivo por el buen desarrollo que había tenido aquel Primer Encuentro de Etnomusicología, en el festejo de cierre algunos de los participantes acordamos crear una red de colaboración a fin de darle continuidad a la reflexión sobre las dinámicas socioeconómicas y culturales relacionadas con la producción, la reproducción y la recepción de la música y, en general, para que no quedara como algo excepcional el magnífico diálogo que se había dado entre investigadores y músicos. Así nació la Red Napiniaca (que en la extinta lengua mangle significa Pueblo Grande), con el propósito de potenciar el trabajo de individuos y grupos que hacen investigación etnomusicológica, y de ampliar el conocimiento sobre las culturas musicales, principalmente de Chiapas y de Guatemala, pero no restringidos a estas regiones.

Los investigadores que la hicieron nacer pertenecían a la Universidad Intercultural de Chiapas (Cicerón Aguilar Acevedo), a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (María Luisa de la Garza Chávez), a la Universidad de Guadalajara (Jorge Arturo Chamorro Escalante), a la Universidad de San Carlos de Guatemala (Alfonso Arrivillaga Cortés) y a la Universidad de Gerona (Joan de la Creu Godoy i Tomàs). Cuando esto se publica, el Segundo Encuentro de Etnomusicología ya tuvo lugar (en Tuxtla Gutiérrez, del 1 al 3 de octubre de 2012, en el marco del Foro Universitario de Artes de la UNICACH), con ricos debates teóricos, análisis de diversos fenómenos musicales –algunos más próximos a la tradición comunitaria y otros más ligados a las nuevas tecnologías–, y con un fructífero diálogo entre músicos y estudiosos de la música.

La Red Napiniaca, pues, va cumpliendo sus propósitos. En aquel Segundo Encuentro se divulgó la versión electrónica de estas Actas, que hoy, con gusto, vemos sobre papel. Están en preparación las del Segundo Encuentro, y esperamos seguir propiciando el conocimiento, la comprensión, la sistematización y la divulgación de la realidad musical de nuestros pueblos, que en juntos conforman nuestro Pueblo Grande.

## De nuestro encuentro de 2011...



El día de la inauguración



Celebrando el cierre del Encuentro

# La nueva etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal

*Jorge Arturo Chamorro Escalante*

## Introducción

Una historia intelectual similar al nacimiento de la nueva etnografía que sentó sus bases en la etnociencia y la antropología cognitiva se puede advertir en la nueva etnomusicología, fundamentada en el estudio del entorno sonoro, la antropología lingüística, la semiótica y la etología.

A pesar de las agudas divergencias que se han dado en la historia intelectual de la etnomusicología y que en la perspectiva de los estudiosos de las complejidades intentan colapsar a la disciplina, habría que hacer notar que, si bien hay alcances y limitaciones como se ha visto en la evolución de la antropología social y cultural, el debate y abandono de los paradigmas no es lo único que puede encontrarse en la mesa de discusión; hace falta entender los nuevos caminos de reflexión que parten no tan sólo de la teoría, sino de la experiencia de campo, de la aplicación de la etnografía, de la interpretación y de la generación de nuevas líneas de trabajo, que pueden desde luego incorporarse a los diálogos interculturales, o bien, al estudio de las relaciones interculturales y su vinculación social. Miguel Alberto Bartolomé (2006: 121-123) ha expuesto que la interculturalidad tiene que ver con relacionar dos o más culturas en “ámbitos plurales”, siempre y cuando se tenga presente el peso de la hegemonía de la globalización, la cual tiene su preferencia en el mundo occidental y no tanto en otras culturas.

De esta manera, la nueva etnomusicología que se ha ido fortaleciendo desde los últimos 20 años del siglo XX, se ha planteado la necesidad de redefinirse como una ciencia que escucha, a diferencia de la ciencia sorda que hace caso omiso de la música y otros fenómenos audibles que son parte fundamental de la vida

humana. Pero es una ciencia que escucha la música socialmente organizada, así como otros parámetros de consideración, incluyendo todo el universo audible no musical en donde se involucra la cultura y la sociedad.

Una primera consideración se gesta partiendo del concepto de paisaje al que frecuentemente se recurre para describir el escenario geográfico. En este caso también se puede incorporar un concepto equivalente que es la descripción etnográfica del espacio acústico de una cultura: el “entorno sonoro”, entendido como la descripción de todo lo que escuchamos en una región o área cultural, o bien, de qué manera identificamos a una cultura a partir de sus sonidos, en donde incluimos la música, los sonidos de la danza, el ambiente de una fiesta y los sonidos de los nichos ecológicos.

Por otro lado, en relación con los estudios de antropología lingüística, la semiótica sonora, la bioacústica y la etnomusicología trazaron, en la segunda mitad del siglo XX, los primeros lineamientos en torno a los lenguajes de sustitución bajo la denominación de sustitutos del habla o *speech surrogates*, así como la necesidad de estudiar también los fenómenos sonoros que no corresponden necesariamente a lo musical, aunque guardan ciertas similitudes con ello y son considerados como códigos comunicativos audibles del mundo natural y cultural.

## El entorno sonoro del medio ambiente natural

En este espacio se guardan los conceptos nativos en relación con el medio ambiente audible en donde podemos entender la estrecha relación entre cultura y naturaleza. Es aquí donde los sonidos del mundo animal en su hábitat son componentes que construyen un ensamble de comunicación entre el hombre y su entorno natural. En el pensamiento indígena tradicional se advierte una noción muy particular referente a las voces del bosque, conocimiento que se asocia también a los mitos y las leyendas que describen simbolismos. En la cultura purhépecha es el caso del *korkobí* (tecolotito), el *tukúro* (búho) y el *xiwátsi* (coyote), este último asociado a los sonidos de la waricha, leyenda en torno a la muerte. En otro contexto, para la cultura wixárika, es el sonido del *kukáimari* (jilguero cantador) vinculado con las melodías del xaweri y con el mito de origen del mundo animal que se asocia al sol.

De acuerdo con la cosmovisión purhépecha, los lamentos nocturnos tienen un sentido mítico; así, los sonidos de los animales nocturnos que se interpretan como

llanto representan un sistema dominante de los signos audibles zoosemióticos. Éste es también el caso de otras voces del bosque que se escuchan en el día, como las de aves, asociadas al habla o al silbido, a un tipo de melodías y a los sentimientos, como en el caso de llorar por la noche (*uéparini chúrikua*), referido en el lamento nocturno del *korkobí* o tecolotito de la sierra.

En cuanto a la mitología wixárika, el venado, las diversas serpientes y las aves se vinculan con el nacimiento de los dioses y el Padre Sol. Robert Sing (Zinng, 1998) ha recopilado un mito que narra cuando el Padre Sol emergió del inframundo hasta subir al mundo superior y de ahí escupió hacia el mar para crear a *kuauame* (halcón negro), *kukaimari* (el jilguero), *jérica* (el águila real) y *kakéame* (el perico de plumas verdes), entre otros, quienes estuvieron a su servicio para dar origen a otros.

La etnomusicología que toma como evidencias culturales los sonidos de los nichos ecológicos, por ejemplo los cantos de las aves, entiende que tales evidencias son la representación de los temperamentos sociales. Desde esta perspectiva, en algunas culturas, la observación del comportamiento de las aves es análoga al comportamiento humano y también las categorías de las aves vienen a representar a las categorías sociales. Este potencial metafórico explica por qué los cantos de las aves son vehículos potenciales expresivos que comunican tristeza o mitos de origen. Steven Feld (1985: 33) advierte dos tipos de voces del medio ambiente natural expresadas por las aves en ciertas culturas tradicionales; una de ellas es el canto-lamento, rápido e histérico, y otro es el canto de timbre más definido, lento y con sentido melódico. El punto central del llanto lento en algunas culturas se encuentra en el pensamiento mítico y se reconoce con características melódicas vinculadas a tristeza y nostalgia, o bien al sentimiento de pérdida o abandono, como es el caso de la cultura kaluli de Nueva Guinea. Algo similar ocurre con el canto del *korkobí* en la cultura purhépecha o la voz del *kukáimari* en la cultura wixárika. En este sentido, ya ha referido Miguel Alberto Bartolomé que la cultura es la naturaleza de lo humano y que esto sirve de base para las estrategias adaptativas; pero además el mundo simbólico no puede dissociarse de lo material o de los comportamientos, y los actos son inseparables de lo normativo o de lo simbólico, ya que ambos coordinan las acciones.

## El entorno sonoro en el contexto social de las fiestas religiosas

El espacio acústico de las fiestas religiosas, en el medio rural y urbano de México, ha sido particularmente revelador en cuanto al enfoque etnomusicológico que

estudia el proceso de producción musical y el contexto social y religioso en donde se genera la música instrumental y vocal. Cuando menos hasta los últimos años de la década de los noventa, la producción musical en las fiestas de los pueblos purhépechas se había mantenido fiel a la tradición de los cantos católicos, los sonecitos regionales y abajeños, pirekuas y toritos, entre otros géneros tradicionales de las fiestas religiosas.

En mi experiencia etnográfica, he mantenido la convicción de que es necesario registrar y documentar los sonidos polivalentes de la fiesta, dejando abierto el micrófono para grabar todos los detalles de ese universo audible de lo festivo, en donde se mezclan los sonidos de la música con los de la pirotecnia, la comunicación verbal, los gritos como comportamientos de euforia colectiva y los silbidos humanos como formas de comunicación y comportamiento. Los planteamientos que me han surgido a partir del registro y la documentación sonora de las fiestas religiosas, tanto en su parte teocéntrica como en su parte antropocéntrica, y reconsiderando los cuestionamientos de John Blacking (1974): ¿cómo es musical una cultura festiva?, ¿cuáles son los significados compartidos socialmente, derivados tanto de la música como de los sonidos no musicales? En algunos casos, las fiestas religiosas del medio rural incluyen sonidos con una intención de competencia musical; además, desde luego, de los cantos con profundo sentido religioso, y otros con una intención extramusical que se expresa en la dimensión de los comportamientos sociales.

Para los purhépechas, las fiestas religiosas se expresan mediante un sentido de competencia y despliegue de habilidades. La competencia musical es parte del entorno sonoro y dicho sentido se refuerza con los sonidos adyacentes de la pirotecnia, los silbidos humanos, gritos y exclamaciones del momento cumbre de las competencias. El antropólogo norteamericano Stanley Brandes (1987: 191-207) observó en las fiestas purhépechas de la Cuenca Lacustre de Pátzcuaro que los castillos pirotécnicos simbolizan la unidad y cohesión de ciertos barrios de cada pueblo, pero también las barreras políticas y étnicas, promoviendo el espíritu de canalizar divergencias y división política. Desde el punto de vista de las categorías en lengua purhépecha, en el ámbito de las fiestas religiosas, se refiere que *kústakua* es hacer sonidos entonados (similar al concepto de música); en divergencia a esto, *kúskani* es hacer sonidos no entonados con respecto a los sonidos de la pirotecnia, *charata* o *charásti* es algo que se revienta y se oye; por último, en cuanto a las competencias, está la categoría *kústakueecheri andaperakua*, que puede entenderse como guerra o contienda de sonidos entonados.

## Preámbulo a los sistemas sustitutivos del habla

En los estudios iniciales se comenzó a reflexionar sobre la conversión del habla en sonidos equivalentes para la transmisión de sistemas sýgnicos, que han sido objeto de investigación a partir de toda la segunda mitad del siglo XX. Se consideró la gran variedad de técnicas por las cuales los signos audibles son producidos, incluyendo el silbido, los sustitutos silábicos y la gran riqueza de respuestas a través de instrumentos y técnicas de la emisión sonora. Mauricio Swadesh sostuvo que el lenguaje en la evolución humana ha sido fundamentalmente un “sistema de comunicación que utiliza las vibraciones sonoras”, pero además reconoció la existencia de otros sistemas y la presencia del fenómeno de “sustitución” del lenguaje humano por medios distintos al habla. Swadesh explicó que para comprender la naturaleza del lenguaje humano es necesario estudiar la producción de los sonidos correspondientes y los fenómenos relacionados, como es el caso de las “emisiones sonoras” compartidas por el hombre con otras especies (Swadesh, 1967: 191).

Los sistemas de señales audibles pueden relacionarse a través de líneas distintas a la comunicación oral o la emisión de sonidos de lenguaje. Umberto Eco ha explicado, desde la semiótica, el “universo de las señales” como actos de comunicación o fenómenos culturales que implican la individualización de su estructura elemental (Eco, 2005: 43). Las nociones de “sistema” y “señales” se utilizan en las ciencias exactas y en la física para formular principios; por ejemplo, la matemática considera al sistema como un conjunto de reglas o principios que plantean o persiguen un objetivo determinado, tal y como podría ser un “sistema de axiomas” o un “sistema de coordenadas”. Por otro lado, las señales son fenómenos físicos, limitados en el tiempo, emitidos por una fuente o recibidos por un sistema capaz de captarlos (*Diccionario Escencial de las Ciencias*, 2002: 880 y 866).

Otra explicación convergente sobre “sistema” es la que concibe al sistema o esquema de una lengua, como el conjunto de relaciones abstractas que existe entre sus elementos, fuera de la caracterización fonética o semántica (Ducrot y Todorov, 2006: 152). Roman Jakobson, uno de los máximos representantes de la Escuela de Praga, defendió esta postura y explicó que la noción de estructurar la lengua es tener presente la noción de sonidos y sus propiedades; así, el sonido o la dimensión acústica del lenguaje es aún más clara que el significado o que las categorías gramaticales (Jakobson, 1979: 122, 176 y 185). Jakobson explica además que la noción de “sistema” se entiende como el conjunto de relaciones entre sus elementos.



Pero también se consideran los aspectos semióticos en los sustitutos acústicos del lenguaje. En el campo semiótico, los tambores y el silbido son sistemas sustitutivos que pueden ser clasificados de acuerdo con lo que éstos involucran, como por ejemplo el uso de instrumentos o artefactos sonoros. Los sistemas sustitutivos pueden también clasificarse de acuerdo con las relaciones semióticas del lenguaje. Dichos sustitutos pueden entenderse como “sustitutos primarios” o bien sistemas sustitutivos de primer orden. Así, donde quiera que un tamboreo o silbido se escuche, estos sistemas audibles serán emisores de señales. Desde el campo semiótico, los “sistemas de abreviación” se definen como el fenómeno en el cual el sonido instrumental o el silbido exhiben una semejanza física relevante para el sonido correspondiente del mensaje.

Desde la etnosemiótica los estudios del silbido y del llanto humano se han aplicado a las expresiones sonoras de las culturas indígenas de América. En los sistemas del silbido humano se reconocen también paralelismos, en donde el tono y la intensidad son los mismos que los del habla correspondiente, además de los segmentos de articulación, como las consonantes. Los silbidos siguen el mismo sentido tonal en relación con lo morfológico, léxico y sintáctico, mediante el recurso que en términos musicales se define como el *glissandi*; o en términos lingüísticos se identifica como la entonación.<sup>1</sup> Tanto en el habla como en el silbido se expresan palabras básicas y en ambos se reconoce la presencia de un cierto ritmo.

El silbido humano es una expresión comunicativa de gran importancia; a través de este signo audible se ha analizado el papel del ritmo y de la melodía en el lenguaje. En algunas culturas el uso del lenguaje silbado se asocia con el sonido de aerófonos musicales o de comunicación. Sin duda se puede referir que los silbidos humanos, como medio de obtener información, guardan cierta analogía con los del mundo animal (aves, cetáceos y primates, por ejemplo). Algunos investigadores del silbido humano refieren que en su distribución espacial los lenguajes silbados se asocian con las condiciones especiales de la comunicación humana, particularmente la comunicación a larga distancia entre dos personas que viven en un escenario topográfico de difícil acceso, aun cuando puedan identificarse visualmente en medio de la distancia. Otra característica es el lenguaje secreto acerca del medio ambiente (la pesca o la cacería) o acerca de las relaciones humanas (amorosas, religiosas, políticas, etcétera).

Los planteamientos generales en torno a la discusión de los sistemas del tamboreo y los del silbido humano se pueden resumir de la siguiente manera: a) ¿qué elementos

del habla son mejor incorporados al sistema de abreviación en la comunicación humana?; b) ¿de qué manera los varios sistemas sustitutivos se comparan con la eficiencia comunicativa?; c) ¿cuál es el efecto que se identifica en la comunicación, a partir de la combinación con otros sistemas semióticos?, y d) ¿cómo funcionan los sistemas sustitutivos del habla en aislamiento, pero también en combinación con otros sistemas semióticos empleando otros canales y códigos?

## Los conceptos de la antropología lingüística

El paradigma *speech surrogates* que figura en la literatura lingüística, etnomusicológica y antropológica estadounidenses, o sus equivalentes *remplacement de la parole*,<sup>2</sup> *langue sifflée* (Busnel y Siegfried, 1990), *langages de substitution*<sup>3</sup> y *langage tambouriné*<sup>4</sup> de la literatura lingüística y etnomusicológica francesas, que pueden traducirse al español como “sustitutos del habla”, “lenguajes de sustitución” y “lenguajes tamboreados”, han sido abordados desde diferentes enfoques, como el estudio de un sistema de comunicación, de unidades fonémicas y lexicales<sup>5</sup> y de referentes semióticos y tonales en donde se involucra la noción de signo o señal audible.

A finales de la década de los años cincuenta, Theodore Stern comenzó a referirse al concepto de *speech surrogates*, como un modelo de análisis para la conversión del habla humana en sonidos equivalentes para la transmisión de señales. Dichos estudios trazaron una relación estrecha entre la estructura lingüística y el sistema de señales. Stern afirma que los sistemas de señales están emparentados con los mensajes orales que éstos comunican, y en la clasificación de dichos sistemas se puede encontrar el fonema, la sílaba, el morfema o la palabra, y toda una oración a la que se refiere una señal (Stern, 1957: 487-506). Theodore Stern expuso los puntos de clasificación de los sistemas de señales como puntos de referencia fonemáticos y lexicales.<sup>6</sup> Los puntos de referencia fonemáticos incluyen: la codificación o aplicación de un código y la contracción o abreviación. Por otro lado, los puntos lexicales de referencia incluyen la representación léxica y los ideogramas lexicales. Tanto en lo fonemático como en la dimensión lexical, Theodore Stern refiere la existencia de elementos de contracción o abreviación, y de éstos explica que cada señal transmitida expone una semejanza importante a un sonido correspondiente sobre la base de un mensaje. El aspecto de la contracción puede considerarse también como la manera en que las unidades lexicales se abrevian en una transmisión; así, la contracción involucra a la retención de entidades lexicales del mensaje hablado, pero en un formato más corto, a manera de una forma de abreviación.

En la década de los años setenta, Donna Jean Umiker propuso para los estudios de la semiótica y la lingüística retomar el concepto de *speech surrogates* introducido por Theodore Stern, y sugirió abordar los sistemas de contracción o abreviación, así como los sistemas lexicales desde una perspectiva semiótica. Desde esta perspectiva, Donna Jean Umiker sostiene que los sistemas sustitutos se pueden clasificar en dos órdenes: los “sistemas sustitutos de primer orden” y los “sistemas sustitutos de segundo orden”, de acuerdo con las relaciones semióticas y con base en el lenguaje.

Para Umiker, un ejemplo del sistema de primer orden es el alfabeto ordinario, pero además de éste, los sistemas clave son los tamboreos y los silbidos, los cuales desempeñan el papel de *signans*, y los sonidos del lenguaje verbal actúan como el *signatum* de los primeros. En cuanto a los sistemas de segundo orden, un ejemplo es el código Morse, en el cual los puntos y las comas (*signans*) tienen su *signatum* en el alfabeto ordinario (Umiker, 1974: 498). El término *sign* (del inglés), *signe* (del francés) o signo (del castellano) es equivalente a la voz latina *signum*, que se define como cualquier objeto o acontecimiento usado como evocación de otro objeto o hecho, por lo que el signo permite comprender toda posibilidad de referencia; por ejemplo, la del estímulo de un recuerdo al recuerdo mismo, la de la palabra a su significado, la del gesto indicador a la cosa indicada (como el caso del brazo extendido señalando una dirección) o la del indicio o síntoma de una situación a la situación misma (Abbagnano, 1998: 1064).

En relación con el “signo acústico”, Roman Jakobson (1980: 10-11) explicó que ésta es una denominación genérica respecto a los tipos particulares de signos, y que éstos pueden partirse en dos ramas, de acuerdo con su derivación original, en las voces griegas *signan* y *signatum*, que se explican con profundidad en la semiótica de Peirce, en la cual se explica que el signo es un objeto que se encuentra, por un lado, en relación con otro objeto y, por otro, en relación con un intérprete, conformando una relación triádica.

Siguiendo los lineamientos de la semiótica, Donna Umiker refiere que es posible advertir la transferencia de todo el sistema del simbolismo del habla en otras formas de comunicación, como la escritura o la palabra impresa, y es aquí en donde podemos reconocer que cada elemento -bien sea letra o palabra escrita- en el sistema sustitutivo corresponde a un elemento específico, sonido, grupo de sonidos o palabra hablada. Por consiguiente, el lenguaje escrito es una equivalencia punto por punto de su contraparte, que es el lenguaje hablado. Umiker agrega

que las formas escritas son símbolos secundarios de lo hablado, es decir, son los “símbolos de los símbolos” (Umiker, 1974: 499).

Umiker define como sistemas lexicales en el campo de los sistemas sustitutivos del habla, a un tipo de sistema de codificación que emplea “logogramas lexicales”, como los que podemos ver en la escritura china. Además de estos sistemas léxicos, existen otros casos que se derivan de los tamboreos de algunas culturas como las de Nueva Guinea o de África Occidental, considerados como representaciones acústicas de las unidades lexicales.

Por otro lado, Umiker se afilia a la definición de Theodore Stern en el sentido de que los sistemas de contracción o abreviación son aquellos en los cuales los sonidos instrumentales o los silbios exhiben una semejanza física a un sonido correspondiente, pero desde el campo semiótico. Aquí, los *signans* sustitutos portan una relación icónica a su *signatum*, en contraste con otros como los códigos Morse o el lenguaje escrito, en donde los *signans* portan una relación simbólica del *signatum* (Umiker, 1974: 502).

Tanto Theodore Stern como Donna Umiker insisten constantemente en la noción de señales dentro del concepto de *speech surrogates*, y en este sentido también se afilian a Roman Jakobson, quien sostuvo que las señales son un tipo de signos que se distinguen de otros patrones de signos, y como cualquier tipo de signos, están provistos de su *signatum*; pero, al contrario de otros signos, las señales no pueden combinarse con su receptor en una construcción semiótica, aun cuando éstas pertenezcan a un código amplio de unidades selectas. Para Jakobson todas las combinaciones de señales simples se perciben debido al código, de tal manera que el *corpus* de mensajes posibles es de la misma proporción que el código, y agrega que en el caso de semiosis de señales, éstas asignan “símbolos indécicos” o “íconos indécicos” (Jakobson, 1967: 13).

Desde los fundamentos teóricos sobre los signos, la semiosis es entendida como una tríada de funcionamientos. Charles Morris describe “semiosis” como el proceso por el cual algo funciona como un signo, y en dicho proceso se involucran tres factores: a) cuando algo actúa como un signo, y b) al cual se refiere el signo, pero además c) al efecto que produce en algún intérprete del signo (Morris, 1975: 3). Así, la cualidad icónica es una representación de la similitud: la relación entre el signo-vehículo portador de significados y el objeto. Desde la interpretación semiótica de Umberto Eco en este proceso, también se debe entender el paso de

la señal al sentido, en donde el segundo se adquiere cuando interviene el proceso de significación, debido a que las señales no son únicamente componentes de una estructura de información, sino una forma llenada por el receptor humano con significados (Eco, 2005: 62).

## El lenguaje del tamboreo

Los estudios pioneros sobre el análisis del tamboreo como sistema de señales se realizaron tanto en África como en Birmania. Dell Hymes refiere que los estudios del lenguaje de tambores y lenguajes ceremoniales han sido considerados en la etnografía de la comunicación como subcódigos y sistemas marginales de la lengua, que implican un alto grado de especialización, como en el caso de los sistemas complejos del tamboreo de África occidental (Hymes, 1984: 48-89). Algunos de los trabajos sobre el lenguaje del tamboreo, como el de J. F. Carrington (*talking drums*) (Carrington, 1949), concluyeron que el proceso de aprendizaje de ciertas lenguas y los textos del habla se enseñan a través de señales audibles abreviadas, en forma de golpes de tambor o percusión, en donde entran en juego tanto el ritmo como el sentimiento de una frase verbal. Estos estudios han referido que los componentes rítmicos de una melodía u oración verbal se traducen en articulación oral por medio de reiterar sonidos o palabras. El hecho de advertir componentes rítmicos en los sustitutos del habla puede considerarse como un análisis musical del lenguaje, partiendo del recurso elemental de la “reiteración” o “repetición” que se emplea en el tamboreo.

Theodore Stern refiere que se han realizado estudios sobre ciertas culturas como las del occidente de África, en donde se ha planteado que existen formas reales de lenguaje a través de tamboreos, pero que en dicha forma de comunicación se advierten ciertos problemas de interpretación de las señales o mensajes por tamboreo. No obstante que éstas refieren mucho de la libertad de secuencias sonoras, uno esperaría la entonación para distinguir entre una palabra u otra, para distinguir, por ejemplo, entre femenino y masculino, pero cuando los mensajes correspondientes a las señales del tamboreo no concuerdan con el tipo de palabra, entonces los mensajes por tamboreo se prestan a confusión, y necesariamente debemos entender que sin el conocimiento de los mensajes en el habla nativa, no podremos entender con precisión los mensajes, por lo que es difícil recurrir a los sistemas de contracción. En realidad, en algunos casos del tamboreo, nos enfrentamos a meras secuencias de golpes monótonos percusivos, que son más que

todo mensajes ideográficos (Stern, 1957: 494). George Herzog (1945: 217-238) explica que los elementos de tono, acento y duración son los que se pueden identificar también en los toques de llamada y, particularmente en ciertas culturas africanas, expresan cuatro tonos, y en muchas otras únicamente tres tonos, característica que se encuentra en relación directa con el uso de tambores en batería, que se organizan por su tono y tamaño, como es el caso de los instrumentos usados por hablantes de la lengua jabo del occidente de África.

Otros aspectos de los sistemas sustitutivos del lenguaje en los tambores es el uso de fórmulas orales o expresiones parafraseadas, tal y como lo explica Walter Ong (1977: 422) en relación con el tamboreo del occidente de África, que en algunas culturas indica aviso o vituperación; el primero es concebido como mensajes entre clanes, y el segundo como insultos que remueven conflictos intertribales. Pero lo más importante en los tamboreos del occidente africano, según lo reconoce Walter Ong, es que su lenguaje ofrece un flujo sonoro, con pausas, repeticiones o reiteraciones, lo cual va en relación directa con el significado del lenguaje, o incluso las puntuaciones. Por ejemplo, Walter Ong menciona que los tambores *lokele* en Camerún ofrecen una manera de puntuación de mensajes mediante el golpeteo simultáneo de los tambores macho y hembra, con el fin de producir un sonido que se verbaliza con los sonidos *kpei kpei kpei*, entre otros. Un estudio reciente sobre sistemas sustitutivos en el lenguaje de los tambores en Camerún es el que desarrolla actualmente el etnomusicólogo camerunés Kisito Esselle, quien se refiere a *langage tambouriné* en el uso del *nkulo tambour de bois* (idiófono de madera), en el cual se emplean ciertas fórmulas recurrentes o reiterativas para comunicarse en el sentido del lenguaje hablado (Essele, 2009).

En este sentido, Smha Arom refiere que en el lenguaje del tamboreo en África central se puede entender la adecuación rítmica al habla a través de una fórmula general que contiene todo un mensaje. Pero en este mensaje se pueden entender dos paradigmas: lo general y lo específico. En el mensaje se entiende la versión frase por frase, por lo que para Smha Arom existe una transposición exacta del habla en el tamboreo, en donde no hay semejanza sino exactitud del sonido del tamboreo, ya que en el tamboreo africano se advierte la misma tonalidad que emplean los músicos en el habla (Arom, 2009).

Donna Umiker refiere que en ciertos casos la rítmica del habla puede influir en las señales del tamboreo; sin embargo, todavía no hay certeza de que exista una conexión para entender que la distribución del sistema de señales es influida por

factores políticos o sociales, por lo que en realidad se identifica en los lenguajes a través de tambores tan sólo un sistema de ideogramas o signos que representan una unidad léxica. Umiker también analiza los sistemas del tamboreo como sistemas de contracción o abreviación y reconoce que pueden ser íconos simbólicos. Los cambios tonales deslizantes, que son parte del habla, también se pueden reproducir en el lenguaje de los tambores, y los sistemas del tamboreo representan únicamente un número limitado de características fonémicas tales como el tono, la extensión o amplitud de la sílaba y el ritmo. No obstante las consideraciones que ponen en duda la precisión de los tamboreos como sustitutos del lenguaje hablado, en otros estudios se advierte lo contrario. Los etnomusicólogos africanistas están convencidos de que en el occidente de África se desarrolló una técnica de fraseo en donde las palabras serían homófonas cuando el tamboreo reemplaza alguna frase. En este sentido, Donna Umiker aclara que los tamboreos como sistemas de contracción no son exclusivos de las percusiones africanas, ya que también se les puede encontrar en Melanesia y particularmente en las Islas Salomón, en donde por tradición los tambores han sido empleados para transmitir mensajes. Dichos tambores ofrecen dos tipos de tonos: los bajos representan la vocal a, mientras que los tonos altos representan a las vocales e, i, o, u. En este sistema, Umiker aclara que para evitar ambigüedades, en la transmisión de mensajes a través de tamboreos emplean fórmulas estereotipadas similares a las empleadas en los sustitutos percusivos africanos (Umiker, 1974: 504). En relación con el tamboreo en el occidente de África, el etnomusicólogo Kwabena Nketia acuñó el concepto de “grupos rítmicos” para definir el recurso empleado en el sistema de llamadas en los *talking drums* o tambores hablantes de Ghana, los cuales, mediante una técnica tradicional de percusión, pueden lograr secuencias sonoras o “unidades lineales” en términos de su interpretación verbal, y así un grupo rítmico debe corresponder a una unidad identificable de estructura gramatical, que refleja la conciencia del tamborero en torno a las unidades estructurales de su habla.

Nketia refiere que dichas unidades estructurales varían desde una simple oración, con o sin predicado, para formar oraciones. Para Nketia las unidades lingüísticas mínimas involucradas en el tamboreo, con la finalidad de transmitir mensajes, se basan no únicamente en grupos lineales sino en la conciencia de ciertos elementos fonológicos de su lenguaje que se pueden agrupar en seis elementos fundamentales: a) la sílaba como un pico de prominencia, representada en instrumentos percusivos por medio de un golpe; b) poner énfasis en el mensaje en donde sea relevante, mediante el recurso de la acentuación; c) la duración de la sílaba, representada por la duración del sonido instrumental; d) el ritmo de la

palabra o grupo de palabras, representadas por el ritmo de las secuencias de los golpes percusivos; e) la velocidad de la expresión, representada por el *tempo* de las secuencias de los sonidos de los tambores, y f) el tono de la sílaba, representado por un timbre elegido o cualidad tonal del instrumento en el que se reproducen los mensajes (Stern, 1957: 491).

No obstante que en la experiencia de Nketia se insiste en la reproducción de frases del habla a través de tambores, Donna Umiker ve con escepticismo esta relación y aclara que hasta los años ochenta no había evidencia de que los fonemas vocales y consonantes fuesen reproducidos mediante los elementos sustitutivos del lenguaje, aun cuando se reconozca el fenómeno del tono en los recursos sustitutivos instrumentales en algunas culturas. Por lo tanto, aunque los lenguajes sustitutivos son un intento por representar los tonos de las palabras, y la señal tonal las relaciones gramaticales, la entonación no siempre está presente debido al número limitado de aspectos que el sistema sustitutivo puede manipular. Así, para Umiker es fácil entender que los sustitutos del habla son sistemas muy limitados de comunicación, pero sobre todo que es importante efectuar más análisis sobre los diferentes sistemas sustitutivos, para entender mejor la relación entre los *signans* (los sustitutos del habla) y su *signatum* (es decir, los sonidos del lenguaje natural que se van a traducir en otras formas).

## Los sistemas del silbido

Una buena parte de las explicaciones y consideraciones teóricas sobre los sistemas del tamboreo se aplican también al caso de los sistemas del silbido humano, aunque hay particularidades para el caso del silbido, pues al igual que el tamboreo, posee una representación fonémica y una léxica; además posee un sistema de códigos y formas de abreviación, codificación y parafraseo. Los sonidos silbados se identifican como *signans*, y su correspondencia en la lengua natural es el *signatum*. Para Theodore Stern, la naturaleza de la base del lenguaje afecta las características de un sistema de abreviaciones, y en esto se ha basado este autor para referir que únicamente los lenguajes tonales son susceptibles de abreviación. De hecho, los ejemplos de sistemas de abreviación están por supuesto basados en lenguajes que emplean “tonos fonémicos fragmentarios”; tal es el caso del silbido y del *falseto* (Cowan, 1964: 305), pero no en todos los casos del silbido, según Stern, hay elementos fragmentarios.



Los casos de tonos fonémicos fragmentarios se pueden apreciar en el caso del silbido mazateco, pero en otras culturas del silbido, como la de las Islas Canarias, la base del lenguaje no posee tonos fragmentarios, aunque se advierte una entonación de contraste y en donde el silbido se encuentra estrechamente vinculado a las fórmulas orales del castellano. El caso de los tonos fragmentarios del silbido indígena fue estudiado por George M. Cowan en la región mazateca de Oaxaca, quien refirió que este sistema sustitutivo es para la comunicación a gran distancia y sus características se relacionan estrechamente con la lengua indígena. Según Cowan, en la lengua mazateca muchas palabras y frases poseen idénticos patrones tonales; así, en el lenguaje hablado los fonemas fragmentarios distinguen frases y palabras tonalmente idénticas. De esta manera, en el lenguaje silbado de los mazatecos, surgen, cuando no hay tonos fragmentarios, las ambigüedades proporcionadas por el contexto, que vierte dos o más posibles significados. Entre ellos, según Cowan, las conversaciones silbadas corresponden en forma muy cercana a las conversaciones habladas, por lo que el silbido mazateco no consiste únicamente en señales de un valor semántico limitado, como es el caso de silbar para el arreo de ganado, sino un paralelismo respecto a la conversación hablada como un medio de comunicación a gran distancia en un medio natural (Kowan, 1964: 305).

Para George Cowan el silbido mazateco como sistema sustitutivo, se basa evidentemente en el lenguaje hablado y sigue el mismo sistema tonal en relación con los registros y con los deslizados silbantes, que son importantes en la apreciación léxica, morfológica<sup>7</sup> y sintáctica. Éste solamente es un aspecto de su deslizado silbante que difiere del lenguaje hablado, es el caso del silbido rápido.

Para Donna Umiker, otro ejemplo notable del silbido como sistema de comunicación tradicional de una cultura, es el caso del silbo gomero de Islas Canarias, el cual difiere del mazateco en muchos aspectos, pues no es únicamente un sistema de tonos musicales, limitado a la representación de ideas, sino que también sigue una por una las sílabas del lenguaje hablado en castellano. Umiker lo describe como una forma puramente articuladora, más que prosódica, pero lo que más llama la atención son sus aspectos fonéticos. Por ejemplo, no se emplea el recurso de silbar con los labios, insuficiente para lograr un buen volumen de sonido, por lo que la técnica adecuada es la inserción de uno o más dedos en la boca, lo que permite lograr un resonador afinable, acoplado a un generador tonal natural, para obtener un número infinito de alturas entre los límites de la resonancia y, además, permite cerrar en un punto de la lengua y en un punto de la glotis, logrando reproducir

tonos de diferente intensidad. Según Umiker, en este tipo de sistema sustitutivo se puede lograr con gran precisión la representación silbada de las vocales (Umiker, 1974: 513-514).

La teorización posterior a las discusiones semióticas y lingüísticas en el estudio del silbido humano es la bioacústica de los sistemas sustitutivos del lenguaje.<sup>8</sup> Dos exponentes de esta nueva línea transdisciplinar de investigación que proponen la bioacústica son René Guy-Busnel (1974: 94-100) y Julien Meyer. Sus contribuciones analíticas surgieron en el año 2005 en su tesis doctoral, donde estudia el análisis bioacústico del lenguaje silbado para efectuar un estudio comparativo entre la voz hablada, la voz gritada y la voz silbada, y demuestra cómo el silbido permite prolongar la estrategia acústica en la comunicación natural humana a gran distancia (Meyer, 2005). Meyer reconoce que los silbidos humanos trabajan exactamente igual que el habla, incluyendo vocabulario, gramática y, en muchos casos, la fonología del lenguaje local, particularmente en el dominio de la prosodia. Para él transmiten dos componentes: por un lado, las características de la línea melódica de las palabras habladas y, por otro, las características de su articulación (Meyer, 2004: 408).

Meyer identifica también que los sistemas del silbido como factores sustitutivos del lenguaje pueden considerar, además de la vinculación con el lenguaje hablado, un aspecto etológico, es decir, su relación con la comunicación animal y, como consecuencia, un ejemplo de las formas más elementales de la naturaleza de la comunicación humana mediante silbidos.

## Consideraciones finales transdisciplinares

En la presente revisión panorámica de los fundamentos antropológicos, lingüísticos, semióticos, etnomusicológicos, bioacústicos y etológicos, podemos advertir que el estudio de los sistemas sustitutivos, o lenguajes de sustitución, sigue caminos divergentes y en ocasiones paralelos. El punto de partida son las bases teóricas de la antropología lingüística que desembocan en el paradigma de la sustitución del habla, pero también en diversas experiencias etnográficas y planteamientos sobre los sistemas del lenguaje del tamboreo, las interpretaciones semióticas con fundamento lingüístico, el análisis acústico con bases biológicas, así como las aportaciones de la etología sobre los sistemas del silbido; los elementos musicales del habla y el debate sobre la música y el lenguaje, en donde se inicia la crítica a los modelos lingüísticos, para desembocar en el necesario acercamiento del

léxico nativo sobre los sonidos, incluyendo los sustitutos que forman metáforas culturales. Pero, además, los aspectos en detalle de la estructura de los lenguajes sustitutos, que se basan en la idea de que la sustitución es proclive a formas de abreviación, abundan en representaciones fonémicas y de codificación en los mensajes o señales audibles.

Desde este gran panorama se puede entender que el paradigma de *speech surrogates, remplacement de la parole o langage de substitution* surgió de la antropología lingüística, la semiótica y la etnomusicología, pero, más allá de las abstracciones teóricas, lo importante es entender que el habla, el lenguaje percusivo o el lenguaje silbado no deben limitarse a la estructura interna ni a los componentes elementales o las analogías sintácticas, sino a la relación del fenómeno acústico con el mundo social y cultural; pero también es necesario recordar que los sonidos de la comunicación humana poseen una profunda relación con el mundo natural, y se encuentran mejor explicados desde las clasificaciones nativas. Así, la mejor comprensión de los lenguajes de sustitución es la relación entre cosmovisión y *ethos*. Descontextualizar el lenguaje verbal, para fines exclusivos de análisis de laboratorio, nos lleva a entender tan sólo una porción del paradigma de los sistemas sustitutos. Es necesario vincular los sistemas acústicos sustitutos con lo que el hombre piensa, siente, produce o utiliza, pero también será fundamental abordar terrenos del comportamiento social para construir un amplio edificio teórico del fenómeno acústico al que se ha denominado sustitutos acústicos o lenguajes de sustitución.

Por otro lado, los fundamentos teóricos se rigen también por las consideraciones semióticas del signo acústico y sus implicaciones musicales y lingüísticas, así como por sus relaciones y correspondencias, cualidades y procesos. El universo temático de los lenguajes de sustitución aborda las analogías de tono, acento y duración entre lenguaje hablado y lenguaje percusivo. Pero también se enfoca hacia la cualidad tonal del sistema del silbido, sus limitaciones y ambigüedades en el proceso de traducción; la naturaleza del silbido humano y su proximidad, diferenciación o analogía con el silbido animal; los significados formales y léxicos de la relación entre música y lenguaje; las áreas de cooperación entre música y lenguaje; la aproximación inmanente, trascendente y fenomenológica en el binomio música y lenguaje. No todo el universo de consideraciones estructurales parece vincularse con la contextualización de los sistemas sustitutos, sino con la abstracción de tales sistemas.

Sin negar la utilidad de los estudios sistemáticos y analíticos del laboratorio de las construcciones lingüísticas, la postura de la etnomusicología hoy en día es

la investigación transdisciplinar, pero también continua tomando en cuenta las categorías nativas y su contextualización en el ámbito de la comunicación humana, con la finalidad de penetrar hasta el pensamiento nativo, para reconstruir la etnoteoría en torno al comportamiento sonoro, la música vocal como modelo para la música instrumental; la naturaleza de las representaciones verbales de la teoría musical y el entendimiento nativo transformado en metáforas sociales, como el caso de la relación entre flujo de agua y sonido musical, así como entre comportamientos sonoros de las aves y estados de ánimo humanos, o bien la vinculación entre llanto, ritual y melodía, por mencionar tan sólo algunos ejemplos.

Todo esto nos lleva a comprender que no únicamente la música es el campo de interés de la etnomusicología, y que no es el lenguaje verbal el único campo de interés de la antropología lingüística, sino que es necesario insistir en que puede generarse un nuevo campo de conocimiento transdisciplinario al que podríamos denominar antropología del sonido o de la acusticidad nativa, como ya lo ha propuesto Steven Feld en su visión crítica de los modelos lingüísticos. Otro aspecto transdisciplinar es el de la bioacústica de la comunicación humana que inició Julián Meyer, con mayor preferencia hacia los lenguajes silbados.

