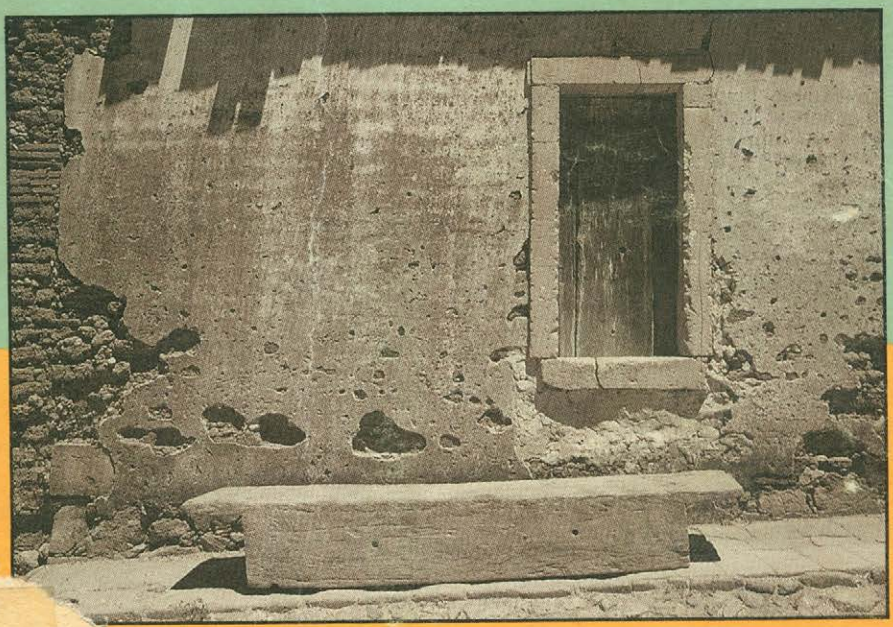
MÚSICA Y DANZAS DEL GRAN NAYAR



JESÚS JÁUREGUI

editor

INPI
BIBLIOTECA
JUAN RULFO
Nº DE ADQ. 188018600
CLASIF. I
972.34
J38m
Nº DE ADQ.
SYS.

MÚSICA Y DANZAS DEL GRAN NAYAR

Mireille Simoni-Abbat
in memoriam

Música y Danzas del Gran Nayar

JESÚS JÁUREGUI
editor

CENTRO DE ESTUDIOS MEXICANOS Y CENTROAMERICANOS/
INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

18800

INSTITUTO NACIONAL
INDIGENISTA
BIBLIOTECA

Primera edición: 1993
Derechos reservados conforme a la ley
© Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos
Sierra Leona 330, Lomas de Chapultepec
C.P. 11000, México, D.F.

© Instituto Nacional Indigenista
Ave. Revolución 1279
México 20, D.F.

ISBN 968-6029-33-8
Impreso y hecho en México/*Printed in Mexico*

Índice

Presentación
Jesús Jáuregui 7

1. Danzas coras
Aleš Hrdlička 13

2. La danza mitote de los indios coras.
Dos cantos de los indios coras
Konrad Theodor Preuss 15

3. Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras
Erich M. von Hornbostel 29

4. El mariachi de "Los Guadalupe" de Tuxpan de Bolaños, según la investigación de Robert Mowry Zingg en 1934
Jesús Jáuregui 39

5. Para los pequeños pianistas mexicanos: tres melodías huicholas
Manuel María Ponce 49

6. La fiesta de las Pachitas en 1939
Roberto Téllez Girón 51

7. La música y las danzas entre coras y huicholes
Miguel Ángel Menéndez 137

8. Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco.
Grupos indígenas coras y huicholes
Henrietta Yurchenco 141

9. Música y danzas de los coras y los huicholes
Frances Toor 171

10. Cantos de los coras y huicholes
Concha Michel 177

11. Un tambor huichol
Mireille Simoni-Abbat 181

12. El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la *Sinfonía india* de Carlos Chávez
Robert Stevenson 187

13. Instrumentos musicales huicholes
Mario Benzi 201

14. Danzas de los huicholes
Miguel Palafox Vargas 205

15. Canciones huicholas
René Núñez Franco, Guadalupe Valdés, Elisa Ramírez 249

16. Los corridos huicholes
Ramón Mata Torres 255

17. Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayares
Irene Vázquez Valle 271

18. Música y participación corporal en la Semana Santa cora: una aproximación simbólica y semiótica
Ryuta Imafuku 287

19. Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria
Xilonen Luna 299

20. Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos
Jesús Jáuregui 311

Presentación

Jesús Jáuregui

En esta antología acerca de la música y las danzas del Gran Nayar se han reunido ensayos, artículos y fragmentos de libros, con el objetivo de presentar un panorama de los estudios sobre estos temas. Como varios de los trabajos seleccionados abordan ambos aspectos, no era posible agruparlos de manera temática. Por otra parte, algunas colaboraciones incluyen segmentos que versan sobre el contexto etnográfico. Elegimos, así, un orden cronológico, el cual permite el seguimiento histórico de algunas de las interesantes polémicas que se han suscitado entre los especialistas.

Por las limitaciones de espacio no se incluyeron las referencias sobre música y danzas que aparecen en "La sierra de Nayarit y sus indígenas. Contribución al estudio etnográfico de las razas primitivas de México" (1899) de Léon Diguet (1859-1926) y en *El México desconocido* (1902) de Carl Lumholtz (1851-1921). El lector las puede consultar en las recientes ediciones de dichas obras en castellano, publicadas en México. A estos autores se deben las primeras transcripciones musicales sobre la tradición melódica del Gran Nayar, aunque algunas de ellas fueron realizadas por especialistas que apoyaron sus análisis desde el campo de la música europea. Sus trabajos han constituido una referencia obligada a partir de su aparición.

La antología abre con la nota de Aleš Hrdlička (1869-1939) sobre "Danzas coras" (capítulo 1), en la que se presenta una vívida descripción de los llamados "sones de tarima", tal como este antropólogo los observó en Huaynamota durante su viaje de 1902. Se trata más bien de la tradición musical y dancística de los mestizos, cuya contraparte indígena ya había sido observada entre los coras (Lumholtz, 1981, 1, p. 482). El autor aclara que en este caso las guitarras no eran fabricadas por los indígenas serranos, sino en Tepic, y las piezas que se ejecutaban corresponden a los géneros típicos de la tradición secular del mariachi, pues se tocaban *sones* y *jarabes*. Por otra parte, de acuerdo con los mapas étnicos de Lumholtz (1986, p. 28) y Preuss (1912, tabla II), Huaynamota no era, a finales del siglo XIX y principios del XX, un poblado cora, sino que se encontraba precisamente en el límite de la región mestiza serrana con los territorios de los coras y los huicholes. De los mapas de Diguet (1992, pp. 115 y 164) se puede deducir, por el contrario, que se trataba de un poblado tanto cora como huichol. Según la tradición oral era un poblado fundamentalmente de "vecinos", o mestizos, aunque no faltaba la presencia de algunos indígenas de ambas etnias. De hecho la familia Ríos (cf. capítulo 20) insistentemente plantea que Huaynamota fue el lugar en que el primer huichol recibió "el don de la música" mestiza. De hecho, el patrón

de asentamiento del poblado de aquel entonces –que permanece en la actualidad– para nada es indígena, sino mestizo.

De Konrad Theodor Preuss (1869-1938) se incluyó la primera parte, sobre "La danza mitote de los indios coras", de un informe en cuatro entregas que este etnólogo alemán envió en 1906 a la revista *Globus*, desde la sierra de Nayarit (capítulo 2). El lector debe tener en cuenta la vasta bibliografía de este autor, en la que tienen un lugar preponderante los cantos y mitos coras y huicholes que recopiló y, en algunos casos, grabó. Añadimos también su traducción de los "Dos cantos...", que Erich Moritz von Hornbostel (1887-1935) analizó magistralmente y que aparecen como apéndice a *Die Nayarit-Expedition* (1912). Se incluye, asimismo, el estudio de este musicólogo austriaco sobre "Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras" (capítulo 3), insuperado hasta el momento y que fue utilizado por Stevenson (capítulo 11) como base de su crítica a la autoctonía de la *Sinfonía india* de Carlos Chávez.

Nos pareció pertinente reproducir un estudio en el que se sintetiza la información de Robert Mowry Zingg sobre "El mariachi de los Guadalupe de Tuxpan de Bolaños" en 1934 (capítulo 4), el cual logró filmar en su *Huichol Footage*. En su magna obra *The Huichols: Primitive Artists* (1938), que en buena medida se enfoca a reseñar el ciclo ritual anual, aparecen constantemente menciones sobre la música y las danzas de los huicholes de Tuxpan de Bolaños. Asimismo en ese libro y en su *Huichol Mythology* (s.f.) se encuentran varias referencias míticas sobre el origen de la música y los instrumentos musicales.

A finales de los años treinta Manuel María Ponce (1882-1948) trabajaba como inspector de enseñanza musical para los jardines de niños de la Secretaría de Educación Pública y preparó una obra que originalmente denominó *Para los pequeños pianistas mexicanos* (1939) y que posteriormente se rebautizó como *20 piezas fáciles para piano*. De esta obra seleccionamos las tres melodías huicholas que aparecen allí (capítulo 5), las cuales se basan en las transcripciones musicales incluidas en *El México desconocido* de Lumholtz.

En 1939 Roberto Téllez Girón (1906-1953) llevó a cabo la investigación etnomusicológica más extensa hasta el momento sobre los coras, aunque también hace algunas referencias acerca de los huicholes. No fue publicada hasta 1962. De ella incluimos lo relativo a "La fiesta de las Pachitas", si bien no fue posible reproducir todas las transcripciones musicales correspondientes. Para la selección que presentamos contamos con la asesoría de Fernando Nava. Consideramos un reclamo fuera de contexto el que plantea Stevenson (capítulo 11), en el sentido de que Téllez Girón no hace referencia a los estudios previos de Preuss y de von Hornbostel sobre la zona. Este autor no leía alemán y por aquellas fechas sólo se había publicado en castellano la reseña general del viaje de Preuss (*Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1909). Tal como él lo reconoce, su expedición de 1939 fue sugerida por Gerónimo Baqueiro Foster (1898-1967), quien había hecho un recorrido en 1933 por la región cora-huichola, sobre el cual publicó cuatro artículos periodísticos en el diario *Excélsior*, en diciembre de 1933 y enero de 1934. Uno de los resultados importantes del trabajo de Téllez Girón fue demostrar que las Pachitas coras son una transformación de los *papaquis* carnavalescos del occidente mexicano.

Miguel Ángel Menéndez (1905-1982), originario de Yucatán, residió algún tiempo en la sierra de Nayarit, a finales de los años treinta, lo que le permitió escribir su novela indigenista *Nayar* (1941), de gran éxito internacional. Como un resultado más de su experiencia serrana, en 1942 publicó su nota sobre "La música y la danza entre los coras y huicholes", que nos pareció pertinente reproducir (capítulo 7).

La etnomusicóloga ruso-norteamericana Henrietta Yurchenco ha realizado investigaciones y grabaciones de campo en México durante 1942-1946, 1964-1966, 1971-1972 y 1981. Ha editado varios artículos y discos acerca de las tradiciones indígenas y mestizas de diversas poblaciones de nuestro país. Aquí reproducimos su ensayo "Investigación folklórica musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes" (capítulo 8), resultado de su primer viaje y publicado originalmente en diez entregas en los *Cuadernos de Bellas Artes*.

La ruso-norteamericana Frances Toor (1890-1956) residió en México aproximadamente entre 1922 y 1947. Editó la revista *Mexican Folkways* (1925-1937), en la que contó con la colaboración de los más destacados especialistas del momento. A partir de sus propias investigaciones de campo y de la asesoría de muchas personalidades, en 1947 publicó la síntesis mejor lograda del folklore de nuestro país, *A Treasury of Mexican Folkways*, de la cual hemos extractado lo correspondiente a nuestro tema antológico (capítulo 9).

Durante la revolución constitucionalista, Concha Michel (1899-1991) recorrió buena parte del país, de feria en feria, como una militante cantadora de corridos. A partir de 1925 se dedicó a recopilar canciones y melodías folklóricas en varias regiones de México. Uno de los resultados fue su libro *Cantos indígenas de México* (1951), de donde se han tomado los "Cantos de los coras y huicholes" (capítulo 10).

El trabajo de Mireille Simoni-Abbat (1932) constituye una descripción minuciosa, publicada en 1962, de un tambor huichol (capítulo 11) conservado en el Museo del Hombre de París, de cuya colección huichola ella es curadora. No podemos concordar con su interpretación sobre la técnica de fijación del cuero a la madera, por medio de clavijas. No se trata de "una aportación típicamente huichola" ni "constituye un préstamo que adquirieron [los huicholes] en una época indeterminada". Por el contrario, constituye un rasgo mesoamericano, tal como se aprecia, entre otras fuentes, en la escena del vaso policromado de Chamá, publicado por Diesseldorff en su obra sobre el *Arte del pueblo maya en la antigua y moderna América Central* (1926) y reproducido al inicio del tratado acerca del *Instrumental precortesiano. Tomo I. Instrumentos de percusión* de Castañeda y Mendoza (1933).

El renombrado etnomusicólogo norteamericano Robert Murell Stevenson (1916) publicó en 1968 su síntesis sobre *Music in Aztec and Inca Territory*. Del capítulo acerca de "El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México]" extractamos las partes correspondientes a los coras y los huicholes (capítulo 12). El autor presenta un panorama crítico de las investigaciones en este ámbito y, a partir del estudio de von Hornbostel (capítulo 3), sostiene que la parte inicial de la *Sinfonía india* de Carlos Chávez se basa en los dos cantos que el cora Ascensión Díaz grabó en 1906 para Preuss. Lamentablemente, Stevenson no aclara que en la primera versión de su síntesis sobre México, titulada *Music in Mexico. A*

Historical Survey (1952, pp. 44-46), él, al igual que Chávez, suponía que dicho inicio musical era huichol y lo comparaba con fragmentos de melodías recopiladas por Lumholtz.

A finales de los años sesenta Marino Benzi realizó su investigación entre los huicholes, acompañando en algunas ocasiones al periodista Fernando Benítez. Publicó en 1972 una de las mejores síntesis acerca de estos indígenas, *Les derniers adorateurs du peyotl. Croyances, coutumes et mythes des indiens huichol*, de la cual hemos seleccionado lo correspondiente a "Los instrumentos musicales..." (capítulo 13).

El profesor Miguel Palafox Vargas (1924-1985) es el pionero de los estudios acerca de los huicholes del cañón del río Santiago. A finales de los años sesenta y principios de los setenta participó en la conformación de programas de danzas de escenario con base en temas folklóricos. Entre otros resultados de sus indagaciones está el libro *Los huicholes a través de sus danzas* (1974), del cual hemos seleccionado lo referente a la fiesta del Tambor y del Elote (*Yui Macuazra*), la danza del Toro o de la Cosecha (*Nuarihuame*), la fiesta de la Siembra (*Eihuatzirra*) y la danza del Peyote (*Icuri Tutuya*) (capítulo 14).

De la compilación *Wirrarika irratzikayari. Canciones, mitos y fiestas huicholes. Tradición oral indígena* (1982), preparada y traducida por René Núñez Franco y Guadalupe Valdés, bajo la coordinación de Elisa Ramírez, seleccionamos lo correspondiente a las canciones (capítulo 15). Lamentablemente en esta obra no se presentan las melodías, sino exclusivamente los textos en huichol y castellano.

El profesor Ramón Mata Torres (1935) inició sus estudios sobre los huicholes de la región de Jalisco en 1968 y ha llegado a ser uno de los autores más prolíficos sobre el tema. Es uno de los estudiosos que, desde su primer libro acerca de *Los huicholes* (1970), ha corroborado la presencia del mariachi tradicional en la cultura de este grupo indígena. Sin embargo, hasta 1986 y 1987 fue cuando publicó, como artículos periodísticos, el estudio que aquí incluimos sobre "Los corridos huicholes" (capítulo 16).

En su ensayo "Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayares" (capítulo 17), Irene Vázquez Valle (1937) logra la mejor síntesis hasta el momento acerca de lo que denominaríamos "el sistema de música, canto, danza y teatro" de los coras. Suple la carencia teórica con un excelente conocimiento del tema.

Con el antropólogo japonés Ryuta Imafuku (1951) finalmente se realiza un acercamiento, desde las modernas teorías semióticas, a la "Música y participación corporal en la Semana Santa cora..." (capítulo 18). Es interesante cómo este autor ubica la música de la flauta dentro de las "llamadas", para las cuales Jáuregui (1986) había planteado todo un subsistema en el ámbito mestizo.

Xilonen Luna (1968) fue la primera directora de la radiodifusora del Instituto Nacional Indigenista en Jesús María, cabecera municipal de El Nayar. Aceptó preparar un artículo sobre "Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria" (capítulo 19). No obstante que no logra tomar distancia de su papel como funcionaria del INI, su trabajo es indispensable para comprender la radio como elemento cultural dentro de la vida de estos indígenas desde hace un cuarto de siglo.

Después de una meticulosa indagación de años, el etnólogo Jesús Jáuregui (1949) ha logrado reconstruir, por medio de la historia oral, "Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes..." (capítulo 20). Lejos de las poses de los mariachis citadinos "de élite" –que afectan un abolengo ficticio–, con los testimonios de la familia Ríos conocemos, de manera genuina, las vicisitudes de la continuidad de una tradición mariachera durante cinco generaciones. Con la ventaja de que, en este caso, el mito y la historia se entretejen armónicamente.

Respetamos la diferente grafía de las palabras huicholas y coras utilizada por cada autor, en la medida en que no se cuenta con una regla de estandarización. Por otra parte, no fue posible reproducir todas las gráficas y las fotografías que acompañaban originalmente a los trabajos de esta antología.

Faltó mucho por incluir en esta voluminosa antología. El lector debe tener en cuenta especialmente los capítulos "Neia" y "La urraca" del libro *Las danzas folklóricas de México* (Segura Salinas *et al.*, 1976, pp. 125-133 y 198-211), en los que se abordan una danza huichola, en el primer caso, y una cora, en el segundo, con una perspectiva coreográfica detallada, aunque sus comentarios etnográficos son inexactos en varios aspectos. Quedó también fuera de esta compilación el importante análisis comparativo de Ziehm sobre la "Música de las tres tribus que Preuss visitó" (1976, pp. 195-277), esto es, los coras, los huicholes, los mexicaneros. Al lector interesado le sugerimos que consulte la *Bibliografía del Gran Nayar: coras y huicholes* (Jáuregui, editor, 1992).

No obstante el gran material publicado, todavía queda mucho por investigar sobre este tema en el campo, en el laboratorio y en el análisis. El reto, hoy en día, es comprender –en su especificidad y en su relación– los sistemas de música, canto, danza y teatro de los coras, los huicholes y sus vecinos, los mestizos, que han estado en interacción desde la época colonial. Trabajos como el de von Hornbostel constituyen un verdadero reto a los musicólogos y coreólogos mexicanos para dilucidar lo que permanece –melódica, rítmica y coreográficamente– de nuestras raíces aborígenes.

Bibliografía

Baqueiro Foster, Gerónimo, "Entre los coras y los huicholes de Nayarit", *Excélsior*, México, 22 de diciembre de 1933, pp. 5 y 7; 2 de enero de 1934, p. 5; 12 de enero de 1934, pp. 5 y 7; 15 de enero de 1934, pp. 5 y 6.

Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano. Tomo I. Instrumentos de percusión*, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.

Diesseldorff, Erwin Paul, *Kunst und Religion der Mayavölker in alten und heutigen Mittelamerika*, I, Berlín, Julius Springer, 1926.

Diguet, Léon, "La sierra de Nayarit y sus indígenas. Contribución al estudio etnográfico de las razas primitivas de México" y "El idioma huichol. Contribución al estudio de las lenguas mexicanas", en Jesús Jáuregui y Jean Meyer (eds.), *Por tierras occidentales: entre barrancas y sierras*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudio Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, 1992, pp. 109-150 y 161-193, publicados originalmente en 1899 y 1911 respectivamente.

Jáuregui, Jesús, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jáuregui, J., e Yves-Marie Gourio (eds.), *Palabras devueltas. Homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Francés de América Latina/Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines, 1986, pp. 91-126.

——— (ed.), *Bibliografía del Gran Nayar: coras y huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, 1992.

Lumholtz, Carl, *El México desconocido* (edición facsimilar) (Clásicos de la antropología 11), México, Instituto Nacional Indigenista, 1981 (1902), 2 vols.

———, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes* (Serie de Artes y Tradiciones Populares 3), México, Instituto Nacional Indigenista, 1986 (1900 y 1904).

Mata Torres, Ramón, *Los huicholes*, Guadalajara, Ediciones de la Casa de la Cultura Jalisciense, 1970.

Menéndez, Miguel Ángel, *Nayar*, México, Editorial Zamná, 1941.

Preuss, Konrad Theodor, "Un viaje a la sierra Madre Occidental de México", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, 3, 4, 1909, pp. 187-214.

———, *Die Nayarit-Expedition [...]*, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1912.

Segura Salinas, Zacarías, Luis Soto Granados, Cristóbal Rivera Villanueva, Miguel Ambriz Gallardo, Raúl Mejía Sánchez, Antonio Oziel Hernández Gómez e Hilda Rodríguez Peña, *Las danzas folklóricas de México*, Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar, Dirección General de Educación Fundamental, Secretaría de Educación Pública, México, 1976.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell Company, 1952.

Ziehm, Elsa, "Musik der Drei von Preuss besuchten Stämme", *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora in Durango. Dritter Teil: Gebete und Gesänge. Aufgezeichnet von Konrad Theodor Preuss. Aus dem Nachlass Übersetzt und herausgegeben von [...] Mit einem Kapitel über die Musik der Drei von Preuss besuchten Stämme* (Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas. Augezeichnet in den Sprachen der Eingeborenen. Band XI), Ibero-Amerikanischen Institut Preussischer Kulturbesitz Berlin, Gebrueder Mann Verlag, Berlín, 1976, pp. 195-277.

Zingg, Robert Mowry, *Los huicholes. Una tribu de artistas* (Clásicos de la antropología 12), México, Instituto Nacional Indigenista, 1982 (1938), 2 vols.

———, *Huichol Mythology*, Berlín, Staatliches Museum für Völkerkunde, mecanografiado, Nuevo México, Laboratory of Anthropology de Santa Fe, s.f.

———, *Huichol Footage, 1934*, blanco y negro, sin sonido, Human Studies Film Archives, Washington, Smithsonian Institution, 1934.

1

Danzas coras*

Aleš Hrdlička

Los indios coras o nayaritas del Territorio de Tepic, en el occidente de México, suman alrededor de tres mil personas y pueden considerarse una de la tribus más primitivas. Esta gente tiene muchas costumbres interesantes; entre éstas, algunas danzas características, las cuales, hasta donde se sabe, no practican otros grupos indígenas. Dos de estas danzas, conocidas como jarabes y sones, fueron presenciadas por quien esto escribe en Guaynamota en el mes de octubre de 1902; se ejecutan de un modo que recuerda a la giga[1] irlandesa, sobre una caja llamada tarima, de aproximadamente seis pies de largo, dos pies de ancho y dieciséis pulgadas de alto. Esta caja, que está hecha de un solo tronco ahuecado, se transporta a un sitio llano y abierto, previamente acondicionado para ello. La música es de carácter semiindígena, admirablemente producida por dos o tres infatigables nativos, con una enorme guitarra fabricada en Tepic, y unos pequeños violines de manufactura local. Los jarabes y sones son muy semejantes, pero se bailan siguiendo melodías diferentes. Ambos han perdido su significado ceremonial primitivo.

Cuando comienza la música, un hombre, o un hombre y una mujer, se suben a la tarima. Si se trata de una pareja, se mantienen frente a frente, separados unos tres pies. La danza consiste en un rítmico zapateo sobre la tarima, muy similar al que se ha observado entre los indígenas del norte de México, excepto que éste es más variado y animado. El zapateo sobre el tronco ahuecado produce un sonido profundo y monótono, aunque no desagradable, el cual se armoniza con la música. Los danzantes se acercan alternativamente el uno al otro y retroceden, balanceando un poco sus cuerpos. Estos movimientos continúan hasta que se cansan los ejecutantes.

Estas danzas se celebran en ocasiones especiales, tales como fiestas o, como en el caso presenciado por el autor, durante la visita de un extranjero. Tienen lugar por la tarde, alumbradas por una gran fogata. El espacio donde se lleva a cabo la danza casi siempre está rodeado de hombres sentados en cuclillas o sobre piedras; el círculo se completa con pequeños grupos de mujeres, la mayoría de pie. Los hombres callada y placenteramente fuman cigarrillos preparados en hoja

* "Cora Dances", *American Anthropologist*, 6, 1904, pp. 744-745. Traducción y notas de Ignacio Guzmán Betancourt.

[1] "Baile antiguo que se ejecutaba en compás de seis por ocho con aire acelerado" (*Diccionario de la Real Academia Española*). [N. del T.]

de maíz, pero con tan poco tabaco que a menudo necesitan volver a encenderlos en la fogata. Entre danza y danza los espectadores hablan y ríen, pero en voz baja. A los músicos no se les da ninguna indicación, y se les pagan sus servicios mediante una colecta. La calma natural, la pureza de la atmósfera, la claridad del cielo y la muchedumbre indígena acentúan el efecto de la resonante tarima; la extraña música y los movimientos de los danzantes crean una sensación difícil de olvidar. En estas danzas hay elementos hispánicos, pero con bastantes vestigios aborígenes para hacerlas dignas de interés etnológico.

2

La danza mitote de los indios coras

Konrad Theodor Preuss

Primera relación de viaje*

Emprendí mi expedición a México bajo los auspicios del gobierno real de Prusia. Mi destino principal fue la tribu cora. Arribé aquí a fines de diciembre [1905] y ya se cumplen tres meses de mi estancia con ellos. Pienso permanecer un tiempo más pues espero recopilar otras riquezas etnográficas. La intención de mi viaje no fue la de visitar un lugar tras otro para conocer sólo superficialmente la mayor cantidad posible de territorios y tribus; así suele suceder en el curso de los recorridos extensos. Más bien, me propuse una prolongada estancia con una sola tribu —aunque durara meses— para llegar al conocimiento profundo de la lengua, las costumbres, las maneras de ver el mundo, la religión y el arte. En el presente escrito debo contentarme con algunas breves noticias, ya que bajo las circunstancias presentes resulta difícil escribir un relato más amplio.

Jesús María, 15 de marzo de 1905[1]

El resultado más importante de mi estancia entre los indios coras de la sierra Madre es el registro de los cantos mitote en idioma cora así como su traducción, tarea de la que me ocuparé todavía hasta mayo. En ese mes pienso trasladarme a la región huichola.

El material hasta ahora recopilado confirma mi esperanza de encontrar aquí en la sierra antiguas visiones religiosas que a su vez están emparentadas con el mundo de los antiguos mexicanos. Y todavía más: también se comprueban muchos resultados de mis anteriores estudios del México antiguo.

La danza mitote es el medio universal de los coras para lograr que los dioses dispensen lluvia, salud y toda clase de bendiciones. Según las necesidades específicas, esta danza se baila varias veces durante el año en la montaña, sobre todo en ocasión de la siembra, que coincide con el comienzo de las lluvias. También se baila en la fiesta del cocimiento de los elotes tiernos y en la fiesta del tostado

* "Der Mitotetanz der Cora-Indianer", *Globus*, Braunschweig, 90, 5, 1906, pp. 69-72. Traducción de Mechtild Rutsch.

[1] La fecha está obviamente equivocada. Se trata del 15 de marzo de 1906, pues Preuss había salido de Berlín en octubre de 1905 y de Tepic a principios de diciembre de ese año. [N. del E.]

de los maíces maduros (esquite). Pero incluso en estas últimas ocasiones las danzas mitote no se celebran en los diferentes pueblos en las mismas fechas. No obstante, sus ceremonias –que duran toda una noche hasta el mediodía siguiente– son esencialmente las mismas: la gente baila alrededor del cantador, quien está volteado hacia el altar en dirección este y quien con dos palitos toca el arco que reposa sobre una calabaza; tanto en dirección este como hacia los otros tres puntos cardinales hay rezos silenciosos ante el altar y –tan pronto como aparece la estrella matutina– se mata al venado, esto es, escenifican la matanza de las estrellas por el joven dios de esta constelación Jàtzíkan, "el hermano mayor", al que el venado golpea con los pies en una danza desenfrenada. Enseguida el mismo dios dispara su flecha a la gran culebra de agua que amenaza a los humanos a la hora del amanecer. A esto siguen rezos a media voz de un viejo y del cantador, se asperja con agua a los asistentes y una comida comunitaria termina la celebración. Ésta fue la ceremonia de la danza mitote durante la fiesta del tostado del maíz; tuve oportunidad de verla a principios de enero, poco después de mi llegada a Jesús María. En cambio, se dice que en el pueblo vecino de San Francisco la escena del venado no se representa. Por fortuna un hombre viejo, el "gobernador" de Jesús María, todavía no había olvidado que el venado, hermano de la estrella matutina, representa a las demás estrellas a las que –en concordancia con mis interpretaciones de los antiguos mexicanos– se da muerte en la madrugada.

En esta breve noticia no puedo describir los innumerables y múltiples requisitos de las ceremonias, como son, por ejemplo, los palos adornados con las plumas de pájaros mágicos, erigidos ante el altar; los bastones de carrizo cubiertos de dibujos de nubes que llevan los punteros de la danza, cuyas enormes sonajas de carrizo en sus rodillas marcan nítidamente el ritmo de la danza; la vasija de calabaza que representa al mundo, llena de copos de algodón que son las nubes; esta vasija se deposita sobre el altar y también se lleva en las manos levantadas hacia lo alto de la madre tierra danzante; el altar mismo que simboliza la salida del mundo subterráneo hacia el este sobre el que se eleva el cielo estrellado lleno de flores; la plenitud de víveres entre los que nunca deben faltar la carne de venado y la de iguana, etcétera.

Ahora bien, en este punto pretendo detenerme un poco en los cantos antiguos que encierran información más auténtica que la que la mejor observación puede proporcionar. En ellos se ha conservado casi todo lo que los coras saben de su religión. Es aquí donde se encuentran los nombres de sus dioses, entre los que también hay muchas flores y pequeños animales asociados con el agua; en dichos cantos podemos observar cómo, durante la danza mitote, los dioses envueltos en nubes se juntan con los humanos, y en ellos nos enteramos de que el maíz verdaderamente encarna a la diosa Tejkame, la madre: la misma divinidad que es representada en cada mitote por una niña, personaje que nunca debe faltar, aun en las celebraciones asociadas con la Iglesia. En cambio, quien pregunta a los coras directamente por sus dioses no obtiene mucha información. Pues lo que ellos saben no es un conocimiento vivo, sino que todo se deriva de estas canciones antiguas. Sus conocimientos son fragmentados y únicamente cuando uno conoce éstas canciones y tradiciones y puede recitarles algunos pasajes particulares logra

enterarse de algo nuevo. Es asombroso reconocer cómo algunas costumbres, en parte ya olvidadas o sólo esbozadas en este o aquel mitote local, corresponden a las canciones y cuán plásticos son sus relatos. Pues debe admitirse que, si bien poseen muchas costumbres, ya no comprenden el significado de su ejecución, tanto más cuanto que no poseen imágenes de sus dioses. Sus ceremonias religiosas y los utensilios específicos sólo les parecen necesarios para obtener salud, lluvia y alimento, razón por la cual también acuden con celo a la iglesia, sin que tengan una idea de la religión cristiana. Introdujeron al mitote el acto de hincarse y en los rezos finales aparece sólo el nombre de Dios, quien, según me informó una asamblea de "viejos" de San Francisco, instauró todas esas costumbres. En síntesis, aquí sucedió una amalgama íntima de costumbres antiguas y nuevas —con toda intención me abstengo de usar la palabra "fe"— pero el pueblo por ello no es menos piadoso que antes, es más, uno no podría imaginarse un pueblo más piadoso que el de los coras. Juzgando por sus cantos, en las danzas mitote de tiempos atrás poseían poderes mágicos por su conocimiento, en cambio ahora en sus ritos se sienten más dependientes de la divinidad. En eso consiste toda la diferencia.