En otro apartado se encuentra la semiótica del entorno sonoro, que se fundamenta en el proceso de semiosis que abordó Charles Boilés, o en las relaciones de iconicidad abordadas por Donna Umiker. Por último, las bases de la etología se orientan al estudio del comportamiento sonoro comparado, como lo sustentan Dominique Lestel, Konrad Lorenz y René Guy-Busnel. Todas las líneas de investigación que surgen más allá de la historia intelectual de los estudios de antropología lingüística, o que superan el estudio de sistemas de análisis lingüístico sobre los sustitutos del lenguaje hablado, sin duda permitirán una visión más clara de ese gran fenómeno que se ha denominado: “sustitutos del lenguaje hablado”.

## Notas

1 La entonación se debe a la tensión mayor o menor de los órganos articulatorios o a la modificación ascendente o descendente en una lengua (Ducrot y Todorov, 2006: 213).

2 Dubois, Giacomo, Guespint, Marcellesi, Marcellesi y Mével (1994: 455). Se refiere que en glosemántica el término sustitución se aplica como *remplacement* de una unidad que constituye una mutación, así la sustitución actúa como reemplazo; por ejemplo, una variante del fonema por otra variante de un mismo fonema.

3 El concepto de *langages de substitution* ha sido propuesto por los etnomusicólogos

Susanne Fūrniſs y Simha Arom en el Centre Nationale de la Recherche Scientifique en la Universidad René Descartes de París. Referencias particulares sobre *langage de substitution* son referidas por Fūrniſs y Guarisma (2004: 447-491).

4 El concepto de *langage tambouriné* ha sido propuesto y abordado por Arom y Cloarec-Heiss (1976: 113-169).

5 Un campo léxico es un conjunto de palabras que tienen un elemento común. Según Trudgill y Hernández (2007: 202), el término lexicón se refiere al vocabulario de una lengua. En la clasificación del léxico se pueden agrupar las palabras que están relacionadas con un mismo tema de tal manera que las palabras relacionadas con un ámbito temático común forman un campo léxico. Los llamados diccionarios ideológicos agrupan las palabras por campos léxicos, de modo que se puede localizar una palabra a partir de una idea.

6 Uno de los elementos constitutivos del lenguaje que designa nociones se denomina “elemento lexical” (Ducrot y Todorov, 2006: 24).

7 Según Ducrot y Todorov (2006: 67), “morfología” es la parte de la lingüística que estudia la forma de las palabras y su estructura interna, independientemente de sus relaciones con la frase. Actualmente hay una tendencia a estudiar los morfemas en relación con la oración y las relaciones que se establecen en ella; de aquí se han generado los estudios de “morfosintaxis”.

8 Un grupo francés de investigación dedicado actualmente a los lenguajes silbados, en el que participa Julien Meyer y colaboran otros grupos científicos internacionales, es Le Monde Siffle ([www.lemondesiffle.free.fr](http://www.lemondesiffle.free.fr)). Entre algunos de los grupos internacionales que colaboran, se puede mencionar a Sound Communication and Environmental Auditory Perception (SCOPE); Endangered Languages Documentation Program (ELPS), Londres; Laboratoire Dynamique du Langage del cnrs, Lyon, Francia; Speech in Noise (SPIN), Lyon, Francia; CIESAS, México, entre algunos otros.

## Referencias bibliográficas

- Abbagnano, Nicola (1998), *Diccionario de filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Arom, Simha (2009), “Approche interdisciplinaire du langage tambouriné des Banda linda, Republic Central Afrique”, ponencia presentada en la Journée d’études sur les langages de substitution, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 13 de noviembre (documento inédito).
- Arom, Simha y F. Cloarec-Heiss (1976), “Le langage tambouriné des Banda-Linda: Republic Centrafricaine”, en L. Bouquiaux (ed.), *Théories et méthodes en linguistique africaine*, París: Selaſ, pp. 113-169.
- Barfield, Thomas (ed.) (2000), *Diccionario de antropología*, México: Siglo XXI.
- Bartolomé, Miguel Alberto (2006), *Procesos interculturales: antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Blacking, John (1974), *How Musical is Man?*, Seattle: University of Washington Press.
- Boilés, Charles Lafayette (1973), “Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple

de transmission musicale de significations”, en *Musique en jeu*, núm. 12, octubre, París: Editions du Seuil, pp. 81-99.

- Brandes, Stanley (1987), “El significado simbólico de los fuegos artificiales en la Fiesta de febrero de Tzintzuntzan”, en Guillermo de la Peña (comp.), *Antropología social de la región purhépecha*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 191-207.
- Bright, William (1963), “Language and Music: Areas for Cooperation”, en *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. VII, núm. 1, enero, Ann Arbor, Michigan: Society for Ethnomusicology, pp. 26-32.
- Busnel, René-Guy (1966), “Information in the human whistled language and sea mammal whistling”, en Keneth S. Norris (ed.), *Whales, Dolphins and Porpoises*, Berkeley: International Symposium of Cetacean Research/ University of California Press, pp. 544-565.
- Busnel, René-Guy (1974), “Bio-acoustique de la langue sifflée mazathèque”, en *Revue d’Acoustique*, núm. 29, pp. 94-100.
- Busnel, René-Guy y J. R. Siegfried (1990), *Parole, langages et langues sifflées*, París: Srs.
- Carrington, J. F. (1949), *The talking drums of Africa*, Londres: The Carey Kingstate Press.
- Córdova Abunds, Patricia (2003), *Habla y sociedad: el análisis lingüístico-social del habla*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Coordinación General Académica- Unidad para el Desarrollo de la Investigación y el Posgrado.
- Cowan, George M. (1964), “Mazateco whistle speech”, en Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*, Nueva York: Harper and Row, pp. 305-311.
- Chamorro, Arturo (1992), *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música purhépecha*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- *Diccionario esencial de las ciencias* (2002), Madrid: Espasa Calpe/ Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespint, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi y Jean Pierre Mével (1994), *Dictionnaire de Linguistique et des sciences du langage*, París: Cedex/ Larousse.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (2006), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI.
- Eco, Umberto (2005), *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, México: Ediciones Debolsillo.
- Essele Essele, Kisito (2009), “Le langage tambouriné, élément indispensable des cérémonies funéraires beti, Cameroun”, ponencia presentada en el Journée d’études sur les langages de substitution, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 13 de noviembre (documento inédito).
- Feld, Steven (1974). “Linguistic models in ethnomusicology”, en *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 18, núm. 2, Ann Arbor, pp. 197-217.
- Feld, Steven (1981), “Flow like a waterfall: the metaphors of Kaluli Musical Theory”, en *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, pp. 22-47.
- Feld, Steven (1985), *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven y Aaron A. Fox (1994), “Music and Language”, en *Annual Review of*

- Anthropology*, vol. 23, pp. 26 y 27.
- Fűrnis, Susanne y Gladys Guarisma (2004), "Des hauts et des bas: les tons dans les chantefables Bafia", en À Jacqueline, M. C. Thomas, É Motte-Florac y G. Guarisma (eds.), *Du Terrain au Cognitif: Linguistique, Ethnolinguistique, Ethnoscience*, París: Peeters/ selaf, pp. 447-491.
  - Harweg, Roland (1968), "Language and music: an immanent and sign theoretic approach", en *Foundations of Language*, núm. 4, pp. 270-281.
  - Herzog, George (1934), "Speech-melody and Primitive Music", en *The Musical Quarterly*, vol. 20, núm. 4, octubre, pp. 452-466.
  - Herzog, George (1945), "Drum signaling in a West African Tribe", en *Word: Journal of the Linguistic Circle of New York*, vol. 1, núm. 3, pp. 217-238.
  - Hymes, Dell (1984), "Hacia etnografías de la comunicación", en Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez, *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, Colección Lecturas Universitarias, núm. 20. México: UNAM-Coordinación de Humanidades-Dirección General de Publicaciones, pp. 48-89.
  - Jakobson, Roman (1970), *Language in relation to other communication systems*, Milan: Edizioni di Comunita.
  - Jakobson, Roman (1979), *The sound shape of language*, Bloomington: Indiana University Press.
  - Lestel, Dominique (2001), *Les origines animales de la culture*, París: Flammarion.
  - Lorenz, Konrad (1984), *Les Fondements de l'Éthologie*, París: Flammarion/Nouvelle Bibliothèque Scientifique.
  - Lorimer, Lawrence T., Jeffrey H. Hacker y Ronald B. Roth (eds.) (1995), *Grolier Encyclopedia of Knowledge*, Danbury, Connecticut: Grolier Incorporated.
  - Lyons, John (1977), *Semantics*, vol. I, Cambridge: Cambridge University Press.
  - Meyer, Julien (2004), "Bioacoustics of human whistled languages: an alternative approach to the cognitive process of language", en *Annals of Brazilian Academy of Sciences*, vol. 76, núm. 2, pp. 405-412.
  - Meyer, Julien (2005), *Description Typologique et intelligibilité des langues sifflées: approche linguistique et bioacoustique* (tesis inédita de doctorado en ciencias cognitivas-lingüísticas), Lyon: Université Lumière Lyon 2-Institut des Sciences de l'Homme.
  - Morris, Charles (1975), *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: The University of Chicago Press.
  - Nketia, Kwabena (1971), "Surrogate languages of Africa", en *Current Trends in Linguistics*, vol. VII, pp. 699-732.
  - Ong, Walter S. J. (1977), "African Talking Drums and Oral Noetics", en *New Literary History*, vol. 8, núm. 3, pp. 411-429.
  - Powers, Harold (1980), "Language models and musical analysis", en *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 24, núm. 1. Ann Arbor, Michigan: The Society for Ethnomusicology, pp. 1-59.
  - Reynoso, Carlos (2006), *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires: SB.
  - Saussure, Ferdinand de (1966), *Course in General Linguistics*, Nueva York: McGraw-Hill Book.

- Springer, George P. (1956), "Language and music: parallels and divergences", en Morris Halle *et al.*, *For Roman Jakobson: Essays on the occasion of his sixtieth birthday*, La Haya: Mouton and Co., pp. 504-513.
- Stern, Theodore (1957), "Drum and Whistle Languages: An Analysis of Speech Surrogates", en *American Anthropologist*, vol. 59, núm. 3, junio, pp. 487-506.
- Swadesh, Mauricio (1967), *El lenguaje y la vida humana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Trudgill, Peter y J. M. Hernández Campoy (2007), *Diccionario de sociolingüística*, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Trudgill, Peter (1983), *Sociolinguistics: an introduction to language and society*, Harmondsworth Middlesex, Inglaterra: Penguin Books.
- Umiker, Donna Jean (1974), "Speech surrogates: drum and whistle systems", en Thomas A. Sebeok (ed.), *Current Trends in Linguistics*, vol. 12. The Hague: Mouton, pp. 497-536.
- Zinng, Robert (1998), *La mitología de los huicholes*, Guadalajara: El Colegio de Jalisco/ El Colegio de Michoacán/ Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Zemp, Hugo (1981), "Melanesian Solo Polyphonic Panpipe Music", en *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. XXV, núm. 3, septiembre. Ann Arbor, Michigan: The Society for Ethnomusicology, pp. 383-418.





# El tambor garífuna, más allá de un instrumento musical

*Alfonso Arrivillaga Cortés*

El universo musical de los garínagu se constituye más allá de los tambores, es el elemento caracterizador de los afrodescendientes por excelencia. Dentro de sus formas musicales se pueden incluir las expresiones cantadas, *uremu*, como los cantores de parranda (paranda, en Belize) o *bérusu*, que a su vez son las que se acercan más a la concepción misma de hecho musical. También hay otros géneros vocales como los *úyanu* que incluyen los *abeimahani* y *arumahani* para mujeres y hombres respectivamente, asimismo a las madres cantoras de arrullos, las rondas infantiles, los juegos de manos y los contadores de *uragas* (cuentos) aderezados con versiones igualmente cantadas. En lo instrumental, en las bandas de carnaval y procesionales, los tocadores de trompetas de caracol, armónicas, acordeones y piano, entre otras expresiones, son el mismo motivo para el ejercicio musical. Las *sísiras* (sonajas) tan importantes como el *garawoun* requieren atención aparte.

## Sobre los garínagu

Tan sólo un par de décadas atrás, los garínagu alcanzaron cierta relevancia en Centroamérica; música y danza ayudaron en gran medida a que esto sucediera. Ubicados en la costa del golfo de Honduras, en donde llegan a finales del siglo XVIII, permanecen a lo largo del XIX e inicios del XX alejados de los centros de poder, consiguiendo, gracias a su protagonismo, la consolidación de su territorialidad y permanencia de su identidad isleña. Proceden de la isla de San Vicente con una noción clara sobre los derechos ciudadanos, y que fue aprendida en la efervescencia revolucionaria de las ideas republicanas francesas en el Nuevo Mundo, particularmente en el Caribe.<sup>1</sup>



A su llegada en abril de 1797, la costa centroamericana se encuentra habitada, a excepción de unos escasos funcionarios españoles o tropas fortuitas, por un contingente de 307 negros franceses o auxiliares de España.<sup>2</sup> Algunos negros libertos (*free-colored*) y cimarrones deben unirse a los caribes-negros (como son conocidos por algunos viajeros en el periodo tardío vicentino y luego por la literatura científica) que son mayoría y con una buena organización. De esta manera en pocos años avanzan por el borde costero consolidando de manera exitosa diversos asentamientos formados por grupos organizados con lugartenientes de Satuye, el gran héroe de la guerra Caribe en San Vicente.

Como en otras partes del continente, acuden a la clandestinidad para cumplir sus prácticas religiosas, catalogadas por las autoridades de provocativas, lujuriosas y cosa del diablo. La insistencia por conservar estas prácticas y sus tambores es porque de esta manera establecen una conexión con el África anhelada de la que han sido arrancados sin ninguna explicación. Los tambores trascienden como un importante facilitador del proceso de adaptación.<sup>3</sup> Es probable que debido a esa “ilegalidad” los tambores y danzas no se mencionen con la frecuencia que uno esperaría en los escritos de los viajeros que durante el siglo XIX arriban o salen por el Caribe centroamericano.<sup>4</sup> Tan sólo Henry Dunn que viaja por Guatemala en 1829 alude al gusto por el baile “...al sonido del gamby” (*sic*) (Dunn, 1960: 21). Será sólo hasta finales del siglo XIX, en 1899, cuando por primera vez el periódico *The Angelus* señala a los caribes de Newtown como salvajes y paganos por su práctica del *dügü* y, junto con la noticia, va la consigna de erradicarla.<sup>5</sup>

### Los *garawoun*

El *garawoun* es un uni-membranófono tensado por pines, una característica que los asocia con los tambores de la región del Congo conocidos como tipo *loango* (Aretz, 1982: 250; Suco, 1987: 63; Arrivillaga, 1992: 4). Su cuerpo es un tronco (de

madera de San Juan o de Caoba) escavado, el parche es de venado y va sujeto a un aro elaborado de una liana que aprisiona la boca del cuerpo. El tensado se basa en cuerdas que salen del aro y se trenzan para rematar en los agujeros elaborados cercanos a la parte abierta. Son estas cuerdas las que se atraviesan con pines para ayudar al tensado, parte muy importante, pues se dan fuertes golpes sobre el aro. No cuentan con una talla uniforme, lo que es vital para su campo frecuencial, complementario uno a otro.



## El culto a los ancestros y el corazón del tambor

Dos son las formas más importantes del culto a los ancestros: *chugú* y *dügü*. Con sus jerarquías en términos generales, ambas consisten en un ritual de ofrendas a los ancestros buscando lograr comunicación con ellos. Los rituales se realizan en un *dabuyaba* (el templo, la casa de los ancestros) y son asistidos por el *buyei* (chaman), un *ónagülei* (ayudante), tres *dáünbüria* (tocadores de tambores), un coro de *gayusa* (cantoras, danzantes, médiums) y algunos más encargados de otros oficios. El motor del protocolo ritual y de la posesión por parte de médiums es el ritmo *hüngühüledi* que producen los *dáünbüria* con los *garawoun*. Si a simple vista esto pareciera una función instrumental, adentrándonos más, nos percatamos de un desempeño que apunta más allá de lo musical estrictamente, por lo que tambor, tocador y tradiciones rítmicas no son entendidos exclusivamente como tales.<sup>6</sup>

El término *garawoun* lleva implícito el conjunto de tambores más que la definición de uno solo (Suco, 1987: 58; León, 1969: 641). Estos desempeñan una función ceremonial con significaciones articuladoras en otro nivel. Su connotación, más allá de lo musical, se refleja en su nombre que ayuda a definir otro tipo de funciones y significados extramusicales. Éste es el caso del *garawoun* más grande llamado *lanigi garawoun*, el corazón del tambor, y cuyo ritmo es considerado como los

latidos del corazón, una conexión con la tierra y con la vida, la antítesis de la muerte (Foster, 1986: 44). Acompañan al *lanigi garawoun* dos tambores que Taylor identifica como *láfurugu*, su doble a la izquierda (el lado del corazón) y *laórua*, su tercero (Taylor, 1951: 119). Esta tríada de membranófonos son, a la vez, una referencia al pasado, el presente y el futuro, coordinadas del círculo de la vida que aluden a quienes ya no están, a los que ahora danzan y a los que vendrán.

Los templos cuentan con sus propios tambores. Tanto instrumentos como intérpretes son determinantes para convocar a los ancestros; y mientras mejor calificado sea un músico, más efectiva será la comunicación. Otro elemento que denota la jerarquía del instrumento, y que deriva en cierta consideración para los tocadores, es la relación de desplazamiento espacial que hacen respecto del *buyei*. Fuera del templo, si en alguna festividad los tamboreros se encuentran con el *buyei*, se detendrán por un momento como referencia, extendiendo el puente entre ambos en lo secular.

Los *belurian* (velorios) podemos considerarlos como la fase inicial del culto a los ancestros. En estas reuniones, para los nueve días (novenarios) de la partida del difunto, entre rezos, contadores de *uraga* (cuentos) que incluyen cantos<sup>7</sup> y juegos de mesa como barajas o dominó, encontramos en el patio o en la calle a los tambores ejecutando el ritmo de la *punta*, lo que es motivo de baile para los presentes.<sup>8</sup> Esta vez la formación y el carácter de los tambores es otro. El más pequeño y agudo, responsable de los repiques, es identificado como primera; el otro, segunda, más grande y grave, es encargado del ritmo base.<sup>9</sup> Los *garawoun* son la parte central y el coro les rodea formando un círculo al que se pasa a bailar. Existe una fórmula métrica, conocida como combinación, aplicada para introducir a una punta con unos compases iniciales del ritmo de *hüngühüngü*, una forma semisacra a la que nos referiremos.

## El tambor evocador de la memoria rítmica-dancística y del ciclo festivo-ritual

El nombre del ritmo define a su vez al baile y a la danza. El primero es una forma espontánea, mientras que la segunda implica participantes designados que realizan ensayos, o aprenden parlamentos, llevan vestuarios y siguen una coreografía. En este orden se encontraban el *pia manadi*, el *chárikanári* y el *wáriní* (parte de una unidad) que sobreviven a pesar de su escasa práctica, y el *wanaragua* o *yankunu* (John Canoe)<sup>10</sup> que continúan gozando de gran predilección por el público.<sup>11</sup>

Cuando Conzemius realizó su reporte sobre los caribes negros advirtió el gusto de estos por el baile, aun y cuando fuera foráneo, como sucedía entonces con el ritmo del *gúnjai* [sic], semejante a la versión inglesa de la contradanza de John Canoe y con la haitiana Kujai.<sup>12</sup> El *jungéi* es un baile de parejas que tiene un aire con los bailes de cuadrilla (*square dance*) tan populares entre los krioles (negros anglófonos). Dos ritmos-baile más podemos agregar a los toques de *garawoun*: la *chumba* y el *sanbei* que, aunque esporádicos, siguen siendo practicados.

Al igual que la espiritualidad, la estructura festivo-religiosa está marcada por un profundo sincretismo. Aquí, para celebrar a los santos impuestos, se crearon hermandades (en otras partes cabildos y cofradías) que permitieron otras redes de solidaridad, además de la posibilidad de llevar sus tambores, y con esto dar continuidad a una parte de sus prácticas. Éste es el caso de las celebraciones a los santos que llevan en procesión, *asariangüdüni*, precedidos por tambores y bailadores que caminan al ritmo del *hüngühüngü* (una variante del *hüngühüledi* de carácter semisacro usada fuera del templo) y cuyos recorridos incluyen su ingreso a la iglesia. Desde otra dinámica, los tambores ingresaron a la iglesia a ocupar un lugar junto al coro donde se desempeña exitosamente hasta hoy.

Si bien hemos descrito los espacios rituales y dancísticos del *garawoun*, también éstos tienen una expresión lúdica en la que se recrean ritmos como la *chumba*, el *sanbei* y la punta. Debió ser en una de estas dinámicas cuando empezó a generarse una variante que luego sería denominada *punta rock*. Hasta entonces se reconocía una forma de punta más rápida llamada *halaguati* que debió facilitar dicha fusión. Bajo la sombra de Isabel Flores, un importante referente del instrumento y sus ritmos en Belize, en Dangriga, varios jóvenes, como Pen Cayetano y su batería de caparazones de tortuga, las habilidades de Mohobub Flores y Titiman Flores, así como la guitarra y voz de Andy Palacio, posibilitaron la fusión en cuestión. El ritmo pronto caló entre los garínagu y sus vecinos empezaron a imitarlo. En los setenta, cuando cobraba auge su identificación en el caso belizeño, ya tenían un carácter “nacional” en tanto abarcaban otras identidades. A partir de entonces sus derroteros son múltiples y, al igual que los *garawoun*, es un ícono que se asocia con la nación garífuna.

## El tambor garífuna dentro de la diáspora

Coelho anotaba en su cuaderno de campo en 1944 que ya existían organizaciones caribes en Nueva York (Coelho, 200: 125). En 1960 esta movilidad se incrementa



y pasa a ser reconocida como recurrente, mientras que algunos otros estudiosos pronostican su pérdida como grupo cultural. El tiempo ha demostrado lo contrario. Inscritos en una dinámica circular han mantenido en casa idioma, comidas, prácticas y creencias domésticas, y en planos ampliados, organizaciones religiosas y sociales, como se acostumbra en la costa centroamericana, promoviendo oficios religiosos y fiestas.

Es el culto a los ancestros la principal filiación con las comunidades de origen y motivo de regreso a los poblados natales. Como diría Mohr, los ancestros han tomado el control (Mohr, 2005: XVII) y hoy la práctica resulta un marcador de incidencia y retorno circunstancial a las comunidades.

El uso ampliado del término diáspora<sup>13</sup> para las poblaciones del Caribe, particularmente para los garínagu, tiene cierto sentido. Safran caracteriza la diáspora por la existencia de un pasado traumático, que desemboca en una expulsión, por el carácter de grupo minoritario, por la visión de una patria común -importante referente de identidad-, así como por el rechazo de la sociedad a la que buscan integrarse.<sup>14</sup> En respuesta a esto podemos señalar que su etnogénesis isleña y la expulsión de San Vicente, considerada su patria, el recuerdo persistente de su origen vicentino así como la memoria de sus líneas familiares y la permanente relación con éstos, se observa a partir de sus ritos.

Hoy las generaciones nacidas en el extranjero continúan adscribiéndose como garífuna y muestran interés por el cultivo de su cultura, a la que acceden más allá del ámbito doméstico por diversas iniciativas de autogestión.<sup>15</sup> En Estados Unidos muchos efectuaron su máspreciado sueño: producir un disco compacto, seleccionando para su portada un *garawoun*,<sup>16</sup> así como también desarrollaron repertorios de mayor demanda mediática que “garifunizaron”.<sup>17</sup> Los tamboreros pasaron a *Drumm's Master* y accedieron a una mayor convivencia con otros conjuntos formados por afrodescendientes de otras latitudes. Ya en 1979 encontramos

durante el desfile el *Latin American Parade*, en la ciudad de Los Ángeles, una carroza con la reina garífuna, *garawoun*, tocadores y danzantes.<sup>18</sup> Al menos una década antes, Justo Flores ya había editado *Isabel Flores en Hollywood* con su sello Garífuna Productions, e incluía los tambores garífuna en sus conjuntos musicales. Hoy las celebraciones nacionales de cada país y localidad son reproducidas por los migrados a los Estados Unidos en ellas, el *garawoun* está presente.

Actualmente los tambores y la música garífuna son reconocidos por el mundo. A las comunidades costeñas llegan investigadores, productores o simplemente admiradores de las más diversas latitudes. Ello no como resultado de políticas impulsadas por los gobiernos sino como producto de las propias iniciativas, como es el caso de la gestión internacional llevada para el reconocimiento de su patrimonio,<sup>19</sup> por el nombramiento de sus músicos como embajadores culturales,<sup>20</sup> o bien, por el interés de varios para “colgar” datos y promover su música y cultura en la internet,<sup>21</sup> entre muchos otros alientos. Las naciones a las que se adscriben se han limitado a la apropiación de sus expresiones y a su “folclorización”, promoviendo una visión distorsionada y reduccionista de los garínagu,<sup>22</sup> reclamados como tarjetas de presentación turística,<sup>23</sup> cuadros típicos de tambores y danza en contextos exóticos.

## Un icono garífuna: *garawoun*

A mediados del siglo pasado, la *intelligentsia* garífuna dio inicio a una corriente en la que se autodefine como nación, una idea que lejos de disiparse crece entre los pobladores, amparada por la congruencia que muestra con su historia y cultura. Como todas las naciones en ciernes, pregonan una historia reveladora (su etnogénesis vicentina) con sus héroes (Satuye, Banimare, Walumugu en Honduras, Marcos Sánchez Díaz en Guatemala, Gulisi y Alejo Beni en Belize),<sup>24</sup> hazañas (la gran guerra caribe) y fechas conmemorativas (de fundación de asentamientos y las celebraciones nacionales). De la misma manera como lo hicieron algunas naciones europeas entre los siglos XVIII al XX, ponen como exposición patrimonial su idioma, vestimenta, bailes, música, o convierten la celebración del 12 de abril en un panmarcador que involucra a la totalidad de la población, desarrollando, a su vez, diversas versiones en concordancia con las naciones<sup>25</sup> en convivencia.

En la década de 1980 las organizaciones garífuna regionales atravesaron el dilema del uso folclorista que sufrían sus expresiones culturales. Avanzando sustantivamente en sus reivindicaciones, se tropezaban con que las intervenciones



protocolarias de los *garawoun* eran consideradas como el toque típico y no advertidas por la jerarquía que representaban. De esta cuenta, a pesar del éxito que se tenía y de la constante demanda de grupos musicales y danzantes para representar al país en el extranjero, las organizaciones tenían cierta reserva en el reduccionismo que esto implicaba.<sup>26</sup>

Diversas dinámicas intervinieron para que el derrotero fuera otro. Por un lado, el peso de la función religiosa y su exitosa extensión a los espacios festivo-rituales y seculares donde se innovaba. En el otro, la resonancia mediática de la música garífuna en diáspora que funciona no sólo como aglutinador, sino como reflector (bueno, más bien como amplificador) de presencia frente a las otredades. En ese proceso de imaginar la nación, los toques de tambor participan como una conexión con el pasado y su música como una dramatización con el presente.

## El *garawoun* en la invención de la nación

“The drums of our fathers are a call to war”

E. Roy Cayetano<sup>27</sup>

En 1932 el entonces presidente de Guatemala, general Jorge Ubico, visitó la población de Livingston. En un corto cinematográfico de esa gira presidencial se puede apreciar entre las multitudes un grupo de tamboreros que acompañan al gobernante. Ciertamente se trataba de un protocolo que debió iniciar ya entrado el siglo XIX, acaso a finales, para dar respuesta a sus relaciones con las autoridades civiles “oficiales” que empezaron entonces a ser más frecuentes. Junto a la jerarquía de principales de la comunidad, alcalde, *buyei* (que no debió presentarse así), el conjunto de tambores se encargó de dar marco y embestidura a los encuentros.<sup>28</sup> Si bien estas formas de relación protocolaria continúan desarrollándose, sólo son un artilugio en su relación con los “otros”. A diferencia de éstos, los rituales del *yurumein* desarrollan un doble juego, su reconocimiento y aceptación en las naciones adscritas y su invención como nación.

De acuerdo con Hobsbawm, la noción de invención de tradiciones, ya sean construidas o formalmente instituidas, busca inculcar valores y normas de conducta y repetición, las cuales intentan establecer continuidad con un pasado (Hobsbawm, 200: 4). Desde esta perspectiva el *yurumein* debe tratarse de una tradición instaurada en Centroamérica<sup>29</sup> para legitimar su asentamiento (un evento central para la

consolidación de su territorialidad), y como el *chugú* y el *dügü*, una manera de traer el pasado al presente y dar continuidad al futuro, como vimos antes.

Benedict Anderson señala tres instituciones mediante las cuales el estado imagina el territorio, la población y la historia de la nación: el mapa, el censo y el museo. De alguna manera los garínagu han desarrollado estas intenciones. Es destacable que ellos son los que siempre se han manifestado preocupados por la ausencia de datos confiables y han buscado su promoción censal como una forma de salir de la invisibilización. La constante referencia a su territorialidad, y la identificación de la mayor parte de la cadena costera de poblados con sus propias toponimias (a pesar de la imposición de nombres “oficiales”), articula una noción de geografía (y de mapa). Finalmente, en lo referente al museo destaca la consolidación de una serie de centros culturales y museos como Lebeha Drumming Center en Hopkins, el Museo de Gulisi en Dangriga, el Centro Cultural Satuye en la Ceiba o el Centro Cultural Garífuna de Livingston, algunos impulsados por el Estado como resultado de la presión de los garífuna con verdadero carácter autogestionario.

No es objetivo de este trabajo definir la construcción del concepto de nación y su utilidad entre los garínagu; éste es sólo una llamada de atención, como señalamos al inicio, que subraya el papel del tambor garífuna en diversos momentos, contextos y significaciones que matizan una función extramusical. Apostando a esta profundidad en la percepción de los garínagu, algunas iniciativas han llevado a otros contextos de enunciado este instrumento. En junio de 1985, Salvador Suazo y Cesar Benedith fundan el primer periódico bilingüe al que denominaron *garawoun*.

Poco después, con el reconocimiento de la toponimia de Dangriga sobre Stann Creek, durante el nacimiento de Belize independiente, se levantó en el acceso de entrada a ese poblado una rotonda con tres *garawoun* como monumentos. Roy Cayetano es el autor de una pieza literaria de gran impacto en la sociedad beliceña; el tema central de la misma es el *garawoun*, el tambor garífuna. Sobre el mismo nos introduce a su vez a la noción *ichahówarügüti*, a la que recurre para describir el proceso de elaboración de dicho poema. É recuerda su uso por aquellos compositores de canciones, para indicar que éstas les son dadas por los *ahari*, como en su caso dicho poema, para el uso de todos, como espera que sea el destino de los *garawoun*.

Uno podría seguir buscando ejemplos en donde el *garawoun* se perfila como una imagen de identidad; por ejemplo, el auge de la elaboración de pequeños

ejemplares que son vendidos como *souvenirs* (una forma de cómo esperan ser recordados), su selección como portada de libro o también su uso en el protocolo frente a los otros al ser erguidos como monumento, como hemos advertido. Determinantes para este recorrido de los significados y usos del *garawoun* es su inclusión en “representaciones oficiales”, para mostrarse a sí mismos, como en el caso del himno *Yurumein* de la misma manera que Thiesse pauta la formación de naciones europeas en las que agrega la inclusión del paisaje, animal emblemático y mentalidad.<sup>30</sup>

Desde el siglo pasado, de manera consensuada, se venía utilizando una bandera tricolor: negro, blanco y amarillo, como la representación de esta nación. A ésta se sumó, en los albores de este siglo, un escudo<sup>31</sup> con una compleja representación que incluye, entre otros símbolos identificadores, un *garawoun*, que representa la comunicación entre los pueblos, el mismo sentido expresado por el otrora periodo bilingüe. Así pues, entre otros elementos, su batería de cocina para hacer el cazabe, su idioma y sus cantos, junto a su música, van representando su imagen de nación, en la que el *garawoun* es algo más que música.

## Notas

1 Conocidos en Antillas Menores como caribes, protagonizan una resistencia que obligó repetidas veces (1659, 1748, 1772) a la firma de armisticios con los europeos, hasta desembocar en la conocida Guerra del Caribe entre 1795 y 1796 previa a la deportación. Durante este periodo adquieren una importante cultura política; de hecho, se miran como una nación autónoma que negocia con su propia voz, como sucede en efecto (Arrivillaga, 2008: 38-74).

2 “Aviso de la llegada de negros auxiliares de Santo Domingo”. AGCA, Sig. A2-1, exp. 2265, leg. 120, fol. 43 (12 de septiembre de 1796); ver además Houdaille (1954), Arrivillaga (2005) y Victoria Ojeda (2006).

3 León dice: “Quizá fue el papel que jugaban los instrumentos musicales lo que primero facilitó el ajuste de los propios africanos a una nueva distribución del hombre en las sociedades americanas. (...) el arsenal organológico brindó las facilidades para la readaptación” (1969: 639-640).

4 Lo que sí abunda en todos éstos son los juicios peyorativos y racistas que se suman a ese imaginario en los occidentales, en donde prácticas supersticiosas y de hechicería les eran asociadas (Tardieu, 2001: 123-139).

5 Hadel (1979: 566). Wells consigna como fechas de las primeras referencias en 1847 (1980: 3).

6 Se trata de una frontera cada vez más difusa. En la década de 1980, antes del boom mediático de estas expresiones, dicha división era más precisa. De hecho, el término

más cercano a la acción musical en garífuna es *uremu*. Esta disyuntiva es más clara en el instrumental etnográfico de raíz precortesiana del mundo indígena: el *xul* (la flauta) produce palabra y el *k'ojom'* (tambor) trueno (rayos, lluvia) y no música que es lo que hacen marimbas, arpas, chirimías y otros instrumentos introducidos por los europeos, o bien, lo que emiten las radios. Para Blacking cada sociedad construye su propio ideal sonoro de acuerdo con sus valores y creencias; lo que para unos es música, para otros no, en tanto no tiene correspondencia con sus propios códigos (1973: 26). Como dice Alonso, nada más alejado de la proclamada universalidad de la música (2008).

7 Aretz alude a los mismos como “cuentos con cantos y cuentos cantados” (1982: 270).

8 Dentro de la punta se distinguen algunas formas coreológicas; una de las más representativas es la conocida como *kulióu*.

9 Suco identifica dentro del ritual del walagayo al otro *garawoun* como primero, el encargado de los repiques, al que también llaman *libiama garawoun*, el elegido, un término que liga al culto (Suco, 1987, 59). Este autor agrega una definición para el tercer tambor *luruva garawoun*, el tambor de ayuda, término que él mismo considera una contradicción al indicar que todos tienen su propio papel. Las consideraciones de primera y segunda (menos de tercera) no existen dentro de la triada de tambores en el ritual, y más bien son propias de ambientes seculares o semiseculares.

10 El wanaragua es una de las danzas que mejor expone el diálogo entre danzante y tambor primera. Si bien las otras participan de éste, aquí es más explícito. Oliver Greene Jr. ha desarrollado un importante ensayo que nos da luces sobre los orígenes, desenlace y significados de esta danza (2005: 196-229).

11 Dentro del mismo género de las danzas se encuentran las conocidas como tira (moros y cristianos) y maipol (May Pol), pero éstas recurren a otro tipo de conjunto musical regularmente formado por bombos, redoblantes, platillos y algún instrumento de viento.

12 Conzemius (1928: 192). Coelho coincide con esto y agrega que hay versiones que sitúan el karapatía como una danza coolie (2000: 52).

13 Aplicado originalmente para los judíos.

14 Citado por Mohr (2005: XVII-XVIII).

15 Acomodados a otra realidad, por ejemplo, los jóvenes pueden acudir a escuelas garífuna en donde se imparten clases de tambor y danza. Éste es el caso, por ejemplo, de Garífuna Heritage Foundation (<http://www.garifunaheritagefoundation.org/192.html>) que impulsa diversos procesos formativos, entre estos, aprender a tocar tambor.

16 Organológicamente aquí han sufrido algunos cambios los *garawoun* que presentan menor anchura y mayor longitud en proporciones que les acerca a otros membranófonos del Caribe.

17 Una producción que llama mi atención es la de la navidad reciente de 2009, cuando se editó un disco compacto con varios artistas titulado Christmas Punta & Paranda Album, en el que se presentan bajo estos formatos varias piezas tradicionales norteamericanas.

18 Interpretación a partir de fotos de Clifford Palacio ([www.garifunaheritagefoundation.org/348.html](http://www.garifunaheritagefoundation.org/348.html)).

19 En 2004 la UNESCO declaró Pieza Maestra de la Humanidad a la música, la danza y la oralidad garífunas. Si bien se trata de una iniciativa acogida por los distintos Estados nacionales, la misma es producto de la gestión realizada por intelectuales garífunas

(Cayetano y Cayetano, 2005: 230-250).

20 Poco después de la declaratoria de Pieza Maestra de la Humanidad, Andy Palacio fue nombrado embajador musical de la paz de esa misma institución, además de que se hizo acreedor del premio WORMEX.

21 Existen varios portales de organizaciones garífuna que en su mayoría cuentan con ejemplos musicales, además de ofrecer servicios de venta a domicilio de diversos productos, entre estos, música. Ver: <http://www.garifunacoalition.org/music>, <https://www.garistore.com/index.php> o <http://www.garitv.com>, <http://www.myspace.com/ibimenigarifuna>.

22 En Honduras la punta ha tenido auge entre los mestizos a partir de una apropiación de la pieza tradicional “Sopa de Caracol” por la Banda Blanca en la ciudad de Los Ángeles en 1980. Tras este auge inédito entre los mestizos, ésta pasó a ser considerada baile nacional (aunque no es de carácter oficial). En Guatemala el Yankunu fue declarado patrimonio nacional, pero esto para los practicantes no significa nada.

23 Esta dinámica de generación de grupos folclóricos, su impacto y percepción nacional, varía entre las naciones que los conforman. Es en Belice donde gozan de un carácter nacional sentido, y no de uso, como ha sido en el caso hondureño, fuera del eficaz trabajo de Crisanto Armando Meléndez, director del Ballet Nacional Garífuna de ese país; en Guatemala, a pesar de contar con el marco del Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas, se continúan privilegiando las visiones folcloristas, además de que los garínagu permanecen prácticamente invisibilizados.

24 Por poner sólo unos ejemplos (para ampliar, ver Arrivillaga, 2005: 64-84).

25 Los garínagu se adscriben en primera instancia a una panidentidad: la garífuna que fundamenta su sentido de nación en diáspora; sigue una identidad local relativa al asentamiento investida de importancia por líneas de parentesco y alianza (el punto de partida de las relaciones intraétnicas) y las adscripciones nacionales que se superponen a una territorialidad que no por eso se somete a ruptura (y es sostenida por un tránsito en fronteras que por fortuna son líneas imaginarias aún).

26 Gerardo Ellington decía un titular de la segunda página de uno de los diarios más importantes del país: “Da pena que sólo vean los tambores” (*El Periódico*, 24 de noviembre de 2009, pp. 2, Guatemala).

27 Del discurso que hiciera Roy Cayetano en la inauguración del monumento de entrada a Dangriga que tratamos adelante ([www.belizeanjourneys.com/features/drums/newsletter.html](http://www.belizeanjourneys.com/features/drums/newsletter.html)).

28 Para oídos y ojos de los “otros” (visitantes) no debieron significar el toque folclórico, sino ruido, aquellos tambores que otrora los viajeros no recogieron y que ahora a través del visor de la cámara apuntan a la construcción del imaginario en el que los negros, entre otras características, tocan tambor. Sobre la constitución de este imaginario, véase Tardieu (2001: 98-107).

29 El yurumein es la representación ritual (escénica) de la llegada de los primeros pobladores procedentes de San Vicente.

30 Citado por Alonso (2008: 19).

31 El escudo garífuna es una propuesta de Rubén Reyes surgida en Los Ángeles en 2003.

## Referencias bibliográficas

- Alonso Bolaños, Marina (2008), *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Buenos Aires: SB.
- Anderson, Benedict (2007), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura económica.
- Amaya, Jorge Alberto (s.f.), *Las imágenes de los negros garífuna en la literatura hondureña: la construcción de discursividades nacionales excluyentes* (documento inédito).
- Aretz, Isabel (1982), "Música y danza (América Latina continental, excepto Brasil)", en Manuel Moreno Fraginal (ed.), *África en América Latina*, México: Siglo XXI, pp. 238-278.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (2005), "Marcos Sánchez Diaz from hero to Hiuraha-Two hundred years of Garifuna settlement in Central America", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a Nation across Borders. Essays in Social Anthropology*, Belice: Cubola, pp. 64-84.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (1990), "La música tradicional garífuna en Guatemala", en *Latin American Music Review*, vol. 11, núm. 2, pp. 251-280.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (1999), *Danzas de carácter africano entre los garínagu. Boletín La Tradición Popular*, núm. 124, Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos-USAC.
- Blacking, John (1973), *Music is Man?*, Londres: Faber and Faber.
- Coelho, Ruy (1955), *The Black Carib of Honduras: A study in acculturation*, Evanston, Illinois: Northwestern University.
- Coelho, Ruy (2000), *Dias em Trujillo. Um Antropólogo brasileiro em Honduras*, Sao Paulo: Editora Perspectiva/ Sociedade Científica de Estudos da Arte.
- Coelho, Ruy (2005), "Garifuna language, dance and music: a masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity. How did it happen?", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*. Belice: Cubola, pp. 230-250.
- Cayetano, Roy E (s.f.), "Drums of My Father", en *Belizean Journeys: A Glimpse into Belize*, en [www.belizeanjourneys.com/features/drums/newsletter.html](http://www.belizeanjourneys.com/features/drums/newsletter.html).
- Collin, Anne (1993), "Traditional Garifuna Music. The varied beats of a rhythmic culture", en *Belize Review*, pp. 15-19.
- Conzemius, Edward (1928), "Ethnographic Notes on the Black Carib (Garif)", en *American Anthropologist*, núm. 30, pp. 183-205.
- Dunn, Henry (1960), *Cómo era Guatemala hace 133 años. Fascinante relato traducido del inglés por Ricardo G. De León (Guatemalteco)*, Guatemala: Tipografía Nacional.
- Foster, Byron (1986), *The Heart Drum. Spirit possession in the Garifuna communities of Belize*, Belice: Cubola.
- Gonzáles, Nancie (1988), *Sojourners of the Caribbean*, Illinois: University of Illinois Press.
- Greene, Oliver (2005), "Music behind the mask: men, social commentary and identity in Wanáragua (John Canoe)", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, Belice: Cubola, pp. 196-229.