El investigador encuentra aquí abundante material. Por supuesto, y debido a la reserva de los coras, el estudio muchas veces encuentra serios y a veces invencibles obstáculos, pues ellos creen que todo lo que un extraño obtiene de ellos en cuanto a objetos materiales o información se empleará en su perjuicio. Según su creencia, todo esto es quemado o arrojado al mar y por ello perjudica a sus dueños anteriores. Aun a preguntas acerca de palabras en su idioma muchas veces me respondieron con el malintencionado "quién sabe", pero al preguntar por mitos o relatos siempre me respondieron primero: "Yo no sé nada. Éste o aquél sí supo, pero ya se murió." Y cuando quise hablar con determinados viejos, siempre se habían ido a sus ranchos o a algún otro lugar por sus negocios. De hecho parte de los pueblos siempre está abandonada y sólo en días de fiesta o los domingos uno encuentra más gente. Por eso, durante mi primer mes de estancia, mi fuente principal de información fue el cora Francisco Molina al que acudí todos los días para mis estudios lingüísticos. De él obtuve mucha información, a pesar de que despreciaba las costumbres antiguas desde un punto de vista cristiano y sólo me respondía a preguntas muy específicas: por ejemplo, acerca de su método de curación de enfermos, la peculiar curación de la tierra, para que no proceda de ella ninguna enfermedad, la extraña y anual "curación por sueño" durante el mes de mayo, el disfraz de muertos el primero de noviembre y en general el ciclo de sus fiestas. A veces en secreto y en ocasiones abiertamente contra la voluntad de los coras, visité las cuevas sagradas en las montañas cercanas a Jesús María, San Francisco y la Mesa de Nayarit, las que ningún extraño había visitado nunca antes. Vi "ofrendas de flechas" y los múltiples utensilios de la danza mitote así como las cuevas que están cerca del río de Jesús María, con sus tamales de ceniza, los que evitan que el peculiar dios del río Txákan,[2] "el siempre viviente", mande enfermedades o también para motivarlo a una curación. También fui testigo de las danzas y ceremonias públicas en ocasión de la fiesta de Año Nuevo, las que

[2] La "x" se pronuncia como "sch".

se repitieron a principios de febrero en San Francisco con la celebración de la fiesta eclesiástica de la Candelaria.

Una vez pasadas las primeras y algo confusas impresiones que me causaron las ceremonias y los bailes de Año Nuevo, continuadas durante noches y días enteros y sobre las que escribiré en otra ocasión, después de haber visto los mitotes, las cuevas, los pueblos cercanos y, en general, la vida y el quehacer de los nativos, me quedó cada vez más claro que faltaba lo más importante de un pueblo del que no poseemos ni gramática ni textos: los mitos, los cuentos, los rezos y los cantos. Por fin, durante el segundo mes de mi estancia y mientras hacía una visita de nueve días al hospitalario pueblo de San Francisco, tuve la fortuna de trabar amistad con un cantante del mitote, Ascensión Díaz. Poco a poco tuve éxito en mi propósito de que me dictara los veinte cantos que son repetidos en cada mitote así como los pocos cantos destinados a fiestas especiales, es decir, dos para la fiesta de los elotes y uno para la del esquite. Un largo discurso, que se pronuncia al final de los cantos del mitote, completó el conjunto. Mi fonógrafo me aligeró esta actividad. Con la ayuda de bastante whisky, mi informante se sobrepuso a su primera "timidez". Sin descansar hasta la mañana siguiente –tal como se acostumbra en el mitote–, cantó los primeros diez cantos que gravé sobre veinte cilindros. El día siguiente encontré a otro cantante de Jesús María y lo convencí de la misma manera; logré que confiara a mi fonógrafo los inicios de todos los veintidós cantos generales del mitote de Jesús María, pues mis cilindros no alcanzaron para grabar los cantos completos. Cada uno de estos cantos tiene una melodía diferente. Incluso puede haber melodías distintas en un solo canto, dependiendo de si éste acompaña a una danza o a un rezo. Los cantos de San Francisco son menos versátiles. Más tarde todavía logré grabar dos mitos. Además, poco a poco pude anotar quince mitos y cuentos, parte de los que son continuación de los cantos mitote; entre ellos hay algunos cuentos muy largos acerca de animales, llenos de un exquisito humor; dos de ellos son de la Mesa de Nayarit. También anoté el rezo de una experta en curación, de modo tal que ahora existe un fundamento firme para el estudio de los coras.

Después de dormir todo un día a causa de la borrachera, el cantador de Jesús María, un cora rico, por desgracia se desapareció y se fue a su rancho a dos días de viaje de aquí y desde entonces no ha cumplido su promesa de regresar para dictarme el resto de los cantos mitote. Estos cantos se pueden considerar análogos a los cantos aztecas anotados por Sahagún, y es bien importante determinar su origen por comparación de los diversos textos. Es muy posible que los cuatro pueblos, que también hablan cuatro dialectos distintos, tengan asimismo diferentes cantos, tal como difieren en las ceremonias del mitote. También los huicholes, los tepehuanos y los aztecas,[3] todos vecinos inmediatos de los coras, tienen estas ceremonias universales con sus correspondientes cantos. Durante mi estancia entre estas tribus espero poder indagar esta cuestión con más profundidad. En términos generales nada decisivo puede afirmarse con relación a la cultura cora mientras

[3] Mexicaneros. [N. del E.]

estas tribus no se hayan investigado en su conjunto. Por ejemplo, todos los días durante las semanas anteriores al miércoles de ceniza y frente a las casas cantaban los cantos llamados "pachitas" hasta altas horas de la noche, mientras una muchacha pequeña, a la que llaman malinche, marcaba el ritmo golpeando el suelo con una bandera de la que colgaban resonantes campanitas. En esa ceremonia, y después de cada canto, las mujeres pintan el rostro de cada cantante con pinole color amarillo que se obtiene de la flor del *pinus*. Ahora bien, esos cantos son sobre todo aztecas, mezclados con muy pocas palabras españolas, y los coras no los entienden. Por eso, al dictármelos resultaban las inversiones más increíbles. Juzgando por los cantos que anoté hasta ahora, su contenido no es muy antiguo. Sin embargo, hasta donde la gente recuerda, entre los coras siempre se celebró la costumbre de las Pachitas, y seguramente es herencia de tiempos antiguos. Pero sólo entre los aztecas será posible hallar algunas huellas de esta cuestión. Apenas a dos días de viaje río arriba de Jesús María, a orillas del río del mismo nombre, en el pueblo de San Pedro, vive gente que habla azteca y que tiene su propio mitote y sus Pachitas.

Como mencioné antes, aquí se encuentran muchas huellas de lo mexicano antiguo. Por ejemplo, en el mito que trata del nacimiento del sol se habla de un muchacho (el sol) que es arrojado al fuego (el amanecer). Enseguida un hombre llamado Tátzù, "conejo" (esto es, la luna), da nombre al sol y huye en el mismo instante, perseguido por el resto de los viejos que colaboraron para el nacimiento del sol, se esconde en una cueva y allí se le quema (esto es, es destruido por los rayos del sol recién nacido). Pero en el contexto de esta breve nota no puedo profundizar más en todos los detalles de este tipo, como por ejemplo el juego de pelota "con las caderas" que todavía hace diez años se jugaba aquí.

Sólo me queda echar un breve vistazo a la relación del arte con la danza mitote. De los cuatrocientos objetos de los coras que hasta ahora he coleccionado, alrededor de trescientos se relacionan con la religión y el arte. El origen de los diseños de textiles y del bordado de bolsas y cinturones puede rastrearse hasta los primitivos dibujos y talla de madera de los bastones del mitote y las flechas ceremoniales. En su mayoría éstos representan nubes de lluvia de un género similar a las de las tribus Pueblo de Arizona y de Nuevo México, además de mostrar rayos (*niunkari* = palabras). Aparte de tales explicaciones del significado de las representaciones, de los coras sólo pueden averiguarse determinados nombres de animales y de algunas flores y frutas y aun en eso hay diferencia de opiniones. Para el resto de los dibujos sencillos ellos sólo tienen algunos nombres antiguos. Los demás son nombres más modernos. Sin embargo, a veces uno encuentra también información directa acerca de su origen: provienen de los dioses que aparecen en el mitote, sus representantes dibujan en sus propias mejillas varios diseños de los bastones y las flechas ceremoniales.

Aquí sólo quiero mencionar de manera breve que la explicación de las ofrendas de flechas, que son muy abundantes por aquí, también se basa en las flechas de la estrella matutina, Jàtzíkan, con las que en el mitote mata a su hermano. Afortunadamente pude constatar todo lo que los propios coras piensan acerca de estas ofrendas de flechas.

Sin embargo, no hay que olvidar que todo lo que aquí describí es sólo el principio de mi actividad. No obstante estoy seguro de que en unos cinco o seis meses más sabré todo lo necesario y podré así hacer accesible a la ciencia un pueblo cuya extensa "literatura autóctona" ocupa un lugar muy destacado entre las tribus primitivas del mundo.

Dos cantos de los indios coras*

La traducción está basada en aquellas palabras que sin dificultad pueden ser identificadas como coincidentes con los dictados de los cantos correspondientes. En la traducción de las palabras restantes se tiene que recurrir a la especulación, porque hay que contar con cambios de sonidos en la canción. Aparte de eso, uno frecuentemente tiene dudas cuando escucha sonidos del fonógrafo. El acento dinámico no corresponde al fonograma, sino a la pronunciación cotidiana.

El curso del sol (fonograma de Preuss # 35)

El canto corresponde al dictado (*Die Nayarit-Expedition*, p. 220). Dictado y fonograma provienen del cantador Ascensión Díaz.

I

1. *Wayaṳpoa yapu tiyaṳkā̱me, wayaupoa yapu tiyaukā̱me.*
   Su padre[1] allá desciende, su padre allá desciende.
2 = 1
3. *Yaukáma ya*[2]*, yatirí*[3] *yapurí*[3] *tiyapoari*[4].
   Él descenderá allá allá ya (?) allá ya (?) tira hacia arriba la noche.
4 = 3

II

5 y 6 = 1 y 2
7. *Yaukáma ya, yūarí yapaití yūtaniú.*
   Él descenderá allá allá ya ? allá habla.
8 = 7

III

9 y 10 = 2 y 1
11. *Yaukáma ya, tikari yapaití yūtaniú.*
    Él descenderá allá la noche ? allá habla él[5].

* Traducción de K.T. Preuss en "Anhang: Zwei Gesänge der Cora-Indianer (Aus dem Phonogramm-Archiv des Psychologischen Instituts der Universität Berlin [...]. II. Übersetzung", *Die Náyarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter Mexikanischen Indianern. Erster Band. Die Religion der Cora-Indianer in Texten nebst Wörterbuch*, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1912, pp. 377-381. Traducción de Johannes Neurath.

[1] El padre de los dioses.

[2] Posiblemente *ya* –igual que en los versos correspondientes 7, 8, 11, 12– solamente se ha añadido en el canto.

[3] Modificación de *yatiré, yapuré.*

[4] Tal vez asimilación de *tiyáipoa arí. tiyapoari* también podría significar "él desaparece", la cual, tal vez, podría ser la traducción preferible.

[5] Él habla la noche, o sea, él la crea; véase la p. 219, verso 6: "él va a hablar nubes", y la explicación dada allá.

12. *Yaukáma ya, tikari yapurí yauka.*
Él descenderá allá la noche ahora está tirada.

IV

13. *Wayaʉpoa yapu anánineika, wayaʉpoa yapu anánineika.*
Su padre allá bajó, su padre allá bajó.
14 = 13
15. *Wene tirí rutšānakatse*[6] *temoinyo*[7]*, wene meye; pu anánineika.*
Viene ahora a su mundo ? él baja allá él bajó.
16. *Wayaupoa yapu anánineika, wene tirí rutšānakari*[8].
Su padre allá bajó viene ahora (a) su mundo.

V

17. *Wayaʉpoa yapu antinakari, wayaʉpoa yapu antinakari.*
Su padre allá ascendió, su padre allá ascendió.
¿18 = 17?
19. *Yū watapóari, pe meya puantinakari.*
Aquí amanece, tú allá ascendiste.
20 = 19

VI

21. *Wayaʉpoa yapu antitamure, wayaʉpoa yapu antitamure.*
Su padre allá florece su padre allá florece.
22 = 21
23. *Yū watapóari, pe meya puantitamure.*
Aquí amanece tú allá floreces.
24 = 22

El águila arriba de nosotros (fonogramas de Preuss # 16-19)

El canto corresponde al dictado (*Die Nayarit-Expedition*, p. 43). El dictado proviene del cantador Santiago Altamirano, el fonograma del cantador Leocadio Enríquez. Véase también *Die Nayarit Expedition*, pp. 88 y ss, 193 y ss, 230 y ss.

Fonograma # 16

I

1. *Yūtahapoa yūtahapoa kuólreabe kuólreabe mana*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros el águila el águila allá

[6] = *rutšanaka-hetse*. Se refiere al inframundo.
[7] Posiblemente el final = *niyáʉ*, mi padre.
[8] La palabra dice *rutšanaka*, tal vez por añadir *arí*, ya, sin embargo, en otros casos se usan ambas formas, sin y con *ri*; véase *ipoári*, *ipoa*, la silla.

xuté've[9], *mana xuté've*[9].
está él allá está él.

2 = 1

3. *Ma punau witénē, na tika raxéka,*
Allá realmente él está mirando bien en la noche él habló[10]
timána xuté've, mana xuté've.
allá está él allá está él.

4. *Ya punau tarumuavi, na tika raxéka, timána*
Allá realmente desnudo estaba, bien en la noche él habló allá
xuté've, mana xuté've.
está él allá está él.

II

5 y 6 = 1 y 2

7. *Ya punau witénē, ruwarita haranēri, timána*
Allá realmente está mirando alrededor de sí está viendo allá
xuté've, mana xuté've.
está él allá está él.

8 = 7

III

9 y 10 = 1 y 2

11. *Ya punau tiperaví, na tiúkatša(?), na*
Allá realmente agarras (la tierra) bello está vestida ella bello
timána xuté've, mana xuté've.
allá está él allá está él.

12 = 11

IV

13 y 14 = 1 y 2

¿15 = 11? (solamente está grabada la mitad)

¿16?

Fonograma # 17 (tiene fallas técnicas)

V

17 y 18 = 1 y 2

19. *Ma punau witénē, mana xute tatánē yeta*
Allá realmente él está mirando él allá en el cielo está viendo allá
tirutsānaka, hati ratitánipoa ve.
(a) su tierra agua está regando (suplemento musical).

[9] Posiblemente *xauté've.*

[10] Esto se refiere, si se escucha bien, al mito del águila, *Die Nayarit-Expedition*, p. 193, párrafo 2.

20. *Ma punaų, witénē, na tiratíka nate*[11],
Allá realmente él está viendo es bueno en la noche (?) ?
tikaniu(?) tšānaka; yāna xuté've.
él habla la tierra allá está él.

VI

21 y 22 = 1 y 2
23. *Ma punaų witénē, ye tāwa ravïye(?); timána*
Allá realmente está mirando allá también él llueve allá
xuté've, mana xuté've.
está él allá está él.
24 = 23

VII

25 y 26 = 1 y 2
27 = 3
28 = 24

VIII

29 y 30 = 1 y 2
31 = 23
¿32?

IX

33 y 34 = 1 y 2
35 = 23 (*ravïye* claramente entendible)
36. *Ma punaų witénē, ye tāwa rapoena*
Allá realmente él está mirando allá también cae Tau
timána xuté've, mana xuté've.
allá está él allá está él.

Fonograma # 18

X

37 y 38 = 1 y 2
39. *Ma punaų witénē, yana xutá'va nakus, xutá'va*
Allá realmente él está mirando allá él estará bello estará él
na maimemoa[12] *mana xuté've.*
bueno a lo lejos (?) allá está él.

[11] Es posible que *tika*, "en la noche", se refiera a la lluvia. *tikanate* recuerda también *tikanatše tikęanta*, "lugar de la noche, del agua nocturna". Véase *Die Nayarit-Expedition*, pp. XXVII y s.
[12] Tal vez = *maïmoą*, allá a lo lejos.

40. *Ma punau witénē, yana xinyáve memoa*[13]
Allá realmente él está mirando allá está a lo lejos (?)
xutá'va na maimemoa mana xuté've.
él estará bueno allá a lo lejos (?) allá está él.

XI

41. *Mútahapoa, mútahapoa kuólreabe niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
yūkukuráumuamuate yūkukuráumuamuate ve.
allá están por llegar allá están por llegar.

42. *Yútahapoa*
Allá arriba de nosotros, etcétera, como 41.

43. *Yútahete yútahete,*
Allá abajo de nosotros allá abajo de nosotros (en el inframundo)
Tētewan niúkari yūkukuráumuamuate, yūkukuráumuamuate ve.
de Tatewán sus palabras allá están por llegar allá están por llegar.

XII

44. *Yútahapoa, yútahapoa, kuólreabe*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila
niúkari yūkuheta namuarẹ[14], *yukuheta*
sus palabras aquí abajo (en la tierra) están para escuchar aquí abajo
namuarẹ ve.
están para escuchar.

45. *Yútahete, yútahete, Tētewan niúkari*
Allá abajo de nosotros allá abajo de nosotros de Tatewán sus palabras
yūkuheti namuarẹ[15] *yūkuheti namuarẹ ve.*
aquí abajo están para escuchar aquí abajo están para escuchar.

46. *Na yūmu taxeté xekati*
Bello aquí abajo de nosotros (en el inframundo) habló ella
ïtaheti namuarẹ ïtaheti
abajo de nosotros[16] (en la tierra) ella está para escuchar abajo de nosotros
namuarẹ ve.
ella está para escuchar.

XIII

47. *Yútahapoa yútahapoa kuólreabe niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
yūkuheta mutine[17], *yūkuheta mutine ve.*
aquí abajo (en la tierra) se van de aquí (?) aquí abajo se van de aquí.

[13] = *¿meïmoa?*
[14] = *yū-k-uhete hanamuarẹ.*
[15] = *yū-k-uhete hinamuarẹ.*
[16] Compárese *Die Nayarit-Expedition*, p. 64, nota 2.
[17] = *yū-k-uhete amutine.*

48 = 47

49. *Yṹtahete* *yṹtahete* *Tētewan* *niúkari*
Allá abajo de nosotros allá abajo de nosotros de Tatewán sus palabras
yūkuhete *nutine,* *yūkuhete* *nutine* *ve.*
aquí abajo se van de aquí aquí abajo se van de aquí.

XIV

50. *Yṹtahapoa* *yṹtahapoa* *kuólreabe* *niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
yūkuheta *namu̲arẹ* *yūta watánineika* *ve.*
aquí abajo están por escuchar se van de aquí.

51. *Yṹtahete(?)* *yṹtahete* *Tētewan* *niúkari*
Allá abajo de nosotros allá abajo de nosotros de Tatewán sus palabras
yanamoą *túxnamitše...*
allá lejos se encuentran (con las palabras del águila).

¿52?

Fonograma # 19

XV

53. *Yṹtahapoa,* *yṹtahapoa* *kuólreabe* *kuólreabe*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros el águila el águila
mana muve, *mana muve.*
allá está él allá está él.

54. *Yṹtahapoa,* *yṹtahapoa* *kuólreabe* *niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
namoą[18] *na* *túxnamitše* *namoą* *na*
a lo muy lejos bello se encuentran a lo muy lejos bello
túxnamitše *ve.*
se encuentran (con las palabras de Tatewán).

55. *Yṹtahete* *yṹtahete* *Tētewan* *niúkari*
Allá abajo de nosotros allá abajo de nosotros de Tatewán sus palabras
namoą *na* *túxnamitše* *namoą* *na*
a lo muy lejos bello se encuentran a lo muy lejos bello
túxnamitše *ve.*
se encuentran (con las palabra del águila).

XVI

56. *Yṹtahapoa* *yṹtahapoa* *kuólreabe* *niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
rutsáxta *haunamu̲arẹ* *rutsáxta*
entre ellas revueltas[19] están para escuchar entre ellas revueltas

[18] = *na·ĩmoą.*

[19] O sea, revuelto con las palabras de Tatewán.

haunamu̲are̲ *ve.*
están para escuchar.

57. *Yũ̲tahete* *yũ̲tahete* *Tētewan*
Allá abajo nosotros allá abajo de nosotros de Tatewán
niúkari *namoa̲* *rutanamu̲are̲* *namoa̲*
sus palabras a lo muy lejos están para escuchar a lo muy lejos
hiyaunamu̲are̲ *ve.*
están paraescuchar.

XVII

58. *Yũ̲tahapoa* *yũ̲tahapoa* *kuólreabe* *niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
yete *nurauye̲imaka,* *yete* *nurauye̲imaka* *ve.*
aquí abajo se fueron de aquí aquí abajo se fueron de aquí.

59. *Yũ̲tahete* *yũ̲tahete* *Tētewan* *niúkari*
Allá abajo de nosotros allá abajo de nosotros de Tatewán sus palabras
namoa̲ *yete* *nurauye̲imaka* *yete*
a lo muy lejos aquí abajo se fueron de aquí aquí abajo
nurauye̲imaka *ve.*
se fueron de aquí.

XVIII

60. *Yũ̲tahapoa* *yũ̲tahapoa* *kuólreabe* *niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
vebi *hukanamū̲are̲* *vebi* *hukanutine* *ve.*
cerca abajo están para escuchar cerca abajo se van de aquí.

61. *Yũ̲tahapoa* *yũ̲tahapoa* *kuólreabe* *niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
vebi *hukanutine* *vebi* *hukanutine* *ve.*
cerca abajo se van de aquí cerca abajo se van de aquí.

62. *Tayā̲namoa̲*[20] *tayā̲namoa̲* *taxeté* *xekati,* *yū̲ta*
Allá a lo lejos allá a lo lejos abajo de nosotros ella habló aquí
watánineika *yū̲ta*
se fueron de aquí (las palabras) aquí
rukánineika *ve.*
abajo se fueron de aquí (las palabras).

XIX

63. *Yũ̲tahapoa* *yũ̲tahapoa* *kuólreabe* *niúkari*
Allá arriba de nosotros allá arriba de nosotros del águila sus palabras
hetaihukáu̲poapoare̲ *hetaihukáu̲poapoare̲* *ve.*
desaparecen desaparecen.

[20] = *ti ayā̲namoa̲.*

64. *Yũ̄tahete* *yũ̄tahete* *Tētewan* *niúkari*
Allá abajo de nosotros allá abajo de nosotros de Tatewán sus palabras
hetairutúpoapoarẹ *hetairutúpoapoarẹ.*
desaparecen desaparecen.

65. *Tayānamoạ* *tayānamoạ* *tahapoá* *xekati*
Allá a lo lejos allá a lo lejos arriba de nosotros él habló (el águila)
hetarutáu̯poapoarẹ *hetarutáu̯poapoarẹ* *ve.*
él desaparece él desaparece.

3

Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras*

Erich M. von Hornbostel

Comentarios preliminares

Los textos mitológicos que el doctor K.T. Preuss registró según las narraciones de los indios coras de México no concuerdan con los cantos de la misma gente, que fueron documentados por medio del fonógrafo. El análisis de algunos de los fonogramas fue suficiente para aclarar la relación entre estos dos tipos de textos y, al mismo tiempo, para dar una idea de la melodía de los cantos.

Al contrario de los textos, las melodías muestran una influencia europea relativamente fuerte. Se pueden encontrar algunas peculiaridades formales, que se mantuvieron en nuestra música popular, aunque se han vuelto raras en nuestra música culta. Si es cierto que los indios simplemente tomaron melodías populares españolas, eso se podría comprobar con seguridad absoluta solamente a través de un estudio comparativo y exhaustivo. Tengo la impresión de que las melodías de los indios mexicanos actuales básicamente son aires autóctonos, que por supuesto han sido modificados de una manera considerable, y al parecer las melodías criollas de Sudamérica pueden ser consideradas un caso similar. Otros elementos culturales también muestran una dependencia evidente de modelos europeos, por ejemplo los instrumentos musicales. Por otra parte, la construcción de dichos instrumentos musicales y la manera de tocarlos podrían haber repercutido en la creación musical. Así, entre los coras —como entre los huicholes y los mexicaneros— se encuentran violines, tambores y oboes, mismos que son imitaciones exactas de modelos europeos en todos los detalles. Sin embargo, en las fiestas, cuando se entonan los antiguos cantos religiosos, no se utiliza ninguno de estos instrumentos, sino el arco musical.[1]

Acerca de la transcripción de las melodías y de los textos, hay que comentar lo siguiente: de los grupos musicales (versos), que se repiten muy frecuentemente durante un canto, solamente se reproducen en notación musical aquellos que

* "Anhang: zwei Gesänge der Cora-Indianer [...] (Aus dem Phonogramm-Archiv des Psychologischen Instituts der Universität Berlin). I. Melodien und Formalanalysen", *Die Nayarit-Expedition [...]*, Druck und Verlag von B.G. Teubner, Leipzig, 1912, pp. 366-376. Traducción de Johannes Neurath.

[1] El tipo y la distribución del arco musical centroamericano indican un origen africano. Cf. H. Balfour, *The Natural History of the Musical Bow*, Oxford, 1899.

representan algún tipo de variación importante. Igualmente, de las palabras del texto se reproduce solamente lo indispensable para entender la estructura rítmica. Las líneas del texto están dispuestas de tal manera que las partes análogas se encuentran superpuestas. Los versos musicales que se distinguen únicamente por variantes menores van marcados con la misma letra, pero con índices numerales distintos. Con el *legato* doble indico un *glissando*; con el *legato* simple entre dos notas de la misma altura indico una separación apenas perceptible; con un *legato* con puntos, o bien con dos puntos abajo de una nota, indico pulsaciones, que corresponden al "saltillo", el cual también es frecuente en el lenguaje hablado. Las sílabas del texto están transcritas fonéticamente, tal como el doctor Preuss y yo las escuchamos del fonógrafo; algunas de las consonantes, que ofrecen posibilidades múltiples al grado que se confunden en la reproducción fonográfica, fueron corregidas a partir de su referencia a pasajes paralelos o según el sentido de la palabra.

La forma musical y poética de los cantos es de un interés especial. Por eso, se presenta un cuadro sinóptico con un esquema analítico-formal para cada uno de los cantos. En estos cuadros, las partes idénticas de los versos (del texto) son señaladas por las mismas letras (minúsculas); los cambios formales de carácter netamente gramatical por un '. En el segundo cuadro se representan particularmente los octavos de verso (yambos dobles) y también las mitades de los versos; las variantes son marcadas por índices fácilmente comprensibles. Las letras mayúsculas en la última columna representan un esquema formal, que corresponde a la música de la partitura.

El curso del sol (fonograma de Preuss # 35)

En este canto, cada estrofa tiene cuatro versos que corresponden a un esquema AABB; en la cuarta estrofa aparecen, en el lugar de BB, dos versos nuevos CD. (Obviamente por un descuido, en la quinta estrofa no se repitió el verso A.) El verso A se divide en dos mitades (compases) que son rítmica y textualmente idénticas. Debido a un salto tonal en la mitad, la primera de estas partes se caracteriza como un compás de seis cuartos (2 por 3 cuartos). No se puede afirmar con toda seguridad si el segundo compás, en analogía con la primera parte, también debe ser considerado un compás de seis cuartos (2 por 3 cuartos), o en analogía con el segundo compás del verso B, un compás de tres semitonos (3 por 2 cuartos). Sin embargo, en referencia a la variante A_3, considero la segunda posibilidad la más plausible. Por supuesto, un cambio de 6/4 por 3/2 de este tipo es algo muy frecuente en la música popular española. Aquí, sin embargo, el cambio musical y rítmico es suavizado por lo invariable del texto; y, al parecer, precisamente esto es una sutileza formal, que todavía vamos a encontrar frecuentemente, porque es un rasgo estilístico de la música cora. Así es el cambio de B_1 a B_2 en los versos 7 y 8, que tienen textos idénticos; por otra parte, las estrofas V y VI son melódicamente idénticas. A veces, el paralelismo se manifiesta en el texto y la música (ritmo y melodía); compárense los pasajes del verso 1 "*tiyaukame*" con el

la segunda estrofa (versos 5 y 6) se omite un la final, que conduce al verso B; de manera similar, en el verso 14 se omite la nota si final. Por el texto y el significado ("está tirada") se justifica el final fuerte en la parte buena del compás en B_3. Los versos B tienen dos partes diferentes: un compás de dos semitonos y uno de tres semitonos; así aparentemente constituyen una abreviación del esquema rítmico de los versos A. Por otra parte, en C (verso 15) la primera mitad del verso parece extendida a cuatro semitonos. Los compases en D (verso 16) tienen la longitud normal otra vez, igual que los de A; sin embargo, en este caso hay que considerar el primer compás como uno de 3/2, mientras el segundo es uno de 6/4. Melódicamente, la primera mitad de C es como una extensión de B. Lo mismo sucede en D, al menos en lo que se refiere al primer compás. En lo que se refiere al texto, considerando especialmente la primera mitad del verso, el verso 16 pertenece a los versos A, mientras la segunda mitad repite el principio del verso 15. Parece que en ese verso (16) el esquema musical y poético está fusionado como si se tratara de un resumen. De hecho, después de D sigue una cesura conceptual, que divide todo el canto en dos partes con contenidos de significado opuesto (la puesta y la salida del sol).

Una característica de la forma poética es la apariencia de las palabras (y conceptos) más distintivas en la parte media o en el final de los versos repetidos; compárense (en el esquema entre las pp. 38 y 39) por ejemplo los versos 3, 7 y 11. La variabilidad aumenta hacia los finales de las estrofas —compárense los versos 11 y 12—, y todavía aumenta más en el final parcial (estrofa IV). Además, en este caso hay complicaciones particulares. El paralelismo con las estrofas I a III se mantiene por el hecho de que b, h, i tienen un contenido similar ("descender", "bajar"); además hay una relación semántica entre h e i (*ananineika: wene*), como entre b y b′. A través del cambio de c (c′) por un sinónimo en 1 ("allá") se completa el paralelismo y, a la vez, de alguna manera se anuncia la segunda parte (estrofa V en adelante). Mientras esto se hace por medio de una partícula pequeña, no muy significativa y en un lugar de poca importancia, se evita atenuar demasiado el contraste entre las dos partes principales. Enseguida, esa segunda parte empieza en el verso 17 con toda su fuerza: m ("ascendió") en contraste con b, h, i ("descendió"). Al parecer, a este contraste de significado corresponde una inversión en la construcción de las estrofas. Mientras que, en la primera parte, la palabra con el significado más fuerte (b, "desciende") se repite al principio de los versos tres y cuatro (b′), la palabra contraria (m, "asciende") aparece al final de los versos correspondientes (m′). Se aplica lo mismo para p (p′) en VI. Lamentablemente, el fonograma se vuelve inarticulado después del verso 24, sin embargo se puede reconocer que el canto no termina con la estrofa VI, y que la estrofa VII tiene una construcción análoga a las dos anteriores. Se puede suponer que en el texto y la melodía de la estrofa final (VIII) haya anomalías similares a las de la estrofa IV.

El águila arriba de nosotros (fonogramas de Preuss # 16-19)

De los cuatro fonogramas que ocupa este canto, el número 16 contiene las estrofas I a IV, el número 17 las estrofas V a IX, el número 18 las estrofas X a XIV y el número 19 las estrofas XV a XIX. A partir de la estructura del canto (véase el cuadro sinóptico del texto y el esquema entre las pp. 38 y 39) se puede deducir que el cantador empezó una nueva estrofa con cada nuevo cilindro, sin preocuparse por la falta del final en el cilindro anterior. Basándonos en un análisis formal complementamos los versos 15 a 16 y 51 a 52 y reconstruimos el verso 32 que no se puede escuchar en el fonograma por una falla técnica. Los pasajes insertados están marcados con corchetes [ ].

La primera parte principal (estrofas I a X) consiste en versos que tienen todos la misma longitud y que forman estrofas musicales según un esquema ABCC. El hecho de que no coincidan las estrofas poéticas y musicales es un rasgo atractivo (o una complicación); las estrofas poéticas siguen un esquema aabb o aabc. La segunda mitad de cada verso es melódica y textualmente idéntica, por eso hay que considerarla un estribillo en el sentido estricto de la palabra. A su vez, este estribillo tiene dos partes, las cuales, mientras que tienen el mismo texto, se distinguen por la melodía. La primera de estas partes muestra una amplificación del tipo de un calderón (9/8) que se explica por motivos musicales. ¡Compárese, por contraste, la amplificación en el tercer compás de C_2 (verso 7), que es rítmicamente irregular y motivada por el texto! En C_3 (versos 39 y 40), en vez de un compás de nueve octavos, aparece primero un compás de seis octavos, que para nosotros es algo más familiar; a la vez, hay un tono con calderón que es necesario por el aumento de las sílabas del texto; ambos detalles son alusiones a la segunda parte principal. Prescindiendo de esas excepciones, todos los versos C son melódicamente iguales entre sí, de la misma manera que los versos A y B (con la excepción de algunas variantes). La primera mitad del verso, además, se divide textualmente en dos partes que tienen la misma longitud y la misma construcción (yambos de cuatro pies; en lugar de dos yambos, también puede encontrarse un crético, por ejemplo *māpunāu*). La melodía solamente en un caso corresponde con las repeticiones textuales dentro de los versos a, en el caso de los compases 3 y 4 de los versos A. Así, en la construcción del verso (poético-musical) surge una complicación que se asemeja a la que mostramos arriba en el caso de la construcción de las estrofas. Por último, aparece también en la segunda parte principal (estrofas XI a XIX), en la que la melodía de las estrofas (de tres versos) sigue asimismo el esquema ABC, cuando el primer y segundo versos son idénticos (en su totalidad o en parte) (estrofas XI, XIII, XV y XVIII). Aquí, la parte final (antes del compás de silencio) es extendida a dos compases. Así resulta que el verso entero tiene una división asimétrica (4 + 5) de compases. En esta parte se puede hablar de un estribillo solamente en lo que se refiere a la música, porque ahora las variaciones del texto aparecen con preferencia en la segunda mitad del verso. Únicamente la sílaba final "*ve*" sigue siendo la misma en todo el canto. La abreviación en el verso 46 tal vez se explica por un error del cantador: en el texto faltaría la repetición de la palabra "*namuyu*" y las palabras "*taxete xekati*" hubieran sido cantadas

con la melodía de los compases 2 y 3 (en lugar de 3 y 4). Por otra parte, la amplificación en el verso 59 posiblemente se explica por el contenido del texto que lo exige formalmente (¡véase más adelante!). El verso 53 se caracteriza por la reaparición del calderón, y en el texto aparecen reminiscencias de la primera parte principal. Las abreviaciones de los compases 5 y 7 otra vez son requeridas por el texto.

La métrica, al parecer, no es de acentuación, sino, como la que conocemos de la antigüedad clásica, se escande en sílabas largas y breves. Algunas de las sílabas breves acentuadas se explican por la acentuación de la anacrusa (que probablemente es universal, psicológicamente condicionada), por ejemplo "*kuólreabe*", ◡́–◡–; otros acentos de palabras, sin embargo, se encuentran en la parte más débil (menos musical), por ejemplo "*witénē*", –◡́–. Frecuentemente, en las anacrusas se encuentra una sílaba larga en lugar de una breve: *yūtahapoa*, *yāna xute'*, *yūkukurau*. Estos casos no refutarán la suposición de una métrica clásica, más bien se podría considerarlos yambos de coro, –◡◡–, que alternan con los yambos dobles y los créticos. La manera en que la pronunciación métrica pueda diferir de la pronunciación de la prosa tendría que ser investigada con un material más amplio.

El poema se divide en dos partes principales, en la primera (estrofas I a X) se habla solamente del águila (deidad celestial), mientras que en la segunda (XI a XIX) también aparece Tatewán (diosa del inframundo). En términos formales las dos partes principales se distinguen sobre todo por dos aspectos, como ya hemos visto arriba: las estrofas de la primera son de cuatro versos, las estrofas de la segunda tienen tres versos (o sea dos en XVI y XVII); en la primera parte casi solamente la primera mitad del verso es variada, en la segunda parte es la otra mitad donde se encuentran las variaciones. Esto ya se anuncia en los finales parciales (estrofas V y VII). También se da una insinuación en cuanto al contenido de la segunda parte principal, en los versos 39 y 40, θ y z ("*memoa*, allá a lo lejos"), que se refieren a 51 (y 52) ρ ("*yanamoa*, allá lejos") y 62 y 63E ("*tayanamoa*, allá a lo lejos"). Con esta correspondencia se justifica también la disposición del esquema. Además, cada una de las partes principales se divide en dos partes análogas de 5 o 4 estrofas, respectivamente. Después de la segunda parte principal, todavía se encuentra una estrofa coda (XIX), la que también por su contenido ("transcurrir, desaparecer") se caracteriza como una antífona [*Nachgesang*].

El motivo principal de la segunda parte (VI a X) –"él llueve" (t), "Tau cae" (v)– otra vez está insinuado en el final de la primera parte: 19 γδ, "él riega agua"; de manera similar, la tercera parte (XI a XIV) está asociada con la cuarta (XV a XVIII) a través de la repetición del motivo principal: "se encuentran" (σ) en 51/52 y 54/55. El primer verso de la parte final (53) se refiere a la primera parte principal. Además, las diferentes partes están enlazadas entre sí por el paralelismo de 19o, "allá en el cielo" –¡paralelismo de sonido con 39 w!–, y (¿52? y) 53 y 62 D, "abajo de nosotros (en el inframundo)" y 65 a′, "arriba de nosotros". El motivo de las palabras mágicas (F, "*niukari*"), que domina toda la segunda parte principal, ya aparece reiteradamente en la primera: 3/4 f, 20Є, 27 f; y "llover", que para la concepción mística tiene la misma esencia que "hablar", aparece significativamente en los pasajes análogos en VI a IX.

En la tercera parte la acción mística se acelera hasta alcanzar su culminación: las palabras del águila y de Tatewán "están por llegar" (XI), "se pueden escuchar" (XII), "se van de aquí" (XIII), "se encuentran" (XIV). En la estrofa final (XIV) se hace un resumen de algunos elementos de las estrofas precedentes (κ, λ; o es sinónimo y está lingüísticamente relacionado con ν), igualmente en XVIII (λ′, ν′, π, o); son casos similares cuando se refiere Vp ("él ve") a IIi ("él está mirando"), cuando e′ ("en la noche") se refiere a Ie, cuando α ("*yeta*") se refiere a a ("*yuta-*") y cuando ϵ ("habla") se refiere a If. Parece tratarse del mismo principio estilístico, cuando las estrofas XVI y XVII de la parte final se refieren a las estrofas correspondientes (XII, XIII) de la tercera parte (por λ′, κ′ y φ, que es afín a ν), mientras que no existe una simetría análoga entre la primera y la segunda partes.

Además de los elementos ya mencionados —complicación musical y textual, resumen de los motivos precedentes, insinuación de los siguientes—, a veces también se logra la concentración en los finales de partes por la aparición de expresiones iguales o relacionadas en las dos mitades del mismo verso: 39wx ("*yana xuta'va nakus*"): η ("*xuta'va na*"): r ("*mana xute've*").

Es menos fácil y seguro encontrar las semejanzas de sonido que los paralelismos de significado, pues lo que se concibe como "rima" depende en gran medida de la fonética del lenguaje vivo y, de esa forma, de las costumbres dialectales temporales y locales. ¡Se deben recordar solamente las muy frecuentes "rimas impuras" de nuestras canciones populares antiguas! Aparentemente —al menos en algunos pasajes de los textos coras— son notables algunos juegos intencionales de sonido:

"*mana xute*" (19 o): "*mana xute'*" (r) y "*yana xuta'*" (39 w);
"*na tika ra-*" (3, 4, 27 e): "*na tiuka-*" (11, 12 k): "*na tirati-*" (29 e′);
"*tša, na ti-*" (11, 12 l): "*tatane*" (19 p): "*tšanaka*" (20 β): "*va, nakus*" (39 x);
"*muamuate*" (XI ι): "*namuare*" (XII λ): "*poapoare*" (XIX ω);
"*yuta wata-*" (50, 62 π): "*yutahapoa*".

Es notable, asimismo, que en la mayoría de los casos de estas asociaciones de sonido una de las palabras se encuentra en el final parcial (19, 20, 39, 50, 62, XIX); y que las "rimas" se encuentran en partes análogas de los versos, pero normalmente en estrofas diferentes, a veces bastante separadas. Entonces, el uso de la semejanza de sonido corresponde al uso de los sinónimos. Por otra parte, no hay preocupación por que los grupos de sonidos similares o los motivos musicales tengan entre sí una relación coherente con las sílabas del texto y su significado.

Resumen

A través del análisis de la forma artística de las dos canciones se pudieron demostrar principios estilísticos muy específicos:

Los cantos se dividen en estrofas que tienen una construcción similar.

Los poemas se dividen en dos partes (grupos de estrofas) que tienen una construcción similar, pero un contenido opuesto. (Las partes principales eventualmente se dividen a su vez en dos mitades formalmente análogas.)

El principio poético básico es que ciertos versos o partes de versos se repiten, mientras que otros son variados de acuerdo con ciertas reglas. Las repeticiones aparecen en el principio de la estrofa; en la mayoría de los casos los primeros dos versos son idénticos; el primer verso o al menos las primeras palabras son las mismas en todas las estrofas. (La segunda mitad del verso puede ser un estribillo.) En consecuencia, las variaciones se encuentran en la parte final de la estrofa (y en la parte final de los versos), y se acumulan en las estrofas finales de las partes.

La regularidad de la variación consiste en que palabras que tienen la misma raíz lingüística, las que son fonológicamente similares o las que tienen un significado similar u opuesto se encuentran en pasajes análogos de los versos, estrofas o partes. Así, existe un gran número y una gran diversidad de relaciones tanto entre sonidos y significados como entre las partes menores y mayores del todo (insinuación, reminiscencia, *résumé*, contraste, aumento) y una complicación formal que frecuentemente es considerable.

Todo esto es acentuado aún más por el hecho de que en ciertas partes no hay una correspondencia entre la construcción musical de versos y estrofas, por una parte, y la estructura del texto, por la otra. Frecuentemente, los cambios melódicos ocurren precisamente cuando hay repeticiones en el texto.

Considerando esto, se puede decir que el paralelismo no necesariamente desempeña el papel principal. Sobre todo, cuando se define el paralelismo —como es usual— como la figura poética de un significado opuesto de palabras en la misma posición, por ejemplo:

"allá arriba de nosotros las palabras del águila"
"allá abajo de nosotros las palabras de Tatewán"

Esta constatación parece importante, porque el principio de la repetición estructurada y variada, que bien podría ser denominada paralelismo en un sentido más amplio, es un fenómeno que tiene muchas variantes y se encuentra bastante difundido, y que valdría la pena estudiar con un enfoque comparativo y con más detalle. Así, una investigación de este carácter resultaría fructífera tanto para la psicología y la estética como para la historia de la cultura.

Para el europeo de hoy, el paralelismo (en el sentido más amplio) parece un poco monótono. Inclusive para el filólogo, el sentido más profundo de las palabras no es fácilmente entendible, porque los cantos solamente ofrecen un extracto de la tradición mítica, y en las recitaciones de los cantos —con su gran número de repeticiones cansadas— se pierden las sutilezas formales. Sin embargo, para el cantador y el público indígena, las repeticiones —aparte de su función como portadores místicos del acto de culto— son como un trasfondo monocromo en el cual se destacan vívidamente los acentos significativos; el cambio de una sola palabra, que puede representar para ellos todo un complejo conceptual,[2] puede

[2] Véase, por ejemplo, las explicaciones del sacerdote-cantador en A. Fletcher, *The Hako: A Pawnee Ceremony*, 22th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, Washington, Smithsonian Institution, 1904.

causar un cambio total de una situación conceptual; y, a través del juego formal, entre los portadores de sentido, se teje una red de asociaciones sutiles y animadas.

Obras de arte tan refinadas como los cantos coras de ninguna manera pueden ser clasificadas como primitivas; solamente durante un largo proceso de desarrollo y entre un pueblo civilizado el paralelismo puede alcanzar un grado tan alto de complejidad. Así se puede suponer que tanto el contenido como la estructura formal de los textos de estos cantos tienen su origen en la tradición mexicana antigua. Eso es todavía más probable por el hecho de que se encuentran formas poéticas de paralelismo con un grado comparable de complejidad exactamente entre aquellas tribus indígenas de América del Norte que, según sus tradiciones, tenían sus territorios originales cerca del área del imperio azteca, por ejemplo entre los pawnee.[3]

Por suerte contamos con el testimonio directo de los cantos mexicanos antiguos, que fueron editados por Seler, según el manuscrito del padre Sahagún, con un estudio filológico completo y objetivo.[4] Aunque se puede reconstruir la forma de estos poemas solamente de una manera poco completa —la fuente de ninguna manera transmite la división original de los versos y probablemente no registra completamente las repeticiones—, no obstante, la semejanza estilística entre las canciones coras y aztecas es notable: división de los cantos en dos (o más) grupos de estrofas por cesuras conceptuales; paralelismo de estrofas y versos; repetición de versos y palabras introductorias (y de otras); etcétera.

Aparentemente, solamente se conservaron de los tiempos antiguos los principios formales y el estilo de los cantos, no las canciones mismas. La unión estrecha entre texto y melodía en el caso de los cantos coras hace pensar en un origen común de los dos, texto y melodía, mientras las huellas de influencias europeas indican un origen relativamente tardío, que, de todos modos, se podría haber dado ya hace algunos siglos.

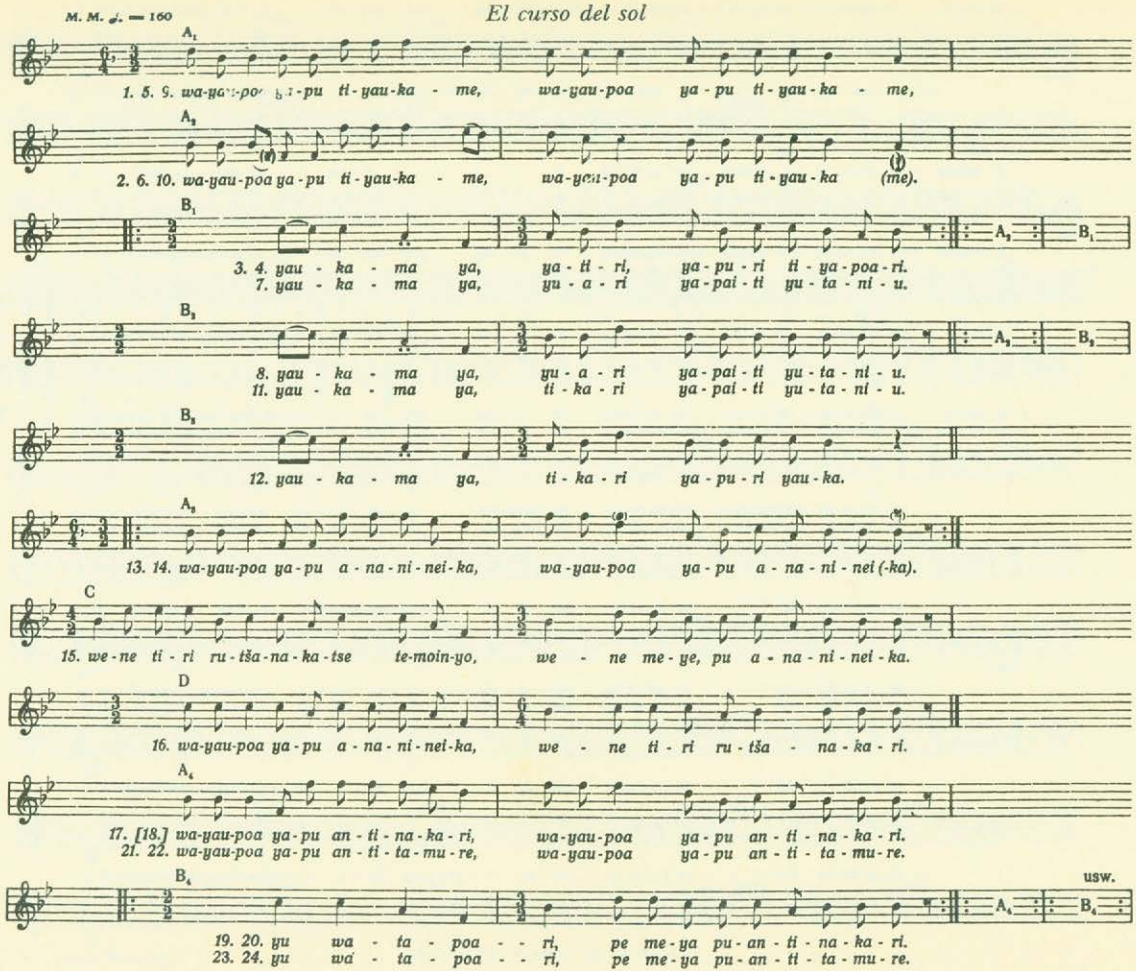
En todo caso, la transmisión netamente oral de los cantos significa una capacidad sorprendente de memoria, que psicológicamente se explica sólo por la unión estrecha de la palabra y la melodía. Apoyos mnemotécnicos, como tenían, por ejemplo, los chippewa para sus canciones mucho más sencillas,[5] no son usados por los coras. Los fonogramas y esquemas formales sí dejan notar algunos errores y omisiones. Pero el hecho de que el mismo cantador se autocorrige, así como el cumplimiento exacto de las reglas estructurales, nos dan la garantía de que se trata de una transmisión fiel.

[3] Véase Fletcher, *op. cit.*, por ejemplo, el primer canto (pp. 27, 283); aquí inclusive el número de estrofas tiene un significado simbólico.

[4] *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, vol. 2, Berlín, 1904, pp. 861-1107; para el estudio de la forma poética los números III y XIII son especialmente instructivos.

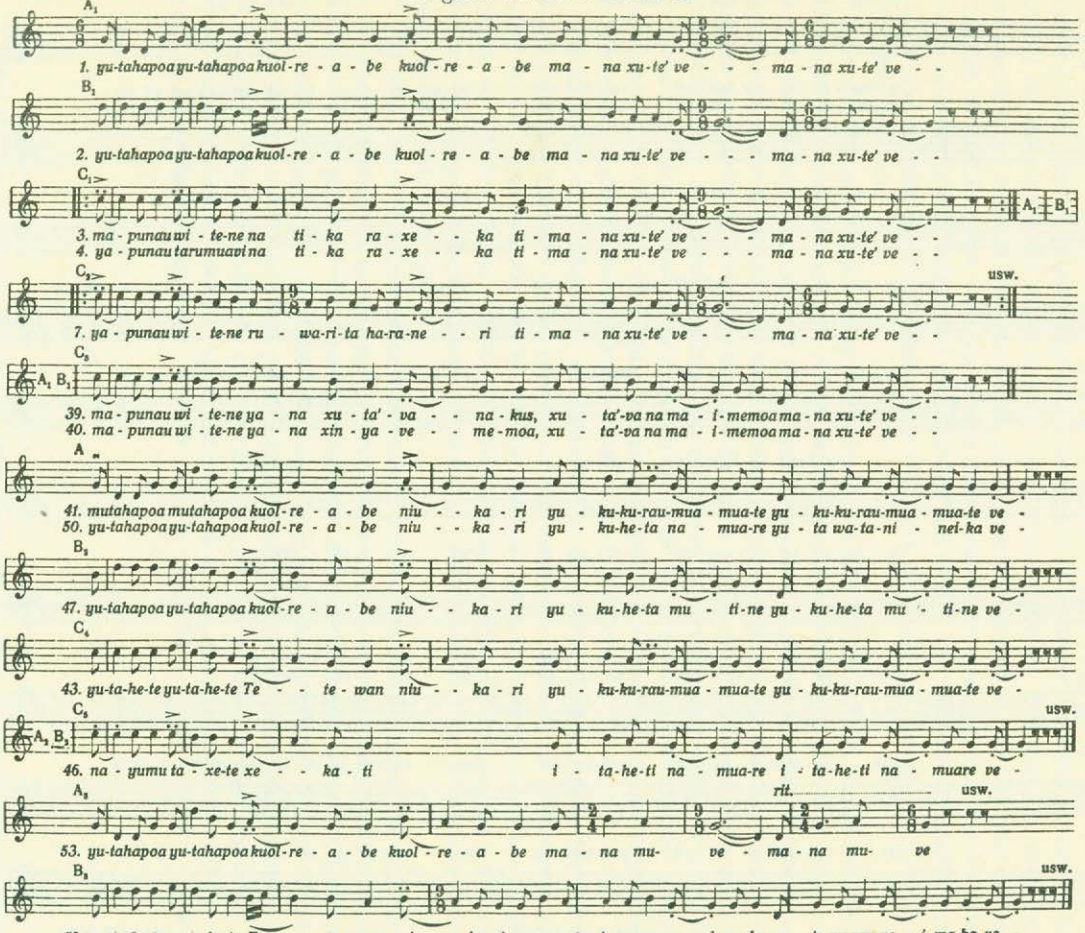
[5] Véase Frances Densmore, *Chippewa Music*, Bureau of American Ethnology Bulletin 45, Washington, Smithsonian Institution, 1910.

El curso del sol



M. M. ♩. = 132

El águila arriba de nosotros



I.	1.		yu-	ta-	ha-	poa,	yu-	ta-	ha-	poa	kuol-	re-	a-	be,					kuol-
	2. = 1.		„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„					„
	3.		ma	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne	na	ti-	ka	ra-					xe-
	4.		ya	–	„	„	ta-	ru-	mua-	vi	„	„	„	„					„
II.	5. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	6. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	7.		ya	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne	ru-	wa-	ri-	ta	hara-	ne-			
	8. = 7.		„	„	„	„	usw.												
III.	9. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	10. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	11.		ya	–	pu-	nau	ti-	pe-	ra-	vi	na	ti-	u-	ka-					tša –
	12. = 11.		„	„	„	„	usw.												
IV.	13. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	14. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	15.		ya	–	pu-	nau	ti-	pe-	rd-	vi	[?	?	?	?					?
	[16. = 15.		„	„	„	„	usw.]												
V.	17. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	18. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	19.		ma	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne	ma-	na	xu-	te					ta-
	20.		„	„	„	„	„	„	„	„	na	ti-	ra-	ti-					ka
VI.	21. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	22. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	23.		ma	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne	ye	tā-	wa	ra-					vi-
	24. = 23.		„	„	„	„	usw.												
VII.	25. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	26. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	27. = 3.		ma	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne	na	ti-	ka	ra-					xe-
	28. = 24.		„	„	„	„	„	„	„	„	ye	tā-	wa	ra-					vi-
VIII.	29. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	30. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	31. = 23.		ma	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne	ye	tā-	wa	ra-					vi-
	[32.		„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„					?
IX.	33. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	34. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	35. = 23.		ma	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne	ye	tā-	wa	ra-					vi-
	36.		„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„					po-
X.	37. = 1.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	38. = 2.		„	„	„	„	usw.												
	39.		ma	–	pu-	nau	wi-	–	te-	ne,	ya-	na	xu-	ta'-					va –
	40.		„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	xin-	ya-					ve –
XI.	41.		mu-	ta-	ha-	poa	mu-	ta-	ha-	poa	kuol-	re-	a-	be					niu –
	42. = 41.		yu-	„	„	„	yu-	„	„	„	„	„	„	„					„ „
	43.		„	„	he-	te	„	„	he-	te	Te-	–	te-	wan					„
XII.	44.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	45.		„	„	he-	te	usw.												
	46.		na-	–	yu-	mu	[na-	–	yu-	mu]	ta-	–	xe-	te					xe-
XIII.	47.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	48. = 47.		„	„	„	„	usw.												
	49.		„	„	he-	te	usw.												
XIV.	50.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	51.		„	„	he-	te	usw.												
	[52.		na-	–	yu-	mu	usw.]												
XV.	53.		yu-	ta-	ha-	poa,	yu-	ta-	ha-	poa	kuol-	re-	a-	be,					kuol-
	54.		„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„	„					niu-
	55.		„	„	he-	te	usw.												
XVI.	56.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	57.		„	„	he-	te	usw.												
XVII.	58.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	59.		„	„	he-	te	usw.												
XVIII.	60.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	61.		„	„	„	„	usw.												
	62.		ta-	ya-	na-	moa	ta-	ya-	na-	moa	ta-	–	xe-	te					xe-
XIX.	63.		yu-	ta-	ha-	poa	usw.												
	64.		„	„	he-	te	usw.												
	65.		ta-	ya-	na-	moa	ta-	ya-	na-	moa	ta-	–	ha-	poa					xe-

usw = etcétera.

– ∪ –	∪ – ∪ –	∪ – ∪ –	∪ – ∪ –
re- a- be,	ma- na xu- te'	ve –,	ma- na xu- te'
" " "	" " " "	" "	" " " "
– ka, ti-	" " " "	" "	" " " "
" " "	" " " "	" "	" " " "
– ri, ti-	" " " "	" "	" " " "
, na ti-	" " " "	" "	" " " "
? ? ?	" " " "	" "	" " " "
– ta- ne	ye- ta ti- ru-	tša- – na- ka	ha- ti ra- ti-
– na- te	ti- ka- ni- u	tša- – na- ka	ya- na xu- te'
	ma- na xu- te'	ve- –,	ma- " " "
- ye; ti-	" " " "	" "	" " " "
– ka, ti-	" " " "	" "	" " " "
– ye; ti-	" " " "	" "	" " " "
– ye; ti-	" " " "	" "	" " " "
? ? ?	" " " "	" "	" " " "
– ye; ti-	" " " "	" "	" " " "
- na; ti-	" " " "	" "	" " " "
na- kus,	xu- ta'- va na	ma- i- me- moa	" " " "
, me- moa	" " " "	" " " "	" " " "
ka- ri	yu- ku- ku- rau-	mua – mua- te,	yu- ku- ku- rau- n
" "	" " " "	" " " "	" " " "
" "	" " " "	" " " "	" " " "
	" " he- ta	na- – mua- re	" " he- ta
	" " " ti	" " " "	" " " ti
- ka- ti	i- ta- " "	" " " "	i- ta- " "
	yu- ku- he- t'a-	mu- – ti- ne	yu- ku- he- t'a-
	" " " "	" " " "	" " " "
	" " " te	nu- " " "	" " " te
	" " " ta	na- – mua- re	yu- ta- wa- ta-
	ya- na- moa tux-	" " . mi- tše	[ya- na- moa tux-
re- a- be	ma- na . mu-	. ve –,	ma- na mu-
– ka- ri	na- moa na tux-	na- – mi- tše	na- moa na tux-
	" " " "	" " " "	" " " "
	ru- tsax- ta hau-	na- – mua- re	ru- tsax- ta hau-
	na- moa ru- tau-	" " " "	na- moa hi- yau-
	ye- te nu- rau	ye- i- mà- ka	ye- te nu- rau
na- moa	" " " "	" " " "	" " " "
	ve- li hu- ka-	na- – mua- re	ve- li hu- ka-
	" " " "	nu- – ti- ne	" " " "
– ka- ti	yu- ta wa- ta-	ni- – nei- ka	yu- ta ru- ka-
	he- tai- hu- kau-	poa- – poa- re	he- tai- hu- kau- p
	" " ru- tu-	" " " "	" " ru- tu-
– ka- ti	" ta- " tau-	" " " "	" ta " tau-

El águila arriba de nosotros

M. M. ♩ = 132

Yambos dobles		Mitad verso		Melos
a a b F	χ ω χ ω	a_2	f_1	A_2
A A B F	χ ω χ' ω	b	f_1^1	B_2
E E a' f	υ ω υ ω	e^1	f_2	C_4

I. ve –,
" "
" "
" "

II.

" "

III.

" "

IV.

" "]

V.

ta- – ni- poa ve –.
ve- –.

VI. " "

" "

VII.

" "
" "

VIII.

" "
" "]

IX.

" "
" "

X.

" " .
" " .

XI. ua – mua- te ve –.
" " " " " "
" " " " " "

XII. na- – mua- re " "
" " " " " "
" " " " " "

XIII. nu- u- ti- ne " "
" " " " " "
nu- " " " " "

XIV. ni- – nei- ka " "
na- – mi- tše " "]

[

XV. ve –.
na- – mi- tše ve –.
" " " " " "

XVI. na- – mua- re " "
" " " " " "

XVII. ye- i- ma- ka " "
" " " " " "

XVIII. nu- – ti- ne " "
" " " " " "
ni- – nei- ka " "

XIX. oa- – poa- re " "
" " " " " "
" " " " " " .

---

usw =

Análisis formal I. Fonograma # 35. *El curso del sol*

		Texto	*Melos*			*Texto*	*Melos*
I.	1.	a b a b	A_1	V.	17.	a m a m	A_4
	2.	a b a b	A_2		[18.]	[a m a m]	[A_4]
	3.	b′ c c d	B_1		19.	n o l m′	B_4
	4.	b′ c c d	B_1		20.	n o l m′	B_4
II.	5.	a b a b	A_1	VI.	21.	a p a p	A_4
	6.	a b a b	A_2		22.	a p a p	A_4
	7.	b′ c c′ e	B_1		23.	n o l p′	B_4
	8.	b′ c c′ e	B_2		24.	n o l p′	B_4
III.	9.	a b a b	A_1				
	10.	a b a b	A_2				
	11.	b′ f c′ e	B_2				
	12.	b′ f c g	B_3				
IV.	13.	a h a h	A_3				
	14.	a h a h	A_3				
	15.	i k i l h	C				
	16.	a h i k′	D				

		Yambos dobles	*Mitad verso*	*Melos*			*Yambos dobles*	*Mitad verso*	*Melos*
I.	1.	a a b b r – r –	a_1 r_1	A_1	VI.	21.	a a		
	2.	a a b b r – r –	a_1 r_1	B_1		22.	a a		
	3.	c d e f r – r –	c_1 r_1	C_1		23.	c d		
	4.	c g e f r – r –	c_2 r_1	C_1		24.	c d		
II	5.	a a b b r – r –	a_1 r_1	A_1	VII.	25.	a a		
	6.	a a b b r – r –	a_1 r_1	B_1		26.	a a		
	7.	c d h i* r – r –	c_1^1 r_1	C_2		27.	c d		
	8.	c d h i* r – r –	c_1^1 r_1	C_2		28.	c d		
III.	9.	a a b b r – r –	a_1 r_1	A_1	VIII.	29.	a a		
	10.	a a b b r – r –	a_1 r_1	B_1		30.	a a		
	11.	c j k l r – r –	c_3 r_1	C_1		31.	c d		
	12.	c j k l r – r –	c_3 r_1	C_1		[32.]	[c d		
IV.	13.	a a b b r – r –	a_1 r_1	A_1	IX.	33.	a a		
	14.	a a b b r – r –	a_1 r_1	B_1		34	a a		
	15.	c j m n [r – r –]	c_3^1 [r_1]	C_1		35.	c d		
	[16.]	[c j m n r – r –]	[c_3^1 r_1]	[C_1]		36.	c d		
V	17.	a a b b r – r –	a_1 r_1	A_1	X.	37.	a a	a a b F χ ω χ ω	a_2 f_1 A_2
	18.	a a b b r – r –	a_1 r_1	B_1		38.	a a	A A B F χ′ ω χ′ ω	b f_1^1 B_2
	19.	c d o p α β γ δ	c_1^2 s	C_1		39.	c d	E E a′ f υ ω υ ω	e^1 f_2 C_4
	20.	c d e ? ε β r –	c_1^3 r_2	C_1		40.	c d		

El águila asoma de nuevo

M. M. ♩. = 132

Análisis formal II. Fonogramas # 16-19. *El águi*

	ımbos dobles						*Mitad verso*		*Melos*
XI.	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	A_1
	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	B_1
XII.	s	t	r	–	r	–	c_1'	r_1	C_1
	s	t	r	–	r	–	c_1'	r_1	C_1
	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	A_1
XIII.	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	B_1
	e	f	r	–	r	–	c_1	r_1	C_1
	s	t	r	–	r	–	c_1'	r_1	C_1
XIV.	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	A_1
	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	B_1
[	s	t	r	–	r	–	c_1'	r_1	C_1
XV.	s	u	r	–	r	–]	[c_1'	r_1]	[C_1]
	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	A_1
	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	B_1
XVI.	s	t	r	–	r	–	c_1'	r_1	C_1
	s	v	r	–	r	–	c_1'	r_1	C_1
XVII.	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	A_1
	b	b	r	–	r	–	a_1	r_1	B_1
XVIII.	w	x	η	θ	r	–	c_1'	r_1	C_1
	y	z	η	θ	r	–	c_1'	r_1	C_1

	Yambos dobles								*Mit vers*
XI.	41.	a	a	b	F	ζ	ι	ζ	ι	a_2
	42.	a	a	b	F	ζ	ι	ζ	ι	a_2
	43.	A	A	B	F	ζ	ι	ζ	ι	b
XII.	44.	a	a	b	F	κ	λ	κ	λ	a_2
	45.	A	A	B	F	κ	λ	κ	λ	b
	46.	C	[C]	D	f	α	λ	α	λ	d
XIII.	47.	a	a	b	F	κ	ν	κ	ν	a_2
	48.	a	a	b	F	κ	ν	κ	ν	a_2
	49.	A	A	B	F	κ	ν	κ	ν	b
XIV.	50.	a	a	b	F	κ	λ	π	ο	a_2 h
	51.	A	A	B	F	ρ	σ	[ρ	σ]	b
	[52.]	[C	C	D	f	ρ	σ	ρ	σ]	[e

usw =

El águila arriba de nosotros

la arriba de nosotros

M.M. $\dot{d}$ = 132

Mitad verso	*Melos*		*Yambos dobles*	*Mitad verso*	*Melos*		*Yambos dobles*	*Mitad verso*	*Melos*
g	A_2	XV. 53.	a a b b r´ — r´ —	a_1 r_1^1	A_3				
g	B_2	54.	a a b F τ σ τ σ	a_2 i_2	B_2				
g	C_4	55.	A A B F τ σ τ o	b i_2	C_4				
h_1	A_2	XVI. 56.	a a b F Ξ λ´ ξ λ´	a_2 h_3	A_2				
h_1	B_2	57.	A A B F τ´ λ´ τ´ λ	b h_1	B_2				
h_2	C_4								
h_1^1	A_2	XVII. 58.	a a b F κ´ φ κ´ φ	a_2 h_1^2	A_2				
h_1^1	B_2	59.	A A B F* κ´ φ κ´ φ	b h_1^2	B_2				
h_1^1	C_4								
[...]	A_2	XVIII. 60.	a a b F ψ λ´ ψ ν´	a_2 h_3	A_2	XIX.	63. a a b F χ ω χ ω	a_2 f_1	A_2
i_1	B_2	61.	a a b F ψ ν´ ψ ν´	a_2 h_3^1	B_2		64. A A B F χ ω χ´ ω	b f_1^1	B_2
i_1]	[C_4]	62.	E E D f π o π´ o	e h_0	C_4		65. E E a´ f υ ω υ ω	e^1 f_2	C_4

4

El mariachi de "Los Guadalupe" de Tuxpan de Bolaños, según la investigación de Robert Mowry Zingg en 1934*

Jesús Jáuregui

Lumholtz, Diguet, Hrdlička y Preuss realizaron, durante el porfiriato, sus observaciones entre los huicholes desplazándose por varios meses entre las comunidades y rancherías de San Andrés Coamiata, Santa Catarina y, en menor medida, Guadalupe Ocotán. Klineberg sólo estuvo un par de meses en San Sebastián y Santa Gertrudis, a principios de los años treinta. Zingg, por el contrario, llevó a cabo un trabajo de campo de naturaleza diferente, no sólo porque procedió con una orientación teórica precisa, sino porque concentró su investigación en una sola comunidad, Tuxpan de Bolaños y sus rancherías, y observó, fotografió y filmó rigurosamente, en los albores del cardenismo, todo el ciclo ritual anual de 1934 (Zingg 1982, I, pp. 11-12), aunque lo más probable es que su estancia de campo se haya iniciado a finales de 1933.