- Hadel, Richard (1979), *Changing Attitudes towards the caribs of Belize. Actes du Congrès International Des Américanistes*, vol. 6, París: s.e., pp. 562-566.
- Hobsbawm, Eric y Ranger Terence (eds.) (2000), *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica/ Grijalbo/ Mondadori.
- Houdaille, Jacques (1954), "Negros franceses en América Central a fines del siglo XVIII", en *Antropología e Historia de Guatemala*, vol. 6, núm. 1, pp. 65-67.
- León, Argeliers (1969), "Música popular de origen africano en América Latina", en *América Indígena*, vol. XXIX, núm. 3, julio. pp. 627-664.
- Mohr de Collado, Maren (2005), *Lebensformen zwischen "Hier" und "dort"*, Bonn: Bonner Amerikanistische Studen.
- Palacio, Joseph O. (2005), "The multifaceted Garifuna: juggling cultural spaces in the 21 st century", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, Belice: Cubola, pp. 43-63.
- Suazo, Salvador y Benedith Cesar (1985), *El Garawon Garifuna. Publicación Mensual Garifuna Español*. Honduras.
- Suco Campos, Idalberto (1987), *La música en el complejo cultural del walagayo en Nicaragua. Premio de Musicología*, Cuba: Casa de las Américas.
- Tardieu, Jean Pierre (2001), *Del diablo Mandinga al mundo mesiánico: el negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Editorial Pliegos.
- Victoria Ojeda, Jorge (2006), "Los negros auxiliares de España en Centroamérica", en *Boletín AFEHC*, núm. 21, en <http://afehc-historia-centroamericana.org/> 375.
- Wells, Marilyn M. (1980), "Circling with the Ancestors: Hungulenddi Symbolism in Ethnic Group Maintenance", en *Belizean Studies*, vol. 8, núm. 6, pp. 1-9.

# La chilena en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, una aproximación desde la interculturalidad en la Costa Chica

*Fermín Antonio Estudillo Tolentino*

## Presentación

La chilena es una expresión musical tradicional que se manifiesta en la Costa Chica de Guerrero y de Oaxaca. Esta región, según Thomas Stanford, se extiende hacia el sureste de México desde Acapulco, en el estado de Guerrero (Stanford, 1984: 64), hasta el río verde en el estado de Oaxaca. Desde épocas prehispánicas ha sido un espacio geográfico en el que han circulado una diversidad de grupos culturales, principalmente toltecas, mixtecos, zapotecos, tlapanecos y chichimecas. En la época colonial arribaron mayoritariamente negros y españoles (Estudillo 2009: 62), lo que generó un mestizaje intenso y complejo que en la actualidad es testimonio de la diversidad cultural que la caracteriza.

La música que un individuo o grupo cultural produce forma parte de un conocimiento organizado que denota una manera propia de interpretar la realidad. Las prácticas de músicas en las diversas culturas, observadas desde la etnomusicología, permiten reflexionar y comprender la vida del hombre a partir de la música que crea y produce como individuo que conforma lo étnico, lo popular y lo social, a través de un intercambio de saberes con los que se relaciona. En el trabajo que se expone, se revisa la práctica de la chilena en diferentes culturas que actualmente están presentes en Santiago Pinotepa Nacional, entre las cuales se han establecido relaciones que refieren un contacto cultural del que han resultado préstamos e influencias de prácticas culturales que se manifiestan en esta expresión musical. Como resultado de estas movilidades poblacionales se identifican variantes estilísticas en las que se reconocen cada uno de estos grupos. La premisa que sugiere este encuentro entre culturas diversas se fundamenta en la práctica de



músicas que conviven en este espacio, imaginario y físico, en el que refieren la manera en que cada etnia recrea lo que ha decidido hacer suyo. La exposición aborda la manera en que cada grupo cultural se reconoce a través de esta expresión musical que les otorga una identidad y los distingue de los otros, como manifestación de los procesos interculturales que se observan en la Costa Chica.

## Marco conceptual

Desde que Jaaps Kunst publicó en la década de los cincuenta el concepto de etnomusicología, se abrieron nuevas líneas de investigación al incursionar en el estudio de culturas musicales no occidentales, consideradas en aquella época como exóticas y ágrafas. Uno de los criterios que las diferenciaban de las culturas musicales occidentales era que se transmitían por tradición oral, rasgo que las catalogaba como música “sencilla” y sin algún tipo de escritura. A partir de esta apertura por el análisis de las diversas expresiones musicales del mundo, el estudio de los otros es abordado desde las nociones, métodos y técnicas que ha propuesto esta ciencia, modificando la concepción que tenía en su origen. El etnomusicólogo ha tenido que entrar en contacto con visiones de la vida distintas a la suya para dar cuenta de la manera en que se concibe y practica la música en una cultura determinada. Enrique Cámara de Landa, en sus reflexiones sobre “El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora de la interculturalidad”, expone que desde entonces se han realizado estudios interculturales en este campo (Cámara de Landa, 2010: 73-74). La interculturalidad, una realidad que se manifiesta en un mundo globalizado y que ha tomado auge en el siglo actual, plantea de qué manera se generan los espacios de diálogo entre las etnias que conviven en un estado, región, país o internacionalmente; para comprenderla se requiere explicar algunas nociones que la refieren, como la multiculturalidad, la identidad étnica y la alteridad. Los procesos interculturales entre los pueblos se efectúan por las relaciones que se establecen entre éstos, por lo que, debido al contacto interétnico, diversas culturas conviven en una misma comunidad, población, terruño o región.

La interculturalidad se entiende como un proceso que implica movi­lidades sociales a través de las interacciones de quienes conforman un grupo cultural; vista desde la sociología, Hugo Zemelman plantea que ésta habla “de culturas relacionadas entre sí. [...] el cómo se establece la relación implica una interpretación de esa relación” (Zemelman, 2007: 205). Raúl Fornet-Betancour, desde la visión de

la filosofía, dice que “es característico del planteamiento intercultural buscar contenidos universalizables que permitan converger, por ejemplo, en el principio de que no es bueno matar o hacer daño al otro” (Fornet-Betancourt, 2004: 61-62). Entre otros autores que han reflexionado sobre ésta, desde el ámbito pedagógico, Estela B. Quintar considera “que el diálogo intercultural propicia el reconocimiento de la diferencia” (Zemelman, 2007: 33).

La interculturalidad se genera en el multiculturalismo que caracteriza a pueblos, ciudades y regiones cuando es respetada la diversidad cultural que la contiene; el individuo asume una identidad y reconoce la diferencia con el otro. Phillip Kottak afirma que “el modelo multicultural es el opuesto del modelo asimilacionista, en el que se espera que las minorías abandonen sus tradiciones y valores culturales, reemplazándolos por los de la mayoría de la población” (Kottak, 1997: 298). En tanto, Miguel Alsina observa este fenómeno como “la coexistencia de distintas culturas en un mismo espacio real, mediático o virtual [...] Es decir que el multiculturalismo marcaría el estado, la situación de una sociedad plural desde el punto de vista de comunidades culturales con identidades diferenciadas” (Alsina, 1997). Desde el momento en que culturas diferentes entran en contacto se establece algún tipo de relación. En la misma orientación Benjamín Maldonado señala que “multicultural es un país, región, comunidad o aula según el tipo de personas que lo conforman, [...] significa la presencia de múltiples culturas en un espacio [...] Pero esta presencia de lo múltiple no significa automáticamente su reconocimiento: su existencia no implica su aceptación” (Maldonado, 2005: 15). En la actualidad se habla de sociedades multiculturales debido a que en éstas se genera una diversidad cultural.

Otra noción que es necesario referir para reflexionar acerca de la interculturalidad es la identidad étnica, noción que se manifiesta al autoidentificarse y definir la pertenencia a un grupo cultural; es una fuente documental que puede explicar un sistema cultural en su contexto social. Phillip Kottat dice que es la “identificación con, y sentirse parte de, un grupo étnico, y exclusión de ciertos otros grupos debido a esta filiación”. La etnicidad se puede determinar a través de la identidad étnica al registrar, en un estudio etnográfico, cómo se percibe un miembro de un grupo y a partir de qué elementos culturales se distingue de los otros.

Esta noción se destaca en el presente trabajo para dar cuenta de la diversidad cultural presente entre los informantes de Santiago Pinotepa Nacional y pueblos circunvecinos. Como parte del procedimiento metodológico que se siguió, la identidad étnica a la que se adscribieron los informantes se relacionó con la

concepción que cada grupo sociocultural tiene acerca de la ejecución de la chilena, vista desde la mirada propia y la del otro, según las diferencias esbozadas entre las variantes estilísticas; es la distinción que los individuos nativos y las poblaciones vecinas establecen sobre sí mismos, es decir, cómo determinan su alteridad. Marc Augé declara que la alteridad indica los límites de la identidad, una manera de asimilar a los otros; admite que va más allá de pensar en lo idéntico, en la etnia (Augé, 1996: 21).

Debido al amplio abanico de interpretaciones que pueden tratarse en el conocimiento de la identidad étnica, el punto de vista que se tomó en cuenta para fines de la investigación es la propia percepción individual y de una colectividad sobre sus productos culturales, como la forma de vestir, de comunicarse, de alimentarse, sus costumbres, creencias religiosas y su música (Giménez, 2005: 61). En razón de la variedad de temas que permite abordar la cuestión de la etnicidad, se analizaron los discursos elaborados por los informantes y se clasificaron según la comunidad de procedencia y las identidades asumidas. El objetivo fue encontrar tanto los elementos culturales que prevalecieron como aquellos que resultaron disímiles. Como resultado de este trabajo, tras la mención frecuente de dos características culturales registradas en los diálogos con los informantes, se clasificaron en dos ideas principales:

1. La asunción de un origen de sangre. En Pinotepa Nacional ésta es causa que define una identidad de la que emergen distinciones étnicas entre los habitantes de esta comunidad respecto a los otros, en tanto que esta percepción está vinculada con la consanguinidad.
2. La identificación con un espacio geográfico. Esta representación permite distinguir entre la propia comunidad y las otras. Autoafirmarse como parte de un ámbito geográfico y social es determinante para establecer categorías de la música chilena que se ejecuta en otro contexto territorial-social.

Otro ámbito que se consideró para revisar las relaciones culturales que se establecen entre los habitantes de Pinotepa Nacional es la fiesta, una de las distintas formas de expresión de la vida cotidiana que produce una comunidad humana. Ésta adquiere un papel fundamental en el estudio de las tradiciones debido a que durante su celebración se manifiestan atributos de la cultura que no se observan en otros momentos cotidianos. En este contexto, la fiesta es generadora de relaciones socioculturales que se instituyen desde su preparación hasta su celebración. Al cuestionar las razones de la presencia de la chilena en el repertorio de los músicos, se registró que por lo general es en este momento cuando se interpreta. La evaluación

realizada permitió catalogar el contexto musical que se manifestó en cada lugar observado.

La consanguinidad, por ende un asunto complejo, es otro tema de la identidad. Debido a la limitada disposición de instrumentos para evaluar esta característica entre los individuos, se define como un tema subjetivo. Fundamentalmente se apoya en la creencia que éstos tienen sobre su origen. Los únicos elementos demostrables para establecer un vínculo sanguíneo con un antepasado común es la propia autodefinición del informante, al reconocer su pertenencia a un determinado grupo cultural; el argumento personal es la evidencia más cercana para demostrar la autoidentificación del colectivo (Giménez, 2005: 63-64). En el estudio de la chilena se advierte que la consanguinidad es un atributo que define la identidad étnica, produciéndose variantes que se relacionan con los antecedentes identitarios del ejecutante. Según la localidad donde ésta se produzca y la ascendencia admitida, ya sea tanto por el músico como por los otros, se relacionará con una variante estilística.

Al buscar datos acerca de la consanguinidad que asumieron los individuos entrevistados, se advirtió la constante utilización del término raza. El empleo de esta idea se produjo en escenarios como el mercado central de Santiago Pinotepa Nacional, durante las Mayordomías de Tatchuy, Santiago Apóstol y del Santo Entierro, así como también en conversaciones cotidianas. Es notorio que aun cuando en el ámbito académico ya no se utiliza esta noción, entre los habitantes de esta región aún forma parte de su vocabulario cotidiano. La afirmación de Lamberto Blanco Reyes, informante de Santiago Pinotepa Nacional, al referir su pertenencia social y la de los demás habitantes de su comunidad, evidencia esta observación: "Hum, pues, de la raza, pues puede ser natu, natural, natural otros raza, cómo le llamamos aquí este, raza indígena y, raza, raza naturale, sí; raza natural".<sup>1</sup>

Como se advierte, la alteridad manifiesta es legitimada por los individuos de los grupos étnicos predominantes, como son los indígenas, mestizos y morenos.<sup>2</sup> Como arriba se mencionó, la alteridad se produce en el reconocimiento para entender la propia identidad (Aguirre, 1989: 153). En relación con este tema, Marc Augé distingue entre la alteridad relativa y la alteridad externa, de la que derivan la alteridad interna e íntima (Augé, 1996: 100-103). La alteridad relativa se aporta por los otros, en tanto la alteridad externa se construye dentro de lo social, espacio en el que el individuo es sancionado a través de un estatus determinado según diversos criterios diferenciadores, como lo son el sexo, la ocupación laboral, cargos en la estructura social, etcétera.

Hablar de la alteridad no tiene ningún sentido si no se fundamenta en las visiones *emic* y *etic*, conceptos que distinguen entre el punto de vista del nativo o informante y del investigador. Las dos nociones han estado en la mesa de discusión desde que Kenneth Pike hizo uso de los términos para exponer las opiniones vertidas por el nativo y las que provienen del etnógrafo (Harris, 2006).

Un trabajo antropológico fundamentado en la perspectiva *emic* se clasifica en el orden de los estudios empíricos, aunque, como expresa Marvin Harris, estas proposiciones no son menos científicas ni menos intersubjetivas que una etnografía *etic* (Harris, 2006); su acreditación es concomitante al tratamiento metodológico que el investigador aplique. La operacionalización ejecutada es la que le otorga “altos niveles de intersubjetividad, verificabilidad y predictibilidad” (Harris, 2006: 298). El etnógrafo entra en contacto con su objeto de estudio en un espacio delimitado; al interactuar con él, establece registros, realiza entrevistas conducidas para llegar al asunto que le va a permitir dilucidar en las nociones que ha fundamentado, compara y toma cuenta de las evidencias que le permitirán confrontar su objeto. El proceso realizado en lo general y lo particular es el que va a objetivar la información que en teoría se adscribe como empírica.

En Pinotepa Nacional esta posición respecto a los otros se evidencia en la visión que tienen los habitantes sobre los grupos culturales que habitan en la región; en la cabecera municipal se observó la convivencia que se establece entre los miembros de algunas familias, un barrio o una colonia al hablar de sus respectivas ascendencias étnicas y los límites de sus espacios geográficos. En las informaciones *emic* que registré entre distintos individuos de la población, destacan principalmente tres contribuciones étnicas que han construido la cultura de esta población:

Somos orgullosos porque gozamos de esas tres razas étnicas, que no todos los pueblos la tienen, no todos los pueblos; no lo digo para vanagloriar a Pinotepa Nacional, pero Pinotepa es uno de los pueblos que goza de la raza indígena, o sea la mixteca baja, que es lo mismo. La gente negra que trajeron los españoles del África y, que se recopilaron a las orillas, en los pueblos bajos de la Costa Chica [...], es Corralero, El Faro, Collantes, este Ciruelo, Cortijos todo eso, y es lo que nos hace ver más con una diferencia muy, muy, muy espléndida porque gozamos de ese privilegio. Y la gente indígena pues es la que habla dialecto, habla el dialecto; y la gente mestiza pues es muy común ora si sin ofender, no, hay gente buena hay gente mala hay gente que se cree hay gente que, pero en realidad los sentimientos, los sentimientos el, la manera de, de compartir ese folclor. (Entrevista realizada a Luis

Enrique Pérez, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 25 de octubre de 2007)

Quienes se asumen como indígenas han conservado y practicado algunas de sus costumbres ancestrales a través de sus fiestas, de las que la mayordomía es la principal. Durante la celebración se acondicionan los espacios para permitir la expresión de esta tradición en la que están presentes su vestuario, lengua, gastronomía, reglas sociales, música y baile en su cosmovisión particular. En estos eventos y en la vida cotidiana de la comunidad registré que estos grupos se auto-identifican como indígenas, reafirmando entre ellos la idea de raza. Este término lo utilizan cuando se refieren a la etnia en general. En una ocasión le pregunté al mayordomo indígena de la fiesta del patrón Santiago Apóstol de qué manera obtienen los recursos económicos para la organización de la mayordomía, y la respuesta fue que cuentan con la participación de “toda la raza”; incluso, también colaboran los mestizos. Estas festividades continúan realizándose, por un lado, en función del compromiso que todos adquieren con su grupo y, por otro, por su identificación con un pasado común. Los mismos indígenas han continuado con el uso de estos apelativos al describirse como “inditos” o “indios”. El texto que a continuación transcribo fue declarado por el alcalde indígena del periodo 2007-2008, al preguntarle la razón por la que visten con calzón y camisa de manta:

Mira, la verdad porque aquí hay un costumbre que, antes no había gente de razón, puro “indito”; aquí platican los mandones que ya son más grande, que eso dicho dejaron los que ya se murieron, que aquí encontré, un hombre, que son nada más 20 gentes, aquí. Yo no digo porque así cuentan, y, ante aquí no había ninguno de razón, aquí lo inició la raza indígena, este Pinotepa, ajá; y aquí comenzaron a vivir ellos y después llegaron lo, los demás, si pero aquí lo organizaron este pueblo así, iniciaron puro lo raza indígena, y así se dijo, y por eso nosotros así quedamos pues. (Entrevista realizada al señor Ángel Esteban Velasco López, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 12 de julio de 2007)

En este ámbito de las diferencias étnicas los nativos se asumen como indios o indígenas, en tanto que a los mestizos o blancos los llaman *los de razón*. Este concepto forma parte del vocabulario cotidiano de Santiago Pinotepa Nacional y de las comunidades cercanas. En el discurso arriba transcrito se denota el uso de esta noción. En la afirmación que hizo la mayordoma mestiza de las festividades en honor al santo patrón Santiago Apóstol los días 24 y 25 de julio de 2007, se inserta este distintivo:

¿Cómo nos llaman ellos?, la raza indígena nos llama ¿cómo?, ¿cómo le pudiera decir?, se me fue cómo nos llaman ellos, ¿los qué?. Ay se me fue, cómo nos llaman ellos, de la, porque ellos si no nos llaman un nombre de la mayordomía ¿de qué? Ay cómo se me fue el nombre. No, nos llaman otro nombre cómo; como de, de la mayordomía de los de razón.” (Entrevista realizada a Irene Rodríguez Cruz, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 7 de agosto de 2007)

La gente de razón es la que habla el español o castellano, ya no usa la ropa vinculada con los indígenas, compuesta para los varones de calzón y algodón de manta, y nagua, huipil y mandil, para las mujeres. Otro elemento que indica la connotación étnica es que no tienen el control de las mayordomías que celebran en la población, salvo la del Santo Entierro, la que ofrecen a Santiago Apóstol y la de la Virgen del Carmen. En el párrafo que seleccioné en una entrevista realizada en el centro de Santiago Pinotepa Nacional, hago alusión a la manera en que se han dinamizado las cuestiones étnicas; el comentario fue expresado por la señora Elisa Salazar: “Pues aquí más indígena y gente de raza negra, y la supuesta gente de razón irrazonable [...]. Sí porque aquí a la gente que habla castilla le dicen de razón, sí. Son tres las etnias, son marcadas las tres razas aquí.”

El uso de la ropa y la lengua no son rasgos suficientes para definir una identidad indígena, aunque sí han adquirido una fuerte carga cultural para indicar una pertenencia a estos grupos étnicos. Una de las causas que han ocasionado la desvalorización de los rasgos culturales entre estas familias es la formación escolar, ya que cuando un indígena concluye una carrera profesional, en la mayoría de los casos decide ya no vestirse como su gente, no hablar la lengua y poco a poco dejar de participar activamente en las fiestas tradicionales. En la actualidad, debido a la diversidad cultural, resultado de las mezclas indistintas entre las diferentes etnias que pueblan la región, es complejo para muchos individuos identificar su ascendencia étnica. El testimonio que abajo enuncio fue emitido por el alcalde indígena de Santiago Pinotepa Nacional, período 2007-2008:

Pues desgraciadamente ahorita ya no, ya no porque como van la escuela y van todo y, todo eso ya no lo quieren porque los demás compañeros a veces, no por, por decir mal pero a veces cómo lo diré se burlan de los chamacos y todo eso, mal pero a veces como lo diré se burlan de los chamacos y todo eso, por eso ya no lo quieren cargar, pero nosotros por ejemplo 'ora, tamos platicando aquí yo puedo platicar allá con mi raza y mi lengua, sí... Y yo por ejemplo, la lengua de mi raza pues, me lo sé todo, lo sé todo y, conozco sé hablar de todo, todo pues lo que es, sí; y los chamacos

orita porque como ya comienzan a estudiar ya no, como que ya no este, 'ora si ya no conocen por ejemplo, qué palo es éste pues, dicen qué es palo pero no saben de que palo es, pero cambio nosotros los grandes pues sabemos qué palo es cómo se llama cómo se dice, si, todo pues lo que es la palabra de la raza indígena. (Entrevista realizada al señor Ángel Esteban Velasco López, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 12 de julio de 2007)

En la siguiente referencia ofrezco otros datos etnográficos sobre la manera en que se percibe la alteridad que se genera a partir de la apreciación étnica dentro del ámbito regional; en ella se advierte el punto de vista que proporcionó un habitante de San Pedro Tútutepec, población que se encuentra en el distrito. En el pasaje se destaca otro elemento de significación que los adscribe a un grupo étnico, distinto al uso de la ropa, las costumbres religiosas o la práctica de una lengua; es el gusto por la música tradicional que se ejecuta en el fandango de varitas interpretado en esta comunidad y que los distingue del otro:

[...] y el que sea aquí el color [*sic*] no se distingue que sea indígena o mestizo, sea el que quiera, pero que le guste usted sabe que, el mestizo pues, no cree en nada ese tipo de música; ellos quieren aprender a tocar pero guitarra para entrar al grupo, otro tipo de instrumentos pues órgano, ya no les interesa ya digamos al mestizo pero uno tiene que buscar la manera de que [no] se pierda más. (Entrevista realizada al señor Alejandro Hernández Gibaja, concedida en la villa de Tútutepec de Melchor Ocampo, Oaxaca, antes San Pedro Tútutepec, Oaxaca, el 30 de julio de 2007)

De acuerdo con Gilberto Giménez Montiel, la identidad no existe como unidad pura, ya que también se expresa en “la alteridad y la escisión” (Giménez, 2005: 16). La diferencia con los otros se percibe en la confrontación con la autoidentificación. A continuación cito la explicación ofrecida por un habitante de El Ciruelo, población que se identifica como afrodescendiente:

Pues mira aquí este hay, aquí hay una familia de Pinotepa pues que este, que llegó en esos que se consideraban los blancos pues; y me comentaba, no, no me lo comentaba sólo que comentaba la gente, que llegó un, porque los blancos, vivieron aquí en el centro pues, llegaron la gente de Pinotepa que tenía aquí su rancho, tenían su encierro acá; y ya en la fiesta, pues este, se querían distinguir pues, no querían revolverse con los negros. Como entonces, hacían, allí en la, agencia municipal, se acostumbraba hacer una enramada, todo el tiempo la enramada allí, así eran todos aquí los pueblos pues, en los pueblos provincianos, en la agencia, lo hacían los



del municipio como quiera, la enramada frente al municipio. (Entrevista realizada al señor Efrén Primitivo Miaren Santos, concedida en El Ciruelo, Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 15 de julio de 2007)

El relato anterior y otros que se han referido en la investigación permiten afirmar que entre los individuos que se identifican con un pasado africano aun utilizan indistintamente la noción de moreno o negro para distinguirse de los otros; también he advertido que el concepto de moreno es el más generalizado entre las comunidades de la región. En relación con la ascendencia africana en Pinotepa, debido al acceso que tienen los individuos a los medios de comunicación masiva como la radio, la televisión, la prensa y a otras actividades que realizan asociaciones tanto no gubernamentales como institucionales, se ha contribuido a informar a la población acerca de las procedencias étnicas en la Costa Chica, evidenciándose un fenómeno de reivindicación de la aportación de la raíz africana en la cultura regional. Este reciente escenario de recuperación étnica ha permitido que en las comunidades referidas como morenas o negras empiecen a tener conciencia sobre su lejano origen africano, reconociendo que sus antepasados experimentaron una vida de esclavitud durante la época colonial. Sobre esta opinión, Baltasar Antonino Velasco García, oriundo de Pinotepa Nacional, enunció: “Ah, ya; si este yo soy originario de Pinotepa Nacional, eh una parte de mi familia es de origen mixteco, con pues, este, con ascendencia afro, y, tengo familiares mestizos, pero me considero culturalmente mestizo”.<sup>3</sup>

Tratar la etnicidad en esta microrregión de la Costa Chica permite establecer alguna relación con las habilidades musicales de los individuos. Desde esta perspectiva se reconoce en los mestizos poca destreza para desarrollarse como músico. Sobre este dato, Arturo Mendoza Hernández, músico de Pinotepa Nacional, manifestó: “La misma gente dice que para músicos de orquesta de música de viento sólo los de la raza, los indígenas; los morenos tienen sus cualidades también, pero de los que no hay muchos son los mestizos.”<sup>4</sup>

## Las variantes de la chilena

En Pinotepa Nacional se ha hablado principalmente de tres tipos de chilenas: mestiza, negra e indígena; en esta población registré casos de músicos que interpretan la primera variante. La chilena tipificada como negra, negroide o afromestiza se vincula con las comunidades de El Ciruelo, Collantes y Corralero. Para tratar el caso

de la chilena indígena consideré partir de las dos posibilidades planteadas, la ascendencia étnica o consanguinidad y el espacio territorial, conviniendo la identidad étnica como la herramienta de análisis más factible que permitió estudiar la cultura construida en esta región.

Se optó por hablar de chilena mestiza debido a que el uso de este concepto es el que consideré adecuado para referir las piezas que se ejecutan con instrumentos de viento y guitarra, aportadas por la influencia europea. Resulta interesante observar que esta variante se definió con base en las siguientes variables:

- a) por su dotación instrumental
- b) según el entorno social en que se ejecuta
- c) la identidad étnica de los ejecutantes

El escenario social en donde participan las orquestas de viento es el de las mayordomías, tanto mestizas como indígenas, particularmente fuera del altar donde se encuentra el santo patrón o la virgen que se celebre. Este tipo se vincula con las comunidades que se identifican como indígenas o mestizas, ya que en las comunidades consideradas de negros o morenos tiene poca presencia.<sup>5</sup> En relación con la identidad territorial, un informante definió las comunidades que se reconocen como mestizas:

[...] y, la música, chilena mestiza, que es la que más se da por ejemplo en pueblos como, Cacahuatpec, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Juquila, pues como que nos unimos a, experimentar, la misma medición del tiempo, el mismo toque la misma forma de, de bailarla y de cantarla y de tocarla. (Entrevista realizada al señor Luís Steck Díaz, concedida en Santiago Jamiltepec, Oaxaca, el día 20 de octubre de 2007)

De la chilena que identifiqué como mestiza se deriva otra variante, también definida por lo territorial y étnico; se ejecuta con guitarra y requinto, en conjuntos instrumentales como dúos, tríos o cuartetos. Se interpreta en escenarios sociales como convivios, bohemiadas o programas culturales. En referencia a la forma musical, ésta es cantada y “para escuchar”, a diferencia de la que se ejecuta con orquesta, que es para bailar. En la cita se aportan más argumentos en términos *emic* que ejemplifican las diferencias referentes a la consanguinidad y territorialidad:

La chilena ha sido adoptada por los tres grupos, cada uno le ha dado su característica muy especial de acuerdo a su manera de ser; los negros han creado lo que se

conoce ahora como son de artesa, que no es más que una chilena negra, adoptada y cantada por ellos de manera muy especial, muy frenética, muy alegre. La chilena indígena, que también va adecuada a su idiosincrasia, a su manera de, de cómo es, su índole, es una chilena que, hasta ritual se podría llamar, pero finalmente está impregnada de chilena; y, finalmente la chilena mestiza, que es la más conocida, y quizá la más apegada a sus orígenes sudamericanos [...]. (Entrevista realizada al señor Baltasar Antonino Velasco García, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 7 de abril de 2007)

Según mi experiencia, la chilena catalogada como indígena resultó más compleja de definir en sus fundamentos, ya que no registré datos que correspondieran con la identidad territorial que sugirieran la manifestación de esta variante. Los músicos de El Carrizo y Santa María Jicaltepec, pueblos considerados como indígenas, admitieron ya no tocar este tipo de música; los informantes expresaron que la música indígena la tocan quienes se perciben como indígenas, “indios” o “inditos”. Baltasar Antonino Velasco García describió algunos aspectos sobre las características instrumentales: se utilizan el violín, la “guitarrita” y el cajón o cántaro; este último también nombrado como botija. Como ya lo he mencionado, además del dato que aporta la identidad étnica de los ejecutantes, también se toma en cuenta el contexto social en que se realiza; en este caso se presenta cuando se lleva a cabo un fandango o una mayordomía. En el mismo tema, pero en voz de otro informante, registré el siguiente texto:

Chilena para escuchar que es la que, comenté hace rato; [...] esa cuestión ya es una cuestión más, mestiza no, en la cual van a, a los bailes de alguna fiesta también, [...] y por ahí también se identifica la chilena indígena, que es acompañada del violín, cajón y una guitarra, que son las que se bailan en las zonas indígenas, y las chilenas de la negrada, que son los negros, ahí también se bailan lo que son los sones de artesa. [...] son una especie de canoa, como cajón de madera, en el cual se suben y empiezan a zapatear, son los, [...] este costeños de raza negra, que es la parte de la llanada, toda la parte de Cortijos, Ciruelo, de Santo Domingo Armenta, Tapextla, Collantes [...] y Tapextla. (Entrevista realizada al señor Amador Marín Alavés, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 20 de octubre de 2007)

El argumento que arriba he expuesto demuestra la ausencia en Pinotepa Nacional del conjunto instrumental indígena; las declaraciones fueron proporcionadas por los músicos que tocan la música de fandanguito, musiquita o música del fandango

indígena, así como por algunos tatamandones y por parte del público que asistió a las mayordomías observadas. Los primeros dijeron no tocar chilena, sino sólo sones y música del fandango para las mayordomías organizadas por la autoridad indígena. Esta música se compone de frases cortas que se repiten, las parejas bailan separados de frente y delante del altar del santo o la virgen que se celebre. El varón zapatea de manera enérgica, ya sea con la punta y metatarso del pie o con la planta; la mujer sólo realiza pasos cortos y discretos, evocando más el caminar. La pieza puede durar el tiempo que la mujer quiera, ya que con un gesto ésta indica al varón su decisión de dejar de bailar. Escritores costumbristas de la población también han referido a esta chilena con el nombre de son indígena (Velasco 2003: 6). En la siguiente entrevista un músico tocador de la guitarrita o jarana dio a conocer su opinión:

La música de antes no había orquesta no había sonido nada; [...] ujú, era banda la, música de viento, pero eran puro viejito, ujú. [...] Pues tocaban, puras chilenas, como eran antes; no tocaban cumbia porque entonces no había cumbia, no había corrida ni nada, no, ellos tocan la pura chilena, puros danzones viejos pues y antiguos en su época de ellos; pero ahora ya no, ya se olvidaron los de ahora ya. Hay mucho grupo ahora, pero no, ya no tocan esa. [...] nosotros tocamos porque hay, aparte el fandanguito que tocamos nosotros, es diferente a los mestizos. Ellos no le entienden a la música de nosotros, y nosotros si le entendemos, a los músicos, de ellos, pues cada uno tiene su nombre y tiene su ritmo y nosotros no, porque, la música de nosotros, lo bailan casi igual, todos, no cambian. (Entrevista realizada al señor José Hilario Martínez, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 18 de julio de 2007)

Sobre el tema de la música de fandanguito habrá que abrir una nueva línea de investigación. Por ahora encontré que la chilena mestiza que se ejecuta con orquesta de viento incluye algunos ritmos del son indígena, adaptados para instrumentos de viento; éstos se resumen en la pieza que acompaña la segunda parte de ésta. La relación puede establecerse en la línea rítmica del bajo que desarrolla el cántaro, el cual denota un compás alternado de dos y tres tiempos. La ejecución de la chilena y son con orquesta de viento es una forma musical tradicional que se toca en las mayordomías indígenas y mestizas.

La falta de muestras sonoras en el municipio de Santiago Pinotepa Nacional sobre esta variante me condujo a revisar la chilena que aún se ejecuta en San Pedro Tututepec, conocida como indígena. La declaración *verbatim* emitida por José Hilario Martínez, habitante de la cabecera municipal, fue la que definió la ruta a

seguir; le pregunté si ellos acostumbran ejecutar chilenas en sus mayordomías, a lo que respondió: “Pues ese, pero este aquí nomás lo tocan, no la cantan, aquí veo que en Tututepec tocan, cantan, son otros los que se cantan el que toca es otro y el que canta es otro”.<sup>6</sup>

La Villa de San Pedro Tututepec, según pobladores que entrevisté, étnicamente es una localidad mayoritariamente indígena; en ésta se manifiesta un proceso intercultural referido en Santiago Pinotepa Nacional, ya que conviven principalmente mestizos e indígenas. A partir de este dato, también es advertida la presencia de grupos vinculados con una ascendencia negra, los que principalmente se asientan en las poblaciones de la parte baja, como Santa Rosa, La Luz y Río Grande. Otra característica que se observa en esta comunidad es la distinción que establecen los nativos entre las expresiones culturales de los mestizos e indígenas, la que influye también en la clasificación de tipos de chilena. Los parámetros en que se basan los nativos para distinguir entre una y otra es la agrupación instrumental y el escenario social en que se producen. La chilena propiamente indígena es ejecutada en los fandangos, fiestas tradicionales vinculadas con las mayordomías que se ofrecen a las ánimas o todo santo y a tatachú; por lo tanto, esta diferenciación conlleva dos maneras de ejecución, con la música de fandango y con la música de viento, correspondiendo esta última con la que se identifica como mestiza.

Para ejecutar la chilena indígena se utilizan los siguientes instrumentos musicales: guitarra, violín, charrasca (una especie de palo de lluvia), cántaro y cajón, conocida como fandango de varitas. En la segunda variante se utilizan instrumentos de viento como un saxofón soprano, dos altos y un tenor, una o dos trompetas, un trombón y percusiones. La chilena como pieza no es exclusiva del fandango de varitas, sino una de las variadas expresiones musicales del repertorio que se ejecuta. Así como sucede en la chilena que se toca con orquesta en Pinotepa Nacional, ésta no se canta, sólo se interpreta con música de viento; por lo demás, el fandango de varitas sí comprende una letra.

## Algunas conclusiones

Los datos registrados permiten confirmar la manera en que la identidad étnica y la territorial son elementos que configuran un producto cultural. La música reconocida en Santiago Pinotepa Nacional como chilena adquiere características que se sancionan a partir de la identidad de los músicos que la ejecutan y de la

agrupación instrumental. También percibí la importancia que adquiere la identidad territorial para identificar su procedencia étnica. Las categorías que registré a partir de las nociones planteadas son las siguientes:

1. chilena
2. chilena rústica
3. chilena cantada
4. chilena bailada
5. chilena tradicional
6. chilenas descriptivas
7. chilena étnica
8. chilena moderna
9. chilena original
10. chilena negroide
11. chilena afromestiza
12. chilena costeña

La identidad étnica y la agrupación instrumental adquieren una importancia fundamental para definir el tipo de chilena que se produce, sea mestiza, indígena o afromestiza, esta última cada vez menos presente en la zona observada. En estas diferencias emergidas desde la alteridad y el multiculturalismo de la Costa Chica, la chilena hoy se visualiza como la música que es ejecutada por el costeño, una expresión de la identidad étnica a la que ha conducido este escenario complejo de mestizajes en una interculturalidad que se manifiesta en los intercambios culturales entre los individuos que la producen. Esta variante es reconocida por los músicos locales como merequetengue, distinguiéndose por ser más rápida, lo que no permite que se revolee el pañuelo ni que se zapatee. En la actualidad, en uno de sus contextos de ejecución, la chilena costeña forma parte del repertorio de los grupos musicales que utilizan instrumentos electrófonos, los que generan un entorno sonoro que se relaciona con las fiestas de carácter masivo, comercial y privado, esto es, opuesta a la fiesta comunitaria.

En el mes de octubre de cada año, la agrupación Amistad, A. C., integrada por un conjunto de amigos “preocupados por rescatar, conservar y difundir la chilena en la Costa Chica”, lleva a cabo un concurso de composición y ejecución de esta expresión musical. En el evento interactúan las diversas maneras de interpretarla, premiándose al ejecutante que se “apega” a la forma “original”, la que era ejecutada, según Higinio Peláez, uno de los miembros del jurado, como cuando

ésta llegó a la Costa Chica, con bajo quinto y cajón. Varios de los ejecutantes y espectadores que entrevisté argumentan que en cada localidad la chilena se interpreta de una manera característica, aunque para conseguir un lugar en el concurso deben acatarse las bases de la convocatoria. En esta actividad musical se observa cómo interactúan algunas de las variantes estilísticas de la chilena, generando un espacio intercultural en el que se reconoce desde la visión de cada ejecutante la diferencia en los estilos de interpretarla.

El tema aún es un vasto campo de estudio en el que se puede abordar, entre otros asuntos, de qué manera los grupos de poder buscan legitimar esta expresión musical a través de un diálogo impuesto, en el que se reconocen las identidades étnicas, pero se socavan éstas por la hegemonización de prácticas culturales que sirven a los intereses capitalistas de unos cuantos. Se requiere generar espacios en los que diferentes grupos culturales que interactúan en la Costa Chica den a conocer sus músicas y sean validadas por ellos mismos, a través de una convocatoria abierta en que participen las instancias culturales gubernamentales, las organizaciones comunitarias promotoras de la cultura popular y los propios portadores de estas expresiones.

## Notas

1 El concepto de raza ya no es operativo en relación con su uso político, el que devino en una connotación negativa del término. Gonzalo Aguirre Beltrán, en su libro *La población negra de México*. Estudio etnohistórico, usó el término para referirse a las razas caucasoide, negroide y mongoloide que dieron origen a la humanidad, llamando población mestiza a las poblaciones resultantes entre las mezclas indistintas de éstas (1989: 153).

2 En relación con el concepto moreno, noté que también lo utilizan con la noción de negro y afromestizo.

3 Entrevista realizada el 7 de abril de 2007.

4 Entrevista realizada en Santiago Pinotepa Nacional, Oax., 7 de agosto de 2007

5 Entrevista realizada en Santiago Pinotepa Nacional, Oax., 7 de agosto de 2007.

6 Entrevista realizada el 18 de julio de 2007.

## Referencias bibliográficas

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1989), *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, México: FCE
- Alsina, Miguel Rodrigo (1997), "Elementos para una comunicación intercultural", en *Affers Internationals*, núm. 36, p. 13, Fundación CIDOB.
- Augé, Marc (1996), *El sentido de los otros*, Barcelona: Paidós.
- Cámara de Landa, Enrique (2010), "El papel de la Etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural", en HAOL, núm. 23, octubre, pp. 73-74, en [es.scribd.com/doc/49620162/El-papel-de-la-etnomusicologia](http://es.scribd.com/doc/49620162/El-papel-de-la-etnomusicologia).
- Estudillo Tolentino, Fermín Antonio (2009), *Implicaciones culturales de la chilena en Santiago Pinotepa Nacional, Oax., contexto y música*, (tesis inédita de maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología) Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Fornet-Betancour, Raúl (2004), *Sobre el concepto de interculturalidad*, México: Consorcio Intercultural.
- Giménez Montiel, Gilberto (2005), *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 2, México: CONACULTA.
- Harris, Marvin (2006), *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de las culturas*, México: Siglo XXI.
- Maldonado Alvarado, Benjamín (2005), *Desde la pertenencia al mundo comunal*, Oaxaca: CEA-UIIA.
- Phillip Kottak, Conrad (1997), *Antropología cultural. Espejo para la humanidad*, Madrid: McGraw-Hill.
- Stanford, Thomas (1984), *El son mexicano*, México: FCE
- Velasco García, Baltasa Antonino (2003), "Un son llamado Chilena", en *Revista Fandango. Expresión Cultural de la Costa Chica*, núm. 3, invierno, Oaxaca: Pinotepa Nacional.
- Zemelman, Hugo (2007), *Conversaciones acerca de interculturalidad y conocimiento*, México: IPN.



# De boca del pueblo a la voz de los niños

*Juan de la Creu Godoy i Tomàs*

"Si la canción popular tiene las condiciones propias de interés en el argumento, intensidad en el sentimiento y simplicidad en la forma, rápidamente volará hacia el pueblo y pasará a ser patrimonio de todos".