Su estudio etnográfico se limitó, pues, "al extremo oriental del área [huichola] donde, de acuerdo con el relato de Lumholtz, parece evidente que los huicholes estaban menos afectados por influencias culturales exteriores [cora y mexicana]" (1982, I, p. 12). De esta manera, en su extenso libro *The Huichols: Primitive Artists* (1938) —publicado en castellano en 1982: *Los huicholes. Una tribu de artistas*[1]— considera, no obstante la irrupción de "una década de revolución social y política que reestructuró las instituciones mexicanas", haber hallado "su cultura sin cambios en ningún detalle significativo con respecto a lo que Lumholtz describió correctamente cuarenta años antes" (1938, p. 390 y 1982, II, p. 19).

Aclara que los huicholes de Tuxpan habían establecido, durante "el último ciclo de revoluciones mexicanas" (1910-1917 y 1926-1929), colonias temporales en territorio de mestizos: en la barranca de Bolaños, al oriente, y en la costa de Nayarit, al poniente (1982, I, pp. 133 y 60).

* En *Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra* (Cuadernos de Estudios Jaliscienses 9), Guadalajara, El Colegio de Jalisco/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, pp. 9-18.

[1] Para las citas que a continuación hacemos de este libro tomamos como base la traducción castellana en dos tomos publicada por el Instituto Nacional Indigenista, pero hemos corregido las imprecisiones y los errores; asimismo, hemos traducido directamente del original algunas partes que de manera inexplicable habían sido omitidas.

> Los indios tuvieron que aprender el castellano, pero cuando se restableció la paz, retornaron a su amada sierra. Naturalmente, debieron haberse familiarizado bastante con las costumbres mexicanas, pero no introdujeron en su comunidad nada que no fuese sancionado por la antigua costumbre y su mitología [...] Los huicholes se muestran tan satisfechos con la superioridad de sus propias costumbres, que poco es lo que los mexicanismos pueden ofrecerles. [1982, I, p. 159]

Pero en el periodo de Zingg, en Tuxpan ya no era raro que los huicholes de ese lugar fueran a trabajar estacionalmente a la costa, para sufragar los gastos de sus ceremonias (1982, I, p. 63); incluso el trabajo asalariado en la costa ya estaba sancionado por la mitología (1982, I, p. 180) y, dada su nueva vinculación con el mundo mestizo, el autor constata que "los huicholes gustan de la vivaz y variada música popular mexicana más que de la propia. Es uno de los pocos mexicanismos apreciados por los huicholes" (1982, II, p. 27).

De tal manera que

> En sus viajes a la costa para trabajar en los campos maiceros, los jóvenes aprenden fragmentos de canciones mexicanas alteradas, que presentan en las borracheras a sus compañeros más pueblerinos. Con excepción de la mezcolanza de unas cuantas palabras en español, son absolutamente ininteligibles; pero cuando todos se encuentran en el estado apropiado de intoxicación, son consideradas como muy humorísticas y todos gritan y ríen a carcajadas. [1938, p. 398]

Por otra parte,

> Los trovadores mexicanos hacen muy buen negocio recorriendo la sierra y tocando música para los indios en las borracheras con que culminan las ceremonias. [1982, II, p. 27]

De esta forma, Zingg comenta que durante la ceremonia del carnaval:

> Los vendedores mexicanos de alcohol traen músicos que tocan el arpa y el violín y cuyos servicios son contratados por los indios durante el regocijo de las ceremonias de la noche. Por unos pocos centavos, los músicos tocan y cantan sus bellísimas canciones populares que hacen bullir la sangre y cuyas conmovedoras y sentimentales letras a menudo les arrancan lágrimas a los semiborrachos indios. También puede suceder que los músicos se pasen al movido ritmo del jarabe mexicano. Este agitado baile se parece tanto a la zapateada danza de los huicholes que, tan pronto como finaliza el juego del burro, treinta o cincuenta indios se ponen a sacudir el piso con sus zapateos siguiendo el ritmo marcado por la música y haciendo retumbar la tierra. [1982, I, p. 205]

Así, en la descripción del carnaval aparece con frecuencia la música del arpa y el violín (1982, I, pp. 208, 210, 212 y 214). También en las fiestas de las rancherías

> ...ocasionalmente uno de los raros anfitriones opulentos contrata a un arpista y un violinista mexicanos para que les toquen a sus convidados. Luego los invitados prolongan la tocada en dichas ocasiones con pagos individuales para la música. La danza

zapateada de los huicholes se conjunta bien con la animada música del jarabe mexicano. Cuando lo tocan, el patio de la danza se convierte en una verdadera polvareda, debido a la irrefrenable y vivaz danza de los huicholes, tanto hombres como mujeres, medio borrachos por el abundante tejuino o el vil sotol vendido por los músicos mexicanos. [1938, p. 395]

En el índice analítico de su libro Zingg indica que el "jarabe [...es una] danza mexicana característica, semejante a la danza zapateada del peyote propia de los huicholes" (1938, p. 809).

Y aclara:

Solamente un huichol de sangre mezclada con mexicano contrataba a músicos mexicanos en la soledad de su ranchería cuando no se estaba celebrando ninguna ceremonia. Incluso en este caso, el hombre tenía que comprar alcohol y emborracharse para gozar la música. Consideraba que ésta era una forma exquisita o refinada de entretenimiento. Pagaba una y otra vez para que los músicos repitieran hasta el cansancio el triste corrido mexicano *Cuatro milpas*, mientras lloraba con profundo sentimiento. Pero culturalmente era más mexicano que indio. [1982, II, pp. 27-28; I, pp. 60 y 88-89]

Para dar cuenta de que:

Es un negocio tan lucrativo, que dos hermanos huicholes aprendieron a tocar el arpa y el violín al estilo mexicano, para prestar igual servicio por los mismos honorarios que cobran los bardos mexicanos. Aproximadamente se cobran cinco centavos por pieza. [1982, II, p. 27]

Su maestro [de arpa mexicana] había sido un comerciante mexicano a quien le compraron un instrumento por quince pesos. Cuando las cuerdas se rompen, sus dueños fabrican unas nuevas de piel de venado, que retuercen con gran cuidado e ingenio. Las cuerdas más cortas están hechas de tendón y rara vez se rompen. Con una llave de madera, se mantiene perfectamente afinado el instrumento. Uno de los hermanos le arranca hermosas melodías, pulsando las cuerdas con sus ágiles dedos, mientras el otro hermano lo acompaña con el violín, tocando más al estilo mexicano que al estilo quejumbroso y reconcentrado de la música huichola. [1982, II, p. 393]

Los hermanos Guadalupe son famosos en la comunidad por ser los únicos que saben tocar el arpa y el violín al estilo mexicano. Gozan de gran prestigio debido a esta habilidad y frecuentemente son contratados por los otros huicholes para tocar en las fiestas que se dan a continuación de las ceremonias. La pareja cobra tanto como un chamán por sus servicios: 2.50 pesos hasta la medianoche o 5.00 pesos por tocar toda la noche. Esto equivale, aproximadamente, a la tarifa normal de los músicos mexicanos, y por cierto que lo merecen, pues tocan tan bien como aquéllos, algo verdaderamente excepcional en un lugar tan aislado como lo es Tuxpan. [1982, I, pp. 236-237]

Algunos de los hombres aprenden este baile [el vals corriente, que los huicholes ven bailar a los mexicanos cuando van a trabajar a la costa], completamente ajeno a la danza tanto secular como sagrada de los huicholes. En Tuxpan, en las fiestas que siguen a las ceremonias a veces los hombres bailan en parejas, acompañados por música de arpa y violín interpretada por músicos mexicanos [...] alquilados por los indios, o ejecutada por los dos indios que han aprendido a tocar al estilo mexicano. [1982, I, pp. 182-183]

De hecho, en *Huichol Footage, 1934*,[2] de Zingg, aparecen tocando los hermanos Guadalupe –filmados de frente, de perfil y de espaldas–, mientras varios huicholes bailan, "de manera valseada", en parejas de hombre con hombre.

Desconocemos la razón precisa por la que Zingg no utiliza la denominación de "mariachi" para referirse a "Los Guadalupe" y al conjunto musical de mestizos que iba a tocar a Tuxpan de Bolaños durante su estancia en dicha comunidad. Es posible que sólo haya escuchado que se les designara como "músicos", el sinónimo de "mariacheros" en el occidente de México. Así, Domínguez, en su descripción de la fiesta de San Juan de los Lagos en el mismo año de 1934, narra:

> Hay diversos grupos de mariachis y cantadores diseminados por las casas de juego, cantinas, fondas, piqueras, pulquerías y lugares de esparcimiento. Cantan y tocan *canciones* y *sones* de la región alternados con música de moda en la ciudad. [1962, p. 243]

Y en una nota al pie de página define "*mariachi* o *mariache* [como] música popular. También se llama así al grupo que suelen formar esta clase de músicos" (1962, p. 243).

Por nuestra parte, nos permitimos llamarle "mariachi" al dueto musical de los hermanos Guadalupe por los siguientes argumentos: primero, porque tanto la instrumentación como el estilo corresponden a los del mariachi: "...aprendieron a tocar el arpa y el violín al estilo mexicano..." (Zingg 1982, II, p. 27). "Su maestro había sido un [...] mexicano" (Zingg 1982, II, p. 393), "...tocando más al estilo mexicano que al estilo quejumbroso y reconcentrado de la música huichola" (*idem*).

Segundo, porque la tradición del mariachi era prácticamente la única en el México mestizo de esa región en aquella época... y hasta nuestros días. Todavía en 1971 Mata Torres (1986) observa cómo en las fiestas del Cambio de Varas y de Semana Santa en San Andrés Coamiata "se ven circular por el caserío [...] dos, tres y hasta cuatro mariachis [...] sin trompeta" de los mestizos o vecinos de los pueblos cercanos.

> Si bien el conjunto, es decir, el mariachi, no se parece en nada a los mariachis perfumados que aparecen en los teatros, en la televisión, o de aquellos que hasta hablan

[2] Sabemos por una carta de Zingg a Alfonso Caso que en mayo de 1934 ya había "sacado muchas películas de cine de las costumbres de los huicholes, que deben resultar muy bonitos" (1934a, p. 98).

Podemos suponer, entonces, que las escenas de los mariachis de "Los Guadalupe" y de "Los Bautistas" fueron captados en la temporada de carnaval –Semana Santa de dicho año.

En otra carta, Zingg le informa a Caso que, a principios de julio, tanto los materiales de las películas como los de las fotografías que había obtenido entre los huicholes ya se encontraban en la American Photo Supply Co. de la ciudad de México y le indica que "les voy a decirles que puede Ud. aprovecharlas para sacar retratos, si quiere. Siento que ahora no puedo ofrecer pagar los ejemplares para que vea qué raros y bonitos son las ceremonias aquí" (1934b, p. 106). Pensamos que Zingg no regaló al Museo Nacional de Antropología un positivo de su película sobre los huicholes –como sí lo había hecho con la de los tarahumaras– porque no disponía de recursos para ordenar dicha copia y, quizás, porque no quiso repetir la desalentadora experiencia de más de un año de trámites en las aduanas mexicanas para lograr que su *Tarahumara Footage, 1934*, fuera entregado al Museo (Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, 1934 y 1935).

> en inglés e interpretan con alarde, en notas solemnes, obras "clásicas" como *Poeta y campesino*.

Incluso este autor verificó que:

> Una vez los alumnos grandes de la misión de Santa Clara, en la comunidad de San Andrés, integraron un mariachi y fueron a tocar a San Andrés en una Semana Santa. No ganaron mucho dinero porque no tenían un gran repertorio de canciones, pero eso sí, fueron la novedad en la fiesta. También en el rancho El Novillero, perteneciente a la comunidad de Tuxpan de Bolaños, Jalisco, los huicholes de ese lugar integraron un mariachi y fueron a tocar en plan de profesionales a distintos pueblos e incluso vinieron a la propia ciudad de Guadalajara, pero después de algún tiempo el conjunto se acabó debido a que cuando los vecinos o mestizos les pedían canciones o no las sabían, o cuando las cantaban se comían las palabras, es decir, interpretaban las canciones mochas o ininteligibles, y claro, los vecinos se disgustaban con ellos.

Al comentar la letra del corrido de San Andrés —compuesto por Serapio García, de El Zapote, Zacatecas—, sobre el verso "Pagando los mariachis...", Mata Torres explica: "A los huicholes les gusta mucho la música y pagan el vino y el mariachi hasta con lo que no tienen."

Tercero, porque los géneros que tocaban "Los Guadalupe" corresponden a algunos de los del mariachi en ese periodo musical: jarabes, canciones populares y el vals "corriente" de la costa de Nayarit.

Cuarto, porque en la descripción de Zingg queda claro que podían y, de hecho, suplían exitosamente a los mariacheros: "...tocan tan bien como aquéllos [los músicos mexicanos]..." (1982, II, p. 237), "...para prestar igual servicio por los mismos honorarios que cobran los bardos mexicanos" (1982, II, p. 27), "...acompañados por música de arpa y violín interpretada por músicos mexicanos alquilados por los indios, o ejecutada por los dos indios que han aprendido a tocar al estilo mexicano" (1982, I, pp. 182-183).

Quinto, porque el dueto "Los Guadalupe" reúne las características de un mariachi tradicional, tal como lo hemos establecido en el artículo "El mariachi como elemento de un sistema folklórico" (Jáuregui 1986), en su expresión mínima de dos ejecutantes:

a) se trata de un conjunto de músicos que tocan instrumentos cordófonos: el violín ejecuta la melodía y, en este caso, el arpa el acompañamiento;

b) son músicos que aprenden el oficio y las piezas "de oído" sin enseñanza formalizada, sin transcripción ni lectura musicales y directamente de otros músicos;

c) proceden con una actitud concentrada y discreta al tocar y cantar —sin una gestualidad expresiva intencional— que contrasta con la algarabía y la movilidad del zapateado de los bailadores;

d) no contaban con cantantes solistas, sino que los propios músicos eran quienes cantaban con "voces campesinas", no educadas de acuerdo con el patrón académico;

e) interpreta una tradición musical integrada a la vida comunal y regional, previa o lateral a la difusión de los medios electrónicos de comunicación.

Sexto, porque el grupo musical de mestizos descrito por Zingg ha sido identificado sin ninguna duda como mariachi por un nieto del arpero (cf. el inciso acerca del mariachi "Los Bautistas", de Tepisuac).

Pero el que estos hermanos huicholes hayan aprendido el oficio de mariacheros no alteró su total integración en la cultura de su etnia. Así, al analizar la organización social de la comunidad de Tuxpan de Bolaños, Zingg describe sus rancherías y aclara que "la [...] más distante es la que pertenece a los hermanos Guadalupe" (1982, I, p. 236).

> La ranchería pertenece a los dos hermanos, ambos igualmente llamados Guadalupe, lo cual indica cuán imperfectamente funciona entre los huicholes el sistema español de los nombres propios y explica la necesidad de usar apodos que, debido a su carácter humorístico, se supone que las personas a las que se les aplican los desconocen.
>
> El hermano mayor a quien llamaré Guadalupe I es el jefe de la ranchería. Su rancho tiene la única casa de Dios suficientemente grande para bailar y que, por lo tanto, es utilizada por sus parientes en las ceremonias en que es de rigor la danza. Hay una pequeña casa de Dios para almacenar maíz en grano y avíos ceremoniales que siempre los huicholes guardan juntos. Hay otro almacén que carece de la piedra labrada *nealika* para la entrada de los dioses. En ella se guardan objetos comunes. Para la vivienda, la familia del hermano mayor se conforma con un precario techo de hierba sostenido por cuatro postes, que sirve de cocina y como lugar de dormir para las mujeres en la estación de las lluvias. En las otras épocas del año, trabajan en un sitio sombreado debajo de un almacén o granero de diseño mexicano, llamado *kareton*, de los cuales hay tres.
>
> Desde hace diez años más o menos, Guadalupe I tiene una esposa fija, que le ha dado dos hijas, y hace cinco años que trajo a vivir a la ranchería una concubina, a la que él llama su segunda esposa, y de la cual tiene un niño ya crecido.
>
> La madre de los hermanos Guadalupe vive con el primero, aunque el otro también contribuye a su mantenimiento [...] La frágil anciana puede todavía tejer y hacer algunas otras tareas livianas; pero las mujeres más jóvenes se encargan de moler el maíz en el metate, pues es un trabajo pesado.
>
> Otro de los adultos de este rancho de Guadalupe I es Juan Patricio, el hermano de la primera esposa. Vino aquí con ella cuando tenía diez años de edad. Es uno de los alegres calaveras de la comunidad, que en las fiestas se viste como mujer o hace jugarretas cómicas.
>
> También hay dos niñas huérfanas de mediana edad, hijas del hermano mayor, un tal Melecio, ya fallecido. Así pues, hay cuatro personas extra que dependen de Guadalupe I, lo cual indica que el superior prestigio de que goza este hermano no carece de responsabilidades.
>
> El hermano menor, Guadalupe II, tiene una sola esposa y un hijo. Resulta muy evidente que después de la muerte del padre y del hermano mayor, el puesto del jefe de la familia, el cuidado de los dependientes y las obligaciones ceremoniales del grupo recaen sobre el hermano mayor [...]
>
> ...el hermano menor no posee una espaciosa casa de danza. En rigor, ni siquiera tiene una pequeña casa de Dios. Un indescriptible jacal que sirve como almacén o despensa y cocina y otro almacén de tipo *kareton* es todo lo que necesita esta familia, puesto que participa y contribuye en las ceremonias que para todos ellos organiza el hermano mayor.

> Cerca de la ranchería de los hermanos Guadalupe, vive solo, en una miserable estructura-cocina, un viudo, Jesús Cabeza. Llegó hace años, proveniente de Santa Catarina. En Tuxpan se casó con la hija de la única chamán-cantor mujer, mencionada por Lumholtz [...] En las ceremonias cristianas de la Semana Santa de Tuxpan, desempeña el importante cargo de "vartero". [1982, pp. 236-238]

El vartero es el guardián de las varas sagradas de los oficiales y el que enciende el fuego nuevo en la ceremonia de la Semana Santa (1938, p. 825).

Finalmente, además del "raro uso del arpa entre los huicholes" (1982, II, p. 392), Zingg consigna la llegada, por su conducto, de la novedosa y cautivante música reproducida por medios electrónicos.

> Otra forma de música secular que la comunidad de Tuxpan pudo disfrutar mientras yo viví allí, era la de mi fonógrafo. Hombres, mujeres y niños permanecían sentados horas enteras escuchando los discos y en un estado de ánimo alegre [...] Les gustaba, sobre todo, el tipo de música agitada, burda, estrepitosa, como las canciones de los estudiantes universitarios y, muy en particular, las que incluían vítores. Durante todo un año estos [...] [1982, II, p. 28] discos nunca dejaron de provocar diversión, a pesar de que cada quien ya los había escuchado docenas de veces. [1938, p. 398]

También menciona que durante una boda que se celebró en la Semana Santa le pidieron que llevara el fonógrafo para alegrar a la concurrencia (1982, I, pp. 270 y 285). Y narra cómo sólo le fue posible conseguir "el vestido más bellamente bordado que jamás vi entre los huicholes":

> ...desplegando [ante la dueña] una generosa cantidad de dinero y telas y luego tocándole mi fonógrafo hasta que ella recogió las cosas y, por supuesto, más tarde trajo el vestido. [1938, p. 444 y 1982, II, p. 112].

Todavía no hemos tenido la oportunidad de indagar en su comunidad qué pasó con los hermanos Guadalupe, después de la estancia de Zingg. Lo que es claro, hoy en día, es que por toda la región huichola se ha consolidado el gusto por el mariachi en su vertiente tradicional y por la música que transmite la radio. De hecho, prácticamente en cada poblado hay por lo menos un conjunto musical de este tipo y no sólo en los hogares, sino que por donde caminan los huicholes también se escucha, en los aparatos portátiles, la música de las radiodifusoras y de los *cassettes* de su preferencia. En otro artículo, "Cómo los huicholes se hicieron mariacheros" (Jáuregui 1991), abordo las etapas por las que los diferentes tipos de huicholes se apropiaron del mariachi de los mestizos. Es importante aclarar que el mariachi con trompeta no es de su gusto.

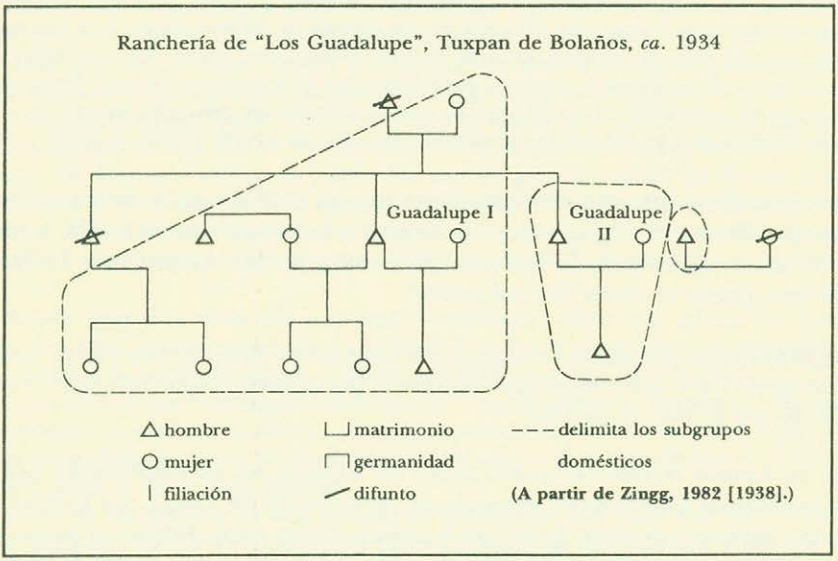
El pasado 15 de mayo de 1991, día del maestro, durante la fiesta que se llevó a cabo en la Casa del Pueblo de San Andrés Coamiata, se repetía una y otra vez un *cassette* que, ante mi pregunta, resultó ser una grabación del mariachi de Salvador Allende. En ese ejido nayarita, el único de huicholes en territorio de mestizos, reside uno de los cuatro mariachis que son descendientes del primer mariachero huichol, Inés Ríos, quien se inició en la tradición mestiza en Huaynamota, alre-

dedor de 1900 (cf. Jáuregui 1991). Uno de los maestros festejados —eufórico por el tejuino, el tequila y la cerveza— me aclaró:

> ¡Como ese mariachi no hay otro ni en San Andrés, ni en Santa Catarina, ni en San Sebastián! Ya ganaron concursos nacionales, pero nomás que no han querido grabar discos.

Un huichol que no participaba en la borrachera me informó:

> Platicaban mucho de ellos, de los de Salvador Allende, que tocaban muy bonito. Los amigos los mencionaban mucho [...] A un maestro [huichol] que trabajó en Nayarit le gustó cómo tocaba ese mariachi y en una clausura de la escuela los invitó a que tocaran en Tuxpan de Bolaños. La gente los oyó y le gustó la música como tocaban ellos. Allí grabaron ese *cassette* [Rosendo Salvador].



Bibliografía

Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, 1934-1935, vol. 92, pp. 98-114; vol. 95, pp. 182-186.

Domínguez, Francisco, "Investigación en San Juan de los Lagos, Jal., febrero de 1934, por...", en *Investigación folklórica en México. Materiales. Volumen I*, México, Sección de Investigaciones Musicales, Departamento de Música, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1962, pp. 227-257.

Jáuregui, Jesús, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jesús Jáuregui e Ives-Marie Gourio (eds.), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, INAH/CEMCA/IFAL, 1986, pp. 99-117.

———, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, INAH/Banpaís, 1986.

——, "Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia", ponencia presentada en el Simposio Cultura y Comunicación. Edmund Leach *in memoriam*, auspiciado por el INAH, el CIESAS y la UAM-I, el 19 de julio de 1991, México.

Mata Torres, Ramón, "Los corridos huicholes", en Suplemento cultural de *El Informador*, Guadalajara, 26 de octubre, 1986.

Zingg, Robert Mowry (a), Carta del Dr. ... al Sr. Dr. Alfonso Caso, fechada en Bolaños, Jalisco, el 4 de mayo de 1934, en Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, 1934, vol. 92, pp. 98-99.

—— (b), Carta de ... al Sr. Dr. Alfonso Caso, fechada en Bolaños, Jalisco, el 4 de julio de 1934, en Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, 1934, vol. 92, pp. 106-107.

——, *The Huichols: Primitive Artists. Report of the Mr. and Mrs. Henry Pfiffer Expedition for Huichol etnography, sponsored by the Department of Anthropology of the University of Chicago and the Laboratory of Antropology, Santa Fe, New Mexico*, Nueva York, University of Denver Contributions to Ethnography, 1 [impreso en Leipzig].

——, *Los huicholes. Una tribu de artistas*, México, Instituto Nacional Indigenista (Clásicos de la Antroplogía, 12), 1982, 2 vols.

Filmografía

Zingg, Robert Mowry, *Huichol Footage, 1933-1934*, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Personas entrevistadas

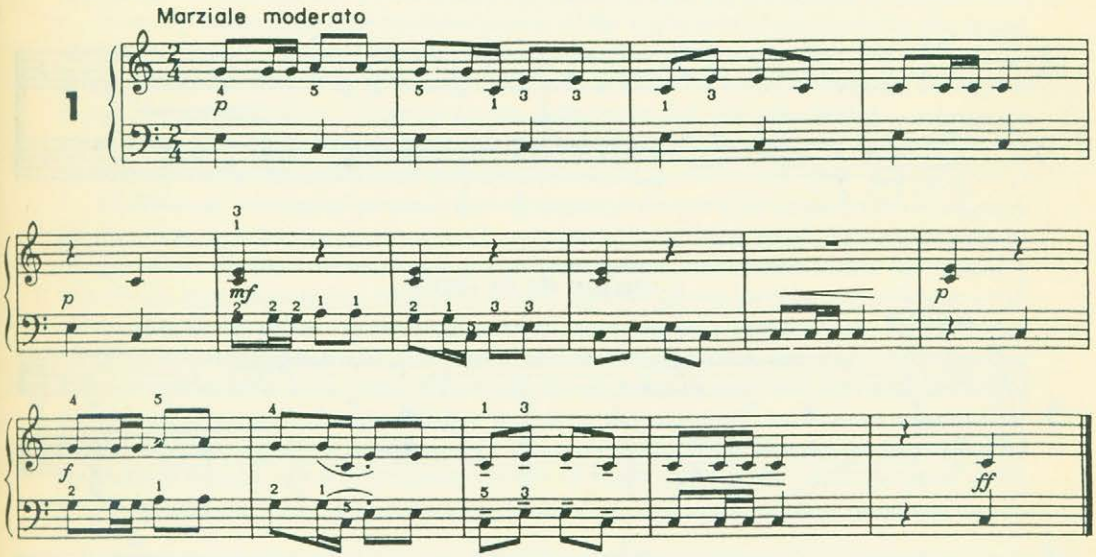
Rosendo Salvador: huichol, campesino y empleado del Instituto Nacional Indigenista. Nació en San Miguel Huastita (San Andrés Coamiata, Jalisco) en 1954. Realizó los estudios de la escuela primaria en la misión Franciscana de Santa Clara y actualmente trabaja en la residencia del INI en San Andrés Coamiata. Tradición de la Sierra de Jalisco.

5

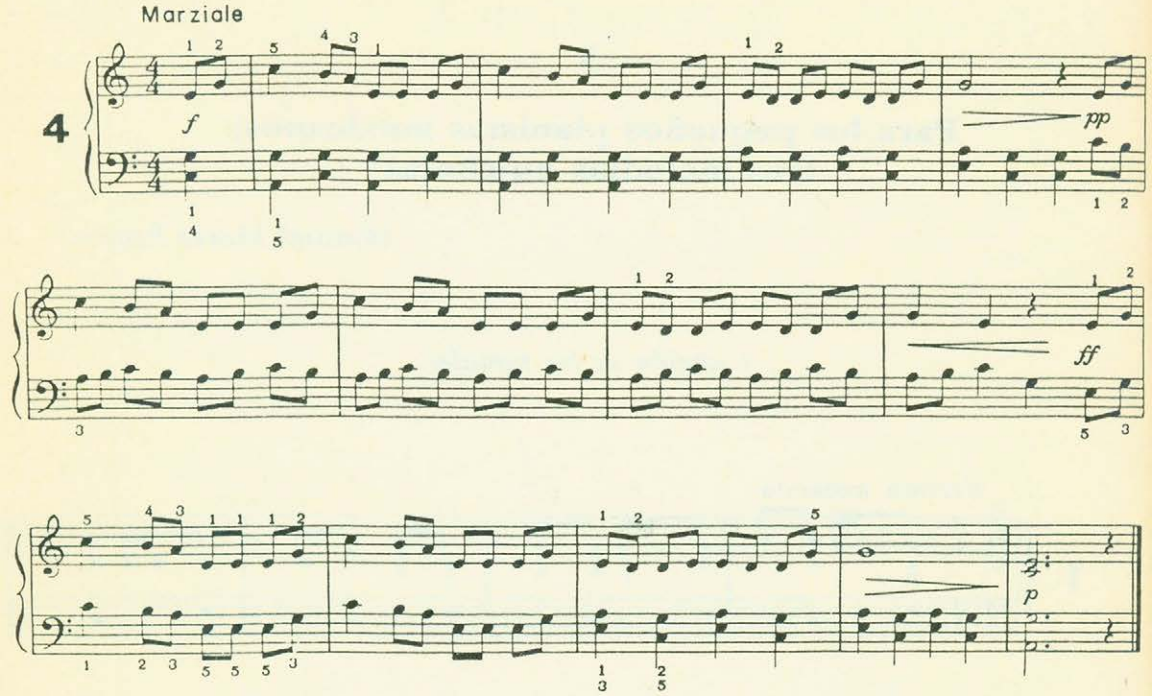
Para los pequeños pianistas mexicanos: tres melodías huicholas*

Manuel María Ponce

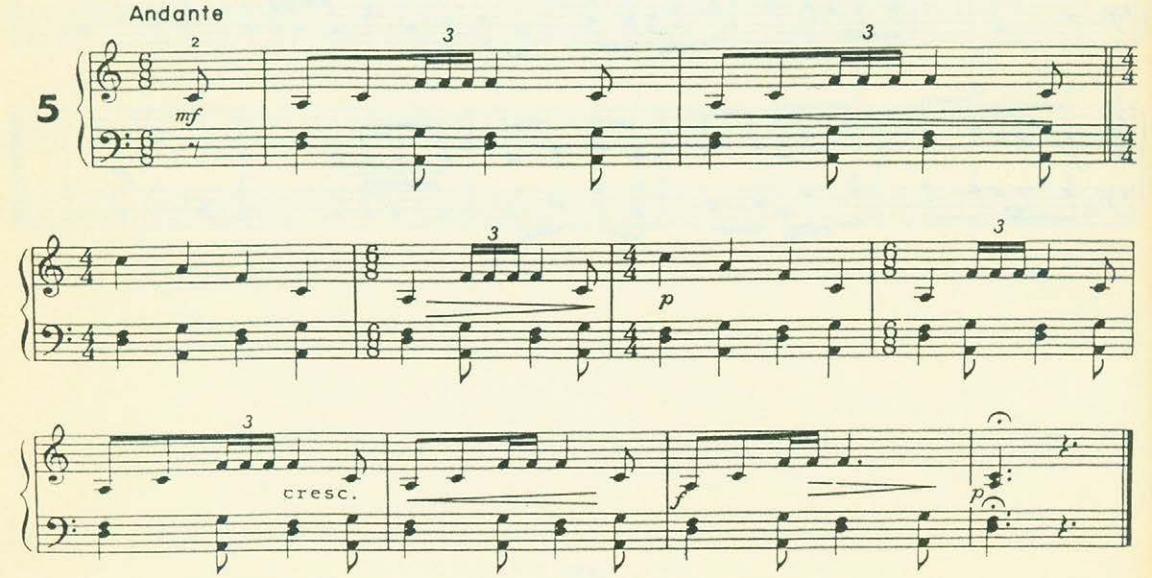
Canción de los tamales



Danza de la lluvia



Canción de la lluvia



6

La fiesta de las Pachitas en 1939*

Roberto Téllez Girón

San Pedro Ixcatán

Cuando llegué a San Pedro Ixcatán el día 14 de febrero a las ocho de la noche, la fiesta de las Pachitas se encontraba en su apogeo. El profesor Ramos Jaramillo, director de la escuela del lugar, muchacho de unos veinte años, extraordinariamente entusiasta, me llevó desde luego al lugar en que los indígenas la celebraban.

Ixcatán, como todos los pueblos coras, es de muy escasa importancia; sus casas, chozas de otate[1] en su inmensa mayoría, están diseminadas por los cerros; las calles formadas por ellas son muy contadas y carecen en absoluto de cualquier forma de urbanización. Situado en las márgenes del río San Pedro, carente de alumbrado eléctrico, durante las noches sobre todo presenta un aspecto de extraordinaria tristeza, soledad y pobreza.

La fiesta se celebraba en unas casitas situadas frente a un espacio libre, especie de plazoleta, que hay cerca de donde se encuentra la "casa real". Es ésta el palacio de gobierno de los indios, lugar en el que deben celebrarse todas las juntas y reuniones que tengan por objeto resolver alguno de sus problemas o tratar cualquier asunto; también en ese lugar se celebran algunas ceremonias. La casa real consiste en una especie de jacal de grandes dimensiones, pero sin paredes. Su techo es de zacate y la cerca que delimita el terreno que la circunda recibe el nombre de "cerco de chiname",[2] que proviene del material usado para construirla. Pude observar algunos aspectos del desarrollo de estas fiestas; escuché varias melodías y cantos, y tuve la suerte de ver el baile que forma parte de ellas, pero por desgracia no pude empezar inmediatamente a anotar música, pues era obser-

* Tomado de "Informe de la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras, estado de Nayarit, enero a mayo de 1939", *Investigación folklórica en México. Materiales*, México, INBA, 1964, vol. II, pp. 23-25, 39-53, 55-92, 200, 208-209, 225, 228-232, 234, 237-238, 240-241, 243, 245-255, 261, 264, 269, 272, 275, 278, 285, 288-289.

[1] OTATE. (Del azteca *otlatl*, caña maciza. *Bambu arundinacea*, o *Guadua amplexifolia*; *Arthrostylidium racemiflorum*, Steud.; *Arundinaria longifolia*, Fourn.; *Bambos arundinacea*, Roxb., etc.) m. Planta gramínea, de corpulencia arbórea, cuyos recios tallos nudosos sirven para bastones, y aun para setos en las habitaciones rústicas, enteros o en rajas. Abunda en toda la tierra caliente. [Francisco J. Satamaría, *Diccionario de Mejicanismos*, México, 1959.]

[2] CHINAME o CHINAMO. (Variante de *Chinámil.*) *Chinámil.* (Del azteca *tzinamitl.*) m. Seto de cañas de la casa rústica pobre. Promiscuamente también *chinamitla*. Variantes: *chinámel, chinama, chiname, chinamo, chinanca, chinancal*, etc. [Francisco J. Santamaría, *ibid.*]

vado con gran atención por todos los indígenas; como conocía la extraordinaria desconfianza que en ellos provoca todo desconocido, preferí concretarme a ver. La fiesta duraría aún unos ocho días y tendría por lo tanto tiempo suficiente para captarme la confianza de aquellos coras, a fin de estar en condiciones de trabajar con provecho. Además, esto me convenía a mí mismo, pues necesitaba estar más compenetrado con esta clase de música para poder estar seguro de lo que anotaba. Mis primeras impresiones captadas en la fiesta de las Pachitas se redujeron a lo siguiente: un grupo de indios se paraba a tocar, cantar y bailar delante de cada casa, una misma melodía, que en raras ocasiones era modificada levemente. El violinista tocaba muy desafinado, no obstante lo cual aquello tenía enormes atractivos; pero de momento no podía explicarme el porqué de esto; todos cantaban a media voz, pronunciando extrañas palabras entre dientes, de tal suerte que era en absoluto imposible entender la letra de aquellos cantos. El baile, aunque bastante sencillo, me pareció fuerte e interesante, de ritmo preciso y duro. Inmediatamente decidí entrar en la ronda de danzantes, como primera providencia para ganar confianza entre ellos.

Todos los que forman el grupo se sitúan frente a una casa. Primero las "malinches" o "malinchis"[3] y detrás de ellas los cantantes, cuyo número no es fijo, y el músico, un violinista. El instrumento usado lo construyen los mismos coras. Sus dimensiones y forma son casi exactamente las mismas de los violines construidos por profesionales, con la única diferencia de que la mano de obra es bastante tosca. Alrededor de este grupo, los indígenas bailan por parejas, de hombres o de mujeres. Me explicaron varias personas, "vecinos"[4] principalmente, que según las costumbres que imperan por tradición entre estos indios en el baile de las Pachitas las mujeres, solteras o casadas, sólo pueden danzar con otra persona de su mismo sexo y únicamente las "mujeres de mundo" pueden hacerlo con un hombre. Las parejas, enlazadas por el hombro, giran todas en un solo sentido, una detrás de la otra; cuando a alguna de ellas se le ocurre dar media vuelta para danzar en sentido contrario, lo hace con absoluta libertad y entonces todas las demás que la siguen efectúan el mismo movimiento sin perder el paso. Estos cambios se pueden hacer cuantas veces quieran los danzantes y sin que esto obedezca a una regla definida. En un tiempo del compás se efectúa un paso y en el siguiente un salto, cayendo el danzante sobre sus dos pies y precisamente en el primer tiempo de cada compás. El pie que da el paso no es siempre el mismo; primero lo da el derecho y, después del brinco respectivo, el izquierdo, y así sucesivamente. Además, la permanencia de los danzantes en la ronda no está sujeta a ninguna regla; es algo que depende en absoluto de la libre voluntad de cada uno. Al terminar una melodía, se suspende el baile y todo el grupo se dirige a otra casa, frente a la cual se repite otra vez todo el proceso anterior. En esta forma la fiesta recorre, una por una, todas las casas del pueblo, y hay

[3] MALINCHE o MALINCHI. Véanse pp. 55 y ss.

[4] VECINO. Término con el que los indios denominan a los mestizos en esta región [y que con este sentido usaremos a lo largo del texto. N. del E.].

ocasiones en que esto no sucede una sola vez, sino que la vuelta completa al pueblo se efectúa dos, tres o más veces seguidas. Esto constituye de hecho una regla general.

Esta fiesta es netamente indígena, pero los coras permiten con frecuencia que los vecinos participen en ella entrando en la ronda del baile, aunque por otro lado no se sabe que hasta ahora alguno de éstos haya desempeñado el cargo de músico o cantante.

[...]

La fiesta de las Pachitas

La fiesta de las Pachitas es considerada por los coras como la más importante de todas las que se celebran durante el año y sirve al mismo tiempo de preámbulo a las que siguen. Su duración no es fija, ya que termina el martes de Carnaval, fecha movible, pero el día de su iniciación es invariablemente el 2 de febrero, día de la Candelaria. Desde este momento empiezan las ceremonias, que se prolongan día a día hasta que llega el martes de Carnaval.

Tuve ocasión de observar el desarrollo de estas fiestas en dos pueblos: San Pedro Ixcatán y San Juan Corapan, ambos situados frente a frente, con el río San Pedro de por medio. Desde luego que en donde lo hice con más tiempo y minuciosidad fue en el primero de ellos, pues el medio se prestaba allí muchísimo más que en Corapan. Ixcatán es un pueblo de coras y mestizos en el que encontré un gran apoyo por parte de las autoridades, lo que influyó mucho para que tuviera facilidades y buena acogida entre los indios; Corapan, en cambio, es un pueblo ciento por ciento cora en el que hallé un ambiente hostil en las ocasiones en que lo visité, y en el que la falta de mestizos significó para mí la carencia de apoyo moral. Los indios de Corapan son muy reacios a tratar con los vecinos, al grado de que jamás han permitido que éstos vivan en su pueblo. El gobierno ha tratado en varias ocasiones de contrarrestar esta posición en que se han colocado. Una de las medidas propuestas para conseguirlo consistió en el intento de llevar a los coras de Ixcatán a que vivieran en Corapan, para formar un pueblo indio de mayores proporciones y dejar Ixcatán para los mestizos, cuyo número no es despreciable. Se recurrió a varios medios para lograr esto. En cierta ocasión fueron llevados a Corapan los santos que hay en la iglesia de Ixcatán, con la esperanza de que la "corada" los siguiera; estaba entre estas imágenes la de la Virgen del Rosario que los coras veneran con gran devoción. Esto ocasionó que durante mucho tiempo no se pudieran ver los coras de Ixcatán y los de Corapan; puede decirse que se odiaban, y como, según cuenta la gente de por allá, "los coritas de Corapan son muy bravos", la situación pudo haberse complicado seriamente. Las autoridades pensaron que la pugna terminaría regalando a los de Ixcatán una imagen de la Purísima Concepcion de gran tamaño, pero esta medida fue inútil y éstos no estuvieron conformes hasta que fueron a Corapan y trajeron a su Virgen del Rosario. Algún tiempo después, el gobierno, que seguía luchando por que los de Corapan abandonaran su situación de completo aislamiento, pensó que sería

18800

bueno que los coras de allí fueran a vivir a Ixcatán para que tuvieran trato con los vecinos. Para lograrlo llevaron a su santo —San Juan— a Ixcatán, creyendo que lo seguirían, pero lo único que se consiguió fue crear el mismo problema que ya con anterioridad se había presentado. Viendo que por estos medios no se conseguía ningún resultado práctico, el general Domínguez, indio cora que actuaba como jefe militar de toda la sierra, ordenó devolver los santos a sus respectivos dueños, con la convicción de que sólo por este medio se pondría punto final a las dificultades que se habían suscitado.

Estuve unas cuantas veces en Corapan. La primera de ellas fue en la noche del 15 de febrero. La fiesta de las Pachitas se desarrollaba en idéntica forma que en Ixcatán, con la diferencia de que en Corapan las casas están mucho más distantes entre sí y son menos numerosas, lo cual ocasiona que el recorrido de todas ellas sea más largo, pero al mismo tiempo hace posible que el número de veces que se da la vuelta general al pueblo sea mayor.

En esta ocasión me acompañaron los profesores de los dos pueblos ya mencionados. Fuimos durante varias horas con la comitiva y nos limitamos a observar. El ambiente era bastante triste, los asistentes no eran muy numerosos y la oscuridad casi absoluta, pues sólo algunos hombres alumbraban tenuemente aquella sombría festividad con toscos hachones. Después de algún tiempo, procedí a escribir, en la forma más discreta posible, algunas de las melodías que iban cantando. No obstante mis precauciones, en un momento dado, tanto los profesores que me acompañaban como yo nos vimos rodeados por un grupo numeroso de indios que materialmente nos bañaron de pies a cabeza con pinole.[5] Esto dio lugar a burlas grotescas por parte de ellos, e impidió que pudiera continuar mi trabajo. Al día siguiente el profesor de Corapan me informó que algunos indios estaban muy enojados porque habían visto que yo escribía mientras se ejecutaban los cantos de las Pachitas. Esta circunstancia me indujo a concentrar toda mi atención en Ixcatán, donde encontré un medio más propicio para el desarrollo de mis trabajos.

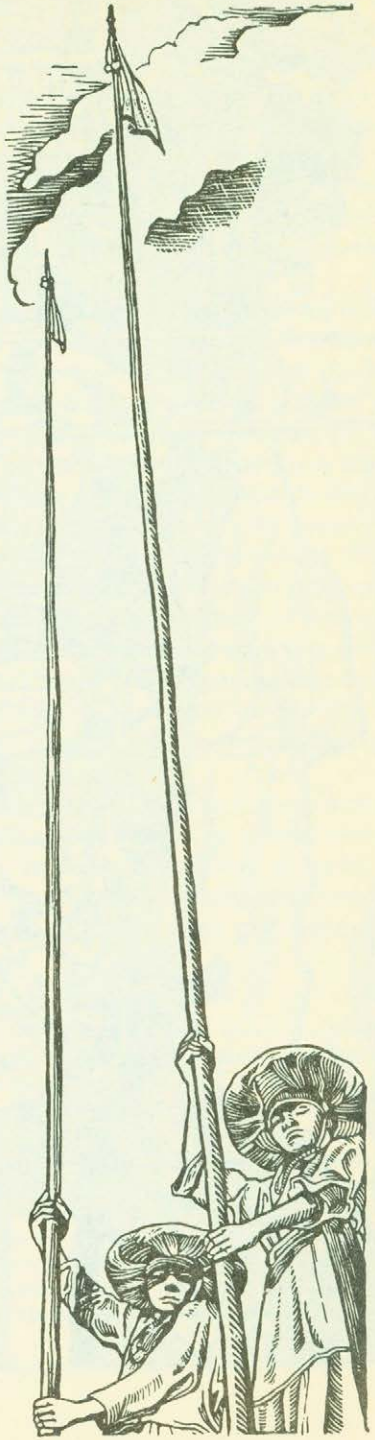
La fiesta de las Pachitas se desarrolla en la siguiente forma, según mis propias observaciones y datos que me proporcionaron algunas personas, entre ellas principalmente el señor Simón Salas y los profesores de San Pedro Ixcatán y San Juan Corapan. Las personas que toman parte en forma directa en esta fiesta son: el sacerdote indio, es decir, aquel que oficia en los ritos de los indios; las malinchis o malinches; el músico, los cantantes y los danzantes; además de estas personas, participan otras más cuyos papeles son de importancia secundaria.

La fiesta principia con la construcción de la primera bandera, lo cual tiene lugar el día 2 de febrero por la mañana. El sacerdote dirige estos trabajos, que se inician a las diez de la mañana, más o menos, y terminan a la una de la tarde

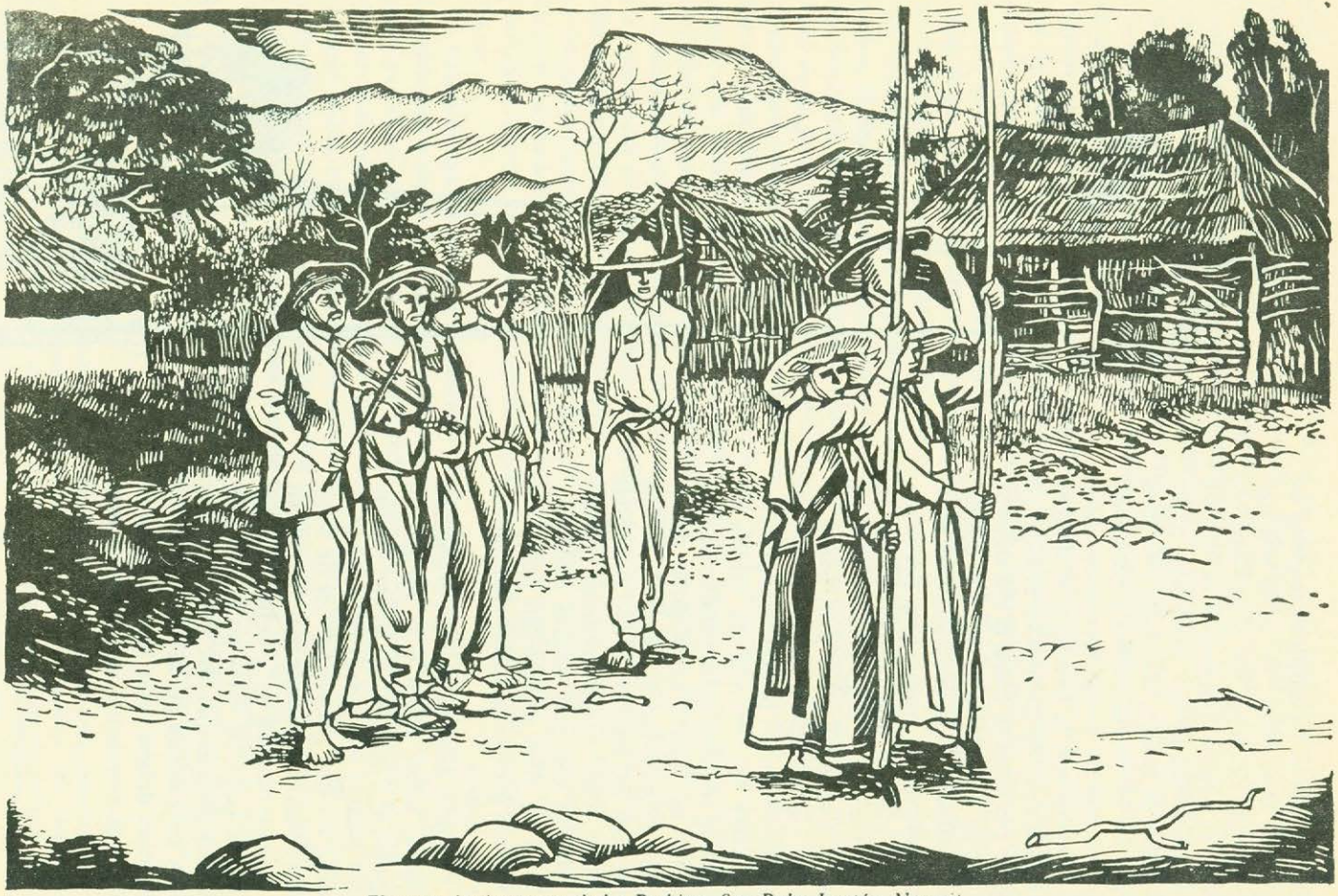
[5] PINOLE. (Del azteca *pinolli.*) m. Harina o polvo de maíz tostado, propio para beberse batido en agua, en frío o en caliente, solo o mezclado con cacao, azúcar, canela, achiote, etc. Usado como bebida de la gente pobre y campesina. 2. La bebida misma, preparada con la harina del maíz tostado. [Francisco J. Santamaría, *ibid.*]

por lo general. La bandera consiste en un otate muy largo, de unos seis metros y muy derecho. En el extremo superior se ponen campanitas de bronce y un pequeño lienzo cuadrado, generalmente de manta, ribeteado con cinta negra en todas sus orillas y adornado con cuentas de vidrio formando dibujos. Terminada la bandera, la depositan en la casa del mismo sacerdote, en donde permanece hasta el día siguiente que es cuando la llevan a la iglesia; una malinchi es la encargada de esto, acompañada de numerosas personas. Ahí se efectúa una ceremonia de carácter secreto, y digo secreto porque sólo el sacerdote y los principales saben el significado y razón de ser de ella. Sin embargo, pueden asistir a este acto hasta los vecinos. La iglesia en Ixcatán es un local extraordinariamente sencillo: un cuarto rectangular de reducidas proporciones, con techo de dos vertientes. Su interior es tan primitivo como la construcción general misma; los altares son por demás rudimentarios y en ellos se veneran imágenes de formas grotescas, todas ellas hechas por los indios.

Cuando esta primera ceremonia termina, salen todos y se dirigen al juzgado; al llegar allí, ya deben encontrarse dentro los jueces primero y segundo, los dos gobernadores de tribu y otras cuatro personas más en calidad de representantes del pueblo. La procedencia racial de éstas no es causa de ninguna discriminación. Para que esta nueva ceremonia se inicie, todos los presentes deben estar sentados; cumplido este requisito, entran varias mu-



Las malinchis del grupo de las Pachitas. San Pedro Ixcatán, Nayarit



El grupo de ejecutantes de las Pachitas. San Pedro Ixcatán, Nayarit

jeres que untan pinole en la cara y en la cabeza de los que presiden y les echan además flores de cacahuananchi y rosa maría.[6] Una vez efectuado todo esto, se dirigen a la casa del sacerdote, en donde se quedan hasta llegar la tarde, que es cuando se efectúa por primera vez el recorrido de todas las casas. Durante la primera semana sólo hay una malinchi con su bandera, el noveno día se construye otra bandera por la mañana y se descansa por la tarde; el décimo día la llevan a la iglesia, en donde se repite la ceremonia efectuada una semana antes. Igual cosa acontece con la ceremonia del juzgado, y por la tarde ya salen las dos malinchis con su bandera cada una. En esta forma continúan ya todo el tiempo que duran las festividades.

Las malinchis tienen que ser forzosamente niñas de corta edad; aquella que es escogida para desempeñar en las Pachitas este papel, tiene que iniciar su actuación a los siete años cumplidos y su misión termina a los doce, es decir, que tiene que actuar durante cinco años consecutivos. Se visten con un traje de mujer adulta: falda, blusa y un reboso cruzado; llevan además un sombrero de palma adornado. El vestido que usan tiene que ser prestado, y esto constituye una condición de vital importancia; además, cada día tienen que llevar un vestido diferente.

Las malinchis van siempre a la cabeza del cortejo. Debido a su corta edad y al gran tamaño de las banderas, les es imposible llevarlas ellas mismas. Por esta circunstancia, cuando hay que caminar para ir de una casa a otra, son unas mujeres las que tienen a su cargo el transporte; estas personas reciben el nombre de "tenanches" o "tenanchis". Esto es por lo que hace a los datos que sobre el particular me proporcionaron algunas personas; pero por mi parte pude observar que ocurrió así solamente el martes de Carnaval, es decir, el último día de las fiestas, pues en todos los otros días fueron hombres de los que formaban el grupo de cantores los que transportaban las banderas.

Todos los días, mañana y tarde hasta las seis o siete, todo se reduce a recorrer el pueblo, casa por casa, delante de cada una de las cuales se toca y canta una melodía diferente; por la noche, en cambio, es cuando se inicia el baile, como acompañamiento o complemento de los cantos. Delante de cada casa tiene lugar la misma ceremonia: llega el cortejo, formado generalmente por contadísimas

[6] CACAHUANANCHI. m. Variante de Cacahuanance. (Del azteca *cacahuatl*, cacao, *nantli*, madre, y *tzintli*, expresión de diminutivo. *Licania arborea*, Seem.) m. Planta rosácea, llamada también *atlinán*, propia de las tierras cálidas, que produce un fruto comestible, cuya semilla alargada, riquísima en aceite, se emplea en la fabricación de jabones, velas de arder y grasa corriente. Del fruto se hace por infusión un licor fuerte, embriagante. Llámase también *cacahuatache*, *nanance* o *nanchi*, *quirindal*, *frailecito*, *palo de fraile* y *totopostle*; *palo carnero*, *encinillo* y *alcornoque*, en Centro América; *cacao volador*, en Tabasco. 2. En varias partes le dicen también así a la *madre de cacao* (*Gliricidia sepium*) o *cocohite*, y tal es el origen de su nombre azteca, de esta leguminosa. Variantes: *cacahuananche*, *cacahuananchi*, *cacahuanantzin*, *cacahuanance*, *cacahoananche*, *cacahoananchi*, etc. [Francisco J. Santamaría, *ibid.*]

En el *Diccionario general de americanismos*, de Francisco J. Santamaría, México, 1942, figura en el artículo ROSA la acepción siguiente: "*Rosa María* (*Cannabis indica*; *C. sativa*, L.). Nombre vulgar de una planta urticácea y de la flor que produce, en Méjico. Es la famosa *mariguana*, la *juanita* o *marijuana*. También un *Eupatorium* se llama así."

En algunos lugares de la República Mexicana llaman a la mariguana "la Santa Rosa".

personas —ya que sólo por las noches es cuando se hace más numeroso—, ante la casa donde se inicia el recorrido; se colocan primero las malinchis, delante de todos los demás y dando frente a la casa, y detrás de ellas el músico y los cantantes. Entre éstos hay uno que hace las veces de maestro de ceremonias y es el encargado de decir qué melodía se va a ejecutar, indicando al mismo tiempo la letra respectiva. Todas las melodías propias de esta fiesta son sumamente cortas, de ocho a doce compases, pero se cantan numerosas veces, siempre con una letra diferente. Primeramente el violín toca la melodía, después el que actúa como jefe del grupo canta la primera estrofa acompañado por el violín y a continuación la repite todo el grupo, menos el violinista y las malinchis. Acto continuo, el jefe canta solo, acompañado siempre por el violín, la segunda estrofa y después la repiten los demás. Este proceso se repite tantas veces como estrofas tiene cada letra. Por esta razón, a pesar de lo cortas que son las melodías, cada canto resulta bastante largo. Todos los que toman parte activa en este grupo tienen que ser coras. Terminada la ejecución de un canto con todas sus estrofas, sale de la casa una persona con una talega llena de pinole y con él unta las mejillas del músico y de los cantantes, no sin antes haber hecho otro tanto con el palo de las banderas, después de lo cual la persona que lo hizo da vueltas alrededor de las malinchis. El pinole lo hacen de maíz podrido o de los hongos de los palos[7] podridos, y casi siempre es de color amarillo. Esto, sin embargo, no es exactamente igual en todas partes, pues en la Mesa del Nayar, por ejemplo, la persona que sale de la casa ante la cual se está cantando lleva dos bolsas de pinole en vez de una como ocurre en Ixcatán, una de cada lado, colgadas de los hombros. Por lo general, una es grande y la otra de menor tamaño. La primera contiene el pinole para comer, el cual se reparte entre todos los presentes, y la otra el empleado para untar el palo de las banderas y las mejillas de los que tocan y cantan; a éstos no se les da pinole para que lo coman, y es condición que tampoco almuercen: tienen que ayunar hasta que llega la hora del descanso al mediodía. Este ofrecimiento de pinole no obedece en realidad a un obsequio que espontáneamente hagan los "caseros"[8] a los que están cantando, sino más bien accediendo a una petición que éstos hacen a través del canto mismo, como se verá más adelante en las transcripciones de las letras de los cantos.

En otras ocasiones los caseros, además del pinole, o en lugar de él, ofrecen flores al grupo de cantores. Cuando esto sucede, uno de ellos las recibe, quitándose el sombrero como en señal de respeto, y las coloca a las malinchis en sus sombreros, reservando algunas destinadas a los otros músicos, violinista y cantantes, quienes se las ponen igualmente en sus sombreros.

La actitud de respeto mostrada por los que se acercan a las banderas puede ser observada en otras ocasiones, por ejemplo, cuando el grupo termina de cantar frente a una casa. Como las banderas son muy grandes y pesan demasiado para las malinchis, dos de los mismos cantantes se encargan de transportarlas de un

[7] PALO. m. En términos generales, árbol, cualquier vegetal de cierto cuerpo y consideración. También se dice genéricamente por madera. [Francisco J. Santamaría, *ibid.*]

[8] CASERO. Dueño de la casa.

lado a otro, según expliqué antes. Pues bien, para realizar esta operación se quitan previamente el sombrero y lo llevan en la mano; sólo cuando las malinchis se encuentran colocadas en su nuevo lugar es cuando ellos se retiran y vuelven a cubrirse.

Por regla general, con el grupo principal van algunos muchachos que se colocan detrás de éste, con objeto de ir aprendiendo los cantos y estar en condiciones de actuar cuando por alguna circunstancia no pueda hacerlo alguno de los encargados de ello.

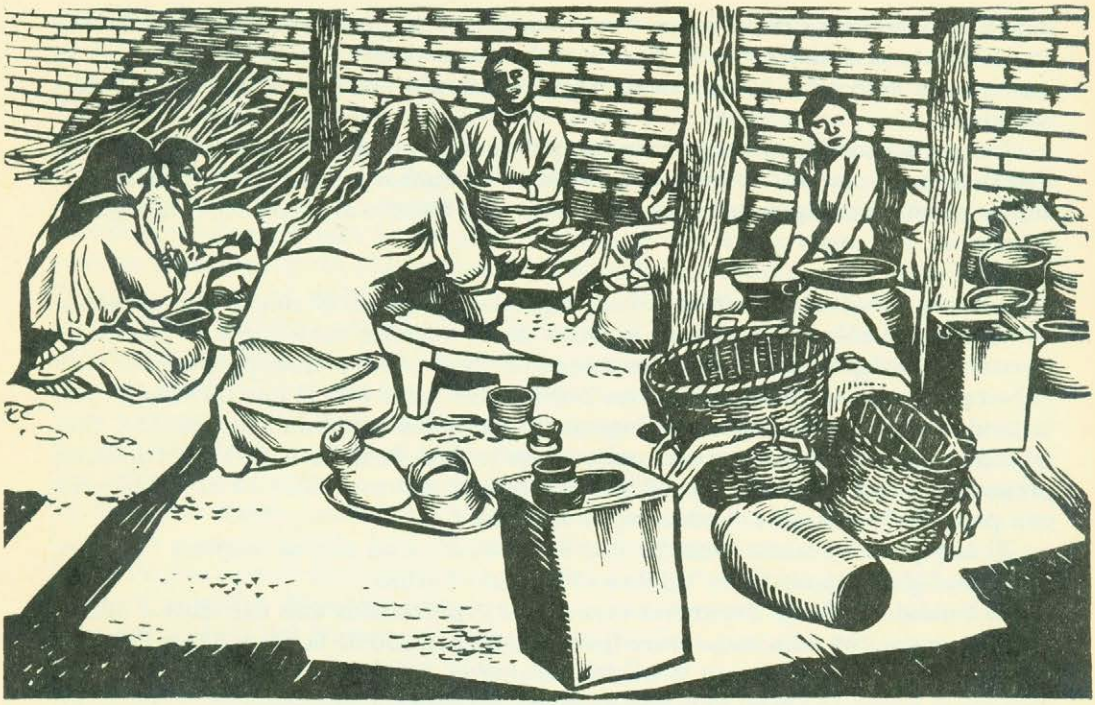
El martes de Carnaval y el baile de tarima. Según las opiniones de numerosas personas de aquellos pueblos, lo mejor de la fiesta de las Pachitas tiene lugar el martes de Carnaval. La víspera por la mañana matan un toro, como primer preparativo para el banquete que se efectúa el martes por la tarde, acto con el que terminan estas festividades y al que asisten absolutamente todos los habitantes del pueblo. Con tal motivo, se reúnen numerosas mujeres en la Casa Real, las cuales se ocupan en preparar la carne del toro sacrificado y también enormes ollas de atole de maíz con panocha[9] y grandes cantidades de tortillas.[10]

El banquete se inicia hacia las tres de la tarde, a las seis se empieza "a beber en forma" y por la noche se celebra el baile de Tarima.