"La canción popular, moldeada en lugares y épocas distintas, no es de nadie, porque su autor apenas la hubiera conocido, y es de todos porque todo el mundo la ha ido trabajando reformándola, transformándola, deformándola a menudo pero instintivamente desbrozándola de todo lo sobrante, y por tanto, y aquí está el verdadero secreto, haciendo sobresalir toda la intensidad del sentimiento, hasta no dejar en ella, muchas veces, más que el alma, la esencia pura".

Apel • les Mestres

## Introducción

Esta conferencia tiene como objetivo exponer, en primer lugar, la importancia de la transmisión oral del patrimonio musical, y concretamente de la canción popular. En este caso se hará apoyándonos en la experiencia realizada con unos alumnos de la diplomatura de Maestro en Educación Musical en la Facultad de Educación y Psicología de Girona y su trabajo de investigación realizado du-



rante su periodo de prácticas en 20 escuelas de primaria de las comarcas gerundenses (Cataluña, España), en su último año de titulación (2009-2010).

La elección del título quiere poner de relieve los dos puntos extremos del largo itinerario que supone la transmisión oral de las canciones y, por extensión, de la vida cultural y social de los lugares y la gente que las canta. Este camino o trayecto tiene un punto de origen y un punto de llegada: sale del pueblo, que nos canta, nos habla con su boca siempre generosa y abierta, y vuelve al pueblo a través de nuestros niños, quienes reciben y guardan este canto y su rico tesoro literario, cantándolo y reproduciéndolo, asegurando así su pervivencia.

Así pues, con los medios técnicos y humanos de unos estudiantes y con la colaboración de un gran número de niños y niñas de nuestras escuelas de primaria, queremos seguir los pasos de aquellos antiguos recolectores de la *Obra del Cancionero Popular de Cataluña* de comienzos del siglo XX (OCPC).<sup>1</sup>

Pero antes de continuar dejen que introduzca los antecedentes en los que se inspiró este trabajo; y si sólo de los ecos de esta aportación quedan algunos sonidos que puedan ser recordados y tomados en consideración, me sentiré más que satisfecho. Será mi pequeño y humilde grano de arena a las ricas y



sabias aportaciones que se están dando en este I Encuentro de Etnomusicología. Sea también un pequeño homenaje a todos aquellos que han transitado por el precioso camino, desgraciadamente poco trillado y concurrido, de la recuperación del patrimonio musical: este camino que nos marca la ruta de la búsqueda y también de la recuperación para nuestro futuro, de la canción, la danza y, en general, de la sabia cultura popular.

Siempre que se quiere empezar un camino, un viaje, una ruta o un proyecto de investigación, estudio o trabajo de campo, hay que planificarlo, preparar, organizar y prever las posibles eventualidades que puedan surgir. Por eso, en primer lugar

presentaré, de forma resumida, los puntos clave del itinerario que ha servido como metodología de la investigación. Puntos que puedan asegurar un buen viaje y una claridad de enfoque. Puntos clave que, en forma de decálogo, nos organizan y reglamentan el camino por seguir.

## Itinerario de la metodología de la investigación: decálogo por seguir "del pueblo hacia los niños"

1. La canción popular tradicional está "dormida" en el recuerdo del pueblo. En la gran Obra del Cancionero Popular de Cataluña se dio un paso de gigante para sacar a la luz y salvaguardar gran parte del rico patrimonio de nuestra región.

Ahora, siguiendo el ejemplo de aquellos músicos y poetas, queremos aportar nuestra visión didáctica de la canción popular tradicional para que quede viva en el recuerdo de nuestros niños y forme parte de su construcción de aprendizajes.

2. Con el trabajo de campo nos proponemos "despertar" los recuerdos y recoger las músicas que los acompañan; esto nos dará una vivencia humana y social que sin ella no hubiera sido posible. También nos reafirma el poder de la transmisión oral.

3. Escribimos y transcribimos los diarios de las vivencias y grabamos las canciones cantadas.

4. Transcribimos las partituras de las canciones donde figura letra y música. Utilizamos editores de partituras haciéndonos más competentes en las tecnologías de información y comunicación (TIC).

5. Utilizando la búsqueda telemática y la metodología comparativa, hacemos un análisis de las posibles variantes de las canciones encontradas. Con esta práctica constatamos que uno de los valores más extraordinarios que tiene la canción popular es el de ser un ente vivo y dinámico, con una amplitud de variantes que la hacen ser rica y diversa como rico y diverso es el pueblo que la canta.

6. Si la canción ha salido del pueblo, nosotros debemos devolverla al pueblo a través de las escuelas y enseñándolas a los niños, que son nuestro rico futuro. Con ello pretendemos sensibilizarlos, así como a los futuros docentes, de la riqueza que

hay escondida en nuestros mayores y de lo importante que es escuchar su voz que poco a poco se apaga en el silencio y se esconde en el olvido.

7. Enseñando las canciones a los alumnos de nuestras escuelas, nos proponemos el doble objetivo de practicar la didáctica de la enseñanza de las canciones para que sean valoradas por maestros y futuros docentes especialistas en educación musical, al tiempo que acercamos a los niños a este rico tesoro para que, con su voz, vuelvan a dar vida a su sonido y asegurar la pervivencia de nuestro folclore.

8. Enseñando las canciones a nuestros compañeros de la facultad también perseguimos el mismo doble objetivo, así como también poner en común nuestros hallazgos haciéndoles partícipes de la investigación.

9. Las reflexiones finales nos han de acercar al verdadero objetivo de la práctica reflexiva que es el de valorar la experiencia efectuada, así como validar el camino recorrido para corregir, si conviene, “la hoja de ruta” y asegurar un mejor camino para una mejor llegada.

10. La difusión y comunicación de los resultados de la investigación son el punto y final de este recorrido. Si una investigación no se da a conocer a través de publicaciones, clases, ponencias, todos los esfuerzos del viaje y sus resultados se quedan en el tintero o, a lo más, en un archivo de un disco duro o en unos papeles en una carpeta. Así pues, si este trabajo que ahora estoy presentando puede ser de alguna ayuda para amplificar la voz de la conciencia colectiva, me sentiría más que satisfecho y mi viaje a estas amables tierras estará más que recompensado. Esta voz de la conciencia colectiva a la que me refiero es la que me dice (y estoy seguro que nos lo dice muy cerca del oído a todos los que estamos aquí, ya que somos sensibles a la cultura musical de nuestros pueblos): hay que hacer algo más para salvaguardar nuestro patrimonio musical, o al menos, vale la pena intentarlo. Este trabajo, por tanto, se centra esencialmente en la búsqueda y recuperación de la canción popular, pero ¿qué es aquello que llamamos canción popular?

## Fundamentación teórica

La canción popular, al igual que la danza popular, es un ente vivo y dinámico y como tal es susceptible a cualquier cambio que la misma energía vital genere. Pero ¿de dónde sale la canción popular? ¿Cuál es el origen de las músicas tradicionales?

Se llama canción popular a la composición poética producida o adoptada por las capas populares de la población, que se transmite oralmente, generalmente cantada de boca en boca, en una variación constante. Desde el punto de vista musical su estudio no resulta nada fácil, y en la mayor parte de países éste apenas se ha iniciado.

A consecuencia de la transmisión oral, las canciones sufren variaciones según el gusto de la época o de cada cantante, y a menudo hay intercambios de textos y de melodías. Teniendo en cuenta su destino, carácter y contenido textual, pueden ser clasificadas en géneros diversos: de cuna, de mesa, trabajo, de niños, de batalla, patrióticas, de amor, danza, etcétera. Las melodías son hechas con un material muy variado: dos o tres sonidos, pentatonismo, modos poco frecuentes y combinaciones cromáticas complicadas. El notable poeta catalán antes mencionado, Apel • les Mestres, en el mismo prólogo ya citado del cancionero de Aureli Capmany, nos dice al respecto:

Para la inmensa mayoría de la gente, la canción popular es una obra pequeña, menor, hija de todos y de nadie, creada espontáneamente por una colectividad, el pueblo, una multitud de gente que la ha hecho suya sin darse cuenta, sin saber de nada, trabajando o divirtiéndose, ahora disfrutando, ahora sufriendo: viene a ser como un suspiro, un ruego, una imprecación, un sollozo, una risa, pero siempre colectivo, de muchos, de todos y de nadie, como he dicho antes.

Y, por más absurda que parezca esta explicación, no deja de tener su fondo de verdad, como todas las tradiciones. Pero aquella canción, aquella que, inspirándose en un hecho real que interesaba a todos y por este mismo motivo pasaba rápidamente a ser del dominio de todos, escrita en forma sencilla, incorrecta quizás, gracias a la espontaneidad, había sido compuesta por alguien y quizá dejada con indiferencia por su propio autor. En este momento, cuando cae en manos del pueblo que se la hace suya, se encuentra en condiciones inmejorables para que todos, hombres, mujeres, niños, pudieran entenderla, retenerla y repetirla.



## Entender, retener y repetir: tres condiciones indispensables de transmisión y receptividad

Si queremos que los niños de nuestras escuelas y centros hagan suya la música tradicional y se enriquezcan léxicamente, tiene que haber condiciones que faciliten este proceso:

### Entenderla

Etimológicamente, entender significa tener una intención de..., tender a... buscar el propósito de... por lo tanto, lo que quiero entender está en función de esta intención. El niño, sea cual sea su procedencia, pueblo o cultura, intentará acercarse y tender hacia lo que tiene más cercano: su lengua. Entonces es lógico, en un primer estadio, que si queremos conseguir una herramienta efectiva y afectiva de transmisión de músicas y canciones, la primera condición es que el niño se nutra de canciones y músicas que se basen en su propia lengua, y más si está acompañada por unos ritmos, giros melódicos y unos timbres de sus instrumentos populares que son cercanos a su cultura. En este estadio, todo lo que le canta la madre, ya desde el propio receptáculo intrauterino, es muy importante, y por supuesto todo lo que pueda cantar una vez nacido, como vínculo relacional madre/ padre y niño.

La investigación *Incanto* llevada a cabo por Johannella Tafuri (2006) demuestra la memoria auditiva musical en el feto. A partir del sexto mes de vida prenatal, las madres que participaron en el proyecto cantaban a menudo una misma canción. Después del nacimiento se pidió a las madres cantar la misma canción prenatal en los primeros cinco días de vida, cuando aún existe la presencia del líquido amniótico en el oído, el que provocaría una audición similar a la vida prenatal. Participaron 13 bebés, y todos reaccionaron al escuchar su canción prenatal. Cinco se quedaron muy quietos; y de éstos, algunos abrieron los ojos de par en par y otros se relajaban. Otros cinco se movieron, abriendo los ojos con la mirada atenta y de éstos, cuatro movían los ojos lateralmente y algunos giraban después la cabeza. Los tres restantes giraban la cabeza hacia el lugar donde se originaba la música.

En el primer mes de vida el reconocimiento de la voz materna cantada es de un 88%; esto sólo se puede explicar mediante la memoria prenatal. El canto maternal hacía que los bebés se tranquilizaran, otros se mostraban más atentos. Tal y como dice la sabiduría popular desde que el mundo existe: la madre canta para adormecer a su bebé.

La lengua materna lleva implícito un mensaje, no tanto del significado del texto que muchas veces es secundario, sino de la transferencia cultural de emoción interna que se pone de manifiesto en el acto de cantar o escuchar cantar en la lengua propia. Es aquí cuando ritmo, melodía y habla completan la tríada perfecta gracias a la cual la función para la que ha sido concebida obtiene su máximo significado mediante la canción.

Más adelante, y ya inmersos en esta nueva interculturalidad que vivimos, el conocimiento de canciones y músicas de otras culturas se convertirá, lejos de en estorbo y perjuicio, en una herramienta muy útil de enriquecimiento cultural y musical. Sin embargo, si estamos en una escuela catalana, los niños, sean de donde sean, deben conocer y compartir nuestro folclor y extraer toda su riqueza por una mejora literaria, musical y social del entorno más cercano.

### **Retenerla**

En la acción, no siempre inmediata, de retener una canción o una melodía intervienen muchos factores, desde fisiológicos hasta tonada emocionales, pasando por los cognitivos y psicológicos.

Si analizamos cualquier canción observamos, sin ningún esfuerzo, que en ella intervienen dos elementos básicos: la letra y la música. Como todos los elementos básicos o generativos, estos llevan implícitos otros elementos derivados: el texto (poesía, rima, versos) va unido inexorablemente a las características del idioma o dialecto y, por tanto, a las connotaciones rítmicas de sus acentos, así como también al timbre de sus sílabas, la pronunciación y en definitiva a todos los elementos gramaticales que de ellos se derivan. Aparte de todas estas cuestiones formales, el cantar en la lengua por la que ha sido concebida su música hace que se consiga el máximo grado de adecuación.

La música (ritmo, melodía, tonalidad-modalidad) configura el marco sonoro donde la letra se instala, y a partir de ese momento caminan juntas música y letra, para hacer un todo indisoluble. Para que este "todo" que es la canción tenga facilidad de retención ha de haber unas condiciones musicales que le ayuden: estructura simple, tesitura no muy amplia, movimientos interválicos adecuados, fácil afinación, etcétera.

Finalmente, si la hemos entendido y la hemos podido retener, llega el momento más esperado y sin el cual no tendría sentido todo el legado que la canción popular nos ha dejado.

## Repetir

Cuando una persona es capaz de repetir una canción que se ha aprendido, quiere decir que ya la ha hecho suya y que ya forma parte de su bagaje cultural. Quiere decir que letra y música serán protagonistas del largo proceso constructivo de su lenguaje, su oído y de su expresión artística más básica. Cuando un niño es capaz de repetir una canción, entra a formar parte de esta colectividad de la que nos hablaba Apel• les Mestres, de este pueblo que la ha hecho suya.

## Desarrollo de la experiencia

A continuación queremos exponer el trabajo realizado y sus resultados que tienen el máximo exponente en los materiales sonoros y visuales que acompañan el trabajo, así como las reflexiones, partituras, análisis, diarios, fichas y fotografías que lo acompañan.

### *a) Ámbito geográfico*

El ámbito geográfico sólo tenía una premisa: acotar su radio de acción dentro de las tierras que configuran la región catalana o tierras de habla catalana. Los estudiantes son mayoritariamente de las comarcas gerundenses y eso hacía pensar que las búsquedas tendrían lugar en su ámbito geográfico. Pero también había de Menorca, Maresme, Vallès Oriental, Osona y Berguedà. Como la práctica uno del trabajo de campo incluía una temporalización de tres meses con el período de vacaciones de Navidad incluido, muchos de estos alumnos, residentes en Girona durante el curso académico, aprovecharon para hacer la recolección en sus lugares de origen.

En las reflexiones finales del trabajo se pudieron observar los diferentes niveles de recibimiento con que se tomó la propuesta presentada. Encontramos desde un grupo al que entusiasmaba la idea, hasta otro que no acababa de ver el sentido ni el porqué de la propuesta. En medio de la horquilla se encontraban la mayoría: los que lo veían muy interesante pero les daba miedo que el volumen de trabajo que ello supondría pudiera provocar alguna incompatibilidad con la carga de trabajo, estudio y prácticas del último año de carrera. Al final se motivó y animó a los alumnos para que, con los plazos marcados y con la ponderación elevada que les supondría, se procediera a efectuar las preguntas de reflexión previas al trabajo.





*b) Investigación, recolección, transcripción, edición y trabajo colaborativo*

Muchas fueron las aclaraciones sobre el procedimiento y muchos los ejemplos de una buena práctica; sobre todo se tuvo especial cuidado en explicar la correcta elaboración del diario de campo, ya que se quería que fuera una herramienta de excelencia literaria donde se reflejaran todos los detalles de la

misión. Por eso se dio, en el material documental inicial, unos ejemplos de los diarios redactados por diferentes personas que habían sido miembros de OCPC. Estos alumnos serán nuestros maestros y hay que tener cuidado no sólo de las buenas prácticas de su especialidad, la música, sino también de la competencia comunicativa, tanto oral como escrita.

*c) Recolección de las canciones: transcripción y grabaciones*

Además de tomar datos en el diario de campo sobre sus vivencias, la tarea principal de las misiones era la de encontrar y recolectar, en el sentido más amplio del término, canciones populares tradicionales catalanas para ser transcritas al papel pautado ayudándose de los medios técnicos actuales de grabación de vídeo y audio. En las antiguas misiones de investigación no se disponía de estos medios técnicos para tomar grabaciones como los que tenemos ahora ni, evidentemente, de editores de partituras. Por eso había que ser muy diestro para transcribir en directo tanto la música como la letra con la máxima exactitud rítmica, melódica y literaria. El único ingenio técnico del que tenemos conocimiento de principios del siglo XX, y que aún se conservan, son unos cilindros de cera como soporte de grabación.

De las 90 canciones catalanas encontradas se han escogido un total de 41 para hacer una selección de los materiales más ricos, tanto por su música como por su letra, así como también por su originalidad y calidad de sonido. El resto, 49, se han guardado en otro disco que hemos llamado "anexo de canciones". En cualquier caso todas las canciones recogidas son un material inestimable, ya que

surge del pueblo que canta y por tanto de la memoria y la sabiduría popular que nos habla.

#### *d) Búsqueda telemática y estudio analítico comparativo*

El objetivo principal de esta práctica fue el de encontrar de forma telemática y digital en la red y en los webs educativos versiones de algunas de las canciones recolectadas, así como hacer un análisis y estudio comparativo tanto del texto como de la música.

El trabajo tenía por objetivo analizar la canción recogida, efectuando un estudio comparativo de las versiones que se encontraron en los cancioneros virtuales buscados y encontrados en la red.

Esto nos debe aportar una visión más amplia de las posibles variaciones tanto de texto como de música y por tanto de la riqueza que la canción popular contiene, dependiendo del lugar y la gente que la canta. No se dio ninguna pauta específica para exponer las variantes encontradas, lo que sí había que hacer era la búsqueda y especificar de forma clara y comprensible qué variaciones había entre las canciones recogidas y las que se encontraban ya editadas. A continuación exponemos algunos ejemplos diferenciales del estudio y del trabajo efectuado para que se pueda ver una muestra de los resultados.

Ejemplo: canción recolectada en el trabajo de campo

### Els tres tambors

The image shows a musical score for the song "Els tres tambors". It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "Si n'e - ren tres tam - bors, que vé - nen de la guer - ra, i/el més pe-tit - de". The second staff contains: "tots, ar-ro - se - ga/el-cul pel ter - ra, ram, ram-pa-ta - plam, ar-ros - se - ga/el-cul pel". The third staff contains: "ter - ra". There are red annotations: a red circle around the notes for "i/el" in the first staff, and red underlines under the words "vé", "i/el", "ar-ro - se - ga/el-cul pel ter - ra", "ar-ros - se - ga/el-cul pel", and "ter - ra".



Canción encontrada en la búsqueda por internet:

## Els tres tambors

Tradicional catalana

Si n'e - ren tres tam - bors que\_en vé - nen de la

guer - ra. El més pe - tit de tots por - ta\_un ram de ro -

se - tes, ram, ram - pa - ta - pam, por -

ta\_un ram de ro - se - tes.

### e) Retorno, didáctica específica y observación sistemática

Bajo este título se ordena una gran parte de los objetivos que dan sentido y funcionalidad al trabajo realizado hasta ahora. Es decir que una vez encontradas, transcritas, analizadas y comparadas las canciones de la investigación, será necesario elegir una para presentarla y enseñarla en la escuela. De esta manera se empieza a cerrar el círculo que empezó por el pueblo que canta las canciones tradicionales a través de sus mayores, herederos de la cultura y la historia de nuestro país, y vuelve al pueblo mediante nuestros niños, garantes de la salvaguarda de nuestro patrimonio.

### f) Devolución a la escuela

Esta tarea se realizará individualmente, por lo que cada miembro de la misión de investigación debe elegir una canción diferente para poder valorar mejor

las competencias en didáctica de la música, imprescindibles para completar la formación inicial como maestros de esta especialidad. Habrá que hacer un análisis exhaustivo de todas las características que la canción incluye tanto de letra como de música, y que se especificarán en una ficha de análisis que se habrá elaborado previamente entre todos.

Para valorar la destreza, creatividad y adecuación a la edad de la propuesta didáctica en la enseñanza de la canción, será necesario registrar con video la intervención ante los niños. Así, con el estudio y la comprobación de las evidencias se podrá apreciar no sólo las competencias que tienen que ver con la dimensión didáctica del maestro sino también con las otras: comunicativa, reflexiva, social y personal.

Hay que decir que la experiencia ha sido de lo más enriquecedora, ya que antes de enseñar la canción a los niños se les explicaba de dónde habían aprendido la canción y quién la había cantado. Al hacerles escuchar la versión de la voz del abuelo o la abuela, los niños quedaban muy sorprendidos y tomaban conciencia de lo importante que era aprender y retener aquellas canciones que llevaban tanto tiempo de boca en boca.

A continuación mostramos algunos modelos de fichas de análisis de las canciones escogidas, así como de la planificación didáctica para la enseñanza de la canción. Entre otras cosas pudimos observar un análisis de la canción con sus apartados: documental, literario, musical y didáctico, así como una comparativa entre la versión encontrada en las páginas web educativas o cancioneros telemáticos y la recogida por transmisión oral y, por último, una explicación del proceso de enseñanza-aprendizaje de la canción y una pequeña reflexión sobre los resultados. El virolet (Carina), partitura:

The image shows a musical score for a song titled "Violet Sant Pere". The title is written in green text at the top. Below the title, there is a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in a small font: "Vi ro let Sant Pe re, vi ro let Sant Pau, la ca put xa/us que ia, la ca put xa/us". Below the lyrics, there is another musical staff, also in treble clef, with a single note followed by a double bar line. The word "cau." is written below this staff.

\*APARTAT DOCUMENTAL\*

Autor / Arranjament: Popular catalana. (Recollida a la vila d'Anglès, comarca de la Selva, província de Girona)

Edat / Nivell: cicle inicial

Època: actual

Procedència / Font: Popular catalana. Informant: Agustí Cullell Peracaula

\*APARTAT LITERARI\*

Idioma: llengua catalana

Vocabulari: Pronúncia: La pronúncia és la pròpia de la llengua catalana, en especial atenció a la tx/. Comprensió: caldria fer especial atenció en la comprensió de les paraules "violet" i "caputxa". Volem treballar: els aspectes melòdics i rítmics de la cançó, la comprensió de la lletra i aspectes d'articulació de la lletra.

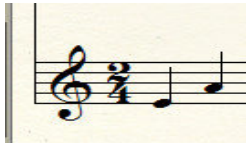
Violet Sant Pere, violet Sant Pau, la caputxa us queia, la caputxa us cau.

\*APARTAT MUSICAL\*



Íncipit musical:

Tessitura: La nota més greu és el mi 3 i la més aguda el la 3.



Compàs:	Simple	Compost	Altres		
	2/4	6/8			
	3/4	9/8			
	4/4	12/8			
Tipus de començament:	Anacrúsic	X	Acèfal	Tètic	
Tipus de final:	Masculí	X	Femení		

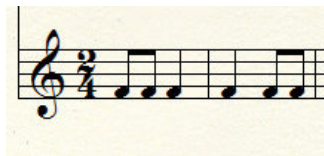
Tonalitat/Modalitat: Do Major

Tempo: Moderato

Nº Veus: És una cançó a una veu.

Intervals: Ascendents: segona major, segona menor. Descendents: segona major, segona menor, tercera menor.

Ritmes a destacar:



### *g) Propuestas didácticas*

Se pueden trabajar los obstinados rítmicos por separado, de forma que, cuando se enseñe la canción a los niños, éstos puedan identificarla e interpretarla correctamente. También se puede realizar un trabajo previo de la letra, así como su entonación con los ritmos correspondientes.

### *h) Retorno a la facultad*

El retorno no se acaba enseñando la canción a los niños de las escuelas, sino que también se enseña en la facultad, a los propios compañeros de clase, utilizando la metodología y los recursos que se crean más convenientes y que serán tenidos en cuenta en la valoración didáctica de la asignatura. Gracias a ello, cada uno de los 21 participantes en el proyecto de investigación aprende una canción nueva o una variante nueva de canción; así la voz y la música recibida de diferentes lugares

podrán ser difundidas y apremiadas a través de estos futuros maestros. Este pequeño grano de arena depositado en el reloj del tiempo nos da la esperanza de que nuestro patrimonio etnológico, literario y musical podrá sobrevivir en otras generaciones y nos hará más fuertes y más grandes como país.

## Conclusiones

A la hora de plantear las conclusiones del trabajo, nos parece que las valoraciones que se desprenden deben ir dirigidas, al menos, en tres direcciones. La primera tiene que ver con la formación de maestros como docentes competentes, bien formados y, partiendo del arraigo en el país, abiertos a todas las culturas que lo integran. La segunda se relaciona con las personas mayores que nos han dado su voz y los niños que la han recogido. La tercera dirección nos anuncia la prospectiva del trabajo.

Desde que se empezó a gestar la idea del proyecto, se tenía claro qué había que poner en práctica cuando los alumnos de la especialidad de educación musical cursaran el último curso de la titulación, ya que, en su programa de estudios, coincidía la asignatura de Didáctica de la Expresión Musical II con el período, extensivo e intensivo, de práctica en la escuela; es decir, que los receptores fueran los niños. Esto posibilitaba que las propuestas, trabajo de campo y todas las prácticas que se debían llevar a cabo tuvieran un *feedback* constante con la facultad, lo que otorgaba un alto grado de índice corrector.



Pensamos que los objetivos planteados y trabajados mediante los contenidos de cada bloque temático se han desplegado en mayor o menor grado, dependiendo de la práctica, y se han visto cumplidos según los parámetros de evaluación diseñados. Objetivos y contenidos, sin embargo, están al servicio de las competencias planteadas. Su grado de consecución nos ha demostrado



que estos alumnos han sido capaces de movilizar, a partir de sus conocimientos, todos los recursos a su alcance y de poner en relación sus saberes (saber hacer, saber estar y saber ser), lo que denota y conlleva un alto grado de competencia-metodológica, participativa y personal. Esto les ha permitido sobresalir en los resultados.

Estamos especialmente contentos con el grado de consecución de las competencias relacionadas con los ámbitos personal y comunicativo. Uno de los miedos más frecuentes entre los estudiantes antes de iniciar el trabajo era el de contactar con las personas mayores. Este intercambio generacional, promovido a partir de la música, ha sido muy enriquecedor y ha penetrado en ellos dejando una huella emocional importante. Una vez acabado el trabajo, ese miedo a la frustración se ha transformado en gozo e ilusión y eso nos satisface.

En cuanto a la dimensión comunicativa, eran muchos los retos planteados. Los resultados obtenidos, por lo que respecta a la manifestación de la capacidad de relación y comunicación, así como del dominio de la expresión oral y escrita, han sido satisfactorios y demuestran que esta competencia, en general, ha sido alcanzada.

Respecto a las competencias relacionadas con el ámbito didáctico, todas ellas han sido valoradas a lo largo del curso, reflejándose su ponderación en el cómputo global de la asignatura. Después de valorar individualmente las cuatro prácticas efectuadas por el proyecto, incluidas las reflexiones inicial y final, se ha obtenido una valoración cuantitativa global de clase de 8.02 puntos sobre 10.

El segundo aspecto por valorar en estas conclusiones se relaciona con las personas mayores que nos han dado su voz y los niños que la han recogido. Son 42 personas las que se han dejado entrevistar y grabar su voz, obteniendo así 90 canciones, algunas de las cuales han podido cantar unos 450 niños de 21 escuelas de las comarcas gerundenses. Queremos aportar estas cifras no porque sean cuantitativamente potentes, sino porque son cualitativamente trascendentes. Cada persona mayor que ha cantado se ha sentido protagonista por unos momentos; y no sólo ellos, sino también una parte de su pequeña historia que la canción ha devuelto de un posible olvido. Asimismo, cada niño se ha hecho coprotagonista de esta persona, de esta historia, al cantar una de estas canciones y enterarse de su origen.

Finalmente, pensamos que el solo hecho de tener registradas, pautadas y clasificadas estas 90 canciones significa que ya abrimos perspectivas de futuro.

Gracias al soporte digital donde se guardan, personas de posteriores generaciones pueden hacer uso y pueden encontrar en este trabajo un punto de referencia de hechos y momentos que la música nos ha transmitido. Pero lo más importante es que aprovechando el itinerario de la metodología, este proyecto ya ha empezado a adaptarse a otras experiencias realizadas en la escuela primaria, y eso nos dará muchos más datos para contrastar y validar el procedimiento y el contenido planteados.

## Notas

1 Obra del Cancionero Popular de Cataluña y misiones de investigación. La llamada Obra del Cancionero Popular de Cataluña inició en 1921 en Barcelona gracias al mecenazgo de Rafael Patxot. Se proponía recoger la música y la letra de las canciones populares catalanas de todas las tierras de habla catalana desde el Roselló hasta Alicante pasando por el principado de Cataluña, Alguer y las Islas Baleares. Esta inmensa tarea la dirigió el Orfeón Catalán con la colaboración del Centro Excursionista de Cataluña y los muchos músicos que había en estas tierras. Todo el mundo se movilizó para llevar a cabo tal tarea, desde gente que hacía llegar por escrito partituras, hasta concursos para premiar canciones inéditas y las conocidas misiones. Estas últimas estaban formadas por parejas: uno recogía la letra y otro transcribía la música. El proyecto se truncó en 1936. Muchas fueron las personas que participaron en este proyecto. Joan Amades tal vez sea de las más conocidas, pero hay otros que han permanecido en el anonimato a pesar de su inestimable aportación y valía.

## Referencias bibliográficas

- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) (2005), *Libro blanco. Título de grado en magisterio*, Madrid: ANECA.
- Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya (AQU) (2009), *Guia per a l'avaluació de competències en el pràcticum de Mestre/a*, Barcelona: AQU.
- Alsina, M. y J. Godoy (2006), "Dominar la didàctica específica de l'educació musical", en Anna Mariàcco Geli de Ciurana e Ignasi Pélach Busom (coords.), *Aproximació a les competències en els nous títols de mestre*, Gerona: Universitat de Girona, pp. 87-90.
- Besalú, X., M. Falgàs, J. Godoy, J. y A. Romero (eds.) (2007), *Mestres del segle XXI*, Gerona: CCG Edicions.
- Geli de Ciurana, Anna Mariàcco e Ignasi Pélach Busom (coords.) (2006). *Aproximació a les competències en els nous títols de mestre*, Gerona: Universitat de Girona.
- Hargreaves, D. J. (1998), *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.
- Massot I. Muntaner, Josep (coord.) (2002), *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*.

*Volumen XII. Memòries de les Missions Recerca*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Perrenoud, Philippe (2004), *Diez nuevas competencias para enseñar*, Barcelona: Graó.
- Schön, Donald A. (1998), *El profesional reflexivo*, Barcelona: Paidós.
- Tafuri, Johannella (2006), *¿Se nace musical? Como promover las aptitudes musicales de los niños*, Barcelona: Graó.
- Tardif, Maurice (2004), *Los saberes del docente y su desarrollo profesional*, Madrid: Narcea.
- Training and Development Agency for Schools (2002), *Professional Standards for Qualified Teacher Status and requirements for Initial Teacher Training*, Londres: TDA.
- Tuning (2002), *Harmonització d'estructures educatives a Europa*, Bruselas: Unión Europea.

# La música mexicana para canto y piano en el siglo XIX. Un estudio de género en el México postcolonial

*Margarita Barajas*

A lo largo de mis estudios como cantante, pedagoga musical y musicóloga, cursados en México y Alemania, me percaté de que mientras se tenía en alta estima a la música europea para canto y piano del siglo XIX, a la música mexicana, del mismo género y época, no sólo se le había marginado del terreno del concierto, sino que hasta hace muy poco -aproximadamente hasta 1990- había sido tratada en la investigación con excesivo desprecio, salvo, desde luego, algunas excepciones. Me pregunté cómo era posible que en ambos continentes, durante el siglo XX y lo que va del XXI, se hubiera negado toda relevancia a la enorme cantidad de partituras de la época que se conservan en México. Me quedó claro que la respuesta se encontraba en el ideario de valoración eurocentrista, tan arraigado consciente o inconscientemente entre intérpretes e investigadores, tanto europeos como latinoamericanos.

En el mundo de la musicología el interés y aprecio por el siglo XIX mexicano se ha venido despertando en el siglo XXI cada vez con más fervor. Esto se expresa notoriamente al acercarse el festejo del bicentenario de la Independencia, en donde para honrar la ocasión se buscó ex profeso en todos los campos material histórico para ser puesto en valor. Sin embargo, siguió siendo notorio que en la investigación sobre la música mexicana de este periodo se muestran aún muchos lastres de criterio eurocentrista que no permiten a los investigadores valorar este periodo musical fuera de juicios comparativos, en donde el valor del “universalismo” sigue estando presente, y donde, en el mejor de los casos, el tratamiento se avoca a buscar argumentos para liberarla del rubro de “música popular” y colocarla en el rubro de la “música clásica” o de “concierto”.

Decidí entonces, en mi investigación doctoral, indagar el valor que pudo haber tenido la música de ese entonces en México, pero no en su “valor universal”, como era acostumbrada su aproximación en la musicología, sino para quienes en su vida se acompañaron de ella. Al darme cuenta de que tenía que abocarme al estudio de las prácticas culturales de un determinado grupo social -la burguesía mexicana, élite que marcaba las directivas culturales en el país- tuve la necesidad de tratar el tema desde un enfoque antropológico. De gran utilidad me fue el método del análisis émico de Kenneth Pike (1995), el cual recurre a las visiones y testimonios sobre sí mismos y sobre el propio modo de vida de las personas pertenecientes a la cultura sujeta a investigación. A la vez, me di a la tarea de realizar una descripción densa en los términos de Clifford Geertz (1987), con perspectiva histórica. Para eso era substancial tomar en cuenta los fenómenos musicales del grupo de estudio en cuenta, en combinación con la compleja gama de estructuras imaginarias yuxtapuestas o entretejidas de la sociedad de donde éstos emanaron.

La investigación resultó fascinante, pues al tratar de distanciarme de la valoración musical en términos de “recepción universal” pude entender un mundo musical que aportaría en mucho a las transformaciones de la nación durante el primer siglo independiente. Tomé en cuenta testimonios de la época, como memorias o cartas de nacionales y extranjeros, encontrando valiosa información en relatos literarios de corte romántico y costumbrista. Me llamó la atención, desde un principio, que las abundantes notas musicales del siglo XIX hasta los años setenta estuvieran acompañadas por detalladas y variadas ilustraciones. Así fue como las partituras de canto y piano que llegaron a mis manos fungieron como fuentes etnológicas: la impresión litográfica de éstas me parecía que evidentemente guardaba un nexo con una práctica social que abarcaba desde la intimidad familiar hasta el ámbito público. Cuando hablamos aquí de la práctica del canto educado y de tocar el piano, hablamos de un hábito arraigado desde fines de la Colonia y no de una superficial moda, como se le ha calificado en libros de historia musical y en reflexiones sobre música mexicana por autores como Otto Mayer-Serra (1941) y Dan Malström, e incluso posterior a ellos, Ricardo Miranda en determinados pasajes de sus escritos.

Al tomar en serio los relatos personales, por ejemplo, de Antonio García Cubas, Manuel Payno o de Guillermo Prieto, pude considerar que tocar el piano y cantar con voz educada fue, en los círculos burgueses mexicanos, una práctica bien arraigada, tomada no sólo como actividad de esparcimiento en el ámbito familiar y en reuniones sociales, sino como principio fundamental de educación

y de refinamiento espiritual. Esto contrasta con la idea de ser esta práctica una mera actividad de esparcimiento, que desde luego también lo era, desinteresada y superficial, como se le ha descrito hasta en reflexiones y ensayos recientes (Miranda, 2001). El valor educativo y el arraigo de estas prácticas musicales en la vida burguesa del siglo XIX también se delata por las ediciones periódicas que contenían partituras para piano o canto y piano, compuestas por diversos y abundantes autores, entre ellos un gran porcentaje de mujeres, de quienes existe poca o nula información, lo que habla de un quehacer cotidiano y expandido en este sector de la población en aquellos tiempos.

Para mi investigación doctoral busqué significados en la práctica del canto y piano más allá de una “moda europeizante”, y al abocarme a la temática de las obras y sus ilustraciones me di cuenta de que ésta se derivaba del movimiento romántico y costumbrista en el país, y que tanto tuvo que ver con la consolidación de valores nacionales por ser un proyecto tanto artístico como político. También fue claro que la temática de la naturaleza y la muerte, al igual que la tipificación de personajes en la composición e imprenta de piezas para canto y piano, se relacionaron vehementemente con la mujer. Interesante también fue la fusión de idearios políticos dentro de la impresión de música para canto y piano. Todo esto confirmó la tesis de que esta música y su reproducción fueran de gran utilidad para propagar conceptos en la población mexicana, desde luego más allá de los círculos burgueses, que tornearían estructuras en ámbitos privados y públicos. A continuación expondré los aspectos más relevantes en torno a la función de la música para canto y piano como transmisora de conceptos.

## La música para canto y piano en la cristalización de roles de género

A principios del siglo XIX el escritor liberal Fernández de Lizardi, quien se manifestó contrario a escuelas mixtas, opinaba que una mujer no debería recibir una “educación pedante basada en libros”, sino aprender un oficio mecánico o una de las artes, que aprendiera música, pintura, sastrería, relojería, platería o imprenta y no quedara como mera costurera o cocinera (Martínez, 2004). Para mediados de siglo, aun cuando ya había quedado



establecido que el ámbito del hogar le correspondía a la mujer, fueron ellas quienes, en mayor número, asistían a academias y conservatorios, alcanzando un estatus profesional como intérpretes, especialmente en las asignaturas de piano y canto (Galindo, 1992). De hecho, durante la primera mitad del siglo XIX, la vida privada se tornó cada vez más musical gracias a su injerencia por parte de las mujeres de casa, pues la madre se había vuelto la única persona encargada de la educación de los hijos. Con eso quedaba claro que ella habría de ocuparse de la instrucción musical dando el ejemplo.

Además de los cuidados domésticos, fue en el siglo XIX cuando le correspondió a la mujer, cada vez más, involucrarse en actividades de beneficencia social. Las damas de la sociedad organizaban bailes, funciones de teatro y conciertos para recabar fondos para escuelas, orfanatorios, manicomios o cárceles. Estos eventos les brindaban la oportunidad de mostrar en público sus habilidades musicales. Las piezas de éxito interpretadas por damas de sociedad, muchas veces compuestas por ellas mismas, eran con frecuencia publicadas en periódicos. Así es como en el semanario musical *La historia danzante* del año 1874 apareció la partitura para canto y piano intitulada *Adiós*. En la edición de esta hoja se indica que la romanza fue cantada en una noche de beneficio por su intérprete doña Salvadora Cairón, quien aparece retratada junto a las notas de la pieza.

Sobre la mujer del retrato encontré indicios de que había pertenecido a la Sociedad Dramática del Conservatorio Nacional de Música de la capital del país en los años setenta. La romanza para canto y piano que aparece junto a su retrato es de corte dramático y melancólico. El texto es el siguiente:

Ay! de mi pecho amante  
toda esperanza huyó  
Ay! que con ella muere  
mi más grata ilusión.  
Corred, corred mis lágrimas  
del corazón salid.  
Que huyó como un relampago  
la dicha para mí.  
¡Adiós! recuerdos míos  
¡Adiós! dichas de ayer  
Me habéis arrebatado  
mi dicha y mi placer.



Música y texto de la romanza *Adiós* corresponden a la propagación de un ideal de mujer convertida en un ser sufriente, angelical y etéreo, incompleto si pierde a su contraparte masculina. En este sentido, es recurrente en el repertorio de canto y piano el símil de mujer y flor, tanto en el texto de las canciones como en sus ilustraciones. La impresión en el periódico *La historia Danzante* de la pieza “Azucena” ejemplifica esto claramente.

En la imagen aparece una mujer sola en un jardín amurallado, con la mirada triste hacia el suelo. En simbiosis con su cuerpo ha crecido una enorme flor. Esta planta engalana también su cabellera y le proporciona hermosos pendientes en las orejas.

Azucena, ayer hermosa  
te ostentabas en el prado  
más risueña que lo rosa  
con tu cáliz perfumado.

Ayer alegre y ufana,  
pura y llena de candor,  
tierna a la fresca mañana  
cantabas himnos de amor.  
Hoy, cual mujer adorada  
llena de vida y amor,  
mueres triste, deshojada,  
sin perfume ni color.

Las comparaciones de la mujer con la flor se derivan, en la literatura, del tópico de la naturaleza, en donde se estableció un paralelismo entre fenómenos naturales y estados anímicos. La comparación de la mujer con una flor la representa aquí en tanto que belleza efímera. El tópico de la mujer que con el tiempo se marchita nunca se aplicó al sexo masculino en el repertorio para canto y piano y fue exclusivo del “seco bello”.

Este ideal, tan presente en el repertorio para canto y piano, estaba directamente ligado a la nueva moral burguesa y católica que se tornó estricta hasta el extremo y que tuvo graves consecuencias





para las mujeres que no se atuvieran a las reglas de la virtud, consistiendo ésta en la virginidad de las solteras y la fidelidad de las casadas. Tenemos el ejemplo de una gran cantante, Ángela Peralta, también compositora de piezas para piano y canto y piano, a quien se le llegó a reconocer en su época como “el ruiseñor mexicano”. A pesar de su gran talento musical, en un momento dado fue abandonada por su público en la capital al correr el rumor de que tenía una relación extramarital con un músico de la orquesta de la compañía lírica que ella dirigía. Este descrédito la obligó a desplazarse a Mazatlán en donde, al poco tiempo de encontrarse allí, una epidemia fulminante causó la muerte de los miembros de su compañía. La muerte de su marido le hubiera permitido contraer nupcias con el músico con quien mantenía una relación y así regularizar su situación social, pero desgraciadamente también fue finado por la enfermedad, al igual que ella. Para salvar su honor y lograr la salvación de su alma, los amigos supervivientes de la tropa organizaron su matrimonio *in articulo mortis*. Es decir, la casaron con el cuerpo de su amado, antes de su propia muerte.

Con este caso queda claro que, en el juicio de los mexicanos, tuvo mayor peso el que la cantante no se atuviera a las reglas morales de la época, que el mérito de sus habilidades artísticas, irónicamente siendo la música uno de los principales propagadores de los cánones morales de la época, y habiendo Ángela Peralta compuesto piezas para canto, representando el ideal de la mujer sumisa, amante y sufriente.

## La música de canto y piano como arma de propaganda política

El ideal de mujer lánguida, eximida de su cuerpo para volverse un ser etéreo angelical y puro, desde luego pasivo ante el hombre, apareció en el repertorio para canto y piano en todo tipo de publicaciones, en revistas femeninas, periódicos musicales y ediciones mixtas.

En el semanario musical *La historia danzante*, que se publicó durante los años 1873 y 1874 en la capital del país, el caricaturista José María Villasana fusionó la canción que propagaba el ideal femenino de mujer amante, lánguida, solitaria y sacrificada con la caricatura satírica de corte político. Su semanario estaba dirigido a desacreditar al presidente Sebastián Lerdo de Tejada, y las piezas que se editaron en él fueron en su mayoría para piano solo, luego para canto y piano. Todas las piezas estuvieron acompañadas por una caricatura satírica, excepto algunos retratos o figuras femeninas y algún paisaje citadino. Aquí también llama

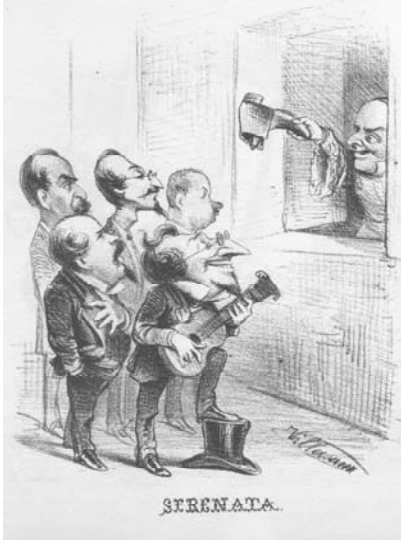
la atención que sólo una pieza musical sea de un compositor europeo y todas las demás provengan de autores mexicanos, entre las que figuran composiciones de mujeres. Con este semanario se consolidó el formato de binomio de partitura y caricatura política, formato que sería retomado en diversas ediciones posteriores.

Para criticar al presidente Sebastian Lerdo de Tejada y a los miembros de su gabinete, tanto en la música como en las ilustraciones, se hizo en el semanario *La historia danzante* referencia a diversas costumbres sociales. Tal es el caso de la pieza intitulada “Serenata”, compuesta por Patricia Palacio de Dueñez, en la que se toma esta tradición para ridiculizar a los gobernantes de la época.

Para la descripción de esta imagen fue posible identificar a tres de los cinco cantantes. En primer plano se encuentra, a la izquierda, Romero Rubio, líder de la fracción de Lerdo en el Congreso, y a la derecha su colega Ramón Guzmán, que apoya un pie en su chistera para acompañar la serenata con la guitarra. Atrás, en el centro, aparece con lentes, barba de chivo, bigote, largo cuello y nuez prominente León Guzmán, un diputado, fiel seguidor del presidente. Risueño y vestido de mujer, con la manga fruncida, desde la ventana Lerdo de Tejada saluda a sus admiradores con un zapato en la mano. El texto de la pieza cabe en el patrón de las descripciones de mujer idealizada:

Bella paloma,  
nube de gualda  
rosa de abril.  
¡Ah! torna con gracia  
y sin enojos  
a mí esos ojos  
cien veces mil.  
Tú, flor balsámica  
de Alejandría,  
¡ay!, mi poesía inspirarás.  
Y si mi canto,  
niña, te agrada  
una mirada  
tú me darás.

Música e imagen fueron en este caso utilizados para presentar ante el público a un presidente feminizado y a los miembros de su gabinete como súbditos



lambiscones. Sin duda, la idea del caricaturista Villanasana de tomar canciones que describen a la mujer idealizada en su semanario tuvo que ver con el hecho de que las mujeres fueran en esa época una clientela segura en el negocio de la imprenta de partituras, entre otras cosas, por ser principales portadoras de la cultura musical en el ámbito familiar y social. Con los ejemplos anteriores se puede asentar que la música para canto y piano no sólo fue útil en la propagación de preceptos morales en ámbitos privados, sino que servía también como arma de propaganda política durante el primer siglo del México independiente.

## Lo mexicano de la música burguesa para piano y canto y piano

Además de destacar el carácter de la música en su rol como propagadora de conceptos ideológicos, quisiera también en esta exposición poner en entredicho que la música de la época fuera poco original y falta de características propias, ya que en muchas fuentes de historia se le ha tratado de superficial y como copia de estilo de la música europea. Se habla de esto porque en México se componía al estilo romántico. Si bien el romanticismo sí venía de Inglaterra y Alemania, aquí no fue sino una herramienta útil para la reflexión y valoración de lo propio. La aparición de tipos mexicanos en las carátulas de las partituras y en la temática de las canciones coincide con la corriente costumbrista de la literatura y nos muestra la búsqueda y selección por parte de los burgueses, sobre todo de los liberales, de lo que a su criterio habría de ser oficialmente lo auténtico y característico de “lo mexicano”.

Es aquí en donde encontramos actitudes ambivalentes entre burgueses, pues en su autodefinición buscaban elementos en culturas de estratos más humildes para apropiárselos y, a su vez, muchos de éstos no encajaban con su propio concepto de nación y de cultura mexicana. Es meritorio reconocer cuán arduo fue el trabajo de los intelectuales burgueses para lograr integrar conscientemente elementos del pueblo a su vida para darle a ésta color de autenticidad. Comentaré lo que sucedió, por ejemplo, con la *china* mexicana, con la cual se vino a redondear el constructor decimonónico de mujer ideal.

Sobre las *chinas* mexicanas hizo María del Carmen Vázquez Mantecón un estudio exhaustivo y definió a este tipo de mujer como “un tipo de mestizas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones”. La autora asienta que su presencia física y apogeo se dio entre 1840 y 1855 en la plenitud de los gobiernos criollos, en los que ellas se caracterizaron por tener poco apego a las convenciones impuestas. Aunque desaparecieron hacia la segunda mitad del siglo XIX, trascendieron en el imaginario mexicano y desde entonces están presentes en el estereotipo de la china poblana, que ha llegado a convertirse en un símbolo de identidad y que, según los dictados oficiales más nacionalistas, representa las gracias y virtudes de la mujer mexicana. El comportamiento de las *chinas*, tan radicalmente diferente del de las mujeres burguesas, se puede explicar por el hecho de que vivían en una fase de transición en que los patrones de conducta emitidos por las élites burguesas aún no habían sido asimilados por la población mexicana en general.<sup>7</sup>

Al parecer, los caballeros intelectuales de la burguesía encontraron en este tipo de mujeres aspectos de carácter agradables, que no tenían en las mujeres de su estatus. Las chinas fueron descritas como mujeres bellas y sensuales; según José María Rivera, autor de descripciones tipológicas, eran, “capaces de despertar el apetito de Rodin de Süe, quien según la leyenda sólo sentía afecto por los rábanos”. Dado que las *chinas* eran mujeres desenfadadas, que no padecían de desmayos o ataques de nervios, y eran sueltas por no usar el rígido *corset*, no sorprende su apología por parte de poetas y músicos. El compositor Luis Baca, recreando en su melodía algún son popular, se quitó de metáforas y símiles con flores y le cantó a su Pepita directamente las ganas de besarla. He aquí la letra de su canción:

La boca de mi Pepita  
 es más dulce que un panal  
 y sus labios son tan rojos  
 que los quisiera besar.  
 Ay, toma;  
 Ay, paloma;  
 tú me haces delirar.  
 ¡Ay! paloma, da acá el pico;  
 ¡ay, que rico manantial!  
 ¡Ay, paloma!, da acá el pico;  
 ¡uy, qué rico, sabe a azahar!





El modelo de la “china” finalmente no logró emancipar la vida sexual de las mujeres mexicanas del siglo XIX, sino que, por el contrario, su estereotipación fue adaptada a los conceptos burgueses de mujer púdica y decente. Desde luego, en el repertorio de música para canto y piano también quedó plasmada la relación del burgués con el mundo indígena. En la descripción de tipos referida en las memorias de Antonio García Cubas, las vendedoras de tamales están muy presentes; incluso describe a una de ellas con una excelsa voz al hacer su pregón. Esta figura de mujer indígena inspiró al compositor Melesio Morales, autor de grandes óperas, al componer una danza cantada donde se personifica a una *tamalera*.

En la carátula de la partitura aparece una india tipificada al estilo del ideal burgués: aunque pobre, se encuentra sentada en pose y actitud de mujer de mejor posición económica. Sabiendo muy bien que dentro del proyecto liberal de nación no estaba contemplada la inclusión del indio en la sociedad mexicana, a menos que éste se “acriollara” o aculturara a la forma de vida burguesa, la incómoda diferencia social entre el indígena pobre y el acomodado burgués fue resuelta en esta imagen con humor y chiste, un método ya desde entonces muy eficaz para minimizar o banalizar los males del país. Véase aquí la letra de esta pieza:

No se vayasté pasando  
y oiga mi invite siquiera  
¿aste visto tamalera con tan güen tamal así?  
¿No tomarán tamales, de chile, de capulín?  
Güera de la crenolina  
y el copetote de pelos  
y el pufe de terciopelos  
y el túnico solferín  
¿No tomarán tamales, de chile, de capulín?

## Observaciones

Después de la Independencia de España, la sociedad mexicana se reorganizó no sólo en lo político, sino también en el ámbito privado y familiar. Con la excepción de los compositores más famosos, es muy escasa la información que existe sobre los numerosos autores –tanto hombres como mujeres– de música para piano y sólo de canto. Esto se explica por el hecho de que era el género que se avenía mejor con la vida cotidiana y las actividades sociales de los burgueses. Por esta razón, aquí se considera esta música y su impresión como un aspecto del carácter comunitario del estrato burgués mexicano y como una práctica que llenaba distintas necesidades, entre otras, la de dar consuelo a los habitantes en tiempos de pérdidas humanas ocasionadas por las constantes guerras y epidemias.

La música para voz y piano que formaba parte de la práctica familiar y social parece haber sido fundamental para la transmisión de los conceptos relativos a los roles de género. Es sabido que los modelos de los ideales de hombre y mujer se encontraban, en primera instancia, en el teatro y la literatura. La práctica del canto solista con acompañamiento de piano serviría para reforzar estos modelos, ya que el trabajo de ensayo con el piano y la voz se entiende más íntimo, personal y repetitivo que los actos masivos, por ejemplo, del teatro, permitiendo grabar así más profundamente en la persona lo que se habría de transmitir.

Llama la atención que el repertorio para canto y piano trata, en la mayoría de los casos, de figuras femeninas. Partiendo de los textos, se hizo notorio que era el hombre quien le cantaba a la mujer haciéndole declaraciones de amor, elogios a sus cualidades positivas, ofreciéndole invitaciones a viajes fantásticos o haciéndole reproches ante su rechazo. Resulta interesante que, al igual que en la poesía, muchas de las piezas fueran dedicadas a mujeres reales y no a musas de la fantasía, lo que subraya la especial fijación en la mujer y la meta de modelar su imagen y comportamiento. La identificación de la mujer con su nuevo papel se aprecia en la producción de obras para canto y piano compuestas por mujeres, en las que las descripciones de sí mismas se distinguen muy poco de las expresiones e imágenes usadas por los poetas masculinos.

En la búsqueda y reflexión sobre aspectos que permitiesen justificar la cultura burguesa como auténticamente mexicana, fue en el ámbito de la corriente literaria del costumbrismo donde los autores se inspiraron en grupos sociales existentes para diseñar modelos de auténtica “mexicanidad”. Éstos se adaptaron a las

normas morales y a las premisas estéticas de la burguesía y así fueron introducidos exitosamente al medio burgués como símbolos de identidad. En la música no hubo excepción en esto y es así como aparecieron figuras del pueblo en el repertorio para canto y piano, habiendo encontrado en mi investigación únicamente mujeres. Una peculiaridad consiste en que no sólo se observa una diferenciación en los diversos tipos de mujeres de las imágenes que ilustran las notas musicales, sino también en que las características musicales varían según el tipo de mujer con que se relaciona la música. Si se trata de una de la burguesía, se presenta la composición de una romanza con un texto nostálgico, aun cuando la parte vocal está dotada de pasajes brillantes de coloratura. Tratándose de una mujer de los estratos inferiores, se aprecian en las canciones ritmos de danzas populares, como lo eran los sones, y los textos son más humorísticos, incluso llegan a ser “picantes”.

Si bien es un hecho que la concepción romántica del mundo sirvió como impulso en el proceso de autoafirmación cultural de la burguesía, no se debería perder de vista que consciente o inconscientemente sólo se usó lo que servía para las necesidades locales. Este proceso ciertamente también se aplicaba a la música. De los idiomas musicales europeos, que eran considerados como modelos a seguir, se filtraba lo que guardara correspondencia con el gusto de la burguesía y sus objetivos ideológicos de homogenización cultural.

La actitud romántica de buscar modelos en el pueblo produjo una síntesis importante en los procesos musicales de la cultura burguesa, como se aprecia con gran claridad en la música para canto y piano en la que se reconocen elementos de la música para teatro, la de salones de música europeos y de los pueblos mexicanos. A la larga, esta síntesis musical respondería al efecto homogenizador deseado, no sólo en el seno del propio estrato burgués, sino también en otros círculos sociales, puesto que permitiría a diversos grupos reconocerse a sí mismos en estas adaptaciones.

Las frecuentes referencias y similitudes con giros melódicos de la música de teatro y otras fuentes conocidas, llegando en ocasiones al grado de citas directas, son indicio de que en la cultura burguesa mexicana no había conflicto entre el hacer referencia a fuentes conocidas y la expresión y creatividad personal. A pesar de que el concepto de individualidad también formaba parte de esta cultura, en México no llegó a tener nunca las dimensiones que tuvo en los países europeos en el curso del siglo XIX. Prueba de ello es, por ejemplo, el hecho de que pese a todos los rituales de elogio, la fama de los artistas mexicanos no sólo se orientaba por su capacidad

sino también por su conducta. Y este criterio se aplicaba al artista mexicano con más rigor que al extranjero, sobre todo si se trataba de una mujer. En general, las hojas musicales ilustradas muestran que el amor, concebido en términos de abnegación y nostalgia, era considerado como el ámbito de la mujer, mientras que al hombre le correspondían las tareas de la vida pública y la política. Dado el hecho de que la redefinición del rol de la mujer y de su posición en la familia se convirtiera en un objetivo primario del siglo independiente, surgió en mi investigación doctoral la hipótesis de que, consciente o inconscientemente, se trataba ante todo de mantener bajo control la sexualidad de la mujer, en aras de la estabilidad de la familia como institución primaria de la sociedad.

Las notas que aparecieron junto a caricaturas en la prensa satírica, caracterizada por un periodismo agresivo y divertido lleno de humor negro, también fueron destinadas para hacer propaganda política. Evidentemente el empleo de música y caricatura constituía un proceder premeditado para los fines de la crítica social y la propaganda política, sobre todo en la avanzada liberal. La identificación de la mujer con su constructo y la implementación de un sistema republicano muestran qué tan efectivas fueron las campañas ideológicas de los liberales, porque en ellas le confirieron un lugar importante a la impresión de notas musicales con imágenes que sirvieron para estimular los cambios políticos y sociales, desde las estructuras familiares hasta las políticas.

La presente tesis demuestra que la imagen negativa de la música mexicana del siglo XIX en la musicología se debe a prejuicios y errores -incluso negación de hechos- que resultan de una visión eurocentrista, con un enfoque evolucionista unilineal en el que se hallan cautivos, consciente o inconscientemente investigadores e intérpretes musicales. Se trata de puntos de vista en los que los fenómenos y las estructuras musicales de Europa sirven como parámetro para definir lo que ha de ser de calidad en la música. La orientación eurocentrista es evidente en autores como Otto Mayer-Serra, quien en los años cuarenta del siglo XX compara la música mexicana con aquella de Europa y Europa Central e interpreta las diferencias en términos de un subdesarrollo. El investigador Dan Malström comparte esta visión y considera estancada la música de la burguesía mexicana porque no se había “desarrollado” como la europea en ese período. Para él sólo tiene interés la música mexicana de concierto del siglo XX por sus coloraciones armónicas, las rupturas de tonalidad, las estructuras formales y su relación con elementos de las culturas indígenas que se consideran como rasgos de originalidad y, por ende, de modernidad.



El criterio de originalidad, típico de un sistema de valores de orientación eurocentrista, indujo también a María de los Ángeles Chapa Bezanilla, quien en 1993 compiló el catálogo musical de la Biblioteca Nacional de México, a reducir la música de la burguesía mexicana a rango de mera copia de estilo. Llama la atención que ni siquiera el investigador musical Ricardo Miranda, quien a principios del siglo XXI cuestiona los enfoques de Mayer-Serra, logra superar el modo de pensar eurocentrista. A pesar de que se refiere a fuentes del siglo XIX mexicano y cita a autores de esa época, no considera sus testimonios como informaciones fidedignas. En sus escritos este autor define la música de salón como una música poco elaborada, destinada las más de las veces a ser interpretada por mujeres desinteresadas en la música, sin intenciones profesionales.

Los autores mencionados comparten su fijación en la originalidad, profesionalidad y complejidad armónica, como parámetros de calidad musical, para hacerse una idea de la cultura musical de los románticos burgueses mexicanos. Ellos no se percatan de que la música de la burguesía mexicana es un reflejo de procesos sociales complejos y multifacéticos que poco tienen que ver con estos criterios.

El pensamiento eurocentrista constituye un sistema ideológico del cual surgen una y otra vez criterios de valoración que no sólo conducen a despreciar fenómenos musicales, sino culturas enteras, paradójicamente incluso en casos como México, que poseen nexos históricos y estéticos con la cultura europea. Esta manera de juzgar ha ido demasiado lejos. Así por ejemplo, una vez que se habían establecido entre los músicos mexicanos los criterios de originalidad, estudio de las formas musicales y coloración armónica, surgieron las dicotomías de arte y no-arte, de música seria y popular, con las que una vez más se etiquetó la música mexicana del siglo XIX como música de segunda clase.

Con el sello calificador de que la música de la burguesía no es música de arte, ésta se vio excluida durante mucho tiempo de las salas de concierto y de la investigación, incluso esta música no formó parte de los planes de estudio de las instituciones musicales mexicanas durante mucho tiempo. En esto podemos ver cómo la prevalencia del pensamiento eurocentrista redundaba en un debilitamiento de la valía cultural de naciones enteras y, por ende, de sus individuos, lo que es dramático.

En la forma de una “descripción densa”, en la que se tomaron en cuenta las complejas estructuras sociales en relación con la impresión y práctica de música

para canto y piano, y con un análisis sémico -es decir, con el intento de ver el valor de la música desde el punto de vista de sus portadores- fue pretensión contribuir, con mi investigación doctoral, a la liberación de estigmas de la cultura musical mexicana del siglo XIX y con ello motivar un proceso de empoderamiento en el ámbito de la investigación musicológica para aceptar y valorar sin tapujos la riqueza musical del periodo independiente.

## Referencias bibliográficas

- Carmona, Gloria (1984), *La música de México. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, México: UNAM.
- Carmona, Gloria (2009), *Álbum de Ricardo Castro. Investigación iconográfica y documental*, México: CONACULTA.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles (1993), *Catálogo del acervo musical de propiedad literaria de la Biblioteca Nacional de México*, México: UNAM.
- Chávarri, Juan N. y Manuel Quesada Brandi (1960), *La historia danzante. Álbum de caricaturas y música alusivas a los acontecimientos sociales y políticos del México de 1873-74*, México: Ediciones Singulares de Microprotec.
- De Olavarría y Ferrari, Enrique (1961), *Reseña histórica del teatro en México 1538–1911*, México: Porrúa.
- Galí Boadella, Montserrat (2002), *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, México: UNAM.
- Galindo, Miguel (1992), *Nociones de historia de la música mejicana. (Facsimil, Colima 1933)*, México: CENIDIM.
- Geertz, Clifford (1987), *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt y Main: Suhrkamp.
- Malmström, Dan (1998), *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México: FCE.
- Martínez, José Luis (2004), *México en busca de su expresión, en Historia general de México*, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos.
- Mayer-Serra, Otto (1941), *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México.
- Miranda, Ricardo (2001), *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México: Universidad Veracruzana/ FCE.
- Orta Velázquez, Guillermo: *Breve Historia de la Música de México*. Instituto Politécnico Nacional, México 1996.
- Payno, Manuel (1984), *Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843*, México: Universidad Veracruzana.
- Pike, Kenneth L. (1995), *The Mystery of Culture Contacts, Historical Reconstruction, and Text Analysis: An Emic Approach*, Estados Unidos: Georgetown University Press.

- Ponce, Manuel M. (1917), *La canción popular*, México: Cultura.
- Prieto, Guillermo (2004), *Memorias de mis tiempos*, México: Porrúa.
- Rivera, D. José María (1974), “La China”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México: Porrúa.
- Vázquez, Josefina Zoraida (2008), “De la Independencia a la consolidación republicana”, en Pablo Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen (2000), “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 77, México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.

# Panorama de la producción actual de corridos en Chiapas<sup>1</sup>

María Luisa de la Garza

Actualmente, en Chiapas se pueden distinguir con claridad tres vetas de producción de corridos, con circuitos de generación, circulación y consumo bastante diferenciados: la veta zapatista, la veta de corridos con temática religiosa y la veta de corridos sobre temáticas que podríamos denominar “mundanas”.

Comencemos por la veta de corridos que surgen al interior de las comunidades zapatistas, que son los que más se acercan a la imagen estereotipada del corrido: composiciones hechas por campesinos con poca o nula educación formal que recogen los lamentos de colectivos depauperados y demandan justicia social en nombre de su comunidad. Son corridos creados por milicianos y por civiles “bases de apoyo”, que circulan entre lo local y lo global sin pasar apenas por lo nacional; es decir, que se escuchan y se pueden conseguir en los municipios autónomos y en algunos “enclaves rebeldes” de ciudades como San Cristóbal de Las Casas, o bien en el mercado global a través de páginas de internet como *Schools for Chiapas. Educating for a New and Better World* ([schoolsforchiapas.org](http://schoolsforchiapas.org)).

Según la zona de procedencia de los músicos, las formaciones que interpretan los corridos pueden incluir arpa, acordeón o violín, y a veces incorporan algún teclado eléctrico; sin embargo, predominan las guitarras. Pueden ir desde un solista hasta grupos de seis o siete integrantes, pero predominan los solistas y los duetos. Los intérpretes por lo general son varones, aunque en algunos casos participan mujeres, que suelen hacer segunda voz.

Los corridos zapatistas narran, como es de esperarse, acontecimientos relevantes en la historia del movimiento, pero no sólo desde que se dio a conocer, el 1 de enero de 1994, sino desde su formación, once años antes. Por ejemplo, del mismo momento en que nace el Ejército Zapatista habla el corrido *17 de noviembre*, cuya



primera estrofa dice: “Escuchen, compañeros, les cantaré un corrido / noviembre 17, del año 83, / llegaron compañeros a la selva de Chiapas / para empezar la lucha en toda la nación”. También *Aniversario del EZLN* habla de ese momento: “Año del 83, / cómo olvidar nuestro avance en la historia; / los zapatistas de Chiapas se prepararon para luchar. / Se organizaron las fuerzas con sacrificios y voluntad, / para vivir por la patria o morir todos por la libertad”.

Sobre los primeros días del levantamiento pueden hallarse numerosos corridos, la mayoría relatan lo sucedido en Chiapas (las tomas de San Cristóbal, Altamirano, Las Margaritas y otras cabeceras municipales; los combates en Ocosingo, etcétera), pero otros ponen el foco en lo que serían las expectativas frustradas del gobierno, como es el caso del corrido *Firma del tratado*, grabado por el Dueto Horizonte:

El día 1 de enero del año 94  
 el gobierno federal tiene fechado ese día  
 para llevar a cabo la firma del gran tratado.  
 El gobierno no sabía de lo que iba a suceder;  
 ansioso él esperaba la hora de la reunión;  
 se hacían muy largas las horas para su libre comercio.  
 Del pobre no se acordaba, sólo quería su riqueza;  
 de su nación se olvidaba, sólo pensaba en venderla,  
 y ser hombre ejemplar para el mundo entero.  
 Siempre se hacía respetar, ejemplar y cumplidor,  
 les dictaba a todo el mundo que en México no hay pobreza  
 ni desprecio, sólo hay igualdad y democracia.  
 Llegan a la hora esperada, se sienta en su gran mesa,  
 brindando por su gran triunfo de humillar para siempre  
 a los pobres campesinos y vendiendo a su patria.  
 Sonriendo se preparaba para firmar los papeles  
 cuando de pronto se escucha el retumbar de metralas:  
 son los pobres campesinos que se declaran en guerra.  
 Este gobierno pelón cayó de pura vergüenza  
 sin saber qué decir al mundo por sus mentiras  
 sólo dijo que no es grave, que era fácil de acabar.

Como han sido incontables las agresiones a las bases zapatistas, son incontables también los corridos que hablan de emboscadas, de traiciones, de acoso y secuestros, más allá de las muertes registradas en los combates con las fuerzas federales en aquellos primeros días de 1994. Desde el alto al fuego del 12 de enero, los acontecimientos violentos que relatan los corridos se refieren más bien a ataques de grupos paramilitares próximos a los partidos políticos, o de militantes de los propios

partidos políticos. Como ejemplo, *Tragedia en Zinacantán*, sobre la emboscada a una marcha pacífica realizada en apoyo a los habitantes de tres comunidades zapatistas a quienes se les había suspendido el suministro de agua.



Diez de abril del 2004, como a las 7 de la mañana, aproximadamente 4 mil bases de apoyo dirigiéndose a Jech'vó, municipio Zinacantán.

La marcha era apoyar el agua a los compañeros, quien desde hace meses le habían privado del agua, y unas que otras cosas más por militantes perredistas. Mientras iban caminando todo estaba muy tranquilo, unos se decían entre ellos: "Esto es algo medio raro, quién sabe qué va a pasar"; ellos ya lo presentían, que unas horas después empezaría la agresión.

Llegando a este lugar repartieron el agua; se celebró el discurso, que duró 30 minutos.

Por parte de los compañeros, la marcha había terminado; la marcha se hizo, todo, pacíficamente.

Ya venían de regreso como a las 3 de la tarde, 150 más o menos militantes perredistas habían tapado el camino por donde iban a pasar.

Cuarenta minutos después empezó la agresión, parte de los perredistas palos, botellas y piedras; a los poquitos momentos se oyeron los disparos que parecían ser [de calibres] 22 y 38.

Para tener que salir tenían que defenderse como ellos podían, pues ellos no iban armados;

casas destruidas quedaron, sangre en ese lugar;  
culpable de esa tragedia era el presidente municipal  
y el gobierno estatal.

Los corridos zapatistas denuncian las acciones contrainsurgentes, ponen sobre la mesa las condiciones de exclusión social que motivaron la organización del movimiento armado y dan testimonio de unas vidas que optaron por desafiar el destino de pobreza y marginación que tenían asignado. Pero no sólo registran situaciones penosas; registran también acontecimientos no violentos que para el movimiento han sido sumamente importantes, como las marchas por el país o *La fundación de los Caracoles*, que, según dice la letra del corrido de este nombre, son “esperanza de un nuevo amanecer”. Hay también claras y constantes invitaciones a seguir la lucha pero, sobre todo, es relevante el sentido de autoafirmación que estas canciones promueven, pues es habitual que se hable desde un “nosotros” que exige “nuestro derecho”, que anima a los correligionarios a no decaer en la construcción de una patria libre, justa y sin violencia (*Aparición del EZLN*) y que tiene confianza en “llegar a triunfar” (*El indio rebelde*).

Las reivindicaciones que plantean los corridos zapatistas suelen ir en la dirección de las demandas establecidas desde la primera Declaración de la Selva Lacandona, y que se resumen en: trabajo, tierra, un techo digno, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz. Algunos corridos las mencionan directamente, como es el caso de *El insurgente*, que tiene la música del célebre corrido *El Asesino*, que hicieron famoso Los Cadetes de Linares:<sup>2</sup>

Me dicen el insurgente por 'ai, y dicen me anda buscando la ley  
porque con otro yo quiero acabar: con el estado burgués.  
Por once puntos vamos a luchar; ahorita se los voy a platicar;  
cuando termine van a decidir si nos quieren apoyar.  
La tierra para poder cultivar; un techo donde poder habitar;  
educación para todos igual vamos a solicitar.  
Necesitamos de buena salud, para eso necesitamos comer;  
trabajo para poder producir también vamos a exigir.  
A todo esto le voy a sumar independencia total para que  
ningún gringuito nos venga a joder y a nuestro pueblo explotar.  
Por todo esto juramos vencer; por eso estoy decidido a luchar,  
y de esta manera llegar a ganar la paz y la libertad.

Esta composición nos da pie para señalar una singularidad muy común en la veta zapatista de producción de corridos, y es que a músicas bien conocidas se les ponen letras nuevas. De este modo, la narración de una incursión militar en el caracol Roberto Barrios se entona con la melodía de *El hijo desobediente*, un corrido sobre Acteal tiene la música de *Juan Charrasqueado*, y *Aniversario del EZLN* sigue la melodía de *Caballo prieto azabache*. Dos milicianas escribieron *La Adelita zapatista*,<sup>3</sup> y el propio Himno Zapatista “se monta” sobre *Carabina 30-30*. De este modo, se genera lo que Thomas Turino llama una “bola de nieve semántica” en la que se conjuga lo que las nuevas letras nos dicen con todo lo que evocan las viejas músicas (Turino, 2008: 19).



La mayoría de los corridos se dirigen a los miembros de la organización, fortaleciendo el ideario de lucha, rindiendo homenaje a quienes han aportado –y aportan– a la construcción de “un mundo donde quepan muchos mundo”, e incluso aleccionando sobre medidas de autoprotección, como en el corrido titulado *Con los primeritos rayos de la aurora*, que grabó el Trío Montaña, en que se instruye sobre el cuidado que se debe dar a los fusiles, la importancia de camuflar los destacamentos y de “coordinar la fuerza contra el opresor”. Sin embargo, en ocasiones los compositores zapatistas se dirigen a un auditorio que está fuera de los municipios autónomos, como en el caso de *La guerra neoliberal*, que grabó el Grupo Juvenil 16 de Septiembre y que comienza del siguiente modo: “Al público entero va nuestro corrido / y va con sentido al pueblo en general; / vamos alertando a los pobres del mundo / la guerra que impone el neoliberal”.

En el ámbito nacional, los compositores zapatistas se dirigen a otros movimientos sociales, pero también al gobierno e incluso a las fuerzas militares. Concluimos este apartado con dos fragmentos de corridos dirigidos a estas instancias, con las que de algún modo establecen el diálogo que en otros ámbitos se les ha negado. *Cómo quieres que deje de luchar*, del Dueto Horizonte, tiene por interlocutores a los “señores gobernantes”, y comienza: “Cómo quieres que yo deje de luchar, / cómo quieres que yo





deje de gritar, / si tú nunca has cumplido mis demandas, / mis derechos, mi cultura indígena. (...) Todos ustedes, señores gobernantes, / aquí les vamos a recordar / que ya no somos basuras ni objetos / y sepan que nos vamos a defender". Por su parte, los interlocutores de *Soldado sin historia*, del Grupo Juvenil 16 de Septiembre, son los federales, policías y militares, a quienes hacen una exhortación para que recapaciten y dejen de formar parte de las fuerzas represoras:

Federales y los policías: no defiendan al neoliberal;  
 tú eres pobre, te están explotando, y te ordenan para masacrar.  
 No la cumplas la orden de tu mando, que tu vida la vas a perder;  
 no combatas con los guerrilleros, vete salvo y te perdonarán.  
 Lucha por el pueblo, no defiendas esos criminal;  
 no la cambies tu vida en dinero, mira el pobre que sufriendo está.  
 Piensen, soldaditos, no están libres en sus posesión;  
 el insurgente no pierde de vista: sobre ustedes está su cañón.

## La veta cristiana

En Chiapas, el protestantismo ha tenido un crecimiento notable y hay una gran presencia de música de temática religiosa en la radio, en los mercados, en la calle. Como en otras latitudes, la música cristiana cultiva los más diversos géneros musicales, y el corrido no es la excepción. Particularmente en la región de Los Altos, los compositores y los intérpretes de música cristiana son mayoritariamente indígenas conversos –sobre todo chamulas–, aunque en los lugares de venta de esta música se encuentran discos de intérpretes de corridos que no son



chiapanecos ni mexicanos, sino que proceden de regiones influidas notablemente por la música mexicana, como California y, en especial, Guatemala. Óscar Ovidio, por ejemplo, es un guatemalteco cuyos discos tienen gran presencia en los mercados de San Cristóbal y que en *El corrido de Chamula* se refiere a las expulsiones masivas que desde los años setenta se dieron a raíz de las conversiones al protestantismo.<sup>4</sup>

En el estado de Chiapas, en la sierra de Chamula,  
mataron a unos cristianos gente de corazón malo,  
aunque sabían la verdad, no quisieron aceptarla.  
Gente de sierra Chamula, los cristianos ya se fueron;  
los que ustedes mataron ahora viven con Cristo,  
pero el mensaje no ha muerto: escuchen este corrido.  
Pronto tendrán que afrontar al Dios de aquellos cristianos,  
porque si no se arrepienten sé que lo lamentarán;  
pero si se arrepienten, mi Dios los va a perdonar...

Los corridos cristianos suelen tener un discurso principalmente testimonial, dedicado al tratamiento de lo que podemos llamar “vidas ejemplares”. Son corridos que nos hablan de personajes por los que debiéramos sentir admiración, o bien que deben hacernos pensar sobre las consecuencias negativas del tener comportamientos malos o inadecuados. Los corridos que nos presentan ejemplos de vidas valoradas positivamente suelen referirse a evangelizadores, a historias de conversión o de beatitud. Un ejemplo paradigmático de este tipo de composiciones es *Pastor*, grabada por Josué Marino,<sup>5</sup> cuyas primeras estrofas dicen así:

Quiero cantarles las notas de un corrido  
que le dedico a los pastores queridos;  
hombres de empeño, valor y de esperanza,  
siempre adelante, como punta de lanza.  
Con gran valor a sus ovejas van guiando  
y muchas almas para el reino van ganando.  
De madrugada, de mañana, tarde o noche,  
no existe horario, si hay que hacerlo no hay reproche.  
Si es por las almas no les alcanza el día  
y a sus ovejas con pasión siempre guían.  
Son mensajeros de paz y de esperanza:  
sus corazones están llenos de alabanza.

Los corridos que nos presentan vidas de las que hemos de obtener una enseñanza por contraste narran acontecimientos infelices o funestos que deberían hacernos meditar para no caer en situaciones semejantes, tanto en relación con la fe como en relación con la vida mundana, y llegamos a encontrar en ellos moralejas explícitas, como en *El traficante*, de Óscar Ovidio, cuyos versos finales dicen:



¿De qué me sirve el dinero? Bajo las rejas estoy viviendo como limosnero; a Dios le pido perdón. Perdí lo que más yo quiero por mi maldita ambición. Escuchen este consejo los que le quieran entrar; este negocio no es bueno, la bomba puede tronar; cuando te ponen el dedo, hasta te pueden matar.

La producción local de corridos no es en absoluto desdeñable,<sup>6</sup> pero tienen la característica de no hablar tanto de hechos cumplidos como de hechos que se espera sucedan o que sólo parcialmente son sucesos del pasado y, en este sentido, se situarían en la frontera entre corrido y canción. Compárense los fragmentos citados hasta ahora con las siguientes dos composiciones del grupo Corderos de Cristo, incluidas en su disco *Corridos de Bendición II*. En primer término, *Día glorioso*:<sup>7</sup>

No hay día como aquel día en que transformado fui,  
ese día nací de nuevo, desde entonces soy feliz.  
Aquel día que él regrese, su rostro yo voy a ver;  
y recordaré aquel día en que salvo fui por él.  
Oh, qué día tan glorioso cuando Cristo me salvó,  
desde entonces soy dichoso sirviéndole a mi Señor.

En segundo lugar, la composición titulada *Me espera una corona*:

Allá en el reino me espera una corona  
si es que al fin yo logro vencer  
las tentaciones y todos los problemas  
que a mi vida en contra mí quieran venir.  
El enemigo siempre me persigue  
con el fin de hacerme caer,  
pero yo sé: si tú vas conmigo,  
el enemigo burlado ha de quedar.  
Ayúdame Señor, yo te lo pido,  
que sin tu ayuda, mi Señor, qué voy a hacer;  
no dejes que me toque el enemigo,  
si tú me ayudas, mi Señor, yo venceré.

Tenemos verbos de movimiento (regresar, perseguir), sucesos vinculados que ocurren en tiempos diferentes (desde entonces, cuando regrese, allá me espera), conflictos de los que se puede salir o no victorioso e incluso aunque, a partir de la fe, pudiéramos reconocer en estos textos su pretensión de verdad, el no tratar sólo hechos del pasado o del presente sino situar parte de la historia en el futuro los aleja del género, una de cuyas características fundamentales sería precisamente su pretensión *de verdad histórica*.<sup>8</sup>



Resulta, en este sentido, interesante que algunas de las composiciones que más se acercan al corrido como género narrativo con esa pretensión de verdad histórica sean piezas que aluden a pasajes recogidos en la Biblia, como es el caso de *Un día por la mañana*, del dueto Cristo es la Fuente, que cuenta la historia de Lot y su salvación de la devastación de Sodoma y Gomorra, o bien *Estos eran dos amigos*, de Cirilo Sánchez, que narra la desobediencia de Sedrac, Mesac y Abednego (Ananías, Misael y Azarías) a la orden de Nabucodonosor (rey de Babilonia) de adorar una estatua de oro.

El otro tipo de composiciones locales que se acercan a los corridos mundanos que nos son tan familiares son obras de autoafirmación en las que el narrador polemiza con discursos sociales que no le son muy favorables y plantea un contradiscurso en el que argumenta su posición. Es el caso de *Nada me importan las burlas*, del Grupo Cristo es la Fuente, el cual comienza del siguiente modo:

Nada me importan, nada, las burlas,  
ni los reproches de mis amigos;  
porque en ti creo, eterno Cristo,  
que eres el pago de mi sufrir.  
Que me critiquen, que me señalen,  
en tu camino llevo ganancia:  
llegando al cielo y a tu presencia  
donde se encuentra la felicidad.

Los corridos cristianos, tanto chiapanecos como guatemaltecos, tienen la sonoridad norteña como predominante y, de hecho, cuando uno los busca en los mercados,

es habitual que nos pregunten si lo que buscamos es música “con acordeón”. Es notable que estas formaciones musicales no sólo le ponen letras nuevas a melodías bien conocidas de grupos como Los Tigres del Norte, Exterminador o Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, sino que también imitan el tono de su voz, sus inflexiones melódicas y hasta sus exclamaciones.

## La veta mundana

Los corridos de compositores cuya producción no se afilia a ningún movimiento político ni religioso son corridos que cantan agrupaciones (tecnobandas o conjuntos norteños) que buscan tener presencia principalmente en las ferias municipales o en las fiestas patronales de los barrios, en las que interpretan sobre todo un repertorio ya legitimado por los medios de comunicación nacionales aunque intercalan algo de producción propia, que suele ser de género norteño o bien de corte más tropical. Esta producción de corridos toca más o menos los temas que abordan los corridos en el resto del país: tragedias, crímenes pasionales, homenajes a personajes que desde alguna perspectiva merecen reconocimiento, desventuras vinculadas a travesías migratorias y asuntos de narcotráfico o, en general, de lo que se ha dado en llamar la narcocultura.

Actualmente hemos recogido poco más de 30 corridos que son producción original chiapaneca, corridos que con frecuencia oímos primero en actuaciones en vivo y que luego pudimos encontrar en disco compacto. Son el conjunto de corridos que menos se plantean las cuestiones en términos de problemáticas, sino que oscilan entre la construcción de una imagen más positiva de unas determinadas “vidas problemáticas” y un trabajo testimonial que puede ser la



expresión de un reconocimiento planteado como un reconocimiento debido a determinados personajes o colectivos, o un trabajo de autoafirmación en los términos que más adelante veremos.

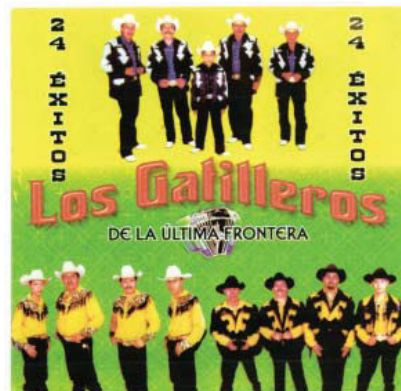
Los corridos que realizan un trabajo discursivo de legitimación de unas vidas dedicadas a negocios ilícitos están, como es de suponerse, ligados principalmente al narcotráfico y al trajinar de personas extranjeras sin documentación para

estar legalmente en el país. Es destacable, si se compara el contenido de estos corridos con el de los que se producen en otras zonas, la alta proporción de corridos dedicados a polleros. Tenemos, por ejemplo, el caso del protagonista del corrido titulado *Libre mercado*, compuesto por Fidel Alberto Trejo Nájera e interpretado por Potros del Sureste, que dice: “De Guatemala hasta el norte, / por Chiapas paso en mi camión, / va lleno de puras aves / de diferente región, / y los paso saludando, / amigos de migración”. O el caso del corrido que Sentimiento Norteño dedica a *El León de la Serra*, personaje que dice: “Soy del merito Guerrero, / en Chiapas radico yo; / fronteras de Guatemala, / Honduras y El Salvador, / en Chajul<sup>9</sup> crío a mis pollos, / que dan dinero a montón”. Este personaje, como otros, parece combinar actividades ilícitas, según se deduce de los versos que siguen inmediatamente a estos que acabamos de citar: “Muy cerquita de la sierra, / pastoreando mi ganado, / son puras vaquitas blancas / que mi gente está ordeñando, / la leche la vendo en polvo, / por Sonora y por Durango”.