El llamado baile de Tarima es uno de los espectáculos más extraños e interesantes que pueden admirarse entre los coras. En ocasión de la fiesta de las Pachitas este baile se ejecuta durante la noche del martes de Carnaval, aunque por regla general se inicia de hecho la noche anterior. En algún lugar despejado y apartado colocan una pequeña tarima de escasa altura. Cuando ya la noche está bien cerrada, un pequeño grupo de coras se dirige a ese lugar; el violinista inicia la ejecución de los "jarabes", melodías de movilidad y vivacidad extraordinarias y de fascinante ritmo. Uno de los asistentes sube a la tarima y comienza su alucinante baile, casi estático, con lánguidas actitudes del cuerpo, excepto las piernas que ejecutan un dificilísimo ritmo a base de rápidos movimientos de talones, con los pies desnudos. Aquellas figuras convulsas, apenas vislumbradas en su sepultura de oscuridad, adquieren un aspecto fantástico e imponente. Más bien se adivina que se ve lo que hacen aquellos pies invisibles, y de la tierra brota el hueco y lúgubre percutir de unos talones que parecen hacer una ruda interpretación de esas melodías que encierran en una sola expresión la alegría desenfrenada de cierto tipo de música hispánica y la nostálgica tristeza, honda y resignada como una predestinación, que

[9] PANOCHA. f. *Chancaca* o *chincaste*; raspadura o zurrapas de azúcar; especie de mascabado o melcocha prieta, miel no clarificada, que se prepara sólida en segmentos cónicos. Es una variedad del piloncillo o la panela, o estos mismos, algo más corrientes. [Francisco J. Santamaría, *ibid.*]

[10] TORTILLA. f. Pan en forma discoidea como del diámetro de un plato, por lo común de masa de maíz, cocida en comal, que constituye la base de la alimentación de la gente pobre, del campesino y del indígena, usándose mucho también en la mesa de cualquier categoría social. Por lo común esponja al cocerse y levanta una capa delgada, que baja al enfriarse. Hácese también de otros granos (frijol), o de pulpa o nueces de frutas (coyor, corozo, plátano, yuca). La que en tal forma se hace de trigo, se llama *tortilla de harina*. Lo mismo en las Antillas y Centro-América. [Francisco J. Santamaría, *ibid.*]



Mujeres preparando el banquete. San Pedro Ixcatán, Nayarit

campea en casi todas las actitudes y expresiones del alma de nuestros indios. Y alrededor de aquel extraordinario grupo, unas siluetas contemplan ensimismadas, sin más comentarios que su propio silencio, el desenvolvimiento de este fantástico espectáculo. Cada danzante ejecuta dos o tres jarabes para seguidamente dejar su lugar a otro. Así pasan varias horas, lentas y solemnes, y en ellas el cora canta una de las notas más graves y profundas de su vida espiritual, sobre el oscuro acompañamiento de la noche infinita.

No es ésta la única ocasión en que los coras celebran el baile de Tarima. Hay otras fiestas en el transcurso del año en las que también figura.

La música de los jarabes es muy complicada, no solamente por la extraordinaria viveza de la melodía aunada a un ritmo de características muy particulares, sino también porque las dobles cuerdas constantes desempeñan un papel de la mayor importancia. En melodías como las de las Pachitas esto no constituye una dificultad demasiado grande, pero en los jarabes sí.

Hice todo lo posible por escribir algunos de ellos, pero las circunstancias para lograrlo eran en verdad muy desfavorables. En primer lugar, como el violinista que los tocó no es de Ixcatán y llegó a ese lugar precisamente la noche en que se inició el baile —víspera del martes de Carnaval—, no tuve oportunidad de tratarlo lo bastante para ganar su confianza. Pretender que de pronto hubiera ejecutado esa música solamente para que yo la escribiera era en verdad absurdo. Además,

por sus mismas dificultades técnicas está fuera de toda posibilidad el escribir ni siquiera apuntes de esas melodías durante su ejecución para el baile. Y si a esto se agrega que éste tiene lugar, como ya antes dije, en la más completa oscuridad, se comprenderá fácilmente que las condiciones eran del todo impropias para que en aquella ocasión hubiera podido recoger ejemplos de esa música.

Tuve ocasión de observar bien la forma en que se desarrolla el banquete del martes de Carnaval, pues fui invitado a asistir a él. En la casa real ponen una especie de mesa, formada por gruesas y toscas tablas, muy bajas, en las que se sirve a los comensales. Naturalmente que no todos se sientan a participar del banquete al mismo tiempo, pues esto sería en absoluto imposible. Cada uno de los que están en la mesa es atendido especialmente por un indio con toda prontitud y esmero, a fin de que termine lo antes posible. Se sirve atole en grandes jarros, trozos de carne, condimentados en forma muy primitiva, pero no por ello menos sabrosos, y gran cantidad de tortillas, grandes, gruesas y exquisitas. Aquello es un continuo ir y venir de gentes que se sientan a comer para dejar su lugar a otras al poco tiempo. Es un espectáculo alegre, pintoresco y de un gran colorido.

En los lugares en que no hay casa real se construye una enramada, especie de choza en extremo primitiva, construida con troncos y ramas. Dentro de ella las mujeres encienden un gran fuego y allí hacen todos los preparativos para el banquete. Esto lo observé en San Juan Corapan, en donde no hay casa real.

El martes de Carnaval por la mañana fui allí y casualmente vi a unos coras, hombre y mujer, que bailaban algunos jarabes. El músico que los acompañaba no sabía tocar bien, y en realidad lo estaban haciendo casi por juego, lo cual se comprende si se toma en consideración que estos bailes de Tarima sólo se efectúan por la noche. El danzante sí me pareció muy bueno. Su baile era de ritmo muy movido, a base de rapidísimos movimientos de los pies, sobre todo de los talones, sin mover casi las puntas, lo que recuerda en algo la danza del Pascola de los indios yaquis. A excepción de las piernas, el resto del cuerpo permanece casi inmóvil. Se trata de bailes vigorosos, enérgicos, aunque no de aquellos que deslumbran por su vistosidad y aparato. El baile de la mujer es mucho más sencillo. La música respectiva es bonita, también muy movida, alegre y casi toda ejecutada en dobles cuerdas.

Antes del banquete a que me he referido, tiene lugar otra ceremonia. El martes de Carnaval por la mañana se efectúan los últimos recorridos del pueblo y hacia el mediodía todos se dirigen a la orilla del arroyo que corre por uno de los lados de Ixcatán y que desemboca en el río San Pedro. Allí, todos de pie y mirando hacia el oriente, cantan una melodía que también se ejecuta cuando la fiesta se inicia, el día 3 de febrero, en la iglesia. En esta ceremonia al lado del arroyo todos hacen como que lloran, se quitan el sombrero y echan flores y pinole hacia arriba.

Los coras consideran la fiesta de las Pachitas como un símbolo de la persecución de los niños por Herodes para encontrar y matar al Niño Jesús. De ahí por qué la comitiva va de casa en casa tocando, cantando y bailando.

Los cantos de las Pachitas y sus letras

Las características principales de los cantos ejecutados en la fiesta cora de las Pachitas son las siguientes: estas melodías, muy numerosas, se dividen en dos grandes grupos: el primero está formado por las llamadas *El papaqui*, y el segundo, por las que llevan el título de *El mexicano*. Entre ellas hay una que los coras llaman *Los arrayanes* o *El guayabito*, pero que no es sino una variante o nueva forma de *El papaqui*.

De estas setenta melodías de las Pachitas, cincuenta y nueve son tituladas *El mexicano*, diez *El papaqui* y una *Los arrayanes* o *El guayabito*.

Tomando en consideración el hecho de que existen numerosas melodías agrupadas bajo un mismo título y que además en las primeras ocasiones en que son escuchadas dan la impresión de ser iguales, o por lo menos de diferenciarse entre sí sólo por ligeras variantes, en los primeros días de mi estancia en Ixcatán estaba casi seguro de que se trataba solamente de dos o tres melodías diferentes y que las demás no eran sino sus variantes.

Sin embargo, cuando pasados varios días estuve en condiciones de comparar gráficamente la línea melódica de más de una veintena de cantos que había logrado anotar (al menos en sus lineamientos generales, ya que había tenido que hacerlo desde lejos, a la sombra de un árbol y procurando no ser visto mientras los coras cantaban delante de las casas), pude comprobar que aquello que había supuesto en un principio no era exacto, pues a pesar de la igualdad de los títulos se trataba de melodías que aunque en algunas ocasiones guardan algún parecido entre sí cada una tiene su personalidad perfectamente bien definida, si vale la expresión.

Fue en extremo difícil lograr que alguno de aquellos coras me dejara oír cada una de las setenta melodías que ya para el martes de Carnaval tenía bosquejadas, y que además me proporcionara las letras correspondientes, que me había sido imposible captar mientras eran cantadas en la fiesta, no obstante los esfuerzos hechos. Conseguí mi propósito gracias principalmente al entusiasmo que en este asunto pusieron tanto el señor Simón Salas, juez primero de Ixcatán, como los profesores Ramos y Seffoó. Explicaré con brevedad la forma en que tuve que proceder, con el propósito, sobre todo, de hacer ver hasta qué grado llega la desconfianza de estos indios cuando se trata de obtener de ellos algún conocimiento que piensan que "es mejor que no lo sepan nunca los vecinos".

Mis primeros esfuerzos encaminados a lograr que uno de los indios que tocaban el violín o cantaban ejecutara especialmente para mí estas melodías tuvieron un carácter absolutamente personal y no obtuve ningún éxito. En vista del resultado, opté por encauzar mis gestiones en el terreno oficial, con la intervención de las autoridades. Expliqué al juez primero lo que deseaba, y él a su vez lo puso en conocimiento del gobernador de tribu y del juez segundo. Estas personas resolvieron que para poder acceder a mis deseos debía celebrarse una junta en la casa real, a la que asistirían todas las autoridades y los principales del pueblo. Comprendí que éste era el único camino por medio del cual podría obtener satisfactorio resultado y por lo tanto lo acepté. Cuando visité al juez primero de la casa real a la hora convenida, me encontré con que alrededor de ella se hallaban muchos

indios coras, con sus principales autoridades. En medio había un banco en el que nos hicieron sentar. Pidieron que les explicara con claridad lo que se pretendía hacer. Después de complacerlos habló también sobre el particular el gobernador de tribu, en lengua cora, y preguntó seguidamente a los interesados si estaban dispuestos a trabajar conmigo, a lo que casi todos se negaron; sólo un cora se mostró dispuesto a hacerlo. Se trataba de Gregorio Flores, "corita meseño", es decir, nativo de la Mesa del Nayar, pero residente en Ixcatán desde hace muchos años.

Por fortuna, Gregorio Flores había actuado casi siempre en las Pachitas como director del grupo de cantantes, cargo este al que anteriormente me referí. Esta circunstancia me hizo abrigar la esperanza de que podría obtener todos los datos que me hacían falta; para mayor suerte aún, me dijo Gregorio que tenía un sobrino de nombre Rosalío Flores que era uno de los violinistas que habían estado tocando en la fiesta los días anteriores, y que también trabajaría conmigo de muy buena gana.

Así pues, fue con estos dos indios coras con quienes hice la revisión completa de las melodías que había logrado anotar, y ellos además me proporcionaron las letras de todas. Empecé por cantarles, una por una, todas las melodías que había anotado; Rosalío Flores tocó muchas veces cada una de ellas, con objeto de que yo escribiera todos los detalles que faltaran y pudiera hacer las rectificaciones necesarias. Por esta circunstancia en las versiones escritas de todas las melodías de las Pachitas aparece que fueron dictadas por Rosalío Flores, pero en realidad fueron tomadas originalmente a diversos violinistas, cinco o seis quizá, aunque de Rosalió Flores sea la versión definitiva.

Me baso para asegurar que cada melodía tiene personalidad propia, aun a pesar de los puntos de contacto y a veces gran parecido existente entre varias de ellas, en el siguiente hecho: las estrofas correspondientes a cada tipo de melodía, es decir, a los *Papaquis* y a los *Mexicanos*, son cuarenta y veintiséis, respectivamente. Para cantarlas todas con cada melodía, lo cual se hace siempre, hay que repetir esta melodía muchas veces; ahora bien, una melodía, cualquiera que ella sea, se canta siempre igual, sea cual sea el número de veces que tenga que ser repetida para cantar todas sus estrofas. Teniendo en cuenta que el nombre de las melodías es igual en muchísimos casos (sobre todo por lo que se refiere a *El mexicano*) y que las letras que se cantan con ellas son fundamentalmente las mismas, podría pensarse de pronto que tales melodías no son sino variantes de una principal o tema, que va sufriendo sucesivas modificaciones al presentarse las diferentes letras; pero como, por el contrario, cada canto conserva en todo su desarrollo las diferencias que presenta con respecto a la melodía que se quiera tomar como modelo, llegamos a la conclusión de que se trata de melodías perfectamente diferenciadas unas de otras y de ningún modo de simples variantes.

Para hacer aún más comprensibles estos hechos procedo a continuación a transcribir los textos literarios de los diferentes tipos de canto de las Pachitas.

El mexicano

TIPO A

1. Yosa mermo pele
sinyore carsero.
Yosa mermo pele
sinyore carsero.

2. Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta.
Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta.

3. Mi catir mo quitza
tonantzi monantzi.
Mi catir mo quitza
tonantzi monantzi.

4. Yo pahue Malina
puerta santa iglesia.
Yo pahue Malina
puerta santa iglesia.

5. Yo pahue loquisa
puerta santa iglesia.
Yo pahue loquisa
ipanos tantilpa.

6. Yo pahue loquisa
camochi ichuchi.
Yo pahue loquisa
camochi tormento.

7. Yehue nos que mate
teni pampa huaquisa.
Yehue nos que mate
mi catir Hualalo.

8. Obri nos te huate
ya mater matelo.
Solo Dios que mate
tonantzi monantzi.

9. Yehue nos que mate
teni pampa huaquisa.
Yehue nos que mate
tonantzi monantzi.

10. Mi catir Hualalo
mi panyo hualispa.
Mi catir Hualalo
companyando María.

11. Era no papino
ma santis paquieca.
Era no papino
u acheis tonali.

12. U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.

13. Achcapi tonantzi
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.

14. Justa noyo huita
ya no mas mocaque.
Ya no somo huica
campa de loquisa.

15. Hasta sei chimali
aquie desque maca.
Aquie desque maca
ini yo lichochi.

16. Yehuel cui ma hueiso
de casei chimali.
A que dianos quieg maca
yehuel cui ma hueiso.

17. Tempues tiche huesque
sinyores hermanos.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.

18. Yehue nos tichcahua
tonantzi tonantzi.
Yehue nos tichcahua
u acheis tonali.

19. Yehue nos ni mate
tenhue no soni quichto.
Mi catir Hualalo
micanol panohua.

20. Yo que ches mateca
sinyore carsero.
Sinista popolhue
de caches tonali.

21. Era no papino
mo chochi mo chochi.
Era no papino
mo chochito pinole.

22. Chiquiti pahuela
tonantzi monantzi.
Chiquiti pahuela
tonantzi bandera.

23. Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos.
Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos.

24. Ya tiemor huicalo
micamo licencia.
Ya tiemor huicalo
micamo licencia.

25. Ya no sol mohuica
ginito Malinchi.
Ya no sol mohuica
camochito bandera.

26. Ya tiemor huicalo
que viva que viva.
Ya tiemor huicalo
que viva que viva.

Esta letra se canta con las melodías números: 1, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 y 70.

El mexicano

TIPO B

1. Yosa mermo pele
sinyore carsero.
Yosa mermo pele.

2. Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta.
Mi catir Hualalo.

3. Mi canor mo quitza
tonantzi monantzi.
Mi canor mo quitza.

4. Yo pahue Malina
puerta santa iglesia.
Yo pahue Malina.

5. Yo pahue loquisa
puerta santa iglesia.
Ipanos tantilpa.

6. Yo pahue loquisa
camochi ichuchi.
Ipanos tormento.

7. Yehue nos que mate
teni pampa quisa.
Mi catir Hualalo.

8. Obri nos te huate
ya mater matelo.
Tonantzi monantzi.

9. Yehue nos que mate
teni pampa quisa.
Tonantzi mollolo.

10. Mi catir Hualalo
mi panyo hualispa.
Companyando María.

11. Era no papino
ma santis paquieca.
U acheis tonali.

12. U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.
Tonantzi cuicatzi.

13. Achcapi tonantzi
tonantzi cuicatzi.
Achcapi tonantzi.

14. Justa noyo huita
ya no mas mocaque.
Campa de loquisa.

15. Hasta sei chimali
aquie desque maca.
Ini yo lichochi.

16. Yehuel cui ma hueiso
de casei chimali.
A que dianos quieg maca.

17. Tempues tiche huesque
sinyores hermanos.
U acheis tonali.

18. Yehue nos tichcahua
tonali tonantzi.
U acheis tonali.

19. Yehue nos ni mate
tenhue no ni quichto.
Micanol panohua.

20. Yo que ches mateca
sinyore carsero.
Sinista popolhue.

21. Era no papino
mo chochi mo chochi.
Era no papino.

22. Chiquiti pahuela
tonantzi monantzi.
Tonantzi bandera.

23. Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos.
Muchinos cuagrillos.

24. Ya tiemor huicalo
micamo licencia.
Micamo licencia.

25. Ya no sol mohuica
ginito Malinchi.
Camochi bandera.

26. Ya tiemor huicalo
que viva que viva.
Ya tiemor huicalo.

Esta letra se canta con la melodía número 6.

El mexicano

TIPO C

1. Yosa mermo pele
sinyore carsero,
Pachita mel vida,
sinyore carsero.

2. Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta,
Pachita mel vida,
mo pateo nepanta.

3. Mi canor mo quitza
tonantzi monantzi,
Pachita mel vida,
tonantzi monantzi.

4. Yo pahue Malina
puerta santa iglesia,
Pachita mel vida,
puerta santa iglesia.

5. Yo pahue loquisa
puerta santa iglesia,
Pachita mel vida,
ipanos tantilpa.

6. Yo pahue loquisa
camochi ichuchi,
Pachita mel vida,
ipano tormento.

7. Yehue nos que mate
teni pampa huquisa,
Pachita mel vida,
mi catir Hualalo.

8. Obri nos te huate
ya mater matelo,
Pachita mel vida,
solo Dios que mate.

9. Yehue nos que mate
teni pampa huquisa,
Pachita mel vida,
tonantzi mollolo.

10. Mi catir Hualalo
mi panyo hualispa,
Pachita mel vida,
companyando María.

11. Era no papino
ma santis paquieca,
Pachita mel vida,
u acheis tonali.

12. U acheis tonali
tonantzi cuicatzi,
Pachita mel vida,
tonantzi cuicatzi.

13. Achcapi tonantzi
tonantzi cuicatzi,
Pachita mel vida,
tonantzi cuicatzi.

14. Justa noyo huita
ya no mas mocaque,
Pachita mel vida,
campa de loquisa.

15. Hasta sei chimali
aquie desque maca,
Pachita mel vida,
ini yo lichochi.

16. Yehuel cui ma hueiso
de casei chimali,
Pachita mel vida,
yehuel cui ma hueiso.

17. Tempues tiche huesque
sinyore hermanos,
Pachita mel vida,
u acheis tonali.

18. Yehue no tichcahua
tonantzi monantzi,
Pachita mel vida,
u acheis tonali.

19. Yehue nos ni mate
tenhue no ni quichto,
Pachita mel vida,
micanol panohua.

20. Yo que ches mateca
sinyore carsero,
Pachita mel vida,
sinista populhue.

21. Era no papino
mo chochi mo chochi,
Pachita mel vida,
mo chochi pinole.

22. Chiquiti pahuela
tonantzi monantzi,
Pachita mel vida,
tonantzi bandera.

23. Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos,
Pachita mel vida,
muchinos cuagrillos.

24. Ya tiemor huicalco
micamo licencia,
Pachita mel vida,
micamo licencia.

25. Ya no sol mohuica
ginito Malinchi,
Pachita mel vida,
camochi bandera.

26. Ya tiemor huicalo
que viva que viva,
Pachita mel vida,
que viva que viva.

Esta letra se canta con la melodía número 50.

El mexicano

TIPO D

1. Yosa mermo pele,
Hue,
sinyore carsero,
Hue.
Yosa mermo pele,
Hue,
sinyore carsero,
Hue.

2. Mi catir Hualalo,
Hue,
mo pateo nepanta,
Hue.
Mi catir Hualalo,
Hue,
mo pateo nepanta,
Hue.

3. Mi catir mo quitza,
Hue,
tonantzi monantzi,
Hue.
Mi catir mo quitza,
Hue,
tonantzi monantzi,
Hue.

4. Yo pahue Malina,
Hue,
puerta santa iglesia,
Hue.
Yo pahue Malina,
Hue,
puerta santa iglesia,
Hue.

5. Yo pahue loquisa,
Hue,
puerta santa iglesia,
Hue.
Yo pahue loquisa,
Hue,
ipanos tantilpa,
Hue.

6. Yo pahue loquisa,
Hue,
camochi ichuchi,
Hue.
Yo pahue loquisa,
Hue,
camochi tormento,
Hue.

7. Yehue nos que mate,
Hue,
teni pampa huquisa,
Hue.
Yehue nos que mate,
Hue,
mi catir Hualalo,
Hue.

8. Obri nos te huate,
Hue,
ya mater matelo,
Hue.
Solo Dios que mate,
Hue,
tonantzi monantzi,
Hue.

9. Yehue nos que mate,
Hue,
teni pampa huquisa,
Hue.
Yehue nos que mate,
Hue,
tonantzi monantzi,
Hue.

10. Mi catir Hualalo,
Hue,
mi panyo hualispa,
Hue.
Mi catir Hualalo,
Hue,
companyando María,
Hue.

11. Era no papino,
Hue,
ma santis paquieca,
Hue.
Era no papino,
Hue,
u acheis tonali,
Hue.

12. U acheis tonali,
Hue,
tonantzi cuicatzi,
Hue.
U acheis tonali,
Hue,
tonantzi cuicatzi,
Hue.

13. Achcapi tonantzi,
Hue,
tonantzi cuicatzi,
Hue.
U acheis tonali,
Hue,
tonantzi cuicatzi,
Hue.

14. Justa noyo huita,
Hue,
ya no mas mocaque,
Hue.
Ya no somo huica,
Hue,
campa de loquisa,
Hue.

15. Hasta sei chimali,
Hue,
aquie desque maca,
Hue.
Aquie desque maca,
Hue,
ini yo lichochi,
Hue.

16. Yehuel cui ma hueiso,
Hue,
de casei chimali,
Hue.
A que nos quieg maca,
Hue,
yehuel cui ma hueiso,
Hue.

17. Tempues tiche huesque,
Hue,
sinyores hermanos,
Hue.
U acheis tonali,
Hue,
tonantzi cuicatzi,
Hue.

18. Yehue nos tichcahua,
Hue,
tonantzi tonantzi,
Hue.
Yehue nos tichcahua,
Hue,
u acheis tonali,
Hue.

19. Yehue nos que mate
Hue,
tenhue no ni quichto,
Hue.
Mi catir Hualalo,
Hue,
micanol panohua,
Hue.

20. Yo que ches mateca,
Hue,
sinyore carsero,
Hue.
Sinista popolhue,
Hue,
de caches tonali,
Hue.

21. Era no papino,
Hue,
mo chochi mo chochi,
Hue.
Era no papino,
Hue,
mo chochi pinole,
Hue.

22. Chiquiti pahuela,
Hue,
tonantzi monantzi,
Hue.
Chiquiti pahuela,
Hue,
tonantzi bandera,
Hue.

23. Chiquiti pahuela,
Hue,
muchinos cuagrillos,
Hue.
Chiquiti pahuela,
Hue,
muchinos cuagrillos,
Hue.

24. Ya tiemor huicalo,
Hue,
micamo licencia,
Hue.
Ya tiemor huicalo,
Hue,
micamo licencia,
Hue.

25. Ya no sol mohuica,
Hue,
ginito Malinchi,
Hue.
Ya no sol mohuica,
Hue,
camochi bandera,
Hue.

26. Ya tiemor huicalo,
Hue,
que viva que viva,
Hue.
Ya tiemor huicalo,
Hue,
que viva que viva.

Esta letra se canta con la melodía número 3.

El mexicano

TIPO E

1. Yosa mermo pele
sinyore carsero.
Yosa mermo pele
sinyore carsero.
Yosa mermo pele.

2. Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta.
Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta.
Mi catir Hualalo.

3. Mi canor mo quitza
tonantzi monantzi.
Mi canor mo quitza
tenantzi monantzi.
Mi canor mo quitza.

4. Yo pahue Malina
puerta santa iglesia.
Yo pahue Malina
puerta santa iglesia.
Yo pahue Malina.

5. Yo pahue loquisa
puerta santa iglesia.
Yo pahue loquisa
ipanos tantilpa.
Yo pahue loquisa.

6. Yo pahue loquisa
camochi ichuchi.
Yo pahue loquisa
camochi tormento.
Yo pahue loquisa.

7. Yehue nos que mate
teni pampa huaquisa (huquisa)
Yehue nos que mate
mi catir Hualalo.
Yehue nos que mate.

8. Obri nos te huate
ya mater matelo.
Solo Dios que mate
tonantzi monantzi.
Solo Dios que mate.

9. Yehue nos que mate
teni pampa huaquisa (huquisa)
Yehue nos que mate
tonantzi monantzi.
Yehue nos que mate.

10. Mi catir Hualalo
mi panyo hualispa.
Mi catir Hualalo.
Companyando María.
Mi catir Hualalo.

11. Era no papino
ma santis paquieca.
Era no papino
u acheis tonali.
Era no papino.

12. U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali.

13. Achcapi tonantzi
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali.

14. Justa noyo huita
ya no mas mocaque.
Ya no somo huica
campa de loquisa.
Ya no somo huica.

15. Hasta sei chimali
aquie desque maca.
Aquie desque maca
ini yo lichochi.
Aquie desque maca.

16. Yehuel cui ma hueiso
de casei chimali.
A que dianos (A que nos)
[quieg maca
yehuel cui ma hueiso.
A que dianos (A que nos)
[quieg maca.

17. Tempues tiche huesque
sinyores hermanos.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali.

18. Yehue nos tichcahua
tonantzi tonantzi.
Yehue nos tichcahua
u acheis tonali.
Yehue nos tichcahua.

19. Yehue nos que mate
tenhue no soni quichto.
Mi catir Hualalo
micanol panohua.
Mi catir Hualalo.

20. Yo que ches mateca
sinyore carsero.
Sinista popolhue
de caches tonali.
Sinista popolhue.

21. Era no papino
mo chochi mo chochi.
Era no papino
mo chochito pinole.
Era no papino.

22. Chiquiti pahuela
tonantzi monantzi.
Chiquita pahuela
tonantzi bandera.
Chiquiti pahuela.

23. Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos.
Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos.
Chiquiti pahuela.

24. Ya tiemor huicalo
micamo licencia.
Ya tiemor huicalo
micamo licencia.
Ya tiemor huicalo.

25. Ya no sol mohuica
ginito Malinchi.
Ya no sol mohuica
camochito (camochi) bandera.
Ya no sol mohuica.

26. Ya tiemor huicalo
que viva que viva.
Ya tiemor huicalo
que viva que viva.
Ya tiemor huicalo.

Esta letra se canta con las melodías números 10 y 53.

El mexicano

TIPO F

1. Yosa mermo pele,
Hue,
sinyore carsero,
Hue.
Yosa mermo pele
sinyore,
Hue,
carsero,
Hue.

2. Mi catir Hualalo,
Hue,
mo pateo nepanta,
Hue.
Mi catir Hualalo
mo pateo,
Hue,
nepanta,
Hue.

3. Mi catir mo quitza,
Hue,
tonantzi monantzi,
Hue.
Mi catir mo quitza
tonantzi,
Hue,
monantzi,
Hue.

4. Yo pahue Malina,
Hue,
puerta santa iglesia,
Hue.
Yo pahue Malina
puerta santa,
Hue,
iglesia,
Hue.

5. Yo pahue loquisa,
Hue,
puerta santa iglesia,
Hue.
Yo pahue loquisa
ipanos,
Hue,
tantilpa,
Hue.

6. Yo pahue loquisa,
Hue,
camochi ichuchi,
Hue.
Yo pahue loquisa
camochi,
Hue,
tormento,
Hue.

7. Yehue nos que mate,
Hue,
teni pampa huaquisa,
Hue.
Yehue nos que mate
mi catir,
Hue,
Hualalo,
Hue.

8. Obri nos te huate,
Hue,
ya mater matelo,
Hue.
Solo Dios que mate,
tonantzi,
Hue,
monantzi,
Hue.

9. Yehue nos que mate,
Hue,
teni pampa huaquisa,
Hue.
Yehue nos que mate,
tonantzi,
Hue,
monantzi,
Hue.

10. Mi catir Hualalo,
Hue,
mi panyo hualispa,
Hue.
Mi catir Hualalo
companyando,
Hue,
María,
Hue.

11. Era no papino,
Hue,
ma santis paquieca,
Hue.
Era no papino
u acheis,
Hue,
tonali,
Hue.

12. U acheis tonali,
Hue,
tonantzi cuicatzi,
Hue.
U acheis tonali
tonantzi,
Hue,
cuicatzi,
Hue.

13. Achcapi tonantzi,
Hue,
tonantzi cuicatzi,
Hue.
U acheis tonali
tonantzi,
Hue,
cuicatzi,
Hue.

14. Justa noyo huita,
Hue,
ya no más mocaque,
Hue.
Ya no somo huica
campa de,
Hue,
loquisa,
Hue.

15. Hasta sei chimali,
Hue,
aquie desque maca,
Hue.
Aquie desque maca
ini yo,
Hue,
lichochi,
Hue.

16. Yehuel cui ma hueiso,
Hue,
de casei chimali,
Hue.
A que dianos quieg maca
yehuel cui,
Hue,
ma hueiso,
Hue.

17. Tempues tiche huesque,
Hue,
sinyores hermanos,
Hue.
U acheis tonali
tonantzi,
Hue,
cuicatzi,
Hue.

18. Yehue nos tichcahua,
Hue,
tonantzi tonantzi,
Hue.
Yehue nos tichcahua
u acheis,
Hue,
tonali,
Hue.

19. Yehue nos que mate,
Hue,
tenhue no soni quichto,
Hue.
Mi catir Hualalo
micanol,
Hue,
panohua,
Hue.

20. Yo que ches mateca,
Hue,
sinyore carsero,
Hue.
Sinista popolhue
de caches,
Hue,
tonali,
Hue.

21. Era no papino,
Hue,
mo chochi mo chochi,
Hue.
Era no papino,
mo chochito,
Hue,
pinole,
Hue.

22. Chiquiti pahuela,
Hue,
tonantzi monantzi,
Hue.
Chiquiti pahuela
tonantzi,
Hue,
bandera,
Hue.

23. Chiquiti pahuela,
Hue,
muchinos cuagrillos,
Hue.
Chiquiti pahuela
muchinos,
Hue,
cuagrillos,
Hue.

24. Ya tiemor huicalo,
Hue,
micamo licencia,
Hue.
Ya tiemor huicalo
micamo,
Hue,
licencia,
Hue.

25. Ya no sol mohuica,
Hue,
ginito Malinchi,
Hue.
Ya no sol mohuica
camochi,
Hue,
bandera.
Hue.

26. Ya tiemor huicalo,
Hue,
que viva que viva,
Hue.
Ya tiemor huicalo
que viva,
Hue,
que viva,
Hue.

Esta letra se canta con la melodía número 30.

El mexicano

TIPO G

1. Yosa mermo pele
sinyore carsero.
Yosa mer-
Hue,
mo pele
sinyore,
Hue,
carsero.

2. Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta.
Mi catir,
Hue,
Hualalo
mo pateo,
Hue,
nepanta.