Estos corridos siguen el patrón de los corridos que ya conocemos tan bien en el centro y en el norte del país; sólo les introducen algunos elementos regionales, como referencias a lugares de la zona o la alusión a bebidas y trajes típicos. Véase, por ejemplo, *El corrido de San Juan Chamula*, grabado por Los Gatilleros de la Última Frontera, que comienza: “Me gusta San Juan Chamula, / tierra de hombres muy valientes, / de botas y de sombrero, / de chuj<sup>10</sup> y de cinturón, / siempre con trocas del año / se pasean por su región”. Lo que parece reivindicarse es que, como dice el corrido *100% chamula*, del grupo Carteles de San Juan: “No nada más en Durango / existen hombres chingones, / en el estado de Chiapas / también hay batos cabrones, / que usan botas y sombrero, / y traen sus buenos fogones.

Algunos de estos corridos no sólo siguen el patrón que han fijado los corridos del norte,



sino que dialogan con ellos en citas de clara intertextualidad. Así ocurre, por ejemplo, en *Frontera verde*, de Sentimiento Norteño, donde no sólo vemos una caracterización diferencial de la frontera sur frente a la frontera norte (la frontera sur, con una vegetación exuberante –ya más mítica que real– y sus correspondientes animales preciados), sino que se alude más o menos directamente a algunos corridos norteños ya célebres:

Soy de la frontera verde, donde se oyen los rugidos,  
a veces de los jaguares o de los cuernos de chivo;  
de puma, de los leopardos, porque son muy confundidos.  
Aquí le surtimos siempre al de los tres animales,<sup>11</sup>  
porque tenemos de todo para que curen sus males;<sup>12</sup>  
aquí, en la frontera verde, son cosas muy naturales.  
Si en las fronteras del norte dicen que se cuecen habas,  
en la frontera del sur se cultivan y trasladan  
para que role el billete en Chiapas y en Guatemala.  
Aquí desfilan los grandes, no puedo decir sus nombres,  
porque controlan las plazas porque son batos perrones  
que bajan sus cargamentos por agua, tierra y aviones.  
De Tapachula al Naranjo, fronteras muy afamadas;  
en Benemérito es punto de pura gente pesada,  
en La Mesilla o Victoria, también en Nuevo Orizaba.  
Ya me despido cantando a gentes de Guatemala,  
a saludar mis amigos y echarnos unas Buchanan's  
porque mis compas chapines son mis grandes camaradas.

Varios de estos corridos dejan el plano de lo general y abordan casos concretos de “vidas problemáticas”; es decir, no manejan personajes-tipo sino que están dedicados a personas determinadas. *El Corrido de Evidio López C.*,<sup>13</sup> por ejemplo, está dedicado a un individuo guatemalteco del que se dice que es “mujeriego, pollero y cabrón”, pero un hombre “sincero”, “cabal” y “de honor”. Igualmente, el corrido de *El Chucho Blanco*<sup>14</sup> narra la historia de un polémico “buen gallo” de Comitán –“don Roberto Figueroa”– al que en un momento dado arrestan, aparentemente sin razón justificada: “Varios rumores surgieron, / nada



pudo comprobarse; / dicen que por narcotráfico,  
 / otros dicen que pollero, / y por si esto fuera  
 poco, / que hasta órganos le encontraron. / (...) [Pero –agrega el personaje en el corrido–] sólo un delito tenemos: / trabajamos duro y bien”). Es claro que se trata de personas que generan controversia y que acuden al corrido como un medio para mejorar su imagen; y, en momentos particularmente frágiles, posicionarse en su entorno social. De hecho, este último corrido fue compuesto por encargo del protagonista cuando salió del penal de El Amate, en 2006, y en la última estrofa agradece a quienes se solidarizaron con él mientras estuvo preso, pues dice: “La familia Figueroa / sólo quiere agradecer / a los que fueron sus amigos, / los deben de conocer”.<sup>15</sup>



Hay otros corridos sobre personas determinadas que claramente realizan un trabajo más testimonial que legitimador. Son un reconocimiento, pero un reconocimiento no interesado, en el sentido de que los protagonistas no sacarán ningún provecho de él porque con frecuencia narran la historia de su muerte. Así ocurre en *El corrido de Arturo* –sobre un migrante de Teopisca que parte rumbo a Estados Unidos y muere en el desierto de Arizona– o en *Muerte en el Usumacinta*, sobre una persona de Benemérito a la que matan y cuyo cuerpo echan al río –en un crimen en el que está involucrada “una maldita cualquiera”.<sup>16</sup>

La función de otros corridos es más ambigua, porque aunque los personajes no parecen tan problemáticos o tan polémicos en la narración, el hecho de que sus protagonistas estén vivos y en posiciones de poder nos indicaría que en cierto modo están necesitados de legitimidad –o que los compositores e intérpretes estarían buscando, por alguna razón, quedar bien. Es lo que sugieren piezas como el *Corrido de Juan Sabines*, grabado por Raza de San Juan cuando esta persona era el gobernador:

Con valentía y hazaña un hombre hizo una promesa:  
 de combatir delincuencia y mejorar la pobreza,  
 lanzándose a candidato para ser gobernador.  
 La situación del estado, todo se ve mejorado,  
 hoy las cosas han cambiado: hay más empleo y trabajo;



todo muy bien controlado, como un día lo prometió.

Mucha gente dio el apoyo con toda seguridad  
que lo que les prometía con gusto iba a cumplir;  
hoy vivimos mejorando por un nuevo porvenir.

De su padre ha heredado el trabajar por su estado;  
el compromiso pactado con creces lo ha pagado;  
Juan Sabines es su nombre, gran hombre trabajador.

Mucha gente dio el apoyo con toda seguridad  
que lo que les prometían con gusto iba a cumplir;  
hoy vivimos mejorando por un nuevo porvenir.

De su padre ha heredado el trabajar por su estado;  
el compromiso pactado con creces lo ha pagado;  
Juan Sabines es su nombre, gran hombre trabajador.

Si su padre hoy viviera, con gusto fuera su orgullo,  
porque siempre lo dio todo por Chiapas, mi bello estado,  
la dinastía Sabines es pura gente de honor.

Ya me voy, ya me despido, a Juan Sabines le digo:  
gracias por ser gran amigo con la gente que es del pueblo,  
gente pobre, marginada, gracias mi gobernador.

En Chiapas es notable —con las debidas proporciones guardadas— el número de corridos hechos a personas o colectivos que no están vinculados, en principio, a negocios turbios o declaradamente ilícitos, que tampoco estarían necesitados de legitimidad política y que son objeto de un claro trabajo discursivo que abona en favor de una imagen más positiva de ellos. Nos referimos a los corridos que tienen por protagonistas a campesinos e indígenas que han conseguido tener cierta movilidad social sin desafiar al sistema legal o a la moralidad dominante.

Destacan, en este grupo, los corridos dedicados a transportistas, pues es un sector que ha tenido en los últimos tiempos un crecimiento notable y en el que se ha insertado una población de origen rural bastante numerosa.<sup>17</sup> Hay corridos que son “estampas” de la vida de estos choferes, en los que encontramos estrofas como: “Con mucho orgullo voy manejando; / sin miedo a nada voy trabajando; / voy de regreso, vengo cantando; / de Piji a Tuxtla ya voy llegando”, del corrido *De Pijijiapan a Tuxtla*, grabado por La Raza de San Juan.

La lectura o la escucha de estos versos cobra densidad a la luz de corridos más narrativos en los que se explicarían las razones por las que este conductor va tan

feliz y tan orgulloso. Meridianamente claro es, a este respecto, *De campesino a chofer*, un corrido grabado por el grupo Estrella del Sur que narra el paso de una vida llena de dificultades y carencias, a otra más holgada y aparentemente con mejores perspectivas de futuro:

Les contaré una historia del tiempo en que éramos chicos  
viviendo en San Juan Chamula con bastante sacrificio,  
tres o cuatro de la mañana salíamos a nuestro oficio.  
Hacia el cerro Tzontehuitz, antes de que salga el sol,  
ya cuando daban las seis comenzaba nuestra labor,  
maneando hacha y machete producíamos el carbón.  
Llenábamos los costales y, como no había otra forma,  
cargábamos a la espalda pasando loma tras loma,  
pues teníamos que venderlo al llegar a San Cristóbal.  
Pasando casa por casa y andando de calle en calle,  
pero nadie nos compraba, no parecía importarles,  
la tristeza nos llenaba, sólo sufríamos de hambre.  
Por fortuna en ese tiempo conocimos a un amigo  
que nos habló de otras cosas y también de otros oficios,  
cosas que había que aprenderlas para nuestro beneficio.  
Yo le dije: “Nuestro padre nos enseñó lo que hacemos,  
era todo lo que sabía y de él se lo aprendimos”,  
mas él dijo de algo nuevo y, conocerlo, decidimos.  
Ahora, detrás del volante y corriendo en cuatro llantas  
conocemos más lugares del querido y lindo Chiapas:  
de Comitán a Villa Flores, de Palenque a Tapachula.  
Sé que como esta historia a muchos les ha pasado  
no se rindan en la vida, sigamos en el camino,  
yo ya les conté mi historia, que es la de unos campesinos.

Tenemos aquí al indígena reivindicando una posición digna en la sociedad, satisfecho del curso de su vida y con una estima y un respeto de sí notables. Aunque ésta no ha sido la forma en que tradicionalmente se ha presentado al indígena en los corridos, ya no es un fenómeno tan nuevo ni exclusivo de Chiapas, como lo muestra Juan Carlos Ramírez-Pimienta en relación con la producción de corridos entre los indígenas oaxaqueños.<sup>18</sup> Sin embargo, hay que destacarlo por lo que implica de desplazamiento de la representación del indígena en el imaginario vinculado a los corridos, y por lo que implica de fuerza y vigencia del corrido como

género que amplía los grupos sociales a quienes sirve como mecanismo de autoafirmación.

Y termino este panorama con una pieza notable que no sólo reivindica el reconocimiento históricamente negado a los indígenas, sino que desafía el orden simbólico de los mexicanos en el corazón mismo de la construcción de lo nacional: la Virgen de Guadalupe y la idea del mestizaje. Se trata de *El mexicano original*, composición de Emmanuel Díaz grabada por Estrella del Sur.

Voy a cantar un corrido, quiero que me escuchen bien,  
 yo no soy de Sinaloa, tampoco de Monterrey,  
 soy de Los Altos de Chiapas, sangre Chamula también.  
 Orgulloso mexicano, indígena al cien por cien,  
 descendiente de los mayas y nunca lo negaré,  
 por donde quiera que yo ande, Chamula siempre seré.  
 De sangre no me avergüenzo, me enorgullezco más bien;  
 pa' mí es un gran privilegio lo que les recordaré:  
 la virgen de Guadalupe, morenita quiso ser.  
 Mi raza es aventurera y se los puedo jurar,  
 hemos cruzado fronteras aunque nos puede costar;  
 a los Estados Unidos pueden ir a comprobar.  
 Nueva York, Florida, Georgia, California y muchos más,  
 son estados por donde andan los que han podido cruzar,  
 y también los de mi raza se la rifan por allá.  
 Ya de ustedes me despido, no sin antes mencionar  
 si tú llevas esta sangre la debes de valorar,  
 si no la llevas no eres mexicano original.

Vemos aquí un trabajo de legitimación, de positivación, de autoafirmación de un personaje que polemiza con discursos en los cuales su imagen no es muy favorecida. Vemos que apela a una genealogía “ilustre” en tanto que reconocida como valiosa (“los mayas”) y una inserción irrefutable en la cultura nacional al “emparentarse” con la virgen de Guadalupe. Sin embargo, la vuelta de tuerca destacable aparece al final, cuando entra en diálogo con todos esos corridos de mestizos que hablan de la mexicanidad más pura y más completa de sus protagonistas.<sup>19</sup>

## Notas

1 La investigación que sustenta este trabajo se desarrolla en el marco del proyecto “Migraciones y Fronteras en la Literatura Mexicana”, de la Red de Investigaciones Teórico Literarias (RITELI), financiado por el Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP), de la Secretaría de Educación Pública. Versiones preliminares de este trabajo se presentaron en el 7 Congreso Internacional del Corrido, en Morelia, en octubre de 2010, y en el VII Foro de Música Tradicional, en el Distrito Federal en septiembre de 2011.

2 *El Asesino*, de Los Cadetes de Linares, dice: Me dicen el asesino por 'ai / y dicen me anda buscando la ley / porque maté de manera legal / la que burló mi querer. // En un momento de celos maté / cegado de sentimiento y dolor / la que burlaba mi honra y mi ser / mi vida y mi corazón. // Ya está en el cielo, juzgada de Dios, / si allá de lo alto si acaso me ve, / sabrá la ingrata que tuve razón, / sabrá cuánto la adoré. // Veinte que de sentencia me den / con gusto voy mi delito a pagar / pero antes quiero vengarme también / del que me hizo criminal. // Va la justicia buscándome a mí / mas no me entrego hasta ver la ocasión / de ver al otro que me hizo infeliz / y abrirle su corazón.

3 Gabriel Delgado López la atribuye a “Tita y Lisa” en *Los corridos zapatistas. Los cantos rebeldes en la zona Norte del estado de Chiapas (de 1994 a 1998)*, tesis de licenciatura defendida en el año 2001 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, que incluye un número importante de corridos y otras canciones hechas por milicianos y bases de apoyo zapatistas, así como algunas creaciones “de trovadores del país que se cantan en territorio zapatista”. El dato lo consigna en la pág. 274.

4 Sobre este tema puede verse Rivera Farfán (2009, 277-309).

5 Aunque Josué Marino no es mexicano (es hijo del predicador ítalo-venezolano Stanislao Marino y radica en Estados Unidos), nos referimos a él porque sus discos están presentes en mercados de Chiapas, porque tiene composiciones de este género de muy buena factura y por razones narrativas que se explican más adelante.

6 Sobre la producción de corridos y, en general, la producción de música cristiana en San Cristóbal de Las Casas, puede verse *Un, dos tres... grabando. La producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas* (Serrano, 2012).

7 Es la composición completa, sólo que se repiten la segunda y la tercera estrofas.

8 Planteo esto a partir de la distinción que elabora Paul Ricoeur entre la verdad de la ficción y la verdad de la historia, en obras como *Tiempo y narración I, II y III*. Un

antecedente de este uso en relación con los corridos puede verse en el prólogo a mi trabajo *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares* (2007.)

9 Poblado del departamento de El Quiché, en Guatemala.

10 Un sobretodo –poncho, gabán– de lana, que utilizan principalmente las autoridades.

11 *Mis tres animales* es un famoso corrido de Mario Quintero Lara, el vocalista de Los Tucanes de Tijuana.

12 Esta idea de resaltar las propiedades medicinales de los psicotrópicos la han desarrollado antes Los Tucanes de Tijuana en corridos como *La pelo de ángel*, donde se escucha: “Han dicho grandes doctores que estas plantitas no dañan, que te relajan los nervios y tus tensiones se acaban, también provoca apetito a la gente desganada”, o bien en *El doctor del pueblo*, que dice: “A mí no me espanta el muerto ni los que lo van cargando, yo solamente respeto las leyes de mi trabajo; yo soy el doctor del pueblo, graduado para curarlo (...) Les cobro la medicina y, por consultar, ni un cinco”.

13 Grabado por la Desenfrenada Banda Galope en su disco *22 Grandes Éxitos*.

14 Grabado por Sentimiento Norteño en su disco *El Cosita*, que es como se llama a los nacidos en Comitán de Domínguez, Chiapas.

15 Aunque estos corridos son “felices” en el sentido de que sus personajes aparecen gozando de buena salud y disfrutando la vida, hay que señalar que un tiempo más tarde los protagonistas sufrieron muertes violentas: Roberto Figueroa fue secuestrado y descuartizado en el municipio de Comitán en enero de 2009 y Evidio López Castillo fue asesinado en febrero de 2011 y su cadáver fue encontrado en la carretera interamericana a su paso por el municipio guatemalteco de La Democracia. No se conoce si se les hayan hecho corridos después de su muerte.

16 *El corrido de Arturo* lo grabaron Los Gatilleros de la Última Frontera, y *Muerte en el Usumacinta*, Sentimiento Norteño.

17 Sobre este tema puede verse consultarse la obra de Sulca (2006).

18 Ver “Oaxaca también compone narcocorridos”, en Ramírez-Pimienta (2011).

19 Son innumerables los corridos –y, por supuesto, las canciones rancheras– que construyen esa mexicanidad basada en una identidad mestiza. De los años recientes podemos mencionar *El mexicano cien por ciento*, de Alexis Anaya y grabado por el grupo Exterminador, y *Mexicano hasta la madre*, de Sergio Casarez, grabado por Los Originales de San Juan.

## Referencias bibliográficas

- De la Garza, María Luisa (2007), *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*, España: Ayuntamiento de Cádiz.
- Delgado López, Gabriel (2001), *Los corridos zapatistas. Los cantos rebeldes en la zona Norte del estado de Chiapas (de 1994 a 1998)*, (tesis inédita de licenciatura), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Héau Lambert, Catalina y Gilberto Giménez (1997), “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 59, núm. 4, octubre-diciembre, pp. 221-244.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos (2011), “Oaxaca también compone narcocorridos”, en *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México: Planeta.
- Ricoeur, Paul (1998 [1983]), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1995 [1984]), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1996 [1985]), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México: Siglo XXI.
- Rivera Farfán, Carolina (2009), “Id y predicad el evangelio... Difusión cristiana y recomposición del escenario religioso en Chiapas”, en *Chiapas después de la tormenta. Estudios sobre economía, sociedad y política*, México: El Colegio de México, pp. 277-309.
- Serrano Otero, Claudia (2012), *Un, dos tres... grabando. La producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas*, (tesis inédita de maestría), Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.
- Sulca, Édgar (2006), *Identidades emergentes en los Altos de Chiapas: los transportistas indígenas*, (tesis inédita de doctorado), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Turino, Thomas (2008), *Music as Social Life. The politics of participation*, Chicago: University of Chicago Press.



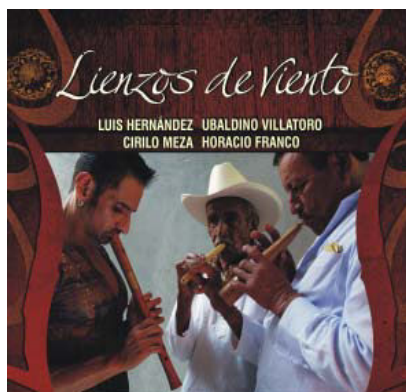
# Lienzos de viento, diálogo musical entre culturas

*Aurora Oliva Quiñones*

A lo largo de algunos años de investigar, difundir, apoyar, promover y conocer las diversas culturas musicales de nuestro país, sobre todo a través de producciones fonográficas, Fernando Híjar y la que esto escribe analizamos otras formas de seguir nuestro trabajo, dando un paso más hacia la razón de nuestro quehacer: continuar con la labor de traductores musicales, es decir, ser el vínculo entre una cultura musical y otra, encaminándose hacia el encuentro, el respeto y el entendimiento. En este sentido, reunimos músicas de las culturas zoque y mam de Chiapas con músicas medieval, barroca y de compositores mexicanos contemporáneos; todo esto con el objetivo de lograr un encuentro, un diálogo, un acercamiento. Hemos sido testigos de que en pocas ocasiones pueden conjuntarse de manera plena y natural lenguajes musicales, en apariencia alejados geográfica y culturalmente; cuando esto se logra, surge una experiencia auditiva inigualable. Pudieran existir acercamientos, pero este logro, esta revelación sonora, para fortuna de todos, ha quedado plasmada en una grabación única e irrepetible. Me refiero al fonograma *Lienzos de Viento*.

Tres grandes maestros músicos de los aerófonos, juntos en una comunión musical franca y sin cortapisas: Luis Hernández, pitero zoque de Copainalá; Ubaldino Villatoro, chirimitero mam de Tuxtla Chico, y el flautista Horacio Franco.

En la grabación, los sones y zapateados de las culturas zoque y mam de Chiapas, junto con la música medieval, barroca, fragmentos de compositores contemporáneos de México y destellos de música africana y japonesa, se entretajan con los sonidos de las flautas y chirimías, de la marimba, el violín y los tambores, logrando atmósferas de gran vitalidad y pasajes





sonoros sugestivos y propositivos. Este diálogo de diversas músicas hilvanan un lienzo lleno de colores, texturas y formas acústicas insospechadas.

No perdamos de vista que el patrimonio musical se crea y recrea constantemente. El fonograma *Lienzos de Viento* lo enriquece y revitaliza, brindándonos un diálogo y, por consiguiente, un fructífero acercamiento entre culturas, condición indispensable para la comprensión del otro. Es decir, un verdadero diálogo musical e intercultural.

La interculturalidad designa el proceso de convivencia de las relaciones sociales en el contexto o en el marco de la diversidad cultural, es la forma más avanzada de diálogo entre culturas. La interculturalidad es pluralista y no asimilacionista o integracionista, en la que las distintas culturas no se ven obligadas a adoptar patrones y pautas de las culturas mayoritarias y hegemónicas. La situación de contacto entre culturas se debe dar en forma igualitaria en un espacio de diferencias, ya sea en situaciones locales, regionales, nacionales o globales. La interculturalidad implica que las culturas diversas entren en situaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos.

Pero ¿cómo surge este diálogo musical entre estas culturas? Hace algunos años conocimos a Luis Hernández, Cirilo Meza, Ubaldino Villatoro y sus hijos Isaías y Abelardo, grandes músicos tradicionales, reconocidos ampliamente en sus comunidades, portadores de conocimientos ancestrales y constructores, en el caso de Luis Hernández y Ubaldino Villatoro, de flautas y chirimías, respectivamente. Por otro lado, también nos acercamos al trabajo que Horacio Franco ha realizado en torno a la visión que se tiene comúnmente de las flautas de pico, así como su incursión como concertista, conociendo e interpretando otras músicas fuera del ámbito académico y occidental.



Desde el primer momento en que entre ellos se conocieron, hubo una aceptación inmediata, y qué decir musicalmente. No existe una música mejor que otra, o una música más elaborada que otra: son culturas musicales diferentes conviviendo en un marco de equidad, de encuentro, demostrando que en México es posible la relación de culturas y por tanto la convivencia entre músicas. Y como bien apunta el doctor Gonzalo Camacho en su ensayo “Las Culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, publicado en el libro *Cunas, ramas y encuentros sonoros* (CONACULTA, 2009): “La concepción decimonónica que considera la existencia de expresiones musicales superiores e inferiores, ha servido como sustento para negar sistemáticamente el reconocimiento social de otras manifestaciones musicales, distintas pero igualmente válidas. Las ha marginado, estigmatizado y, en la mayoría de los casos, las ha condenado al olvido colocándolas fuera de la órbita patrimonial”.

“En contrapartida, cuando se habla de las culturas musicales de México, se tiene la intención, por un lado, de confirmar el carácter pluricultural de nuestro país, y, por otro, de devastar la asimetría social con la cual es concebida la diversidad musical”.

Por ello, uno de los objetivos al realizar *Lienzos de Viento* es darle igualdad de condiciones a las músicas, sus valores estéticos y sus parámetros musicales. Dejar atrás los conceptos de música culta y música popular, enfatizando que es un encuentro entre diversas culturas musicales.

Desde el momento en que Horacio Franco escuchó, hace algunos años, la grabación de las músicas zoques y mames, comentó: son extraordinarios maestros, con un manejo inigualable de su instrumento. De igual forma, al escuchar Luis Hernández, Cirilo Meza y Ubaldino Villatoro la grabación de Horacio Franco, el comentario fue muy similar. En las reuniones previas a la grabación, desde un principio imperó un respeto mutuo por parte de todos los que realizamos *Lienzos de Viento* y ésta fue la clave del camino para continuar.

Luis Hernández, quien de cariño y con respeto es conocido en Copainalá como Tío Luisito, fue heredero de su padre Alberto Hernández Gómez, músico zoque; éste le enseñó a tocar desde niño la guitarra y la flauta de carrizo, así como los pasos de las danzas tradicionales. Más adelante aprendió a tocar la marimba. El 25 de julio de 1953, celebración de la fiesta de Santa Ana, sus maestros Agustín Sánchez y Flavio Méndez, músicos zoques, lo llevaron a la iglesia y lo nombraron músico tradicional, maestro pitero, a través de un juramento. Es así como Tío Luisito

adquirió este cargo espiritual para toda su vida. En el campo terrenal, trabaja en la Casa de la Cultura de Copainalá como maestro de música y también es constructor de flautas de carrizo. Ha adquirido gran prestigio en su comunidad por ser un músico virtuoso con gran dominio de su instrumento.

De igual forma, Cirilo Meza, Tío Cirilo, al lado de su padre, empezó a bailar las danzas tradicionales de Copainalá y aprendió a cantar los alabados. Fue nombrado por el obispo de Chiapas director de los alabados en la iglesia. En 1992, obtuvo el Premio Chiapas en la rama de artes. Desde hace 26 años es maestro en la Casa de la Cultura de Copainalá donde enseña violín, guitarra y danzas tradicionales zoques. Es ejecutante de violín, guitarra, tambor y armónica, así como también es cantante y danzante.

Ubalдино Villatoro, a los ocho años de edad se fue a vivir con su abuelo paterno, ejecutante de la chirimía; al morir éste tomó la chirimía que estaba en el altar y empezó a tocarla. Tiempo después, los mayordomos de la fiesta de San Pedro Mártir y San Marcos le proponen que siga con las tradiciones de su abuelo. Y así lo hizo, siendo el único chirimitero mam que toca en la actualidad. Ubalдино Villatoro también es fabricante de chirimías y tambores; preocupado por continuar con la tradición, le ha enseñado a sus hijos a ejecutar y construirlos.



Horacio Franco, el virtuoso flautista mexicano de fama internacional, cuenta con más de 30 años de carrera como concertista. De México a Centro y Sudamérica y las Antillas; desde Estados Unidos de Norteamérica, Canadá, Reino Unido, Escandinavia y casi todos los países de Europa, hasta Lituania, Israel, Marruecos, Egipto, Kenya, Tanzania, Sudáfrica, India, Tailandia, China, Japón, Malasia e Indonesia; Franco ha representado la cultura y pensamiento mexicanos contemporáneos con su instrumento, siempre con gran éxito.

Sus numerosas presentaciones en salas de concierto como solista de las principales orquestas mexicanas, europeas y americanas, sus presentaciones con grupos de cámara

o sus apariciones como director de orquesta y ensambles barrocos vocales e instrumentales y con recitales a flauta sola, en donde ejecuta música que va desde la época medieval hasta la música electrónica de jóvenes compositores, dirigida a todo tipo de público, desde melómanos conocedores hasta alumnos de escuelas secundarias y preparatorias, niños de la calle y comunidades marginadas, lo han colocado como uno de los artistas de música clásica más versátiles de su tiempo. Tiene más de 20 grabaciones en México y algunas más en Europa.

Es así como estos cuatro músicos virtuosos (entendiendo como virtuosismo el alto nivel de calidad con que el músico domina su instrumento, al igual que el reconocimiento de su comunidad y la facilidad para la improvisación), al lado de Isaías Villatoro, tambor; Abelardo Villatoro, tambor y marimba; y Martín Alonso Méndez, tambor, han hecho posible *Lienzos de Viento*, diálogo musical entre culturas.

Ahora me permito leerles unas palabras de Fernando Híjar para el maestro Chamorro: “El trabajo de Arturo Chamorro ha tenido y tiene varias vertientes; no sólo es el académico, también su labor en la grabación de campo, su participación como músico en grupos con nuevas propuestas sonoras y de innovación musical, entre ellos destacan: La Nopalera en los 70, Parceiro a principios del 2000, han sido muy importantes en su visión de la música y sus diversos caminos”. En este sentido, *Lienzos de Viento* es un fonograma que seguramente Chamorro tendrá presente y disfrutará. En este fonograma también se hace un reconocimiento a la diversidad lingüística: el texto introductorio está en español, mam, zoque e inglés; contribuyendo así a la difusión de estos idiomas.

Es preciso señalar que la producción de este fonograma es independiente, Puertarbor es una microempresa cultural, es un esfuerzo de las diversas personas que la conformamos: Fernando Híjar, Óscar Oliva, Sonia Quiñones y su servidora. Para la realización de *Lienzos de Viento*, también intervinieron Mariauxilio Ballinas, Édgar Arrellín Rosas, Rodrigo Martínez de Castro, Édgar Arrellín Caviedes, Gabriela Oliva, Lucía Segovía, Sofía Mantecón, Mikeas Sánchez y Noel Morales.

Puertarbor tiene el compromiso de presentar *Lienzos de Viento* en los lugares de origen de los músicos que han participado y darle la mayor difusión. Se ha realizado, con el apoyo de la XECOPA, la Voz de los Vientos, en julio de este año, la presentación en Copainalá (tierra de Tío Luis y Tío Cirilo), y en septiembre, con el apoyo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez

y Cintalapa. Horacio Franco fue el padrino de la reapertura de la Sala Julián Carrillo de Radio UNAM, y entre sus invitados estuvieron Luis Hernández y Cirilo Meza. Con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el 10 y el 11 de noviembre se realizarán las presentaciones en la Fonoteca Nacional y en el Museo Nacional de Culturas Populares en la Ciudad de México (tierra de Horacio Franco) y, próximamente, en Tapachula, faltando ciudades tan importantes como San Cristóbal de Las Casas y otras del país. A la difusión de este fonograma se ha unido también el Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía. Desde aquí, nuestro agradecimiento a todas estas instituciones que han hecho suyo este proyecto.

Quiero agradecerle a Cicerón Aguilar su esfuerzo y entrega, su compromiso hacia las diversas culturas musicales de Chiapas y de México por haber tenido la atinada idea de llevar a cabo este Primer Encuentro de Etnomusicología, La música como diálogo intercultural, dedicado a mi estimado y querido maestro Arturo Chamorro. Ojalá que este espacio se conserve y que no se vea como una “reunión de especialistas”, sino como un espacio para debatir y aportar ideas, para construir líneas encaminadas hacia una política cultural y educativa que permita preservar, fortalecer y difundir las diversas culturas musicales de Chiapas.

En la medida que avanza y se edifica un conocimiento cada vez más profundo del patrimonio cultural inmaterial, se abren rutas para su análisis y su vínculo con la diversidad y la interculturalidad. Una cultura no puede dialogar sin tener la seguridad, la confianza y el orgullo de que su patrimonio está vivo, vigente y con una seguridad de su identidad. Un patrimonio cultural fuerte evita la desestructuración de las sociedades, impide su aislamiento, el desarraigo de sus integrantes y fortalece el diálogo entre culturas, condición indispensable para la sustentación de proyectos sociales y culturales incluyentes y de largo aliento en sociedades basadas en el pluralismo cultural.

# Cuando la música toma su inspiración de las catástrofes naturales

*Voegeli Juste-Constant*

## Agradecimiento

Tengo que dar las gracias al doctor Arturo Chamorro Escalante, quien me invitó personalmente a este encuentro. También al doctor Andrés Fábregas, rector de la Universidad Intercultural de Chiapas, quien me había mandado la carta oficial de invitación. Así también al maestro Cicerón Aguilar, quien hizo posible mi presencia. Finalmente, debo dar las gracias a la maestra María Guadalupe Rivera Acosta, quien me hizo el grandísimo favor de traducir mi texto original del inglés al castellano.

Ahora bien, el 12 de enero de 2010 Haití fue golpeado por un horrible y despiadado terremoto. Una lluvia de tristeza y compasión se dirigió hacia su sacrificada población desde todas partes del mundo. Haití, un país que conoce y usa la música en toda ocasión, se vio atacado y tan abrumado, por algo que, creo, lo dejó mudo, sin habla. De hecho, ésta no era una percepción etnomusicológica, exacta y definida.

Con todo ello, es difícil relatar los hechos a pesar de la red de internet. Aun cuando pasé unos días en el país al comienzo del mes de julio de 2010, no podía reunir toda la información necesaria para así tener una opinión definitiva sobre el asunto. Se necesitan un poco más de tiempo y distancia para librarnos de la emoción y las apreciaciones subjetivas. De este modo, justo después del desastre tuve la sensación de que algunos pocos compositores haitianos de la localidad vendrían con nuevas composiciones inspiradas en el terremoto.

A través de la magia de los medios, pude ver y escuchar que muchos amigos extranjeros de Haití sintieron la urgencia de componer o de readaptar canciones que se usaron en el pasado en otras circunstancias; en su mayor parte, tenían la finalidad de generar fondos para ayudar a las víctimas.

Tenemos en la mente el video de la canción “We are the world” en una nueva versión adaptada para Haití. La original fue hecha en 1985, hace 26 años. Al inicio del video se aprecia a un chico que baila justo sobre los escombros. Tener que observar esto es una violación extrema y casi vergonzosa a los sentimientos de los dolientes haitianos que perdieron a sus seres queridos más cercanos.

Con la atención fija en el chico bailando, sentí que era increíble; significaba no tener corazón el hecho de mostrar semejante imagen. Para mí fue doloroso ver cómo se habían apilado los cuerpos de todas esas víctimas para ponerlos al fuego; y que mientras se quemaban, hubiera chicos y jovencitas regocijándose alrededor de la hoguera. En este video, entre otros, el cantante Wyclef Jean, la superestrella haitiana, introdujo unas cuantas palabras en *créole* haitiano en la canción. Más tarde, fui bastante cínico. Me sentí asqueado de ver que trataban de revivir el patrimonio de algunos académicos ya fallecidos para obtener provecho de la triste situación sacando a la venta viejos materiales.

Por ejemplo, fuimos testigos de la reventa de *Alan Lomax en Haití* (1936-1937), un conjunto único, un paquete de diez discos compactos y dos libros. Sin duda alguna, ya ningún haitiano toca música como ésta en nuestros días. Sin embargo, a partir de que es folclor, tenemos que, tanto el pueblo como el resto del mundo, podrán disfrutar nuevamente de una parte del patrimonio haitiano. Al tratar de ser menos subjetivo, no encuentro este acto tan despreciable como lo percibí al principio.

Mientras tanto, leí un artículo escrito por Jennifer Kay, de *Associated Press*, publicado el 30 de marzo de 2010, donde describió con detalles la estancia de Alan Lomax en Haití. Este etnomusicólogo tenía 21 años de edad. “Grabó a sus ciudadanos haciendo música: cantos de vudú, carnaval, política, juegos de niños y los primeros aeroplanos que cruzaban sus cielos caribeños a finales de la década de los años 30”.

Lomax preservó los sonidos en discos de aluminio para la Biblioteca del Congreso, pero éstos fueron olvidados durante siete décadas en los estantes de sus archivos. Recientemente descubiertos, fueron compilados en un juego que salió a la venta el otoño pasado. Los académicos de la música haitiana lo llamaron “archivo cultural” y éste da cuenta de los triunfos cotidianos que se perdieron, siempre que la crisis en Haití constituía una noticia de última hora.

El catastrófico terremoto de enero de 2010, que mató a más de 200,000 personas, fue la última de las crisis. Ahora el encargado de este conjunto de discos y libros

espera que *Alan Lomax en Haití* enseñe a la gente que la cultura de este país permanece intacta, aun cuando tantas de sus instituciones de arte colapsaran. La música del paquete lanzado por Harte Recordings figura en tres anuncios de la radio pública, con la finalidad de reunir fondos de ayuda.

Jennifer Kay cita al etnomusicólogo haitiano Gage Averill: “Es muy fácil para la gente sentir pena por Haití, periódicamente. Muy pocas personas, excepto aquellos que han viajado a Haití, comprenden todo lo que el país tiene para ofrecer, lo amable y generoso que es”.

Por lo que veo, Alan Lomax se alojó en Port-au-Prince para realizar sus sesiones de grabación. A pesar de esto, de acuerdo con el columnista, evitó grabar los performances “pulidos”, ya que estaba a la búsqueda de la “gente ordinaria”. Sin embargo, la verdad es que el resto del país fue relegado, abandonado.

Tanto la gente ordinaria como los académicos tienen la idea errónea de que Haití es tan pequeño que si nos paramos en una esquinita de Port-au-Prince tendremos una vista completa de su cultura. Esto constituye un gran error. Aun cuando estos académicos tengan muchos recursos, en general están mal aconsejados, al grado de pensar que es pequeño, cuando en realidad es grande y diverso a la hora de pensar en su cultura.

Formado como estudiante del programa de INIDEF en Caracas, Venezuela, sé que esta organización realizó sus grabaciones añadidas a las mías y que tuvieron lugar de manera muy minuciosa en el año 1974; el trabajo que recogía era principalmente de música folclórica de Alan Lomax. Se hizo la promesa de que sus grabaciones serían devueltas a Haití. Espero que el INIDEF Venezuela, o quienquiera que tenga en resguardo actualmente esta música, considerara el enviar una copia de esta investigación de regreso a las universidades haitianas.

Tenemos aquí una canción de un grupo haitiano de Miami, *Revelation Mizik*, Vol. 2., grabación de 2010. Título: “Tribulaciones”. Es la última pieza del disco compacto. La letra es de Rossini Brénélus. Transcripción del créole y traducción al inglés por Voegeli Juste-Constant. Traducción al español: María Guadalupe Rivera Acosta.



## Tribulaciones

Comienza con una voz hablada en inglés [sic]:

“Los edificios cayeron alrededor de los autos. Que alguien me ayude ¡por favor! Muchas gracias. Pobre gente, cree que hay vidas bajo las estructuras. De manera que continúan cavando. Necesitamos ayuda. Necesitamos equipo pesado. Necesitamos comida. Necesitamos vendas. Necesitamos toda la ayuda que podamos obtener. Aquí, el gobierno no está haciendo nada.”

Créole haitiano:

*Mwen pap jan bliye, jou 12 janvye sa-a  
Tout Ayisyen yo leve ak kè kontan-an  
Solèy poko kouche, gen sak lekòl toujou  
Anpil moun nan la ri, yap chache la vi  
Tè ya te pwan twenble, anpil kay te kwaze  
Yo pat menm gen tan kouri  
Pou yo sove vi-yo  
Men sa fè-m mal, pou frè-m, sè-m sa yo,  
Ki ale san di yon mo.  
Anpil manman ap rele:  
“Pote-m sekou, pou pitit yo ki ale.”  
Yo pap janm wè ankò.  
Men sa fè-m mal  
Pou Ayisyen frè-m yo,  
Ki pèdi fanmi yo, ou!**REFREN**  
Bon Dye ki kote ou ye?*

*Kote ou ye?  
Es ke se sa-n fè ke n-ap peye?  
Bon Dye ki kote ou ye?  
O! map mande pitye pou Ayiti.  
Bon Dye m-mande-w padon,  
Si mwen poze-w kesyon:  
Ti moun yo inosan?  
Yo pa kon-nen pwoblèm la vi-a.  
Ki sak rele manman. Pa kite-n mouri.  
O! mwen pap janm suspan-n kriye, non.*

*O! mwen pap bliye jou sa-a. O! mwen pap janm suspan-n kriye, e...  
O! mwen pap janm bliye jou sa-a. Non !*

*REFREN*

*Bon Dye ki kote ou ye?  
Men pou ki sa?  
Es ke se sa nou fè-w, n-ap peye?  
Bon Dye ki kote ou ye?  
Twòp san koule!  
M-ap mande pitye pou Ayiti  
An mwe! Pote-m sekou!  
Es ke se nan rèv mwen ye?  
Anpil moun nan la ri,  
Ki pa gen la vi sou yo...  
Simityè-yo chaje,  
Pa menm gen plas pou y'antere-yo.  
Jounalis ap kriye,  
Yo pa janm wè bagay konsa-a  
O! Yon sèl peyi, yon sèl nasyon, nou ye.  
Tout Ayisyen!  
An nou mete tèt nou ansanm, anhan!  
Janhan!  
O! mwen pap janm ka blye jou sa-a, non!  
E...! Tout Ayisyen rele Bon Dye.*

*SPOKEN VOICE*

*Misik sa-a dedye pou tout...  
Pou tout fanmi, Ayiti, tout Ayisyen  
Ki tou patou, ki gen viktim.  
Musik sa-a pou tout moun ki mouri  
Tout moun ki mouri anba roch-yo  
Tout moun k-ap krye nan moman sa-a  
Pou tout moun k-ap plere.  
Nou kon-nen dlo pap janm suspan-n  
Koule nan zye-m.  
Son sèl peyi, yon sèl nasyon.  
Lunyon fè la fòs.  
An nou met tèt nou ansanm  
Pou nou ranje peyi nou-an.  
N-ap fè silans pou tout moun*

*Ki viktim-yo.  
Shouting voice, giving order:  
MODULASYON  
Bon Dye, ki kote ou yé?  
Wa-y! wa-y!  
Es ke se sa-n fè ke n-ap peye?  
Bon Dye ki kote ou ye?  
Kote ou ye?*

*M-ap mande-w pitye pou Ayiti.  
O! mwen pap janm suspan-n kriye.  
Non! Mwen pap janm bliye jou sa-a, no!  
O! mwen pap janm suspan-n kriye, no!  
Non! Mwen pap janm bliye jou sa-a.  
O! Se kè-m kape rache...  
Kondoleyans pou tout Ayisyen!*

Español:

Nunca olvidaré ese 12 de enero  
Todos los haitianos se levantaron con alegría en su corazón.  
El sol no se ha puesto aún y algunos están todavía en la escuela.  
Muchos están en la calle, tratando de ganarse la vida.  
La tierra comenzó a temblar. Muchas casas cayeron.  
Gente que no alcanzó  
a correr por su vida.  
Me duele el corazón por estos hermanos y hermanas que murieron sin decir  
una palabra.  
Muchas madres gritan:  
“¡ayúdenos! por nuestros hijos que han muerto”.  
Elas nunca volverán a verlos.  
Me duele el corazón  
por mis hermanos haitianos  
que perdieron miembros de su familia.

CORO

Señor Dios ¿en dónde estás?  
¿dónde estás?

¿estamos pagando por lo que hicimos mal?  
Señor Dios ¿en dónde estás?  
estoy pidiéndote “apiádate de Haití”  
señor Dios, estoy pidiendo perdón  
Si te hago una pregunta:  
¿los niños son inocentes?  
Ellos no saben nada acerca de los problemas de la vida,  
ni lo que es una madre, no nos dejes morir.  
Oh! Nunca dejaré de llorar, no.  
Nunca olvidaré ese día.  
Oh! Nunca dejaré de llorar ¡eh!  
Oh! Nunca olvidaré ese día ¡no!

#### CORO

Señor Dios ¿dónde estás?  
pero ¿por qué?  
¿estamos pagando por lo que hicimos mal?  
Señor Dios ¿dónde estás?  
Hay demasiada sangre derramada.  
Te estoy pidiendo: “apiádate de Haití”  
a mí ¡ayúdame!  
¿estoy soñando?  
Mucha gente yace sobre las calles  
están sin vida  
los cementerios están llenos  
ya no hay sitio para enterrar a los muertos.  
Los periodistas están llorando  
nunca vieron algo como esto.  
Oh! somos un país, una nación.  
¡Cada haitiano!  
Pongamos juntos nuestros esfuerzos, ¡anhan!  
Oh! no puedo olvidar este día ¡ah, no!  
Ea! todos los haitianos, clamemos en el nombre de Dios.

#### VOZ HABLADA

Esta pieza musical está dedicada a todos...

A todas las familias, a Haití, a todos los haitianos.  
A aquellos que tienen víctimas en cualquier parte.  
Esta música es por todos aquellos que murieron.  
Para todos aquellos que murieron bajo los escombros.  
A todos los que están llorando ahora,  
para todo aquel que está llorando...  
Sabemos que sus lágrimas nunca pararán  
ni las derramadas por mis ojos.  
Es un solo país, una nación,  
unidos somos fuertes.  
Juntemos nuestros esfuerzos  
con el fin de arreglar nuestro país.  
Guardemos silencio por aquellas personas,  
los que fueron víctimas  
una voz que grita, ordena.

#### MODULACIÓN

Señor Dios ¿dónde estás?  
Ay, ay. ¿Estamos pagando por lo que hicimos mal?  
Señor Dios ¿dónde estás?  
¿dónde estás?  
Te estoy pidiendo "apiádate de Haití".  
Oh! nunca dejaremos de llorar  
no, nunca nos olvidaremos de ese día  
Oh! nunca dejaremos de llorar, ¡no!  
¡no! nunca olvidaré ese día  
Oh! me duele el corazón,  
mis condolencias para todos los haitianos.

En este texto, el joven letrista Rossini Brénéus establece simplemente lo que tenía que decir. Y fue directo al grano, a lo que sucedió y lo que sintió mientras ocurría y después. Comenzó a la salida del sol, y fue dando saltos hacia el mediodía y la puesta de sol. Esta gente joven les mostró cómo ir hacia delante y aplican esta técnica en todas partes, en su escritura y, algunas veces, a expensas de la comprensión de aquello que querían decir.

Más tarde, cuando pregunta: “Dios ¿estamos pagando por el mal que hemos hecho?”, sentimos la presencia de la culpa del cristianismo. Nada puede suceder sin la debida causa. Siempre hay un castigo, una consecuencia de cualquier cosa. Entonces, tenemos esta duda razonable: señor Dios ¿dónde estás? Si hay un Dios, ¿por qué nos abandona? ¿Por qué razón no nos ahorró estas tribulaciones? Duda, dolor, incredulidad, son los rostros que los devotos enfrentaron al ser testigos de que su Dios falló a la hora de proteger a los aún llenos de fe. Creo que no había una clara distinción en la mente de este joven letrista, quien jugó de manera confusa con los sentimientos, así como con los conceptos. Sin embargo, conviene tener en mente el hecho de que se trata de un grupo musical haitiano de *gospel*. El texto es bastante ligero. No es aquel autoflagelante que podríamos esperar de un grupo musical evangélico radical, es algo balanceado, tal como se espera de un cristiano, que sea equilibrado.

## El carnaval en Haití

Haití es un país para el que el carnaval representa dos pulmones: el aspecto rural, *rara* (de origen africano), así como el urbano, el tradicional de las ciudades (de origen europeo). Estos pulmones permiten al país respirar, escapar de la pobreza y las penurias a través del canto y la danza.

El dictador haitiano François Duvalier sabía esto tan bien, que aprovechaba cualquier ocasión para organizar un festival de carnaval. Sin embargo, después de su partida y la destitución de su hijo, Jean Claude Duvalier, la tradición natural del carnaval no incorpora estos otros que se improvisaban para mantener a las masas tranquilas; entre otros: el carnaval de las flores, el de verano y el de los niños. Cuando los haitianos se dieron cuenta de que no habría carnaval en 2010, sintieron, así como en la diáspora, que hubieran perdido el alma, su *raison d'être*, su razón de ser.

Los centros de mayor importancia para llevar a cabo el carnaval urbano, Port-au-Prince y Jacmel, fueron devastados; bajo los escombros yacían los muertos, de quienes ya se había perdido la cuenta, y muchos de ellos permanecieron sin ser identificados hasta la fecha. Leogane, el centro rural para el carnaval de *rara*, fue pulverizado. Sin embargo, el sentimiento estaba mezclado. Nadie que se encontrara en su juicio pensaría en máscaras, música y danza después de semejante devastación; principalmente por los muertos, hubo tantos de ellos. Pero aún sentían que el carnaval era un escalón obligado, que fuimos obligados a pasar por alto.

A partir de mi propio estudio acerca del carnaval, descubrí que ponerse una máscara es un acto pleno de significados. Por ejemplo, algunas personas lo llevan como penitencia; con la finalidad de pagar algo a los dioses del vudú, para agradecerles, o bien para buscar su perdón, prometen disfrazarse durante el carnaval, a lo largo de siete años consecutivos. De este modo pude darme cuenta de cuán angustioso ha sido para este pueblo tener que romper sus votos aunque sea sólo por un año.

## Los dioses frente al vudú y las religiones occidentales

A pesar de que en el desastre las iglesias de origen occidental sufrieron más daños materiales que los templos vudú, ya que sus lugares de devoción fueron completamente destruidos y de que muchos de sus dignatarios murieron, algunos de sus líderes se atreven a hablar acerca de lo ocurrido en Haití como una maldición ligada a la herencia cultural africana del país. Esto, de hecho, es actuar desvergonzadamente. Aun la abolición de la esclavitud fue ganada por la forma del pensamiento vudú del pueblo haitiano: “necesitamos justicia, necesitamos libertad, los queremos ahora y los tendremos, aunque sea por medio de la destrucción de los opresores. Necesitamos cortarles la cabeza y quemar sus casas”.

La música ayudó a los esclavos a permanecer vivos y los preservó de la desesperación, al grado de evitar que llegaran a autodestruirse. La música vudú les dio valor y una razón para pensar que pronto estarían de regreso en África para tener de nuevo la libertad que una vez disfrutaron. Muchos críticos perciben las letras de la música vudú haitiana como minutas de lo que pasó y no tanto como el catalizador con la capacidad de poder cambiarlo todo.

Este sentimiento puede llegar a ser totalmente engañoso, desorientador. De hecho, algunos textos contienen un subtexto, lo que escuchamos no es lo que el autor desea que comprendamos. El doble sentido es muy común en la música popular, no sólo en el vudú haitiano. Sin embargo, hemos tenido tantos dictadores en Haití que le temen a las palabras y que odian la verdad, que los compositores populares aprendieron desde la cuna la manera de decir las cosas de una manera diferente a la que se desea. Tendremos que leer entre líneas para mejorar nuestra comprensión.

## Algunas observaciones acerca del desastre natural y la música

1) Este desafortunado evento natural ¿qué hace por Haití musicalmente hablando? Podemos responder a esto a partir de que la gente compasiva se interesó en ayudar a este país y de que surgieron muchas composiciones musicales, además de que se organizaron un sinnúmero de conciertos. En este sentido, muchas de estas composiciones musicales fueron realizadas por no-haitianos, y cada cual organizó conciertos a beneficio. Así, podemos decir que este fenómeno no es folclore *per se*, ya que no incluían la participación espontánea del pueblo, sino que los artistas profesionales tomaron el acto de la composición; esta nueva forma no nacía de lo anónimo, lo que la descarta para ser etiquetada como folclore. Sin embargo, esto no la excluye de ser objeto de estudio de la etnomusicología. Esto es música popular en su mejor expresión.

2) La música llegó a ser dolorosa para el pueblo haitiano después de haber perdido 250,000 personas, de verlas podrirse a la luz del sol, ser enterradas en tumbas colectivas, ver a sus sobrevivientes amputados, a veces sin una razón válida y sin recibir la ayuda que desesperadamente necesitaban. Los sambas haitianos, estos compositores populares, estuvieron como dormidos. Muy pocos en la sociedad se sintieron con ganas de cantar o bailar, aun después de tres meses del terremoto. La imagen dantesca impuesta sobre sus ojos cortó su inspiración. La muerte y la devastación dejaron a la música para más tarde.

3) El despertar a la luz está llegando lentamente. La gente no se olvidará pronto de lo que sucedió. Sin embargo, escuchamos más y más danzas anunciadas. El pueblo ha comenzado a vivir de nuevo, después de sufrir durante unos meses la “culpa del sobreviviente”, debido a que sus hermanos, hermanas, madres, padres, así como incontables parientes, los amigos y vecinos, perdieron sus vidas. Poco a poco comenzaron a sentir que les era permitido recrearse. La música y la danza están cada vez más en escena. No podemos seguir castigándonos por estar vivos.

4) La música y su importancia terapéutica fue soslayada justo después del terremoto. El carnaval, que nadie tenía el valor o la voluntad de llevar a cabo, no era capaz de ayudar a resolver la privación del derecho a la ejecución musical *per se*. El luto es silente en algunos estratos de la sociedad haitiana, se encuentra asociado a la música clásica que se difunde por la radio todo el día o bien a los himnos religiosos; justo después del terremoto vimos surgir coros de manera espontánea, improvisando en las calles y dando gracias a Dios por estar vivos pese a todo.



Encontramos más y más resistencia dentro de la sociedad haitiana, que tiende más a la celebración de la vida de una persona que ha muerto, que a conmemorar su muerte. Los haitianos que han vivido durante mucho tiempo en el extranjero tienen ciertas dificultades para aceptar las nuevas tendencias.

Recibimos un sinnúmero de imágenes de los edificios que cayeron. Pudimos visualizar y escuchar en Port-au-Prince a todas aquellas bandas militares marchando frente a aquellos, bandas que a lo largo de los años animaron incontables desfiles en honor de alguna festividad nacional u honrando a un dictador o a otro.

Hablando más acerca del folclore o música popular, con frecuencia pasamos por alto el hecho de que mucha de la música escrita de Haití es en su mayoría de corte militar. La mayoría de los compositores del pasado pertenecieron alguna vez a la Orquesta del Palacio Nacional. Su música es prácticamente desconocida, a pesar de que es una parte muy importante de la creatividad musical haitiana. Muchas de estas composiciones tuvieron inspiración directamente del vudú, religión local.

Tenemos nombres que son grandes: Occide Jeanty, el padre, que se opuso a la ocupación de Haití por parte de los americanos en el comienzo del siglo XX. Hay que diferenciarlo de su hijo, quien llevaba el mismo nombre. Después, tenemos a Bruno Jean-Baptiste y otros. Todos ellos fueron directores de la Orquesta de Palacio Nacional y militares.

Cuando hablamos de música popular tenemos que pensar en “Choucune”, un texto del poeta haitiano Oswald Durand, quien vivió en el siglo XIX, musicalizado por Michel Mauléart Monton, compositor haitiano del mismo siglo (1855-1898). Esta canción fue traducida al inglés y llegó a ser “Yellow Bird”. Desafortunadamente hay muchos que reclamaron su paternidad. Algunas veces una canción haitiana de un compositor conocido es llamada “canción folk” en otro país. Éste ha sido uno de los giros más raros de la historia; canciones de Venezuela, México y otros países han sufrido el mismo destino. Se les hicieron arreglos y cambiaron de nombre a manos de otros compositores. Para ponerlo de manera llana, esto es latrocinio intelectual. Edwige Danticat, reconocida autora haitiana que vive en los Estados Unidos, recomendó algunos libros y música para aquellos interesados en la historia de este país:

- *The Black Jacobins* escrito por C.L.R. James. Texto documental acerca de la Revolución haitiana de 1791-1804.

- *The Rainy Season: Haiti Since Duvalier*, de Amy Wilentz. Este trabajo de estilo no novelesco da cuenta del periodo 1986-1989, durante el cual el dictador haitiano Jean-Claude “Baby Doc” Duvalier fue obligado a exiliarse del país y las masas patrocinaron grupos de vigilancia, además de otras clases de caos que arrasaron las calles.
- *Love, Anger, Madness: A Haitian Trilogy*, de Marie Vieux-Chauvet. Esta tríada de novelas publicadas recientemente en inglés, con prólogo de Danticat, fue prohibida cuando por primera vez se publicaron en francés, en 1968, durante el reinado de terror de François “Papa Doc” Duvalier.

En lo que se refiere a la música, Danticat ofrece ejemplos de grupos haitianos:

- Boukman Eksperyans: a “mizik rasin”. Banda de Port-au-Prince que combina elementos de vudú haitiano y música folk además de rock and roll, se formó en 1987 y su producción incluye *Vodou Adjæ*. El grupo entreteje temas de rebelión en su música, y su tema de 1990 “Kem Pa Sote”, fue proscrito de la radio haitiana.
- Ram, otro grupo mizik rasin de Port-au-Prince, se formó en 1990. Un sencillo de la banda, “Fèy”, fue prohibido por los militares, ya que éste era visto como un himno de apoyo para el presidente haitiano en el exilio Jean Bertrand Aristide.

## Otros ejemplos de cómo el siniestro inspiró a los artistas

Muchos otros artistas grabaron viejas canciones con el fin de ayudar. Por ejemplo: “Everybody Hurts” (Toda la gente se hace daño), un sencillo de caridad para ofrecer auxilio de emergencia por el terremoto, estuvo en la Radio 1 de la BBC. Bill Lamb, de *About.com*., escribió sobre esta canción en una guía para los 40 éxitos del Pop. Supimos que Simon Cowell organizó la regrabación de “Everybody hurts” de R.E.M. que estuvo a la venta en las tiendas del Reino Unido el 8 de febrero de 2010. Esta grabación es una muestra de las más de 20 estrellas que participaron, incluyendo a Susan Boyle, Mariah Carey, Michael Buble, Cheryl Cole y Robbie Williams. Parece que el primer ministro del Reino Unido, Gordon Brown, animó a Simon Cowell para reunir a todos en este esfuerzo con fines benéficos.

Las nuevas composiciones haitianas están llenas de realismo. Reflejan el hecho de que cuando ya los medios se hayan ido, y que Haití no se encuentre bajo los reflectores, las cosas estarán tan mal como después del día 12 de enero. ¿Qué se hizo después de todas estas actividades con fines de beneficencia, la música

sonando y las voces cantando mientras el dinero llovía en los fondos? El pueblo haitiano todavía se encuentra haciendo frente a sus problemas por sí mismo. Su miseria no flaqueó.

Ahora que estos conciertos a beneficio han callado ¿qué es lo que queda? Nada más que gente real colocada frente a su realidad. Hasta ahora no se ha hecho nada por ellos, a pesar de los millones de dólares reunidos durante las incontables actividades que reunieron fondos. Muchos meses nos separan de la devastación que dejó este terremoto. ¿Y dónde está Haití? Todavía se encuentra en el fondo de su desesperación. “Cuando todo parece perdido, nosotros, los haitianos, todavía tenemos nuestra cultura”, como señaló el escritor Dany Laferrier. ¿La cultura será capaz de alimentar al pueblo? ¿Cómo? ¿Cuándo? La industria de la música, de la que dependía toda esa gente, no parece plausible.

Leogane, la ciudad al sur de Port-au-Prince, la cuna del rara, se encuentra bajo escombros. Muchos de los campesinos compositores, los sambas, murieron. Todos ellos son los defensores naturales de la cultura haitiana. Fueron asesinados por un acto de Dios. Esto significa que el ataque natural en contra de Haití no sólo fue en contra de los bienes materiales, lo fue también en contra de la riqueza mental, en contra de la cultura, en contra de la música.

Es inútil culpar a la naturaleza por no evitarnos el sufrimiento. Sin embargo, no creo que sea en modo alguno placentero para un creyente imaginar que Dios estuvo presente y dejó que las fuerzas naturales batieran a un país como éste, traer más sufrimiento sobre el pueblo, quien, de hecho, ya ha tenido más que su parte de pesar. Los tambores, los *lambi* (trompetas de caracol marino), los *vaccine* (clase de trompetas hechas de bambú) iluminarán todavía los días de los sobrevivientes.

La famosa capacidad de recuperación de los haitianos no es una frase vacía. Después del temblor, yo mismo estaba muy triste y no podía imaginar que un haitiano riera y bailara. Unos cuantos días después comprendí lo equivocado que estaba. Fui invitado a asistir a una danza pública en Toronto que presentaba un grupo muy popular, Ti-Vice. Me negué rotundamente a participar. Filosóficamente, de modo particular, estaba en contra del hecho de regocijarnos tan pronto después de tan devastador terremoto. Sin embargo, sí puedo darme el lujo de privarme de una ocasión de cantar y bailar, la mayoría de los haitianos no pueden.

## Las nuevas composiciones musicales y el terremoto

La mayoría de las composiciones son tristes, son como oraciones. Los compositores le están pidiendo a Dios que haga algo por el país. Todas están llenas de esperanza y ánimo a pesar del sentimiento que yace debajo de la impotencia y la tristeza.

Si ustedes creen que el vudú es, a la vez, magia y religión, los creyentes no sólo rezarán para pedir el mejoramiento de su estilo de vida y de sus medios, sino que también tratarán de influir en los dioses por medio de ceremonias mágicas en las cuales se comprometen a la realización de un acto de devoción, para recompensarles o realizar algo dañino o degradante en contra de los dioses, hasta que consientan en acudir en auxilio y realizar cambios palpables. Si la religión se trata de devotos y oraciones, la magia siempre tratará de cambiar el fenómeno que se está llevando a cabo para forzar los eventos.

Aquí tenemos otra canción de un grupo haitiano de Miami, Ti-Vice. Su nuevo álbum: *Welcome to Haïti* (vinn investi: ven e invierte). El título de la canción es: "Nou pap lage" (No nos daremos por vencidos).

Transcripción de la letra en créole y traducida al inglés por Voegeli Juste-Constant y al castellano por María Guadalupe Rivera Acosta.

### *NOU PAPLAGE*

(No nos daremos por vencidos)

Comienza con voces de niños que hablan separadamente

*Je t'aime Haïti*

*Ayiti mwen pap janm kite-w*

*Ayiti se peyi pa-m*

*An-n rekonstwi Ayiti*

*The children say together: Ayiti kinbe-la!*

*¡Ayiti kinbe-la!*

*Gade on trajedi*

*Ki tonbe sou peyi-m*

*M'tande moun k-ape di : Ayiti fini.*

*Mwen di : non! non! non!  
Pa dekouraje!  
Mwen di : non! non! non!  
Nou gen pou-n leve,  
Ak la fwa Bon Dye, i-ye...  
Madi douz janvyè,  
Yo rele-m fè-m kon-nen  
Gen yon 'state of emergency',  
O! o! o...  
Lè mwen lumen tele,  
Mwen wè tout moun dlo nan je.  
Se peyi-a ki fèk twanble,  
O! o! o...  
M-wè palè tonbe,  
DGI kraze,  
Montana pa ekziste,  
Sakre kèu nan la ri,  
Leyoga-n ap soufri,  
Jakmèl depafini  
M-ap mande konbyen moun ki frape?  
Tout moun nan la ri, y-ap panike.  
Es ke se reve, n-ap reve?  
O! Bon Dye:  
Es-ke fanmi-m epaye?  
Zanmi-m O.K.?  
Pou ki se peyi-m sa rive?  
Gade on trajedi  
Ki tonbe sou peyi-m  
M-tande moun kape di : Ayiti fini.  
Mwen di: non! non! non!  
Pa dekouraje!  
Mwen di: non! non! non!  
Nou gen pou-n leve,  
Ak la fwa Bon Dye, i ye...  
  
Rele Papa Bon Dye  
Pitye pou Ayiti!  
Rele Papa Bon Dye !Pitye!*

*Mwen gen la fwa,  
Mwen gen lespwa,  
Pèp Ayisyen ap jwen-n viktwa  
Mwen gen la fwa,  
Mwen gen lespwa,  
“Everybody stand-up!”  
Never ever give it up!  
Mwen gen la fwa,  
Mwen gen lespwa,  
Pèp Ayisyen ap jwen-n viktwa  
Mwen gen la fwa,  
Mwen gen lespwa,  
Kinbe la!  
I am praying for everybody,  
Ki pèdi yon pwòch  
Nan moman sa-a  
Kenbe la, fo-w kenbe!  
Kenbe la!  
Ayiti peyi mwen,  
Malgre tout mizè nou pase  
Kembe la!  
Fò-w kenbe la, kenbe la.  
Nou pap lage*

*Pèp Ayisyen m-avè-n, pa lage.  
Rele Papa Bon Dye  
Rele, rele!  
Pitye pou Ayiti,  
Si nou fè mal,  
Tan pri, padone nou  
Rele Papa Bon Dye  
Rele i-ye...  
Mwen gen la fwa,  
Mwen gen lespwa,  
Pèp ayisyen ap jwen-n viktwa  
Mwen gen la fwa,  
Mwen gen lespwa,  
“We are one.*

*Together we shall overcome."*  
*Mwen gen la fwa,*  
*Mwen gen lespwa,*  
*Pèp ayisyen ap jwen-n vikwa*  
*Mwen gen la fwa*  
*Mwen gen lespwa,*  
*M-pap jan-m lage*  
*Kenbe la! Kenbe*  
*Kenbe la-a!*  
*Kenbe la*  
*Wow ! Ayiti sou genou!*  
*Men li pap kouche*  
*Lape leve-e!*  
*Kenbe la!*  
*Kenbe la!*  
*Se pa pwemye fwa,*  
*Ayiti pwan fwap.*  
*Men n-pap janm dezespere*  
*Kenbe la!*  
*Nou toujou goumen,*  
*Bay you-n lòt nan men*  
*Ye! Ye! Ye!...*  
*Ayiti kenbe la...*

## ESPAÑOL

Te amo, Haití,  
Haití, nunca te dejaré,  
Haití es mi país,  
reconstruyamos Haití.

Los niños dicen al unísono: Haití ¡pónete de pie, rápido!

Mira la tragedia  
que cayó sobre mi país,  
escuché que la gente decía: Haití está acabado.  
Yo digo: ¡no! ¡no! ¡no!  
No se desanimen.

Yo digo: ¡no! ¡no! ¡no!  
Nos pondremos de pie de nuevo  
gracias a nuestra Fe en Dios...

El martes 12 de enero  
me llamaron para avisarme  
que hay un estado de emergencia  
oh ! oh! oh...

Cuando encendí la televisión  
vi a todo mundo con lágrimas en los ojos,  
un terremoto acababa de golpear mi país  
oh ! oh! oh...

Vi que el Palacio Nacional colapsó,  
que la DGI (oficina de impuestos) fue arrasada,  
Montana ya no existe,  
la iglesia del sagrado Corazón está destruida.  
Leogane está sufriendo,  
Jacmel está en ruinas,  
me pregunto ¿cuántos murieron?,  
todos están en la calle presos por el pánico.  
¿Estamos soñando?  
oh! señor Dios,  
¿mi familia ha sido perdonada?,  
¿mis amigos están bien?

¿Por qué ocurrió esto en mi país?,  
miren la tragedia  
que cayó sobre mi país.  
Escuché a la gente diciendo: Haití está acabado.  
Yo digo: ¡no! ¡no! ¡no!,  
¡no estemos desalentados!  
Yo digo: ¡no! ¡no! ¡no!,  
nos pondremos de pie nuevamente  
gracias a nuestra Fe en Dios.

Clamemos en el nombre de Dios,  
ten piedad de Haití,  
clamemos en el nombre de Dios,



¡ten piedad!  
Tengo fe,  
tengo esperanza,  
el pueblo haitiano saldrá victorioso.  
Tengo fe,  
tengo esperanza,  
¡todo mundo de pie!  
¡Nunca jamás, darse por vencido!  
Tengo fe,  
tengo esperanza,  
el pueblo haitiano saldrá victorioso.  
Tengo fe,  
tengo esperanza,  
¡pongámonos de pie rápidamente!  
Estoy orando por todos  
aquellos quienes perdieron a un familiar,  
en ese momento.  
¡De pie, rápido, tenemos que ponernos de pie rápidamente!  
¡de pie, rápido!  
Haití, mi país.  
A pesar de toda la aflicción que han conocido,  
¡de pie, rápido!  
Tienen que ponerse en pie rápidamente,  
no nos daremos por vencidos

Pueblo haitiano, estoy con ustedes. ¡No se rindan!  
Clamemos en el nombre de Dios,  
¡llámenlo! ¡llámenlo!,  
ten piedad de Haití.  
Si hacemos algo equivocado  
te rogamos, perdónanos.  
Clamen en el nombre de Dios,  
llámenlo.  
Tengo fe, tengo esperanza  
de que el pueblo haitiano saldrá victorioso.  
Tengo fe,  
tengo esperanza,  
somos uno,

juntos saldremos adelante.  
Tengo esperanza,  
tengo esperanza,  
el pueblo haitiano saldrá victorioso.  
Tengo fe,  
tengo esperanza,  
nunca me daré por vencido.  
¡Levántense rápido!,  
¡levántense rápido!,  
¡levántense rápido!  
Oh! Haití está de rodillas,  
no permanecerá tendida,  
¡se pondrá de pie!  
¡Ponte de pie rápidamente!,  
¡ponte de pie rápidamente!  
¡no es la primera vez  
que Haití ha sido golpeada,  
pero nunca perderemos la esperanza.  
¡Pongámonos de pie rápidamente!,  
nosotros siempre luchamos,  
demos la mano uno al otro.  
Ye! ye! ye!  
¡Haití, levántate rápidamente!

Como primer paso en nuestro análisis de esta canción, podemos decir que ésta es la duodécima canción del disco. Es simple, sin pretensión. El texto tiene un resultado lógico. No estamos lidiando con un acróbata que está haciendo contorsiones intelectuales de dudosa calidad. El compositor va directo al grano. Se trata de un popular grupo que hace música para bailar y no tiene nexos religiosos. Aun la canción, sin respiro, alude a Dios, le rezan. Claman su nombre. Le piden que tenga piedad de Haití. En ninguna parte mencionan que las 250,000 víctimas tuvieran un duro castigo, es una canción llena de fe y esperanza. Es un grito real, positivo, cristiano. La música es hermosa y bien resuelta, no se trata de una composición de último minuto, un pretexto para justificar un texto con este propósito. Las voces de los niños en la introducción de la canción ofrecen un mensaje de esperanza. El compositor contempla un futuro brillante para Haití y una positiva victoria del pueblo haitiano sobre la adversidad. El texto es incluyente y ofrece una visión positiva de los haitianos.

Como segundo paso notamos que inicia con estos niños hablándole directamente a Haití como si fuera una persona. El país se convirtió en metáfora por la gente, que sufrió que fue asesinada, herida. *Atiki kinbela!* (Haití, ponte de pie rápidamente!), *Jé t'aime Haiti* (te amo, Haití). ¿Es mucho decir a los sufrientes directamente? En lugar de hablarle al país de esta manera figurada. Mientras ¿qué quiere decir el pueblo? Ellos aplican la metonimia a su forma de pensamiento, el contenedor reemplaza al contenido. Sería más objetivo decirle a la gente: ¡te amo! Sin embargo es más seguro decirselo al país. Las alas derecha e izquierda de los políticos pueden amar un país en términos abstractos. Cuando declaras que amas a la gente muestras tu ala izquierda de manera tendenciosa y lo dices fuerte: puedes transformar el amor en algo objetivo y operativo. Cuando tú dices el pueblo, incluyes al país. Pero al mencionar el país, no necesariamente estás pensando en el pueblo.

T-Vice cabalga a dos lomos. Algunas veces se dirige al país, y con frecuencia a la gente. ¿Son izquierdistas? No vayamos tan rápido. Ellos corrigen pronto esta impresión al tomar la postura de una ferviente actitud idealista: Dios es su resguardo. El país será salvado porque creen en él. Le imploran que tenga piedad para Haití.

Estos jóvenes músicos obedecen a la ideología dominante en pro del capitalismo cristiano-demócrata. Escribieron en su disco "Bienvenido a Haití", y le agregaron en créole haitiano: *Vinn envesti* (ven a invertir). Ellos sueñan con un renacimiento del país en el errático modo capitalista. Nuestra falla como país es a causa de que abrazamos de todo corazón el capitalismo: *gwo vale piti* (el pez grande se come al pequeño).

Haití renacerá de sus cenizas cuando finalmente comprendan que *yon sèl dwèt pa manje kalalou* (nunca podrás comerte la sopa hecha con quingombó con un dedo). De esta manera, el saber popular lo explica todo, cualquier esfuerzo exitoso debe ser colectivo. La mentalidad del *tout koukopu klere pou je-w* (todas y cada una de las luciérnagas usa su luz para encontrar su propio camino) siempre mantendrá al pueblo haitiano en las profundidades de la desesperación. Cualquier apariencia de desarrollo será caótica por la falta de coordinación.

Recibimos el mensaje: ven e invierte, no en la canción, sino en la mira del disco. ¿Cómo haremos eso? ¿Actuaremos como cuando "la fiebre del oro" del antiguo oeste o como gente razonable, pensando en grupos organizados, como una colectividad decorosa? ¿Será nuestro modelo: coordinación, *tètansanm* (ensamblando, uniendo nuestro pensamiento)?

T-Vice lo dijo llanamente, pero en inglés, sin dirigirse a los que sólo hablan *créole*: “Somos uno, juntos saldremos de esto”. De hecho, esta canción es una bolsa mezclada de fe capitalista, idealismo cristiano y algunos lemas de tono izquierdista. Esta canción es, en suma, una postura de encierro: sentarse en el cruce de caminos. Puedes tomar el que sea, más conveniente para ti.

Los haitianos necesitan ser más fuertes que eso. Tienen que aprender a hacer elecciones claras. *Roule-m de bò'* (estoy abierto a todas las posibilidades) no salvará al país del caos, el estancamiento y el desperdicio de recursos humanos y económicos. Si el pueblo no tiene opciones claras, el país simplemente se quedará destruido.

## Revisión de un diario haitiano, *Le Nouvelliste* (marzo a junio de 2010)

Esta rápida revisión nos da una imagen mental completa después del terremoto. Podemos ver lado a lado: cadáveres, tiendas de campaña, oficinas prefabricadas, festivales y ferias. Estos son los principales temas que abordan los columnistas y los periodistas aficionados.

En un artículo escrito por Angie Marie Beeline Joseph, publicado el día 4 de marzo de 2010, acerca de una reunión de la UNESCO éste Haití, señaló que la ministra haitiana de cultura y comunicación, Marie-Laurence Jocelyn Lassègue, afirmó:

Para salvaguardar el patrimonio material e intangible de Haití, no es suficiente reconstruir edificios o proteger los museos, así como el contenido de los archivos. También lo es el trabajar para preservar la memoria, las tradiciones y el saber-cómo del pueblo haitiano.

En la misma edición, Teeluck Bhuanee, representante de la UNESCO en Haití, dijo: “Si hay algo de lo que Haití puede sentirse orgulloso, es de su cultura; porque no hay absolutamente ningún lugar en el mundo en el que la cultura posea tanta riqueza”. Él piensa y añadió que “en el recuento de los daños después del desastre, la cultura tendrá que llegar a ser aceptada y llegar a ser un tema financiado por todos”.

Demos un vistazo a otro artículo escrito en colaboración por Angie Marie Beeline Joseph y Pierre-Raymond Dumas, publicado el jueves 22 de abril de 2010. Subraya

el tema del que hablé en mi ponencia: “*The various solidarity songs with Haiti*” (Las diversas canciones de solidaridad con Haití):

Tanto en Haití como en el extranjero, los artistas se movilizaron para proveer ayuda –señalaron–; esto prueba que la industria musical no permanece insensible ni a la capital de Haití ni a los acreedores, golpeados justo en el corazón por un violento sismo.

Las grandes cadenas televisivas aportaron su contribución para que la gente alrededor del mundo tomara conciencia de la desgracia ocurrida en Haití. El primer video, intitulado *Un geste pour Haiti Chérie* (Un gesto por la amada Haití), lanzado por el cantante de rap Passi, en una canción del grupo Neg Marrons en colaboración con el gran Charles Aznavour, *Grand Corps Malade* y *Yousou N'Dour*. Después vino *Désolé* (Lo siento), un video clip escrito por Kery James, un artista de ascendencia haitiana que vive en Francia.

Rihanna, nacida en Barbados, grabó una canción para rendir homenaje no sólo a los muertos, sino también a los sobrevivientes, quienes luchan por su vida aun en condiciones llenas de dolor. Ella adaptó “Redemption song”, un éxito muy conocido de Bob Marley. Esta canción fue grabada durante un especial de televisión de Oprah Winfrey a favor de los sobrevivientes.

Wyclef Jean reunió a “The fugees” y ahora está rodeado de Lauryn Hill y Pras Michel. Ellos desean grabar un sencillo y tocarlo en conciertos que reúnan fondos. Los artistas de países caribeños, como Shaggy, Sean Paul, Bélo y Sean Kingston, cantaron “Rise Again” por Haití. Dicen que pueden volver a pararse en sus pies y que el país debe vivir. Los artistas de África unieron sus voces y crearon *Haiti, on ne te laissera pas Dans l'oubli* (Haití, no dejaremos que seas olvidada). Los periodistas, en sus propias palabras, concluyen:

Desconcertante y tonificante la lista de canciones es muy larga. No la terminaríamos en tres páginas, si tuviéramos que nombrar todas las canciones compuestas que se ha hecho a nombre de Haití, en el área musical.

En un artículo escrito por el mismo Pierre-Raymond en ese momento, publicado el sábado 8 de mayo de 2010, señala: “El colectivo de músicos haitianos, en paro de solidaridad”. Uno descubre que unas 30 canciones escritas por músicos haitianos, se están escuchando al aire. Uno puede ver algunos títulos: *One nation... One voice*

compuesta por el grupo Ti-Vice, “Leve kanpe” (Levántate) de Jean Roosevelt, “Hope for Ayiti” de Wyclef Jean, y así sucesivamente. Algunas celebridades haitianas produjeron su disco de manera muy rápida, pero, hasta ahora, esto ha sido una solución individualista ya que nada colectivo surgió.

El periodista haitiano concluyó su largo artículo señalando:

En cada nivel, y en todas las áreas, el egoísmo constituye nuestro gran problema, nuestro enemigo jurado. Se crean nuevos grupos en números récord. Y uno inexorablemente se da cuenta de sus espectaculares rupturas. El divorcio más reciente es el de Nu Look-Gasman. Si somos impotentes y estamos divididos en este periodo de desastre, si nuestros artistas, quienes seguramente deberían jugar su papel de explorador, no están disponibles para hacer el trabajo, ¿de qué estará hecho el mañana?

Sin duda, en nuestra mente los países de habla hispana manifestaron su solidaridad con Haití a través de la música y la danza, como en cualquier parte del mundo. Al vivir en Norteamérica, uno no tiene necesariamente acceso a las fuentes apropiadas de información tocante a este asunto. Un artículo encontrado en las columnas del sábado 8 de mayo en el diario *Le Nouvelliste* llena este enorme hueco. La periodista Christina Guérin describe, bajo el título ‘Un canto por Haití’, de qué manera Juan Luis Guerra, Juanes, Alejandro Sanz, Enrique Iglesias y muchos más, reunieron a más de 20,000 personas en el estadio olímpico de Santo Domingo el día 18 de abril, en un concierto organizado en favor de Haití.

Después de la presentación de un cortometraje acerca del temblor en Haití, el concierto comenzó por medio de una simple frase: “Hoy estamos aquí para ti, Haití”. Christina Guérin concluyó:

[...] grito ante esta nueva y promisoría solidaridad, y también porque ha llegado el tiempo, para borrar estas heridas del pasado, para unir las manos, para permanecer unidos, para respetarnos mutuamente uno al otro. Grito porque a pesar del gran hueco existente entre nosotros, la iniciativa de solidaridad ha sido espontáneamente generada por un gran nombre de la música dominicana. Grito porque es humano gritar. Grito para mis amigos que han desaparecido. [...] Grito y bailo por Haití. También canto con nuestros vecinos un canto de esperanza.

En el campo de la música clásica vimos anunciado el 22 de abril el *Concert du renouveau et de l'espoir* (Concierto de renacimiento y esperanza) que será tocado

por la Orchestre Philharmonique de l'École Sainte-Trinité (Orquesta Filarmónica de la Escuela de La Santa Trinidad) el domingo 23 de abril de 2010.

## La música como terapia

Casi todos están de acuerdo en que aquel terremoto del 12 de enero dejó a los haitianos marcados con cicatrices y repletos de problemas psicológicos. Sin embargo, algunos especialistas ven con facilidad a las artes en general como terapia. A la musicoterapia no se le inscribe, en primer lugar, en la línea de batalla, si acaso no es ignorada por completo. En este sentido, podemos tomar como ejemplo el artículo de Patrice-Manuel Lerebours, publicado el martes 4 de mayo de 2010 en *Le Nouvelliste*, periódico haitiano. El periodista señala:

[...] los jóvenes participantes en este programa han tenido éxito en la expresión... de su angustia y sus frustraciones, algunas veces a través del dibujo o de los textos poéticos, de acuerdo con numerosos psicólogos, es un paso importante para alcanzar la sanación [...] La danza y el teatro, de una manera más corporal, pueden ser un fabuloso catalizador para aquellos que buscan recuperar la confianza en sí mismos.

Basándose en cuerpos de investigación, sabemos que la música ofrece grandes resultados. Por lo tanto, no dudamos, en la estela de este terrible terremoto, en recomendar la música como terapia principal puesto que es prevaleciente en Haití. El mismo periodista, Patrice-Manuel Lerebours, en otro artículo señala:

Marcher pour l'art... ou pour le Business?" (¿Por el camino del arte... o por el camino de los negocios?) Habla acerca de una marcha realizada por los artistas el jueves 29 de abril. Estos artistas querían un resurgimiento de la vida cultural, puesta en suspensión desde el 12 de enero por el terremoto. Notamos con satisfacción que asistieron un gran número de ellos.

Lerebours escribió acerca de los organizadores:

Seguro querían honrar la memoria de sus amigos y colegas del mundo artístico que murieron tras el temblor de enero; pero querían también que la vida de noche comenzara de nuevo, que la gente comience a bailar de nuevo, que los músicos comiencen a trabajar de nuevo, también querían que el duelo terminara. Partiendo

de esto, es fácil olvidar que aquello que complace a unos es el trabajo de otros. Casi cuatro meses de desempleo, que duele, y duele fuerte, particularmente cuando uno tiene una familia que alimentar. Los músicos y operadores culturales también viven de pan, y necesitan dinero.

## Conclusiones

Regresando a nuestro título: Cuando la música toma su inspiración de las catástrofes naturales, uno puede ver claramente que no se trata de un título pegadizo. Es una realidad, y en cualquier aspecto, no es nuevo en el reino de la actividad musical del hombre.

Desde el comienzo del mundo hasta nuestros días, tanto las catástrofes naturales como los desastres que el hombre ha hecho, han inspirado y continúan inspirando a los artistas en todos los espectros de las artes: pintores, escritores, bailarines y, por supuesto, a los músicos.

Privilegié este tema para mi nueva incursión en la etnomusicología gracias a la petición del doctor Arturo Chamorro Escalante, de la Facultad de Música de la Universidad de Guadalajara; esta invitación ha sido de mucha ayuda y en cualquier aspecto, relevante. Llegó a tiempo para permitirme hacer de la reciente tragedia en Haití, una investigación en música folclórica y popular. ¡Curioso! Pero fue algo práctico y estaba a la mano. Las mentes somnolientas son despertadas siempre por circunstancias inesperadas, por lo que la intervención del doctor Arturo Chamorro no sólo fue bienvenida, sino divina. Me dio el impulso que necesitaba para regresar a la etnomusicología.

Los haitianos están despertando de su terrible experiencia, y reinstaurando la música en el honroso lugar que siempre ocupa en su vida: el de catalizador y valiosa catarsis. Me siento complacido al haber elegido este tema.



# La danza de los enlistonados.

## Una visión general de la tradición oral de Ocozocoautla

Alejandro Burguete

### Origen

La danza y la música son importantes para cada pueblo, ya que giran en la preservación de costumbres y tradiciones que otorgan identidad propia a sus habitantes.