3. Mi catir mo quitza
tonantzi monantzi.
Mi catir,
Hue,
mo quitza
tonantzi,
Hue,
monantzi.

4. Yo pahue Malina
puerta santa iglesia.
Yo pahue,
Hue,
Malina
puerta san-
Hue,
ta iglesia.

5. Yo pahue loquisa
puerta santa iglesia.
Yo pahue,
Hue,
loquisa
ipanos,
Hue,
tantilpa.

6. Yo pahue loquisa
camochi ichuchi.
Yo pahue,
Hue,
loquisa
camochi,
Hue,
tormento.

7. Yehue nos que mate
teni pampa huaquisa.
Yehue nos,
Hue,
que mate
mi catir,
Hue,
Hualalo.

8. Obri nos te huate
ya mater matelo.
Solo Dios,
Hue,
que mate
tonantzi,
Hue,
monantzi.

9. Yehue nos que mate
teni pampa huaquisa.
Yehue nos,
Hue,
que mate
tonantzi,
Hue,
monantzi.

10. Mi catir Hualalo
mi panyo hualispa.
Mi catir,
Hue,
Hualalo
companyando,
Hue,
María.

11. Era no papino
ma santis paquieca.
Era no,
Hue,
papino
u acheis,
Hue,
tonali.

12. U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.
U acheis,
Hue,
tonali
tonantzi,
Hue,
cuicatzi.

13. Achcapi tonantzi
tonantzi cuicatzi.
U acheis,
Hue,
tonali
tonantzi,
Hue,
cuicatzi.

14. Justa noyo huita
ya no más mocaque.
Ya no so-
Hue,
mo huica
campa de,
Hue,
loquisa.

15. Hasta sei chimali
aquie desque maca.
Aquie des-
Hue,
que maca
ini yo,
Hue,
lichochi.

16. Yehuel cui ma hueiso
de casei chimali.
A que nos,
Hue,
quieg maca.
Yehuel cui,
Hue,
ma hueiso.

17. Tempues tiche huesque
sinyores hermanos.
U acheis,
Hue,
tonali
tonantzi,
Hue,
cuicatzi.

18. Yehue nos tichcahua
tonantzi tonantzi.
Yehue nos,
Hue,
tichcahua
u acheis,
Hue,
tonali.

19. Yehue nos que mate
tenhue no soni quichto.
Mi catir,
Hue,
Hualalo
micanol,
Hue,
panohua.

20. Yo que ches mateca
sinyore carsero.
Sinista,
Hue,
popolhue
de caches,
Hue,
tonali.

21. Era no papino
mo chochi mo chochi.
Era no,
Hue,
papino
mo chochito,
Hue,
pinole.

22. Chiquiti pahuela
tonantzi monantzi.
Chiquiti,
Hue,
pahuela
tonantzi,
Hue,
bandera.

23. Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos.
Chiquiti,
Hue,
pahuela
muchinos,
Hue,
cuagrillos.

24. Ya tiemor huicalo
micamo licencia.
Ya tiemor,
Hue,
huicalo
micamo,
Hue,
licencia.

25. Ya no sol mohuica
ginito Malinchi.
Ya no sol,
Hue,
mohuica
camochito,
Hue,
bandera.

26. Ya tiemor huicalo
que viva que viva.
Ya tiemor,
Hue,
huicalo
que viva,
Hue,
que viva.

Esta letra se canta con la melodía número 46.

El mexicano

TIPO H

1. Yose mermo pele,
Hue,
sinyore carsero.
Yosa mermo pele
sinyore carsero.

2. Mi catir Hualalo,
Hue,
mo pateo nepanta.
Mi catir Hualalo
mo pateo nepanta.

3. Mi catir mo quitza,
Hue,
tonantzi monantzi.
Mi catir mo quitza
tonantzi monantzi.

4. Yo pahue Malina,
Hue,
puerta santa iglesia.
Yo pahue Malina
puerta santa iglesia.

5. Yo pahue loquisa,
Hue,
puerta santa iglesia.
Ya pahue loquisa
ipanos tantilpa.

6. Yo pahue loquisa,
Hue,
camochi ichuchi.
Yo pahue loquisa
camochi tormento.

7. Yehue nos que mate,
Hue,
teni pampa huquisa.
Yehue nos que mate
mi catir Hualalo.

8. Obri nos te huate,
Hue,
ya mater matelo.
Solo Dios que mate
tonantzi monantzi.

9. Yehue nos que mate,
Hue,
teni pampa huquisa.
Yehue nos que mate
tonantzi monantzi.

10. Mi catir Hualalo,
Hue,
mi panyo hualispa.
Mi catir Hualalo
companyando María.

11. Era no papino,
Hue,
ma santis paquieca.
Era no papino
u acheis tonali.

12. U acheis tonali,
Hue,
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.

13. Achcapi tonantzi,
Hue,
tonantzi cuicatzi.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.

14. Justa noyo huita,
Hue,
ya no mas mocaque.
Ya no somo huica
campa de loquisa.

15. Hasta sei chimali,
Hue,
aquie desque maca.
Aquie desque maca
ino yo lichochi.

16. Yehuel cui ma hueiso,
Hue,
de casei chimali.
A que nos quieg maca
yehuel cui ma hueiso.

17. Tempues tiche huesque,
Hue,
sinyores hermanos.
U acheis tonali
tonantzi cuicatzi.

18. Yehue nos tichcahua,
Hue,
tonantzi tonantzi.
Yehue nos tichcahua
u acheis tonali.

19. Yehue nos que mate,
Hue,
tenhue no ni quichto.
Mi catir Hualalo
micamol panohua.

20. Yo que ches mateca,
Hue,
sinyore carsero.
Sinista popolhue
de caches tonali.

21. Era no papino,
Hue,
mo chochi mo chochi.
Era no papino
mo chochito pinole.

22. Chiquiti pahuela,
Hue,
tonantzi monantzi.
Chiquiti pahuela
tonantzi bandera.

23. Chiquiti pahuela,
Hue,
muchinos cuagrillos.
Chiquiti pahuela
muchinos cuagrillos.

24. Ya tiemor huicalo,
Hue,
micamo licencia.
Ya tiemor huicalo
micamo licencia.

25. Ya no sol mohuica,
Hue,
ginito Malinchi.
Ya no sol mohuica
camochito bandera.

26. Ya tiemor huicalo,
Hue,
que viva que viva.
Ya tiemor huicalo
que viva que viva.

Esta letra se canta con la melodía número 60.

El papaqui

TIPO A

1. Ave María de tres casas
sin pecaro origina.
Ave María de tres casas
sin pecaro origina.

2. Güenas tardes dele Dio
yo te senyo lo carsero.
Güenas tardes dele Dio
yo te senyo lo carsero.

3. De a sopato sin llegaro
de a jugar carris coliente.*
De a sopato sin llegaro
de a jugar carris coliente.

4. Aquí la vimos entrar,
será la Virquin María.
Aquí la vimos entrar,
será la Virquin María.

5. De salimos a pasear
como jueran por aquí.
De salimos a pasear
como jueran por allá.

6. En esquince desa puerta
depideron chopotrie.
En esquince desa puerta
depederon chopotrie.

7. Uraquihue ni pasado
ni parece ingratitu.
Uraquihue ni pasado
ni parece ingratitu.

8. Y no llega desa puerta
desa bemue tu salo.
Y no llega desa puerta
desa bemue saloda.

9. De a zapatos ta medida
con sin vara de listón.
De a zapatos ta regada
con lágrima de legre.

10. Cobre dosos ta regada
para servi sayo olvido.
Cobre dosos ta regada
para servi sayo olvido.

11. Cobre dosos bra sinyora
y abra puerta y so ventana.
Cobre dosos bra sinyora
y abra puerta y so ventana.

12. Si acaso hueme leston
se lo recuendo perdón.
Si acaso hueme leston
se lo recuendo perdón.

* C.f. estrofa 24.

13. Se livanta de a su cama
no le hagama la serena.
Se livanta de a su cama
no le hagama la serena.

14. Cuestaditon de a su cama
huyandando su persina.
Cuestaditon de a su cama
huyandando su persina.

15. La serena verema
si juere a sus cantadore.
La serena verema
si juere a sus cantadore.

16. Y bajunyo de las nube
sin claro la serena.
Y bajunyo de las nube
sin claro la serena.

17. La sinyora do nel ponte
sientadito y so bango.
La sinyora do nel ponte
sientadito y so bango.

18. No le alendro ma responde
ma respondo de mi rai.
No le alendro ma responde
ma respondo de mi rai.

19. A las tonce no bajamo
son ojito y so bando.
A las tonce no bajamo
son ojito y so bando.

20. O México la Sonora
tengo puesto la arrimada.
O México la Sonora
tengo puesto la arrimada.

21. Aquí traigo de un papeli
con cen letra de un papaqui.
Aquí traigo de un papeli
con cen letra de un papaqui.

22. Amilami chila corpa
sin yo vengos comandando.
Amilami chila corpa
sin yo vengos comandando.

23. Sin yo vengos comandando
comandando los cupo.
Sin yo vengos comandando
comandando los cupo.

24. Y mi pagri mi mandó
se a castaca arriscoliente.*
Y mi pagri mi mandó
se a castaca arriscoliente.

25. Y mi magri ma lo dejo
que arrigiste ton el pueblo.
Y mi magri ma lo dejo
que arrigiste ton el monto.

26. A esta panyo que trajimo
será panyo de la Virquin.
A esta panyo que trajimo
será panyo de la Virquin.

27. Será panyo de la Virquin
de mi santo savarción.
Será panyo de la Virquim
de mi santo savarción.

28. Será panyo de la Virquin
de mi santo y valoloor.
Será panyo de la Virquin
de mi santo y valoloor.

29. En el me de a tuna cruz
pentadito maravilla.
De nesquina y una rosa
den el me de a corazón.

30. En estruera verema
porque loni de la prima.
Ya con esto me despila
y una rosa de Castilla.

* Cf. estrofa 3.

31. Jueiga sinyor lo carsero
mandi saca su pinole.
Jueiga sinyor lo carsero
mandi saca su pinole.

32. Mandi saca su pinole
pala nuestro la Malinchi.
Mandi saca su pinole
pala charma la bandera.

33. Mandi saca su pinole
pala y todos mis cuagrillos.
Mandi saca su pinole
pala y todos mi cuagrillos.

34. Mui si acaso muitro viera
domandando mu sechara.
Echara mucha canela
con sodor cadenzar.

35. De nosotro degüelvemo
con grosita de naranja.
De nosotro degüelvemo
con grosita de gragea.

36. De nosotro dalos vamo
vamo mueia gravence.
De nosotro dalos vamo
vamo mueia gravence.

37. Vámonos, compañeritos,
de muy largo la jornada.
Vámonos, compañeritos,
yasta cerca la jornada.

38. Vámonos, compañeritos,
naide naide no se quieda.
Vámonos, compañeritos,
naide naide no se quieda.

39. Adio sadio da los vamo
de a sus mano de a vensar.
Adio sadio da los vamo
de a sus mano de a vensar.

40. Iva lanyo y una buey
por mi lanyo de que viva.
Iva lanyo y una buey
y un todito de que viva.

Esta letra se canta con las melodías números 9, 11, 12, 22, 23, 26, 29, 47 y 69.

El papaqui

TIPO B

1. Ave María de tres casas
sin pecaro origina.
La la la la la la la la la.
Ave María de tres casas
sin pecaro origina.

2. Güenas tardes dele Dio
yo te senyo lo carsero.
La la la la la la la la la.
Güenas tardes dele Dio
yo te senyo lo carsero.

3. De a sopato sin llegaro
de a jugar carris coliente.*
La la la la la la la la la.
De a sopato sin llegaro
de a jugar carris coliente.

4. Aquí la vimos entrar,
será la Virquin María.
La la la la la la la la la.
Aquí la vimos entrar,
será la Virquin María.

* Cf. estrofa 24.

5. De salimos a pasear
como jueran por aquí.
La la la la la la la la la.
De salimos a pasear
como jueran por allá.

6. En esquince desa puerta
depideron chopotrie.
La la la la la la la la la.
En esquince desa puerta
depideron chopotrie.

7. Uraquihue ni pasado
ni parece ingratitu.
La la la la la la la la la.
Uraquihue ni pasado
ni parece ingratitu.

8. Y no llega desa puerta
desa bemue tu salo.
La la la la la la la la la.
Y no llega desa puerta
desa bemue saloda.

9. De a zapatos ta medida
con sin vara de listón.
La la la la la la la la la.
De a zapatos ta regada
con lágrima de legre.

10. Cobre dosos ta regada
para servi sayo olvido.
La la la la la la la la la.
Cobre dosos ta regada
para servi sayo olvido.

11. Cobre dosos bra sinyora
y abra puerta y so ventana.
La la la la la la la la la.
Cobre dosos bra sinyora
y abra puerta y so ventana.

12. Si acaso hueme leston
se lo recuendo perdón.
La la la la la la la la la.
Si acaso hueme leston
se lo recuendo perdón.

13. Se livanta de a su cama
no le hagama la serena.
La la la la la la la la la.
Se livanta de a su cama
no le hagama la serena.

14. Cuestaditon de a su cama
huyandando su persina.
La la la la la la la la la.
Cuestaditon de a su cama
huyandando su persina.

15. La serena verema
si juere a sus cantadore.
La la la la la la la la la.
La serena verema
si juere a sus cantadore.

16. Y bajunyo de las nube
sin claro la serena.
La la la la la la la la la.
Y bajunyo de las nube
sin claro la serena.

17. La sinyora do nel ponte
sientadito y so bango.
La la la la la la la la la.
La sinyora do nel ponte
sientadito y so bango.

18. No le alendro ma responde
ma respondo de mi rai.
La la la la la la la la la.
No le alendro ma responde
ma respondo de mi rai.

19. A las tonce no bajamo
son ojito y so bando.
La la la la la la la la la.
A las tonce no bajamo
son ojito y so bando.

20. O México la Sonora
tengo puesto la arrimada
La la la la la la la la la.
O México la Sonora
tengo puesto la arrimada.

21. Aquí traigo de un papeli
con cen letra de un papaqui.
La la la la la la la la la.
Aquí traigo de un papeli
con cen letra de un papaqui.

22. Amilami chila corpa
sin yo vengos comandando.
La la la la la la la la la.
Amilami chila corpa
sin yo vengos comandando.

23. Sin yo vengos comandando
comandando los cupo.
La la la la la la la la la.
Sin yo vengos comandando
comandando los cupo.

24. Y mi pagri mi mandó
se a castaca arriscoliente.*
La la la la la la la la la.
Y mi pagri mi mandó
se a castaca arriscoliente.

25. Y mi magri ma lo dejo
que arrigiste ton el pueblo.
La la la la la la la la la.
Y mi magri ma lo dejo
que arrigiste ton el monto.

26. A esta panyo que trajimo
será panyo de la Virquin.
La la la la la la la la la.
A esta panyo que trajimo
será panyo de la Virquin.

27. Será panyo de la Virquin
de mi santo savarción.
La la la la la la la la la.
Será panyo de la Virquin
de mi santo savarción.

28. Será panyo de la Virquin
de mi santo y valoloor.
La la la la la la la la la.
Será panyo de la Virquin
de mi santo y valoloor.

29. En el me de a tuna cruz
pentadito maravilla.
La la la la la la la la la.
De nesquina y una rosa
den el me de a corazón.

30. En estruera verema
porque loni de la prima.
La la la la la la la la la.
Ya con esta me despila
y una rosa de Castilla.

31. Jueiga sinyor lo carsero
mandi saca su pinole.
La la la la la la la la la.
Jueiga sinyor lo carsero
mandi saca su pinole.

32. Mandi saca su pinole
pala nuestro la Malinchi.
La la la la la la la la la.
Mandi saca su pinole
pala charma la bandera.

33. Mandi saca su pinole
pala y todos mi cuagrillos.
La la la la la la la la la.
Mandi saca su pinole
pala y todos mi cuagrillos.

34. Mui si acaso muitro viera
domandando mu sechara.
La la la la la la la la la.
Echara mucha canela
con sodor cadenzar.

* Cf. estrofa 3.

35. De nosotro degüelvemo
con grosita de naranja.
La la la la la la la la la.
De nosotro degüelvemo
con grosita de gragea.

36. De nosotro dalos vamo
vamo mueia gravence.
La la la la la la la la la.
De nosotro dalos vamo
vamo mueia gravence.

37. Vámonos, compañeritos,
de muy largo la jornada.
La la la la la la la la la.
Vámonos, compañeritos,
yasta cerca la jornada.

38. Vámonos, compañeritos,
naide naide no se quieda.
La la la la la la la la la.
Vámonos, compañeritos,
naide naide no se quieda.

39. Adio sadio da los vamo
de a sus mano de a vensar.
La la la la la la la la la.
Adio sadio da los vamo
de a sus mano de a vensar.

40. Iva lanyo y una buey
por mi lanyo de que viva.
La la la la la la la la la.
Iva lanyo y una buey
y un todito de que viva.

Esta letra se canta con la melodía número 2.

El papaqui

TIPO C

Los arrayanes o *El guayabito*

1. Ave María de tres casas
sin pecaro origina,
Ay cacamechina mas arayanes,
sin pecaro origina.

2. Güenas tardes dele Dio
yo te senyo lo carsero,
Ay cacamechina mas arayanes,
yo te senyo lo carsero.

3. Se a sopato sin llegaro
de a jugar carris coliente.*
Ay cacamechina mas arayanes,
sin llegaro de a jugar.

4. Aquí la vimos entrar,
será la Virquin María,
Ay cacamechina mas arayanes,
será la Virquin María.

5. De salimos a pasear
como jueran por aquí,
Ay cacamechina mas arayanes,
como jueran por allá.

6. En esquince desa puerta
depideron chopotrie,
Ay cacamechina mas arayanes,
depideron chopotrie.

7. Uraquihue ni pasado
ni parece ingratitu,
Ay cacamechina mas arayanes,
ni parece ingratitu.

8. Y no llega desa puerta
desa bemue tu salo,
Ay cacamechina mas arayanes,
desa bemue saloda.

* Cf. estrofa 24.

9. De a zapatos ta medida
con sin vara de listón,
Ay cacamechina mas arayanes,
con lágrima de legre.

10. Cobre dosos ta regada,
para servi sayo olvido,
Ay cacamechina mas arayanes,
cobre dosos ta regada.

11. Cobre dosos bra sinyora
y abra puerta y so ventana,
Ay cacamechina mas arayanes,
cobre dosos so ventana.

12. Si acaso hueme leston
se lo recuendo perdón,
Ay cacamechina mas arayanes,
se lo recuendo perdón.

13. Se livanta de a su cama
no le hagama la serena,
Ay cacamechina mas arayanes,
de a su cama la serena.

14. Cuestaditon de a su cama
huyandando su persina,
Ay cacamechina mas arayanes,
cuestaditon su persina.

15. La serena verema
si juere a sus cantadore,
Ay cacamechina mas arayanes,
cantadore la serena.

16. Y bajunyo de las nube
sin claro la serena,
Ay cacamechina mas arayanes,
sin claro la serena.

17. La sinyora do nel ponte
sientadito y so bango,
Ay cacamechina mas arayanes,
sientadito y so bango.

18. No le alendro ma responde
ma respondo de mi rai,
Ay cacamechina mas arayanes,
ma respondo de mi rai.

19. A las tonce no bajamo
son ojito y so bando,
Ay guayabista güei ay guayabula,
son ojito y son bando.

20. O México la Sonora
tengo puesto la arrimada,
Ay guayabista güei ay guayabula,
tengo puesto la arrimada.

21. Aquí traigo de un papeli
con cen letra de un papaqui,
Ay guayabista güei ay guayabula,
con cen letra de un papaqui.

22. Amilami chila corpa
sin yo vengos comandando,
Ay guayabista güei ay guayabula,
sin yo vengos comandando.

23. Sin yo vengos comandando
comandando los cupo,
Ay guayabista güei ay guayabula,
comandando los cupo.

24. Y mi pagri mi mandó
se a castaca arriscoliente.*
Ay guayabista güei ay guayabula,
se a castaca arriscoliente.

25. Y mi magri ma lo dejo
que arrigiste ton el pueblo,
Ay guayabista güei ay guayabula,
arrigiste ton el monto.

26. A esta panyo que trajimo
será panyo de la Virquin,
Ay guayabista güei ay guayabula,
será panyo de la Virquin.

* Cf. estrofa 3.

27. Será panyo de la Virquin
de mi santo savarción,
Ay guayabista güei ay guayabula,
de mi santo savarción.

28. Será panyo de la Virquin
de mi santo y valoloor,
Ay guayabista güei ay guayabula,
de mi santo y valoloor.

29. En el me de a tuna cruz
pentadito maravilla,
Ay guayabista güei ay guayabula,
pentadito maravilla.

30. De nesquina y una rosa
den el me de a corazón,
Ay guayabista güei ay guayabula,
den el me de a corazón.

31. En estruera verema
porque loni de la prima,
Ay guayabista güei ay guayabula,
porque loni de la prima.

32. Ya con esto me despila
y una rosa de Castilla,
Ay guayabista güei ay guayabula,
ya con esto me despila.

33. Jueiga sinyor lo carsero
mandi saca su pinole,
Ay guayabista güei ay guayabula,
mandi saca su pinole.

34. Mandi saca su pinole
pala nuestro la Malinchi,
Ay cacamechina mas arayanes,
pala charma la bandera.

35. Mandi saca su pinole
pala y todos mi cuagrillos,
Ay cacamechina mas arayanes,
pala y todos mi cuagrillos.

36. Mui si acaso muitro viera
domandando mu sechara,
Ay cacamechina mas arayanes,
echara mucha canela.

37. De nosotro degüelvemo
con grosita de naranja,
Ay cacamechina mas arayanes,
con grosita de gragea.

38. De nosotro dalos vamo
vamo mueia gravence,
Ay cacamechina mas arayanes,
dalos vamo gravence.

39. Vámonos, compañeritos,
de muy largo la jornada,
Ay cacamechina mas arayanes,
yasta cerca la jornada.

40. Vámonos, compañeritos,
naide naide no se quieda,
Ay cacamechina mas arayanes,
naide naide no se quieda.

41. Adio sadio da los vamo
de a sus mano de a vensar,
Ay cacamechina mas arayanes,
de a sus mano de a vensar.

42. Iva lanyo y una buey
por mi lanyo de que viva,
Ay cacamechina mas arayanes,
y un todito de que viva.

Esta letra se canta con la melodía número 24.

Observaciones sobre las letras de las Pachitas

Éstos son los once diferentes tipos de letras que corresponden a las setenta melodías que se ejecutan en la fiesta de las Pachitas, los que, como podrá apreciarse con facilidad, en el fondo se reducen a sólo dos: el perteneciente al tipo A de *El mexicano* y al del tipo A de *El papaqui*; los demás son simples variantes de las formas fundamentales señaladas y sus características sobresalientes son las siguientes:

De las letras que corresponden a los cantos llamados *El mexicano*, la que aparece definida como tipo A es la que servirá de base para analizar las demás, diferenciadas como tipos B, C, D, E, F, G y H.

En la letra de *El mexicano* tipo A encontramos las siguientes particularidades:

1) Estrofas que se forman con dos versos que se repiten: son las números 1, 2, 3, 4, 12, 23, 24 y 26.

2) Estrofas que sólo repiten el primer verso, siendo diferente el cuarto: son las números 5, 6, 7, 9, 10, 11, 18, 21, 22 y 25.

3) Estrofa que repite el segundo verso, siendo diferente el tercero: es la número 13.

4) Estrofa que repite el segundo verso en el lugar del tercero, siendo diferente el cuarto: es la número 15.

5) Estrofa que repite el primer verso en el lugar del cuarto, siendo diferente el tercero: es la número 16.

6) Estrofas en las que los cuatro versos son diferentes: son las números 8, 14, 17, 19 y 20.

Partiendo del tipo A nos encontramos con que los otros siete tipos presentan las siguientes particularidades que los diferencian del primero:

1) En el tipo B las estrofas son de tres versos. En las estrofas 1, 2, 3, 4, 13, 21 y 26, el tercero es repetición del primero; en las estrofas 12, 23 y 24, el tercero es repetición del segundo, y en las estrofas 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22 y 25, los tres versos son diferentes.

2) En el tipo C los dos primeros versos son los mismos del tipo A, salvo ligeras variantes; sigue después el estribillo *Pachica mel vida* y la estrofa concluye con la repetición del primer verso (estrofa 16), del segundo (estrofas 1, 2, 3, 4, 12, 13, 23, 24 y 26), o con un verso diferente (estrofas 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 25).

3) El tipo D difiere del A en que después de cada verso se añade el estribillo *hue*.

4) El tipo E sólo difiere del A en que añade el tercer verso de cada estrofa al final de la misma. En este caso no se presenta excepción alguna.

5) En el tipo F encontramos intercalados cuatro *hue*: uno después del primer verso, otro después del segundo, otro antes de la última palabra del cuarto verso y otro después de este verso, a excepción de las estrofas 16 y 26, en las que el tercer *hue* aparece antes de las dos últimas palabras del cuarto verso.

6) En el tipo G se intercalan dos *hue*: uno en medio del tercer verso y otro en medio del cuarto. En las estrofas 1, 4, 14 y 15, el *hue* aparece partiendo una palabra del verso.

7) El tipo H, finalmente, sólo intercala un *hue* después del primer verso.

Por lo que se refiere a *El papaqui*, en sus tipos A, B y C encontramos las particularidades siguientes:

1) El tipo que sirve de base es el primero. La mayor parte de sus estrofas están formadas por cuatro versos, el tercero y cuarto de los cuales son repetición del primero y segundo, respectivamente. En las estrofas 5, 8, 25 y 35, el final del cuarto verso es diferente del final del segundo. En las estrofas 9, 29, 30 y 34, los cuatro versos son diferentes, y en las estrofas 32, 37 y 40 se repite el primer verso en el lugar del tercero, pero son diferentes los versos segundo y cuarto.

2) En el tipo B, los versos de las 40 estrofas son exactamente los mismos que en el A, y la única diferencia que hay entre los dos tipos consiste en que en el B está intercalado entre los versos segundo y tercero el estribillo *La la la la la la la la la la.*

3) El tipo C presenta más diferencias. En este tipo hay 42 estrofas en vez de 40, formadas las dos nuevas con versos de las estrofas 29 y 30 del tipo A. El tercer verso de todas las estrofas está sustituido por un estribillo (Ay *cacamechina mas arayanes* o *Ay guayabista güey ay guayabula*), y en la mayor parte de las mismas el cuarto verso es repetición del segundo, como en el tipo A. En las estrofas 3, 11, 13, 14, 15 y 38, el cuarto verso es diferente del que aparece en las estrofas correspondientes del tipo A. En las estrofas 5, 8, 9, 25, 34, 37, 39 y 42, el cuarto verso es el mismo de las estrofas correspondientes del tipo A. En las estrofas 10 y 32 el cuarto verso es repetición del primero. En la estrofa 36 el cuarto verso es repetición del tercero de la estrofa correspondiente del tipo A (estrofa 34).

Estos textos, contra lo que en un principio supuse, no están en lengua cora. Los indios dicen: "Las palabras de *El mexicano* están en mexicanero y las de *El papaqui*, en castilla." Al decir ellos "mexicanero" se refieren al lenguaje usado por ciertos grupos de indios que habitan en determinados puntos de la sierra, a los cuales llaman "mexicaneros"; ellos aseguran que, aunque estos indios proceden de la misma familia racial de los coras, constituyen un grupo en cierta forma diferente y cuyo lenguaje no comprenden. Es por esta razón por la que, cuantas veces pregunté a un cora qué querían decir en "castilla" las palabras de los cantos llamados *El mexicano*, la contestación invariable fue: "Pos sabe", que es la más típica de las expresiones coras usadas para eludir una respuesta. Tratándose de los coras en general, podría creerse que por egoísmo nunca quisieron decirme el significado de las letras usadas en los cantos de las Pachitas, por sentir escrúpulos para revelar lo que para ellos fuese un secreto, o por cualquier otra circunstancia; pero el hecho es que ni siquiera Gregorio Flores, que llegó a tener bastante confianza conmigo, pudo complacerme. Con toda claridad me dio a entender que los coras vienen aprendiendo por tradición oral estos cantos desde tiempo inmemorial, pero sin saber ninguno de ellos el significado de las palabras. Hay además la circunstancia de que ninguno de los vecinos que viven en Ixcatán desde hace muchos años ha podido saber nada sobre el particular, no obstante que algunos de ellos han tenido curiosidad por aclarar este enigma.

De las palabras usadas en las 26 estrofas de cada tipo de los cantos de *El mexicano*, algunas son comprensibles por su semejanza con los vocablos castellanos correspondientes; por ejemplo, según la versión del señor Simón Salas y de los profesores Ramos y Seffoó:

synyore	señores
carsero	casero
Hualalo	Guadalupe, y se refiere a la Virgen de este nombre
Malina	Malinchi
panyo	paño, lienzo
companyando	acompañando
cuagrillos	cuadrillas.

Hay otras palabras castellanas conservadas en forma correcta, tales como: puerta, santa, iglesia, tormento, solo, Dios, que, María, pinole, bandera, licencia, Malinchi, viva, etc.

En cuanto a los textos de *El papaqui* y sus variantes, entre los cuales se cuenta *Los arrayanes* o *El guayabito*, los coras dicen que "sus palabras están en castilla", es decir, que están en la lengua de los vecinos, el idioma castellano.

Sin embargo, puede observarse que en los tipos A, B y C de *El papaqui*, aunque el porcentaje de palabras comprensibles es mayor que en *El mexicano*, el número de vocablos deformados con respecto a los castellanos correspondientes es muy grande. Esto quizá se debe principalmente a ciertas dificultades de orden fisiológico. El cora deforma muchas palabras al expresarse en castellano porque le es imposible pronunciarlas con corrección. La naturaleza de su idioma, que carece de determinadas formas fonéticas del nuestro, poseyendo a su vez otras distintas, impide que sus órganos de fonación puedan producir determinadas consonantes con facilidad. Así el cora dice: "pecaro" por pecado, "cuagrillos" por cuadrillas, etc., lo cual indica claramente una dificultad para pronunciar las sílabas do, dri, etc.; por otra parte, dice "Virquin" en vez de Virgen, siendo bastante numerosas las deformaciones de este tipo.

Es curioso observar, por otra parte, el hecho de que en los textos de todos estos cantos se haga al ocupante de la choza ante la cual se canta la petición del pinole para la malinchi, la bandera y la cuadrilla. En la última estrofa de todos los cantos aparece también la expresión "que viva". Por lo que se refiere a este detalle, observé que, siempre, al terminar de cantar en cada lugar con la expresión mencionada, todos los presentes contestaban "que viva, que viva".

Cuando me convencí de que ni en Ixcatán ni en Corapan encontraría quién me proporcionara una traducción de los textos de las Pachitas, procuré investigar en qué lugar viven los "mexicaneros". Varias personas me informaron que posiblemente los encontraría en Rosarito.

Observaciones sobre la música de las Pachitas

Las melodías con las cuales se canta la letra tipo A de *El Mexicano* son las siguientes: números 1, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 y 70.

El tipo B se canta con la melodía número 6.

El tipo C, con la 50.

El tipo D, con la 3.

El tipo E, con la 10 y la 53.

El tipo F, con la 30.

El tipo G, con la 46.

El tipo H, con la 60.

El tipo A de *El papaqui* se canta con las melodías números 9, 11, 12, 22, 23, 26, 29, 47 y 69.

El tipo B, con la 2.

El tipo C, con la 24.

Desde el punto de vista musical pueden observarse varias particularidades muy interesantes en estas cortas melodías con tanta insistencia repetidas.

Los violines que usan los coras son unos instrumentos que por su forma y tamaño no difieren mucho de los de construcción profesional, pero su mano de obra es bastante primitiva. Otro tanto acontece con el arco que emplean. La afinación del violín usado por los indios que tocaron durante las fiestas de las Pachitas, salvo ligeras diferencias, es la siguiente: mi bemol 4, si bemol 4, fa 5, do 6. Esta afinación por quintas es baja en una tercera mayor, dos tonos, con relación a la normal del instrumento, pero tiene una razón de ser muy importante: en todas estas melodías no se encuentra un solo caso en que las dobles cuerdas dejen de ser constantes, lo que constituye una de las características más interesantes de esta música y a la vez una modalidad estética especial, de gran efecto y belleza. Naturalmente que la doble cuerda es producida por las cuerdas segunda, tercera, y excepcionalmente la cuarta, al aire, formando series de notas que se repiten a intervalos de quinta justa. Por este medio se obtienen sucesiones de los más diversos intervalos con encadenamientos que seguramente parecerían desastrosos a los músicos para quienes los postulados del academicismo musical más ortodoxo constituyen la única verdad y el máximo credo artístico. Sin embargo, para los coras enlazar una quinta justa con una séptima mayor, una novena y una séptima mayores, dos octavas justas, dos quintas justas, etc., es lo más sencillo, correcto y natural. Los cantos de las Pachitas poco tienen de indígena por lo que a sus melodías se refiere. En ninguna de ellas se encuentra una escala pentáfona y sólo en sus ritmos dejan vislumbrar de vez en cuando la huella de una influencia primitiva. La particularísima armonización de estas melodías constituye un motivo de atracción y vital importancia.