Desde el amanecer del hombre, éste ya creaba sonidos con su voz, y posteriormente con elementos naturales como piedras y palos entrechocándolos, además de imitar a la naturaleza y a los animales recreando un idioma que lo conectaba, a través de ritos y danzas, con sus dioses. En la época prehispánica, el hombre en América tenía formas musicales establecidas para cada ocasión, para exhortar plegarias a sus dioses, para ritos fúnebres, recibir y finiquitar el año calendárico ritual, solicitar buena cosecha, etcétera.

Nuestros ancestros zoques creyeron en diversos seres místicos, entre los más importantes, de los cuales podemos mencionar los siguientes: *kotome koja* (espíritu animador de toda las cosas), *naza kopak* (cabeza de la tierra, del mundo) que puede ser considerada una deidad muy antigua o “el patrón de la tierra”, *joko ijpstäjik* (el dios mayor del inframundo), *jata-jama'* (padre sol), *nana-poiya* (madre luna). Además de otros inferiores como: *möböt* (hombre rayo), *mönganan* (rayo viejo), *nātsan* (serpiente de agua), *xawatsan-xsahuatsan ó orchan* (serpiente de aire), *nastsan* (serpiente de tierra) y algunos animales como *kang* (jaguar), *tsawi* (mono), *mā'a* (venado) y los árboles, entre ellos el más importante, *quishina* (ceiba).

Las danzas más importantes se efectuaban en honor a la fertilidad de la tierra y realizaban una celebración previa a la temporada de siembra a la que llamaron

*chawite*. Hacían un ritual en el que se conglomeraban todos los habitantes de la comunidad con sus mejores granos de maíz, frijol, calabaza, entre otros, y enterraban una pequeña figurilla de barro (*ponsoki*) con la cual se realizaba el pacto con la deidad de la tierra *naza kopak*. Las semillas se insertaban dentro de morros y pumpos, a manera de sonajas, y danzaban todos alrededor del espacio que se sembraría, en forma circular, representando al sol y el movimiento del cosmos.

Con la llegada de la evangelización, los frailes españoles de la orden de los dominicos rediseñaron el sentido de estas ceremonias hacia el catolicismo, fusionando los conceptos estructurales religiosos y de la sociedad (tanto zoques como españoles) y heredando así una gran variedad de danzas y sones para Ocozocoautla; por ejemplo: moros y cristianos, *pashtu´* (San Sebastián), pastores y pastoras, *atsipãntowo´* (Santa Cruz) y la danza de los enlistonados o baile grande, *etzanguimã*.

Estos frailes con la doctrina sometieron a los pobladores de Ocozocoautla cambiando su antigua religión politeísta. No es de esperar que mucha de esa música zoque se fusionara con la propia española. En la actualidad, el fin es alegrar el alma con la flauta y el tambor, el sentir latir el corazón; es primordial que en el carnaval zoque coiteco interactuemos en la búsqueda de una nueva identidad para preservar las costumbres y tradiciones de sus raíces. Sin la música no existiría la alegría de vivir.

## La danza (*te etse´*)

La danza se organiza con ocho de los 22 cargos de cofradías en la actualidad, los cargueros representan el mando al llamárseles *kowina*, (cohuiná, jefe, cabeza principal), y su compromiso del mando es por tres años. Como persona principal el *kowina* organiza en conjunto su cofradía nombrando a un mayordomo o caporal que será su brazo derecho en esta celebración.

En el mes de noviembre, durante el día primero en la iglesia de la Santísima Trinidad, la cofradía de San Miguel Arcángel, en coordinación con las demás que intervienen en el carnaval, realizan un mausoleo simbólico dedicado al señor de Las Ánimas (*pawahoko*), que es el abogado de éstas, en la fiesta de Todos Santos. No obstante, este singular rito se realiza en la ermita de San Bernabé, bajo la tutela de la cofradía del mismo nombre, desconociéndose el porqué de su prescripción,

y con advocaciones de la Virgen de Dolores, la Virgen del Carmen y la Virgen de Santa Marta; la primera como expresión de luto, la segunda en alusión a la eterna salvación y el alivio y abreviación de las penas del purgatorio, la última como vencimiento del mal para liberar a las almas en pena.

A partir del tres de noviembre, después del postrimero día de Todos Santos, cada representante de los cohuiná visita a las personas que serán invitadas y tendrán una responsabilidad dentro del cohuiná, invitando de manera peculiar a los tamboreros y piteros, pues serán quienes den algazara al carnaval. No obstante, el representante del cohuiná de San Antonio Abad invita al pitero y tamboreros para ejecutar la música del baile grande durante los ensayos y el martes del carnaval, toda vez que éste tiene la potestad en dicha exultación.

Asimismo, se anima a la persona que será responsable de la investidura del personaje que representa a cada cohuiná, llamado caporal y mayordomo; además, al *mancowiná*, al *co-winakukú*, y al *yumiyumo* que son: el emprestado, el escribano, el secretario y el tesorero; también al *mayastumo*, *coponyomo*, *coponjaya*, *copones*, *nanaokó*, correlonas o *yomoyumi* y danzantes. La persona que servirá de caporal forma un séquito de coagentes y una cohorte de súbditos vaqueros que literalmente estarán bajo su precepto.

Normalmente cada representante del *kowina* tiene la responsabilidad de preparar a uno o más danzantes. Éstos se distribuyen de la siguiente manera:

- San Antonio Abad: tres danzantes
- Santo Domingo de Guzmán: un danzante y un caballo
- Virgen de Natividad: tres danzantes, Mahoma y dos coleros o soldados
- San Bernabé: un danzante y el David
- Virgen de Candelaria: cuatro danzantes, dos capitanes y dos subcapitanes o soldados

El cuadro de la danza es ejecutado únicamente por varones y está formado por dos líneas: la primera consta de los cristianos (el capitán, sobrecapitán, coleros) y el David, quienes se sitúan a la izquierda, frente al altar venerado; la segunda consta de los moros (capitán, sobrecapitán, coleros y el Mahoma de Natividad), situados a la derecha. El Mahoma de San Antonio Abad aparece al final de la línea de los cristianos y, en medio de las dos líneas, al final, aparece el caballo.

## La música y su clasificación

El son es un término occidental que clasifica la música de cada etnia. Es parte fundamental en la realización de la danza; regularmente es enseñada de manera generacional de padres a hijos, pero existen sus excepciones de maestro a pupilo o aprendiz.

### Los músicos (*wanewayj*)

En la realización del carnaval, los músicos son los primeros que invitan porque elevan peticiones a través de la música hacia los santos, que son las principales figuras religiosas. Al interpretar dichos sones en el atrio, tanto el domingo como el martes de carnaval, la petición principal de los músicos es que todo transcurra bien para el carnaval y no sucedan infortunios durante los primeros días de la festividad. Otro trabajo fundamental del músico tradicional es realizar el acarreo de los invitados que de antemano enviaron una aportación económica al *kowina*. Los músicos son pieza clave en el traslado de estas personas, porque con sus sones van ale-grando el trayecto hasta la casa del invitado con la ejecución de los pasacalles, que son piezas que diferencian a un personaje de otro; cada músico interpreta estas piezas hasta llegar a la casa del benefactor y se ejecuta una “diana”, que es un son de felicitación.

## Instrumentos musicales

### Pito (*kape sus'kuy*)

Instrumento aerófono de bisel. Existen dos tipos: de tres orificios (uno abajo y dos arriba) y de siete (uno abajo y seis arriba). Su construcción es algo personal, de modo que cada artesano tiene su propio método, aunque lo normal es que utilicen un tramo del carrizo (*arundo donax*) cortado entre dos nudos. La longitud del pito de tres hoyos oscila entre los 26 y 27 cm y su diámetro de 1.5 a 1.8 cm. En el pito de siete hoyos su longitud va de 35 a 36 cm y su diámetro es de 2.

Los agujeros se hacen con un instrumento punzocortante, ya sea una navaja o simplemente un punzón o punta de clavo al rojo vivo, haciendo las perforaciones a cierta medida; regularmente parten de la mitad del carrizo hacia el pie del instrumento, dejando a consideración de cada músico o artesano el tamaño de los

orificios; en uno de los extremos se hace un corte oblicuo donde la embocadura se cierra con cera negra, con excepción de la parte de la ranura o aeroducto por donde corta el aire. La afinación siempre depende de una buena construcción de los agujeros en el carrizo y de un buen manejo y colocación de la cera en la embocadura.

### **Tambor (*kowa*´ )**

Es un instrumento membranófono de percusión de doble parche compuesto por un cilindro de madera (del árbol denominado tortugo o San Felipe) de hasta 55 cm de longitud, recubierto por ambos lados con aros de bejuco llamados “cepillos” y con parches de cuero de venado macho de 30 a 35 cm de diámetro previamente tratado (el cuero del animal se deja reposar en agua con cal, por lo menos durante tres días para desprender con facilidad el pelo de la piel; posteriormente se sumerge en masa de maíz con agua, como pozol agrio, para lograr que el cuero adquiera consistencia y buena resonancia al momento de tensarlo con cuerdas y tirantes de cuero). Colgado del brazo izquierdo, se toca con una baqueta en cada mano golpeando directamente en el parche.

## Protocolos de ejecución de sones

### *Pasacalles*

Son piezas que se ejecutan en el recorrido del carnaval, desde el *kowina* hasta la casa de los invitados y viceversa, también en una visita de un *kowina* a otro, para invitar, traer y llevar gente o ir por los mayordomos a sus casas. Se realizan durante todo el carnaval y a todas horas, ya que cada cargo tiene su pasacalles. Su función más importante radica en que pueda indentificarse su cargo al momento de ser tocado. Cuando se encuentran dos cargos en la calle, el pitero de uno cambia su son por el del contrario y viceversa. El simbolismo de modificar el son es señal de respeto al santo, personaje, *kowina*, caporal o mayordomo con el que se encuentran, esto como resultado de la unidad entre los diversos cargos y cuadros de danza.

### *Zapateados*

Son melodías que se utilizan para bailar y alegrar el ambiente de la fiesta, dentro y fuera del carnaval; en su mayoría son de origen coiteco, como “El *kowina*,” “El borrachito”, “El revienta caite”, “El tata Pedro”, “El monito moni”, “La gallinita” y “El pato voló”, entre otros.

### *Alabados*

Son sones especiales que se ejecutan para pedir permiso, tanto el domingo como el martes; uno es para que se realice el carnaval y el otro para que se pueda bailar y no sucedan infortunios. Se ejecutan 12 sones frente a la puerta de la iglesia, y al finalizar se trasladan hasta la casa del cargo para volver a tocar todo, explicando las bendiciones que la iglesia trae para el *kowina*.

### *Sones para la danza*

Son piezas estructuradas especialmente para realizar dos danzas: una es la de los enlistonados, en la que se ejecutan 24 sones, y en la otra, la del tigre, 12 sones en todo el baile.

### *Sones de felicitación*

Son melodías que se ejecutan al momento de llegar al *kowina*, para felicitar a la gente por algún recorrido concluido, o también se bailan en algún acontecimiento de alegría, por ejemplo un cumpleaños, con la Diana o las Mañanitas.

Los sones del baile grande se dividen en:

1. Sones de permiso (*wane*): es la música más mística y solemne que se ejecuta en el carnaval. El pitero y los tamboreros tienen la responsabilidad de ejecutar los 12 sones fuera del atrio o ermita, porque de ello depende que no sucedan adversidades; están dirigidos a los santos y constan de 12 piezas, como ya se dijo, algunas de las cuales representan a la Virgen de la Asunción, a la de la Natividad, al tigre y al mono.
2. Sones para las danzas (*etse wane*): son piezas para bailar el martes de carnaval, se ejecutan al mismo tiempo fuera de los atrios e iglesias: la impuesta por los españoles, danza del enlistonado o baile grande (*etsanguimã*) y la prehispánica, de origen zoque, del tigre (jaguar) o la del mono (*kang-tzawi etse*).
3. Sones de zapateado (*wane wane*): los sones que alegran la fiesta se llaman zapateados o sonecitos; se tocan al finalizar los ensayos de las danzas, en las visitas a los *kowinas* o cargos y en cada momento del carnaval. El compás más común para ellos es, en la mayoría, de 6/8. Algunos cambian a 2/4.
4. Sones de pasacalles (*yamin wane*): estos sones se ejecutan sólo en la calle, en el trayecto de un *kowina* a otro y en la visita cuando se ingresa o sale de un cargo. En ellos se identifica a cada personaje como el tigre, el mono, Mahoma, el caballo y el David.

5. Sonos de felicitación (*sāk wane*): son piezas que felicitan alguna acción, por ejemplo, la llegada al *kowina*, el término de una danza o al finalizar una visita.

Existen 24 sonos que se ejecutan el día martes de carnaval:

1. son previo: levanta baile
2. primer son: entrada del baile y pasacalle 1
3. segundo: trompezón
4. tercero: pasacalle de la danza 1
5. cuarto: quiebra plato
6. quinto: pasacalle de la danza 1
7. sexto: quita sueño
8. séptimo: pasacalle de la danza 1
9. octavo: picadito
10. noveno: pasacalle de la danza 1
11. décimo: anuncio de pleito del David con Mahoma Goliat
12. décimo primero: son del pleito de David con Mahoma
13. décimo segundo: muerte de Goliat
14. décimo tercero: son del caballo (*nakapitú*)
15. décimo cuarto: tata-ita
16. décimo quinto: quiebra máscara
17. décimo sexto: pasacalle de la danza 2
18. décimo séptimo: marcha
19. décimo octavo: pasacalle de la danza 2
20. décimo noveno: anuncio del pleito entre el caballo y el Mahoma Goliat
21. vigésimo: pleito entre el caballo y el Mahoma Goliat
22. vigésimo primero: persigno
23. vigésimo segundo: son pasacalle de salida\*
24. vigésimo tercero: toque de repartida (*tizkota zambui*)
25. vigésimo cuarto: diana

## Cómo hacer una flauta de carrizo

### a1) Para un instrumento de 3 agujeros (pito)

Primeramente conseguir el carrizo (*arundo donax*), cuyo corte es recomendable hacer en luna llena porque es más viable entonces; de preferencia que sea tubular y recto, que sean largos los canutos y que tenga manchas cafés a manera de piel

de jaguar (moteada). El secado del carrizo debe hacerse en la sombra debajo de las tejas o láminas, poco a poco, aproximadamente durante tres meses; no se debe de hacer con carrizo recién cortado o verde, pues así no producirá buen sonido. Las mejores flautas son de tapanco (popularmente en la región zoque éste lo usaban para cubrir por debajo del techo de teja; el carrizo lo cortaban al ancho de la casa y amarraban sus canutos con ixtle y tejiéndolos muy juntos a manera de marimba, encima de las vigas, y después le embarraban barro o lodo revuelto con zacate). Los mejores días para hacer las flautas son martes y jueves.

En el lado de la embocadura se realiza un corte de forma diagonal o perpendicular a 45 grados de ángulo y, en el pie del instrumento, un corte vertical. Si no se consigue el carrizo, podemos sustituirlo con un genérico de material pvc de un cuarto de pulgada, que se utiliza comúnmente para las instalaciones eléctricas y que en cualquier ferretería puede conseguirse, aunque hay que decir que el color del sonido es muy brillante y se pierden algunos armónicos con este material.

Existen diversas medidas de acuerdo con cada maestro pitero; por ejemplo:

1. de 29 a 30 cm de largo es la versión del tío Primi Manga
2. de 26, 27 y 28 cm de largo es la versión del tío Chave Manga
3. de 23 a 26 cm de largo es la versión de Celso y rey manga, Jesús Alegría
4. de 20 a 23 cm de largo es la versión de tío Oviliado Galdámez

### **a2) Para un instrumento de siete agujeros**

Si la versión es de seis agujeros arriba y uno abajo, a manera de obturador, se corta a 38 o 40 cm de largo.

### **b) La embocadura: el bisel**

Para hacer el bisel perforamos con una navaja un rectángulo de 1.5 cm de largo y 1 cm de ancho, en el caso del pito; en el de la flauta, 1.75 cm de largo por 1 cm de ancho, dejando un espacio de la boca superior de 2 cm de distancia para el pito y de 2.5 cm para la flauta.

### **c) Medidas de los orificios de digitación**

1. Para el pito medimos 7 cm y 3.5 cm y situamos una marca con la navaja por el largo en dirección del pie hacia la embocadura, perforamos un orificio y lo vamos agrandando con un taquito de lija. La distancia del primer orificio es de 7 cm y el siguiente de 3.5 cm; tendremos sujetado con una mano el pvc y con la otra lo vamos girando a realizar un círculo de 0.5 cm de diámetro en los dos orificios de frente.



2. Para la flauta medimos: 20 cm para el primer orificio, 16 cm para el segundo, 13.5 para el tercero, 9.5 para el cuarto, 6 para el quinto y 2.75 cm para el sexto agujero de arriba; para el obturador, debajo del primer orificio, en una vertical, va a los 20 cm. El octavador se coloca abajo del primer orificio. Se sigue el mismo proceso tomando como referencia el primer orificio a los 7 cm.

#### **d) El tapón**

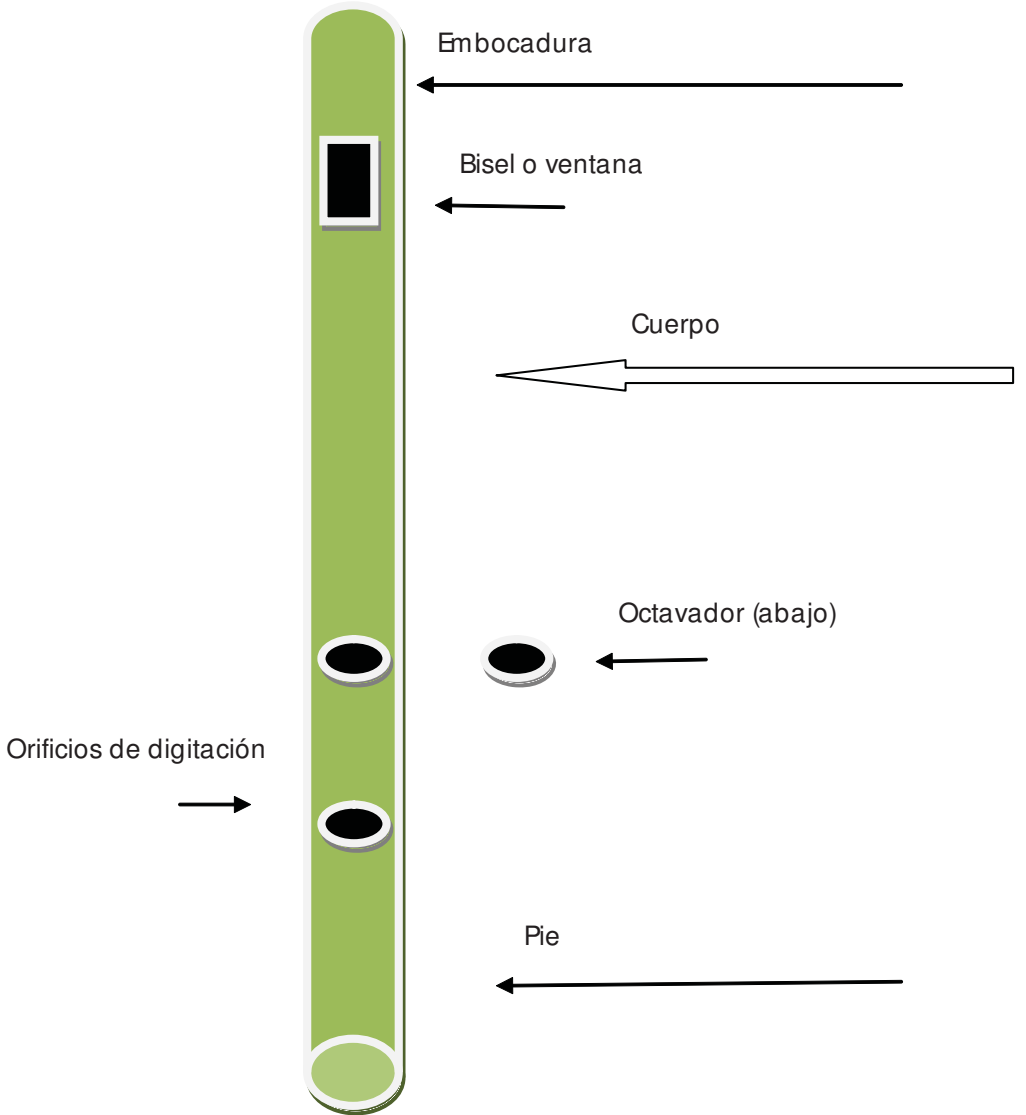
Para hacer un tapón se amasa con los dedos la cera en forma de una pelotita de acuerdo con el tamaño que vamos a necesitar, después se hace un cilindro y se incrusta la cera con un pedacito de carrizo para crear un canal en la parte de arriba del cilindro. Si no se encuentra cera, se elabora un tapón de madera, o puede ser también la cera de abeja amarilla, obstruyendo la embocadura y dejando un canal en medio por dentro del tubo, lo que permitirá circular el aire tanto hacia dentro del instrumento como a la ventana prevista anteriormente.

#### **e) Sonoridad y afinación**

Se produce sonido al silbar de varias formas: picado, o sea, estacar la lengua en la embocadura; de un soplido, llenando los pulmones y el diafragma para controlar la inflexión del aire. Para afinar la flauta de carrizo tendremos que proporcionar una medida adecuada: introduciremos dos reglitas de carrizo u otro material de 1 cm de ancho y de largo unos 30 cm; una dentro del tubo sobre la parte superior, y otra por fuera en la ventila o ventana antes abierta. Habrá que hurgarle hasta que produzca sonido, y se tendrá que dejar un espacio que corte el aire entre el bisel y la abertura de la ventana. El sonido debe escucharse claro, con un color brillante, penetrante y vibrante. No oscuro, opaco o sordo.

La afinación no está temperada acorde a la nota La 440 hz que se toma como base fundamental en música occidental, pero se asemeja a registros semitonales y a micro tonalidades al usar posiciones completamente cerradas, a media abertura o a un cuarto de abertura para asemejar los tonos y semitonos; todo depende de la cantidad del aire que se use para su emisión. Existen otras condiciones, por ejemplo: el grosor del carrizo, el largo del instrumento, la abertura de los orificios de digitación, la postura de la cera, el lijado por dentro del instrumento, si el carrizo está seco y con color amarillo o tiene color café indicando muchos años de secado, que tenga manchas café, el día de su elaboración, así como la hora, el día, mes y fecha del corte, la estación del año, la fase lunar, entre otros factores.

### Partes de la flauta de carrizo



## El tambor zoque coiteco

Este instrumento es el acompañante de la flauta de carrizo y se clasifica como instrumento de percusión o también membranófono de doble parche. La caja acústica es elaborada en madera de “tortugo” o de San Felipe (*gyroarpus mocinnoi*) de forma cilíndrica. El largo del instrumento puede ser de 55 cm, está cubierto en ambos lados por parches de cuero de venado macho de 30 a 35 cm de diámetro y sujeto con aros de bejuco llamado coloquialmente cepillo (*combretum fruticosum*),

Para crear el cilindro:

El trozo de madera debe ser más largo y ancho de lo habitual para equilibrar simétricamente el cilindro. Se le quita la corteza y con el machete se le da forma cilíndrica, después se usa una broca gruesa sobre el centro del cilindro en los dos lados, enseguida se desgasta a martillazos desde el corazón hacia adentro con cinceles y formones hasta quedar completamente ahuecado (2 cm de espesor) y se lija por fuera. Se deja secar al sol.

La manera tradicional de curtir el cuero del venado es la siguiente:

1. Se deja reposar el cuero en agua con cal, de dos a tres días, para que se desprenda el pelo de la piel del animal.
2. Posteriormente, con la palma del machete se raspa de un lado a otro sobre un taburete o superficie plana.
3. Al haber soltado el pelo, éste se sumerge en agua de pozol blanco que se deja agriar para lograr que el cuero se ablande y se amolde en un aro de bejuco.
4. El primer aro se acomoda por dentro del cuero y se cose con mecate de ixtle o, modernamente, con plástico u alambre de acero. Cabe destacar que los zoques de Tuxtla Gutiérrez lo clavan con tachuelas alrededor del aro; éste se adecúa por fuera de la boca del cilindro, y posteriormente se utiliza un segundo aro que sirve para sujetar el otro extremo de parche, también con el mismo proceso.
5. Los aros son tensados por mecate de ixtle en forma de zig zag. El mejor lazo de ixtle es el fabricado en Berriozábal, pues es trenzado con cinco, seis o siete hilos. Actualmente se usa el de fábrica con diversas medidas, empleando el que tiene grosor de un dedo meñique aproximadamente; debe tener siete brazadas en su longitud y el sobrante se usa para crear la correa.
6. La correa se trenza de extremo a extremo para acomodarlo sobre el brazo izquierdo; y mientras una baqueta es empuñada por la mano derecha, la izquierda golpea el parche. Es percutido por un par de baquetas, bolillos o

- mazos de madera de hormiguillo, cinco negritos, palo de cera o chicozapote.
7. Se le amarran las templaderas de cuero crudo que sirven para tensar el lazo, logrando la afinación del tambor.
  8. En cada parche se le amarra un mecatillo de ixtle muy delgado que lo atraviesa de manera horizontal. Esta cuerda entorchada produce una vibración redoblante al momento de golpear con los bolillos, aunque algunos tamboreros actualmente usan hilo elástico.

# Panorama de la música en la región peninsular de Yucatán

*Hilda Pous Acosta*

En términos generales podríamos decir que la música de la península de Yucatán, en los estados de Campeche, Quintana Roo y Yucatán, cuenta con los mismos antecedentes y elementos culturales que la conforman desde la época prehispánica y durante la Colonia desde del siglo XVI.

En cuanto a los bailes de jarana, que tienen su origen en el fandango, con la interpretación de los sones, alcanzaron su mayor auge en el siglo XVIII. A partir del XIX, con la participación de las orquestas populares logra generalizarse en la región, en lo que hoy se conoce como vaquerías, corridas y gremios, durante la celebración de las fiestas patronales.

Una de las danzas que mayormente se ha interpretado y que según algunos datos tiene su origen en la época prehispánica en las ofrendas a los dioses, es la danza de la cabeza de cochino. Ésta es acompañada en la actualidad con música interpretada principalmente con instrumentos de viento, sin faltar desde luego las percusiones, especialmente las pailas tradicionales, ahora llamadas también timbales.

A finales del siglo XIX se desarrollan otras formas musicales, como los bailes de salón de influencia cubana, que tienen varios géneros: danzas habaneras, danzón, cha-cha-chá, mambo, guaracha, guajira y sones. La música ha sido interpretada por conjuntos llamados orquestas típicas, conformados por instrumentos de cuerdas, incluyendo, en algunos casos, el salterio e instrumentos de aliento de madera como la flauta trasversa y el clarinete. En la actualidad son interpretados por orquestas populares con otros instrumentos como los saxofones, trompetas, trombones, clarinetes y gran variedad de percusiones, nuevo formato en el que se

han sustituido prácticamente las cuerdas. En el caso de Quintana Roo, este género tuvo mayor desarrollo a partir de los años cuarenta, principalmente en el norte del estado, Cozumel, Isla Mujeres y otras poblaciones.

Al sur del estado de Quintana Roo llegaron ritmos tales como el reggae, el calypso, la punta rock, el socka, el break dance y el sambay, música procedente de la República Dominicana y Jamaica, entrando por Belice. Sin embargo, como dato específico, la música cubana, con géneros como el danzón, el cha-cha-chá y especialmente el son, no logró influir lo suficiente en el gusto de la población sino hasta finales de los años ochenta durante los festivales del Caribe, con la participación de importantes orquestas danzoneras y soneras tanto nacionales como internacionales. Es hasta el año 2000 cuando se inicia el gusto por el son cubano entre los jóvenes.

A finales del siglo XIX, aproximadamente, inicia el auge de la música romántica, también de origen cubano, que es interpretada por las orquestas típicas y las orquestas populares con géneros musicales como el bolero. A mediados del siglo XX se reduce el número de integrantes de estas bandas, quedando como actualmente se les conoce, en tríos. A partir de los años treinta y cuarenta inicia el auge de la trova, denominada actualmente trova clásica, con géneros como el bambuco, la clave y el bolero, que logran gran aceptación y son adoptados en la población de la región, para luego permear en el sentimiento de los compositores peninsulares. Más tarde se introduce la canción y, desde luego, la nueva trova.

Los mayas de la península tienen una historia común hasta finales del siglo XIX. Vivían en áreas costeras y la primera aparición española en la península fue en 1517. Para 1546 seguían en asedio, pero su tenaz resistencia obligó a los españoles a

emprender su retirada. Más tarde fueron sometidos y en 1639 se sublevaron nuevamente; para refugiarse de las invasiones se fueron tierra adentro, dejándoles libre paso.



Los gobernantes yucatecos elaboraron leyes que permitieron explotar a los indígenas. Con la independencia en 1821, la situación de los mayas empeoró pues fueron despojados de sus territorios por los mestizos y el gobierno. Para 1847

estalló de nuevo una rebelión conocida como “La guerra de castas”. Es en esta época cuando los mayas de Yucatán y Campeche se refugiaron nuevamente, en esta ocasión, en el entonces territorio de Quintana Roo.

En 1850 los mayas fundaron Chan Santa Cruz -Pequeña Santa Cruz- que se convirtió en la capital sagrada, santuario de la “Cruz Parlante”. Se creó la leyenda de La Cruz, dotada con el don de la palabra, que aconseja y protege a los mayas de los blancos.

En 1853, los grupos mayas que vivían en los límites con Campeche desistieron de la lucha y se sometieron a la obediencia del gobierno, incorporándose a la vida nacional. De 1915 a 1924 recuperaron Chan Santa Cruz, ahora Felipe Carrillo Puerto. Se mantuvieron aislados del resto de la península para reorganizar su existencia.<sup>1</sup>

Es importante considerar que a partir de “La guerra de castas”, los mayas de Yucatán y Campeche prácticamente quedaron en zonas limítrofes con Quintana Roo, donde fundaron sus centros ceremoniales, por supuesto conservando también sus músicos y los conjuntos que participaban en dichas ceremonias.

En el caso de los mayas de Quintana Roo, debido a las continuas invasiones de su territorio, quedaron dispersos en las zonas centro y sur del estado, denominada Río Hondo, que hacía frontera con Belice y habitada hasta los años sesenta por pequeños grupos mayas masewales, quienes conformaron centros ceremoniales. En relación con la música denominada maya pax, su conjunto está conformado por uno o dos violines, un bombo pequeño y uno grande; éstos participan en las fiestas ceremoniales, patronales y profanas, en estas últimas con música popular: sones, jarabes, incluidas las jaranas. En cuanto a la danza que está presente en el maya pax, ésta es de interpretación libre, no mantiene una forma coreográfica estricta y, de acuerdo con su expresión, se realiza con lo que se siente al escuchar la música... la música de Dios.



## Ceremonias

- Muhul, entrega de la dote por parte del novio a la familia de la novia.
- Hancab, servicio del novio.
- A la cruz parlante o cruz protectora de los mayas.
- Al Cha-Chaac para atraer lluvia.
- Tumbul Kak, del fuego nuevo.
- Ceremonia de la Santa Cruz el 2 de mayo.
- Hanal Pixan, Día de Muertos.

En la celebración de los muertos, Hanal Pixan o Comida para los Difuntos, y de acuerdo con el calendario maya, existe un sexto mes denominando Xuul, que significa final, época en que florece el X-pujuk o x tempora, flor de muerto. De igual manera aparece sólo durante esos días un pájaro llamado pix, que significa rodillas del pie; el sonido que emite, wi'ij, significa hambre y anuncia la visita de las almas. Es también conocido como yaaj, porque su canto simboliza dolor o tristeza. En los últimos días del mes Xuul, celebraban al señor Bakab o Aj Puch, símbolo de la muerte.

La celebración se inicia con la limpieza de los terrenos, pintan de blanco las albarradas y tumbas de los difuntos. Construyen en la cocina o en el patio de su casa el Máakan, pequeña casa o enramada hecha de palos, plantas y flores donde se hace el altar, por lo general de tres niveles, donde colocan una cruz de madera, flores y platos con alimentos, de acuerdo con el número de difuntos que van a recordar y nombrar durante los rezos.



Colocan un plato más de comida en el altar, o por separado, para los invitados de los difuntos que no tienen familiares por quienes sean recordados; a éstos se les conoce como ánimas solas. Preparan un camino con velas por donde suponen que pasarán los difuntos hacia el altar.<sup>2</sup>



## Fiestas patronales

- Semana Santa
- Fieles Difuntos
- Pascua
- Navidad
- Año Nuevo
- Fiesta de Santos Reyes
- San José Segundo

## Situación actual

En cuanto a Yucatán, en los últimos años han logrado una labor muy importante de investigación y difusión de la cultura, permitiendo en gran medida la participación de la sociedad y de los grupos mayas. Han dado especial difusión a todo lo relativo a los bailes de jarana de las fiestas ceremoniales, como el hanal-pixan y la trova, entre otros elementos culturales. Cuentan con una escuela especializada de música popular donde participan como maestros los más importantes exponentes del género. También cuentan con una fonoteca y videoteca especializada en materiales que han sido donados por la sociedad o también se encuentran en calidad de préstamo para la digitalización. Se encuentra además un importante archivo de partituras y documentos.

Asimismo, en Campeche realizan concursos y encuentros de canto tradicional, y desde hace aproximadamente 25 años se lleva a cabo un importante concurso de música popular denominado “Canto Joven” que tiene como objetivo motivar la creación artístico-musical. Se han creado importantes programas de difusión de bailes tradicionales, populares y de salón, así como se promueve la enorme variedad de artesanías que desarrollan.



En cuanto a Quintana Roo, la diversidad cultural que conforma la población actual es prácticamente de todo el país y el extranjero. Esta situación se originó a mediados de los años setenta cuando se llevó a cabo la conversión de territorio a estado. Un ejemplo es el municipio de Benito Juárez, al norte del estado, en donde se encuentra población extranjera y cerca de 25 grupos étnicos. En el poblado de Calderitas, al sur, con apenas 7,000 habitantes, conviven más de diez grupos étnicos.

Esta situación ha dado como resultado una importante influencia cultural, principalmente de la musical del norte del país, con géneros como la canción ranchera, el bolero ranchero, el corrido y la polka, procedentes de la comarca lagunera, de Coahuila, Durango, Michoacán y Veracruz, entre otros. Existe música que sólo es promovida por grupos que participan en fiestas populares y sociales, así como en bares, restaurantes y zonas turísticas costeras como Cozumel, Isla Mujeres, Cancún, Chetumal, el poblado de Calderitas, Laguna Guerrero y zonas aledañas, y que en cierta manera permanece en el gusto de la región.

La música de trova prácticamente ya no tiene vigencia en el estado. El motivo es que las generaciones que la interpretaban fallecieron sin dejar en su mayoría testimonio alguno de su producción musical. A pesar del interés que muestran las nuevas generaciones de músicos por conocer e interpretar dicho género, y de los trabajos de investigación realizados, no cuentan con dicho acervo debido a la falta de difusión y a la carencia de espacios y apoyo para interpretar sus creaciones. Existe una banda sinfónica, la del estado, que ocasionalmente interpreta algunas obras de compositores en géneros como jaranas, danzón, guaracha y boleros.

Situación similar es la del género de la danza “la jarana”, que, como antecedente, cabe mencionar:

[...] durante el período de gobierno del territorio de Quintana Roo de Javier Rojo Gómez, se presentó la propuesta para conformar un grupo de música y bailes regionales representativo del estado. Al cual fuimos invitados a reunión los maestros de danza Hipólito Basilio, Xavier del Castillo y un servidor, maestro José Muñoz, entonces músico de la Banda del estado. Presentamos un proyecto de investigación para desarrollar por lo menos durante un año pero al poco de tiempo nos pidieron presentar resultados a más tardar en tres meses. Esta situación nos hizo trabajar a marchas forzadas.

[...] siendo músico a muy temprana edad, me fue posible escribir cuanta música tradicional y popular vino a mi memoria, incluyendo canciones de cuna, como

aquella que ya escuchaba por la radio. Y fue así como, a una melodía que recordaba, compuesta por un músico de Cozumel, el maestro Xavier del Castillo, dio por nombre pasacalle. Se tomaron textos del canto de Cristo Rey que era costumbre cantar antes y después de la novena. Se agregó una música de arrullo que por ese entonces le cantaban a los niños, con el nombre de okalín, a ritmo de rumba. Para el fandango, incluimos una melodía, posiblemente de origen beliceño, que se adaptó para el baile del chiclero y que se cantaba al momento de extraer la resina del árbol a lo que llamaban la chiclería o de cortar caoba. De mi inspiración se agregó otra música de influencia norteamericana que adapté para el baile de un pie. Así también, una jaranita compuesta por el secretario del general Melgar, de quien no recuerdo su nombre. Para las cuadrillas, compuse una melodía a ritmo de danzón, más bien un semi-danzón. Y para la entrada del toro hice un jarabe.<sup>3</sup>

Éste es un breve análisis de la música que, como bien expresó el maestro José Muñiz, tuvo que inventar para tal fin.

#### LA JARANA

En ella aparecen tres frases musicales; las dos primeras se repiten para luego dar paso a la tercera frase melódica que nos recuerda un bolero llamado “Ladrón de amores”.

#### EL BAILE DE CHICLEROS

Se encuentran, en esencia, ciertas características del genérico del merengue.

#### EL SAMBAY

Este ritmo se relaciona con el son, en variante con el género huapango. Esta música también tiene gran similitud en una de sus fases con la forma musical de la chilena del estado de Guerrero.

#### EL CALABACEADO

Se inicia con una breve introducción marcada a ritmo de marcha, un poco rápida y alegre; un estilo particular, a diferencia del género común. La marcha deriva de la forma musical del minué (danza).

#### EL POUTPORRÍ

Aquí también aparece la forma alternada de compases con tres frases musicales, la última a ritmo de vals seguido de un son llamado torito y termina con una jaranita en compás de 3/4.

A manera de conclusión podemos decir que estos bailes, que ahora llaman representativos de Quintana Roo, fueron inventados con el fin de realizar actos cívicos. Sin embargo, de acuerdo con investigaciones, estos bailes sólo se ejecutan en escuelas oficiales y durante programas cívicos, pero no forman parte de una tradición con la que la población se identifique en la actualidad.

Hago mención de este hecho en virtud de que durante el mes de julio de 2011 se llevó a cabo el coloquio “Los bailes costumbristas de Quintana Roo”, el cual tuvo como objetivo general: “La configuración monográfica oficial de las danzas y bailes de Quintana Roo para su montaje escénico, promoción y difusión (avalado por la Legislatura del Estado mediante decreto)”.

En este sentido dejo la pregunta al aire: la cultura, inventada como es éste caso, de “Los bailes costumbristas de Quintana Roo”, ¿debe ser oficializada por decreto? Determinar ¿qué música debe interpretarse?, ¿cómo debe ser bailada?, ¿qué vestimenta debe ser portada? Y de igual manera ¿determinar la forma oficial de interpretar la música y danzas mayas sin reconocer las diferencias de forma y estilo que cada población conserva?

Por último, deseo hacer del conocimiento general el siguiente manifiesto en nota de prensa: “Estados del Sureste de México y de Centroamérica en busca del rescate de la dignidad de la cultura maya”.

Se han organizado las jornadas de grupos mayas y sus representantes de los estados de Quintana Roo, Campeche, Yucatán y Tabasco, que tiene como objetivo “la defensa de la dignidad maya”, promovido principalmente por dignatarios mayas de Quintana Roo. Entre otros motivos debido a la falta de apoyo por parte de gobierno para su mínima subsistencia y la invasión nuevamente de su territorio y zonas ejidales. El cambio de uso de suelo de zonas ecológicas protegidas tanto de la selva como del mar. Impidiendo que los pueblos mayas utilicen su espacio para la cacería y la pesca, actividad que realizan con el único propósito de subsistencia alimenticia. (SORSMA. José Antonio Miranda, octubre 2011).

## Notas

1 Bazúa Rueda, Silvia (1981), *Grupos étnicos de México*, México: Instituto Nacional Indigenista.

2 Vázquez Canché, Gregorio (2001), *La concepción de la muerte en la cultura maya*.

3 Pous Acosta, Hilda (2007), "Bailes regionales de Quintana Roo", en *Revista IQ*.

**DI RECTORI O UNI CACH**

Roberto Domínguez Castellanos  
RECTOR

Rodolfo Calvo Fonseca  
SECRETARIO GENERAL

Adolfo Guerra Talayero  
ABOGADO GENERAL

Ricardo Cruz González  
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN

Florentino Pérez Pérez  
SECRETARIO ACADÉMICO

María de los Ángeles Vázquez Amancha  
ENCARGADA DE LA DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

**DI RECTORI O CESMECA**

Alain Basail Rodríguez  
DIRECTOR

María Luisa de la Garza Chávez  
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA

Tania María Bautista Gutiérrez  
COORDINACIÓN EDITORIAL, COMUNICACIÓN Y VINCULACIÓN

Jenny Araceli Molina Gómez  
COORDINACIÓN ADMINISTRATIVA



La nueva etnomusicología, como lo explican quienes sobre ello escriben, se inserta en una antropología más vasta, que trata de la comprensión de la cultura y de su papel en la vida social de los seres humanos. Es una disciplina fundamentada en el estudio del entorno sonoro de las sociedades y borda sus métodos apoyada en la antropología lingüística, la semiótica y la etología. Es, sin duda, una disciplina compleja.

Su importancia en el campo de los estudios interculturales es cada día mayor. Si en alguna de las creaciones culturales se logra una comunicación efectiva entre culturas diferentes, es en el campo de la música. El valor de la reflexión sobre este aspecto, en términos antropológicos, reserva a la etnomusicología un valor pedagógico sobresaliente.

**Andrés Fábregas Puig**