Todos estos cantos son tocados una vez por el violín solo y a continuación el cantante solista y los que forman el grupo cantan alternadamente la misma melodía con cada una de las diferentes estrofas correspondientes a cada caso. La tesitura

de las voces podría ser un argumento que justificara la razón de ser de la afinación baja del violín, pues en un principio se piensa que estas melodías cantadas dos tonos más alto quedarían muy incómodas para las voces masculinas, que son las únicas que toman parte en la ejecución de ellas; pero este argumento se destruye con el hecho de que los coras al cantarlas usan el falsete. En estas condiciones no representaría para ellos ningún esfuerzo insuperable el cantar dos tonos más alto. Más bien se trata de un artificio para poder tocar, con un mínimo de dificultades técnicas, en una tonalidad de *determinado color*, hecho este que también pude observar en varios casos de músicos de la sierra norte de Puebla en mis viajes del año próximo pasado. El hecho de que casi todas las melodías de las Pachitas están en la tonalidad de si bemol mayor comprueba este aserto (las melodías números 18, 29 y 60 constituyen las únicas excepciones). Ahora bien, ejecutar estas melodías conservando la misma tonalidad y características armónicas en un instrumento afinado normalmente sería punto menos que imposible por dos razones: primero, por la imposibilidad absoluta para producir la nota mi bemol 4, ya que el sonido más grave del violín en condiciones normales es el sol 4, y en segundo lugar porque supondría dificultades técnicas verdaderamente insuperables para personas que tocan por simple intuición, ignorando los recursos técnicos a que recurren los profesionales para vencerlas.

La casi totalidad de las melodías de que me vengo ocupando conservan puras su escala y tonalidad originales y son verdaderamente raros los casos en que aparecen notas extrañas a la tonalidad. Los más notables son los siguientes:

Melodía número 3. En tonalidad de si bemol mayor, con empleo de los siete grados de la escala, presenta en la versión más importante de su compás sexto (y en todos los equivalentes al mismo en las diferentes repeticiones) un la bemol que, junto con el si bemol del bajo, da la impresión de llenar la función de la dominante de la tonalidad de mi bemol mayor, en forma de séptima de dominante; sin embargo, esta impresión resulta inconsistente debido a que en el siguiente compás aparece nuevamente el la natural. Además existe la circunstancia de que hay una segunda versión del compás de referencia, en el que el la bemol está sustituido por un sol, por lo cual la idea de una posible tonulación es aún más remota.

Melodías números 7 y 8. Ante todo debo aclarar por qué trato el caso de estas dos melodías conjuntamente y no por separado. Se trata de un caso en extremo curioso y cuya razón de ser no me fue nunca explicada. Las primeras veces que escuché esta melodía, llamó mi atención más que por otra cosa por su desarrollo mayor que el de cualquiera de las que hasta entonces había escuchado. Comprendía 16 compases, siendo así que casi todas están formadas por pequeñas frases de ocho compases y sólo excepcionalmente llegan a tener hasta 12. Cuando tuve la oportunidad de escribirla, "a la sombra de un árbol", como antes expliqué, aún creía que se trataba de una melodía única; pero cuando hice con Gregorio Flores la rectificación de todos los bosquejos que tenía anotados de estas melodías, me indicó que no se trataba de una sola melodía como yo suponía, sino de dos. Traté entonces de segregar la una de la otra, pero me dijo que eso no se podía hacer, pues siempre se cantan juntas, aun cuando no me pudo explicar la razón de tal

cosa. Con la melodía número 7 se cantan las estrofas impares y con la número 8 las pares. Ahora bien, esta melodía (considerémosla como una sola mientras tanto) está en la tonalidad de si bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala; hacia el final de su quinto compás presenta un mi natural, nota de efectos tonulatorios absolutamente negativos, pues es sólo un bordado inferior al fa que le antecede y precede; en el compás 13 aparece otra vez el mismo caso (y otro tanto acontece en todos los compases equivalentes a estos dos en las siguientes repeticiones). En el compás 10 aparece un la con un bemol y un becuadro entre paréntesis. Tal cosa expresa que esa nota fue tocada invariablemente con una persistente imprecisión, es decir, que nunca pude llegar a saber si se trataba de un la bemol o de un la natural. Este caso no determina ningún cambio tonal.

Melodía número 12. En tonalidad de si bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala, presenta en su compás sexto y en la anacrusa inicial un la bemol que en ambos casos tiene el carácter de nota de paso, sin ningún efecto tonulatorio.

Melodía número 15. En la tonalidad de si bemol mayor, con empleo de los siete grados de la escala, presenta en su compás tercero un la bemol en forma de bordado superior al sol, que resalta en forma notable por encontrarse precisamente en la caída del primer tiempo, pero de efectos tonulatorios negativos.

Melodía número 18. En la tonalidad de mi bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala y con un desarrollo de sólo cuatro compases. Esta melodía constituye un caso especial, pues entre todas las demás sólo raramente se encuentra otra que esté claramente en una tonalidad diferente a la de si bemol mayor, y que tenga tan reducida extensión.

Melodía número 24. Llamada *Los arrayanes* o *El guayabito*, constituye uno de los casos más ambiguos tonalmente entre todas las melodías de las Pachitas. Presenta a través del desarrollo de sus ocho compases las notas re bemol y la bemol, esta última sobre todo. Su penúltima nota, como en otro caso anterior, es un sonido indefinido, entre la bemol y la natural, por lo que ni siquiera en este detalle se puede basar la determinación de la tonalidad principal de esta melodía. Sin embargo, la nota final es si bemol. Este canto tiene otra característica muy importante: presenta el caso extraordinario de una melodía con un pedal único en todo su desarrollo, lo cual es de un gran efecto. Pero existe de ella una segunda versión, en la que el cambio de las notas del bajo se efectúa como en cualquiera de las otras melodías.

Melodía número 28. En la tonalidad de si bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala, presenta en el giro que le sirve de enlace con sus repeticiones un la bemol en forma de nota de paso.

Melodía número 29. En la tonalidad de mi bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala. Otro de los contados casos en que una tonalidad diferente a la de si bemol está definida con claridad. El la bemol es constante, salvo en el compás tercero, donde hay un sonido indefinido entre la bemol y la natural, en forma de bordado inferior al si bemol.

Melodía número 37. En la tonalidad de si bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala, presenta en su compás tercero un mi cuya afinación oscila entre mi bemol y mi natural; aparece como un bordado inferior al fa.

Melodía número 45. En la tonalidad de si bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala, presenta en sus compases primero y quinto un caso análogo al anterior; pero aunque más insistente, no determina tonulación alguna.

Melodía número 60. En la tonalidad de mi bemol mayor, con uso de los siete grados de la escala. Éste es el tercero y último caso de melodía en esta tonalidad.

Éstos son los únicos casos en que se encuentran notas extrañas a la tonalidad general en que están las melodías de las Pachitas.

Como caso especial de estructura melódica, tenemos la melodía número 30. Originalmente la escribí con el siguiente orden de los compases de la versión definitiva: 6, 7, 8, 9, 10, 1, 2, 3, 4 y 5, es decir, invertidos los dos periodos que la forman. Esto se debió a que es el primer periodo el que me dio la impresión de conclusión y no el segundo. Sin embargo, al hacer la rectificación respectiva con Gregorio Flores, me indicó que el lugar en que yo iniciaba el canto no era el correcto. Para estar seguro de que no se debía a error de momento lo que me aseguraba, hice que cantara la melodía muchas veces con las estrofas respectivas, pero siempre lo hizo en la forma en que aparece la versión definitiva.

Desde el punto de vista métrico y rítmico, son pocas las melodías que se apartan del tipo común. La mayoría de los cantos de las Pachitas están en compás de 2/4, con velocidad aproximada de 96 cuartos por minuto. Los valores usados en ellos son principalmente cuartos y octavos, encontrándose en pequeña proporción los dieciseisavos. Los grupos de tresillos de octavos sólo aparecen en la melodía número 2 de *El papaqui* en su tipo B, en el estribillo, y en la número 24, *Los arrayanes* o *El guayabito*, también en el estribillo. Raras veces aparecen en algunos cantos tresillos de octavos como segundas versiones de grupos binarios. Las fórmulas que se prestan a estos cambios métricos y rítmicos son las siguientes: octavo y dos dieciseisavos, dos dieciseisavos y octavo. Esto obedece más bien a la particular tendencia de cada ejecutante; algunos tocan con ritmo perezoso, tan lánguido, que los grupos binarios mencionados quedan deformados y convertidos casi en tresillos de octavos. Hay otros que convierten algunos grupos de cuatro dieciseisavos en fórmulas bastante indefinidas que se acercan un tanto a la constituida por un tresillo de dieciseisavos y un octavo.

En el caso particular de las melodías tituladas *El mexicano*, como casi todas se inician con una anacrusa de un tiempo, comprenden un mismo número de compases y usan una misma valorización; son contados aquellos casos en que las estrofas quedan con una diferente acentuación a la de aquella que podemos tomar como modelo. Estos casos son los de aquellas melodías que carecen de anacrusa, de aquellas que no están en compás de 2/4, o de aquellas otras en las que las características inherentes a cada tipo de letra implican particularidades especiales de distribución de la misma dentro de la melodía, y, por lo tanto, acentuaciones diferentes. Los cantos que se encuentran en estas especiales condiciones los enumero uno por uno más adelante.

Las fórmulas métricas y rítmicas usadas en todos aquellos cantos que se ajustan a la melodía tipo (melodía número 1) pueden resumirse en las siguientes:

1) Dos octavos.
2) Dos dieciseisavos y un octavo.
3) Un octavo y dos dieciseisavos.
4) Cuatro dieciseisavos.
5) Un dieciseisavo y un octavo con puntillo.
6) Un cuarto.
7) Un tresillo de octavos.
8) Un octavo y un cuarto formando tresillo.

Con respecto a la cuarta de estas fórmulas, cuatro dieciseisavos, quiero hacer notar que constituye uno de los giros más característicos de estos cantos, sobre todo en las conclusiones, en las que frecuentemente se encuentra un giro melódico descendente con esta fórmula rítmica.

Las melodías que podemos definir como *irregulares* son las siguientes:

Melodía número 3. Llamada *El mexicano* y correspondiente al tipo D por su letra. Está en compases de 2/4 y 1/4, en la proporción regular de dos para el primero y uno para el segundo. La aparición del compás de 1/4 se debe a la intercalación del estribillo *hue* en la letra, con fuerza rítmica de tal naturaleza que impide la formación, con los compases segundo y tercero, quinto y sexto, octavo y noveno, undécimo y duodécimo, de otros de 3/4. A pesar de esto la acentuación tipo de la letra no sufre en realidad deformación ninguna; lo que cambia es el ritmo general de la melodía, que gana así en interés y belleza.

Melodía número 6. El mexicano, tipo B, por su letra. Aquí nos encontramos con un caso en el que, a pesar de no haber ninguna modificación en lo que al compás se refiere, la naturaleza misma de la melodía implica un diferente acomodamiento de la letra, lo que supone también ligeros cambios de la acentuación respectiva.

Melodía número 23. El papaqui, tipo A, por su letra. Está en compás de 3/4, lo cual significa una agradable novedad en estas melodías. Su ritmo es suave y cadencioso, utilizando sólo dos fórmulas: un cuarto con puntillo y tres octavos, la primera; dos cuartos y dos octavos, la segunda.

Melodía número 26. El papaqui, tipo A, por su letra. Esta melodía, de ritmo interesantísimo, mucho más novedoso que el del caso anterior, está en compases de 3/8 y 2/8 alternando de compás a compás. Las fórmulas rítmicas usadas son las más simples posibles, a base de cuartos y octavos.

Melodía número 27. El mexicano, tipo A, por su letra. Está en compás de 2/4. Las diferentes acentuaciones de su letra con relación al tipo común se deben a que este canto carece de anacrusa.

Melodía número 28. Se trata de un caso exactamente igual al anterior.

Melodía número 30. El mexicano, tipo F, por su letra. Está en compás de 2/4 y comprende un desarrollo de diez compases. Los cambios de acentuación en sus textos se deben a la intercalación del estribillo *hue,* efectuada en diferente forma en cada uno de sus periodos.

Melodía número 31. El mexicano, tipo A, por su letra. Aunque este canto se encuentra dentro de los lineamientos generales del modelo tipo de estas melodías,

sus características particulares exigen en ciertos momentos una especial distribución de la letra, ocasionando con ello modificaciones en la acentuación de la misma.

Melodía número 40. Caso análogo al anterior.

Melodía número 46. El mexicano, tipo C, por su letra. Esta melodía responde exactamente al modelo común de estos cantos por su compás, valorización, estructura, etc., pero en la parte correspondiente a su segundo periodo tiene intercalado dos veces el estribillo *hue.* Esto no altera, sin embargo, en lo más mínimo la acentuación original de la letra; lo único que provoca es la anulación de una ligadura en el primer tiempo del compás 15 y la conversión de lo que debiera ser un cuarto en dos octavos, en el primer tiempo del compás 13.

Melodía número 47. El papaqui, tipo A, por su letra. Se trata de una melodía dentro de las mismas circunstancias que la número 26, en compases de 3/8 y 2/8, aunque alternados en distinto orden. En el caso anterior, la melodía se inicia en 3/8, su segundo compás cambia a 2/8, y así sucesivamente; en cambio en ésta el primer compás está en 2/8, el segundo en 3/8, etc. Esto da lugar desde luego a una diferente acentuación de la letra. Desde el punto de vista del ritmo, la impresión que se recibe al escuchar ambas melodías es bastante parecida. Aunque los dos octavos de los compases en 2/8 parece que tienen el carácter de anacrusa, el acento muy marcado que el ejecutante daba al primero me indujo a interpretarlos como un compás entero.

Melodía número 50. El mexicano, tipo C, por su letra. Este canto se diferencia de los otros, más que por otra cosa, por el fragmento de la letra correspondiente a los cuatro primeros tiempos del segundo periodo, en los que a través de las 26 estrofas aparece el estribillo *Pachita mel vida.* Además de esto, como ya encontramos en otros casos, las características particulares de esta melodía exigen una distribución especial de algunas palabras.

Melodía número 53. El mexicano, tipo E, por su letra. Es otra de las pocas melodías de las Pachitas que carecen de entrada anacrúsica. En este sentido, este canto se encuentra en las mismas circunstancias que los números 27 y 28, aunque con respecto a aquéllos ofrece la diferencia de un desarrollo ligeramente más amplio, pues comprende diez compases.

Melodía número 60. El mexicano, tipo H, por su letra. En la de este canto encontramos intercalado sólo una vez el estribillo *hue,* pequeña diferencia que, sin embargo, da lugar a un compás de 3/4, lo cual por otra parte es un magnífico recurso para evitar que por causa de la adición de una sílaba tenga que ser modificada la acentuación de toda la letra.

Melodía número 63. El mexicano, tipo A, por su letra. Otra melodía sin anacrusa, con las mismas características de los cantos que se encuentran en iguales condiciones.

Melodía número 64. Otro caso exactamente igual al anterior.

Éstas son, a grandes rasgos, las principales diferencias que hay en estas 70 melodías de las Pachitas, comparándolas entre sí y con las tomadas como tipo.

Comparando a su vez los textos literarios, encontramos algunos que provocan modificaciones en las melodías, y observamos algunos casos en que, en vez de ceder la melodía a las exigencias de la letra, ésta se ve modificada para poder adaptarse correctamente a las características de aquélla.

Sobre este particular hay que señalar los siguientes casos en *El mexicano*:

Estrofa número 7. El segundo verso dice: *teni pampa huaquisa.* Con relación al modelo de las melodías representado por la número 1, esta letra provoca la anulación de la ligadura que une los dos octavos del primer tiempo del tercer compás; en muchos cantos de *El mexicano* se presenta este caso en esta misma forma; en otros, el primer tiempo del compás que nos ocupa está integrado por un cuarto solamente, el cual al presentarse la estrofa número 7 tiene que descomponerse en dos octavos. Hay otros casos en los que o no se destruye la ligadura o no se modifica la métrica del compás a que nos referimos; el problema se resuelve entonces con la modificación del texto: en lugar de *teni pampa huaquisa,* dice *teni pampa huquisa.* Esta modificación supone una sílaba menos, ya que en el primer caso la distribución es la siguiente: *te-ni-pam-pa-hua-qui-sa,* y en el segundo: *te-ni-pam-pahu-qui-sa.* Decir que hay una regla que defina claramente en qué casos se modifica la melodía y en cuáles el texto sería muy aventurado. Esto más bien depende del criterio personal del cantante. Es notorio que en esta materia cualquier suposición, por lógica que parezca, casi nunca encuentra su absoluta comprobación en el terreno práctico.

Estrofa número 9. En ella encontramos un caso exactamente igual al anterior, ya que la variante es provocada por las mismas palabras de la número 7.

Estrofa número 10. La variante está en el segundo periodo de la melodía, al que corresponden los versos *Mi catir Hualalo/companyando María.* La modificación, como en los casos anteriores, consiste en la supresión de una ligadura o en la sustitución de un cuarto por dos octavos, cambios que se localizan en el compás séptimo (o sus equivalentes), primer tiempo. Esta letra jamás llega a modificarse, haciéndose por tanto los cambios necesarios en línea melódica.

Estrofa número 16. La modificación corresponde a la parte inicial del segundo periodo de la melodía, primer tiempo del quinto compás. Los medios para efectuarla son exactamente los mismos de los casos anteriores. Esta letra, sin embargo, sí sufre en algunas ocasiones un cambio, cediendo a las características originales de las melodías; cuando esto ocurre, en vez de decir *A que dianos quieg maca* dice *A que nos quieg maca.*

Estrofa número 19. Se presenta en dos formas, según que se modifique o no la melodía, y son las siguientes: *Yehue nos que mate/tenhue no soni quichto* y *Yehue nos que mate/tenhue no ni quichto.* La modificación melódica, cuando se efectúa, tiene lugar en el primer tiempo del tercer compás, recurriendo a los artificios de los casos anteriores.

Estrofa número 21. Se presenta en dos formas, según que se modifique o no la melodía, y son las siguientes: *Era no papino/mo chachito pinole* y *Era no papino/mo chochi pinole.* El cambio se efectúa en el primer tiempo del séptimo compás.

Estrofa número 25. Se presenta en dos formas, según que se modifique o no la melodía, y son las siguientes: *Ya no sol mohuica/camochita bandera* y *Ya no sol mohuica/camochi bandera.* Caso igual al del párrafo anterior.

Por lo que se refiere a los textos literarios de los cantos de *El papaqui* y sus variantes, tenemos los siguientes casos en que las melodías sufren modificaciones, tomando como modelo el texto número 1.

Estrofa número 2. La palabra *Dio* (equivalente a Dios seguramente) exige una ligadura que abarque dos octavos; en cambio la palabra final, *carsero*, exige la adición de un sonido más con respecto al modelo de la primera estrofa.

Estrofa número 3. La palabra *caliente* exige dos sonidos.

Estrofa número 4. Las mismas modificaciones que en la segunda.

Estrofa número 5. Exige la ligadura para los dos octavos del primer tiempo de los compases segundo y octavo, a fin de cantarlos con una sola sílaba.

Estrofa número 10. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 11. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 12. Caso igual al de la quinta.

Estrofa número 13. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 14. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 15. Caso igual al de la segunda.

Estrofa número 16. La palabra *sin* exige un cuarto en lugar de dos octavos, y la palabra *serena* dos octavos en lugar de un cuarto.

Estrofa número 18. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 20. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 21. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 22. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 24. Caso igual al de la segunda.

Estrofa número 25. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 26. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 28. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 29. Caso igual al de la segunda, aunque sólo por lo que se refiere a los dos primeros versos.

Estrofa número 30. Caso igual al de la segunda, en los versos primero, segundo y cuarto.

Estrofa número 31. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 32. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 33. Caso igual al de la tercera.

Estrofa numero 34. Caso igual al de la tercera, por lo que se refiere al segundo verso. En el cuarto, en cambio, se presenta una modificación en condiciones especiales: la palabra *sodor* exige una ligadura para los dos octavos del primer tiempo del noveno compás.

Estrofa número 35. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 37. Caso igual al de la tercera.

Estrofa número 38. Caso igual al de la tercera.

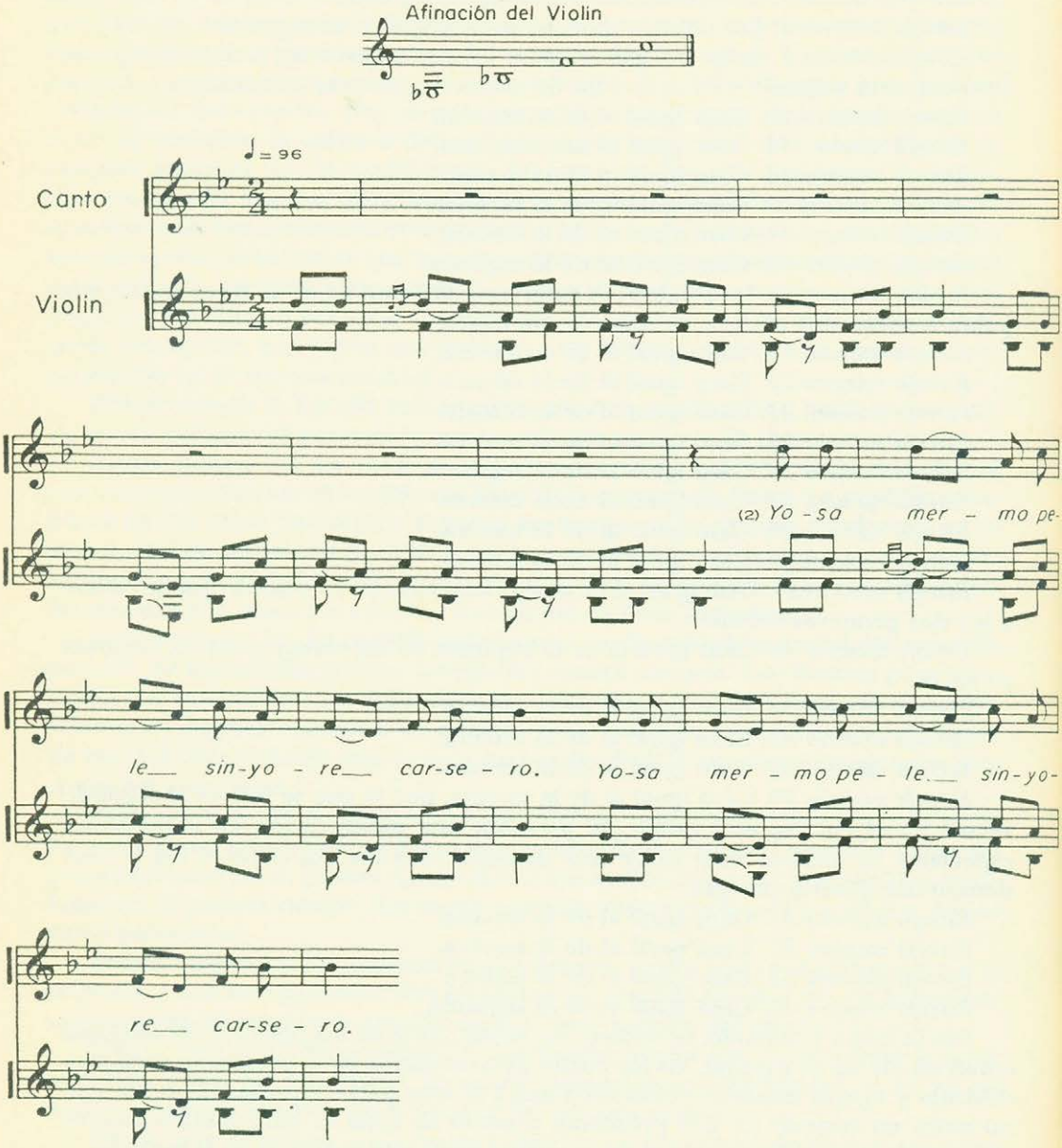
Estrofa número 40. Caso igual al de la segunda.

Por lo que a la melodía se refiere, hay casos, tanto en los cantos de *El mexicano* como en los de *El papaqui*, en los cuales determinados giros presentan versiones distintas y ligeras modificaciones métricas. Por otra parte, aquellas melodías que no están en compás de 2/4 presentan a través de toda su letra modificaciones especiales ocasionadas por el cambio radical en el ritmo mismo de la melodía.

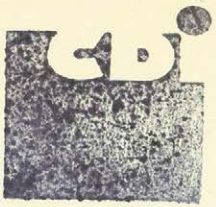
1

Las Pachitas

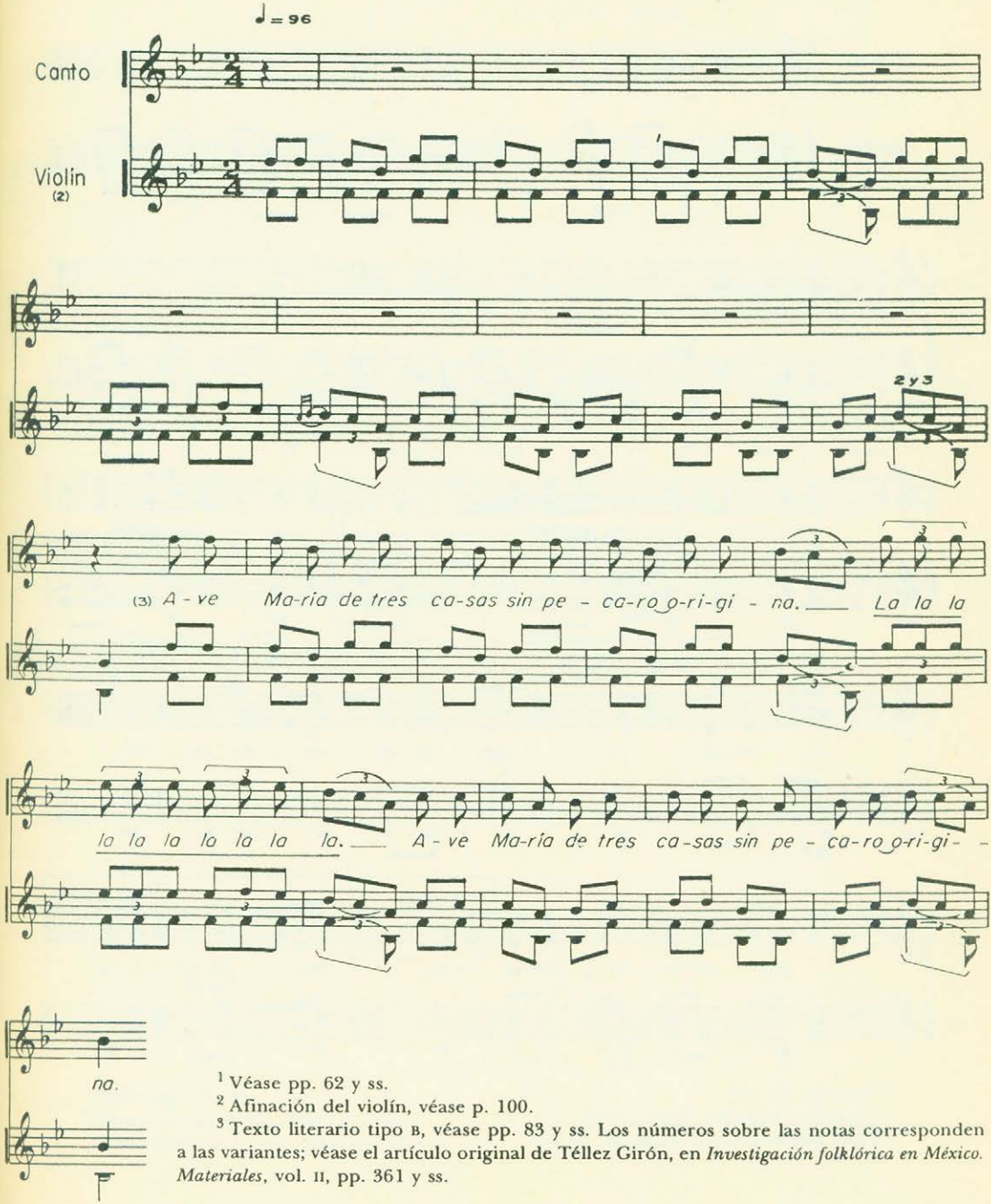
El mexicano[1]



[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.



2
Las Pachitas
El papaqui[1]

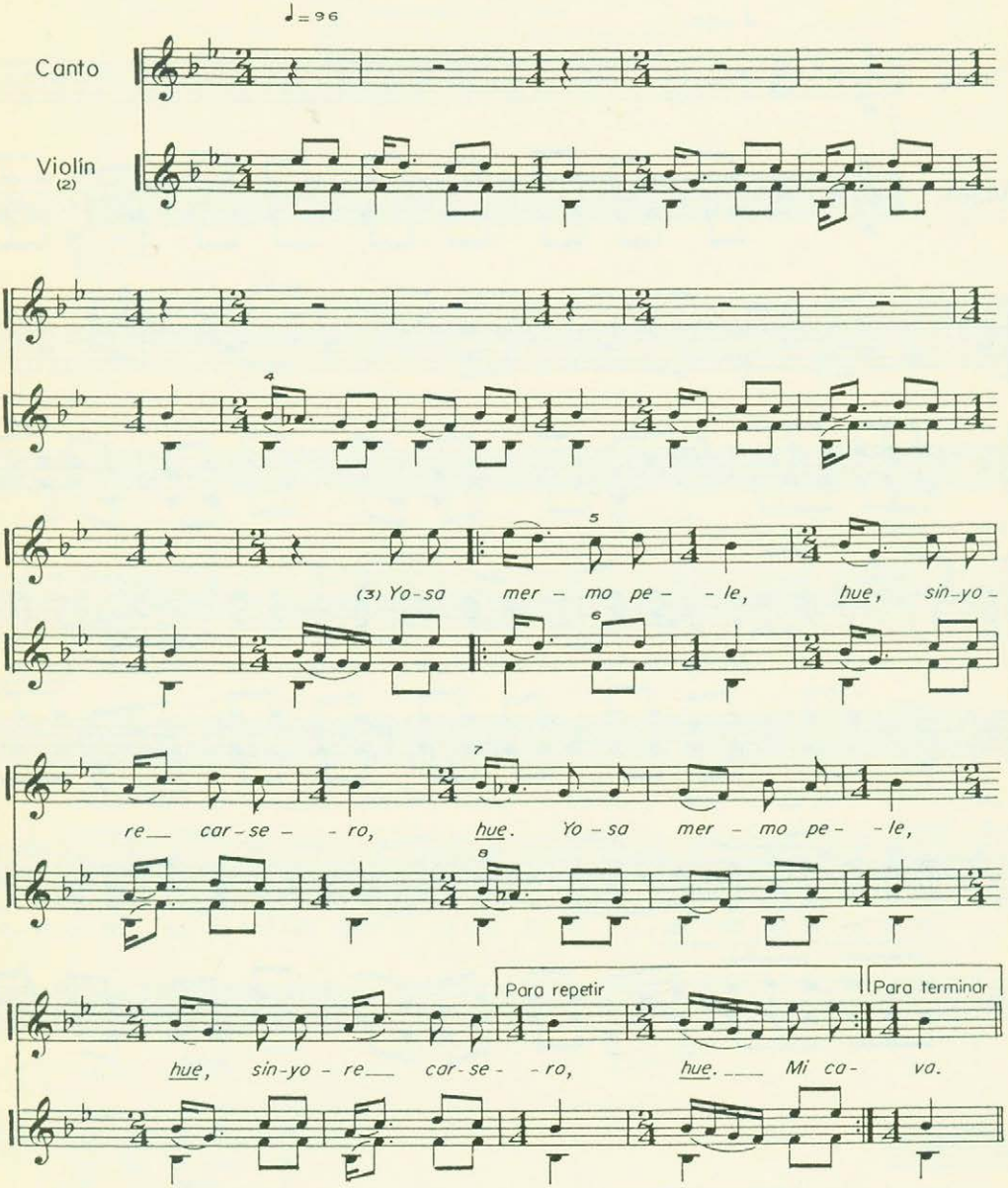


[1] Véase pp. 62 y ss.

[2] Afinación del violín, véase p. 100.

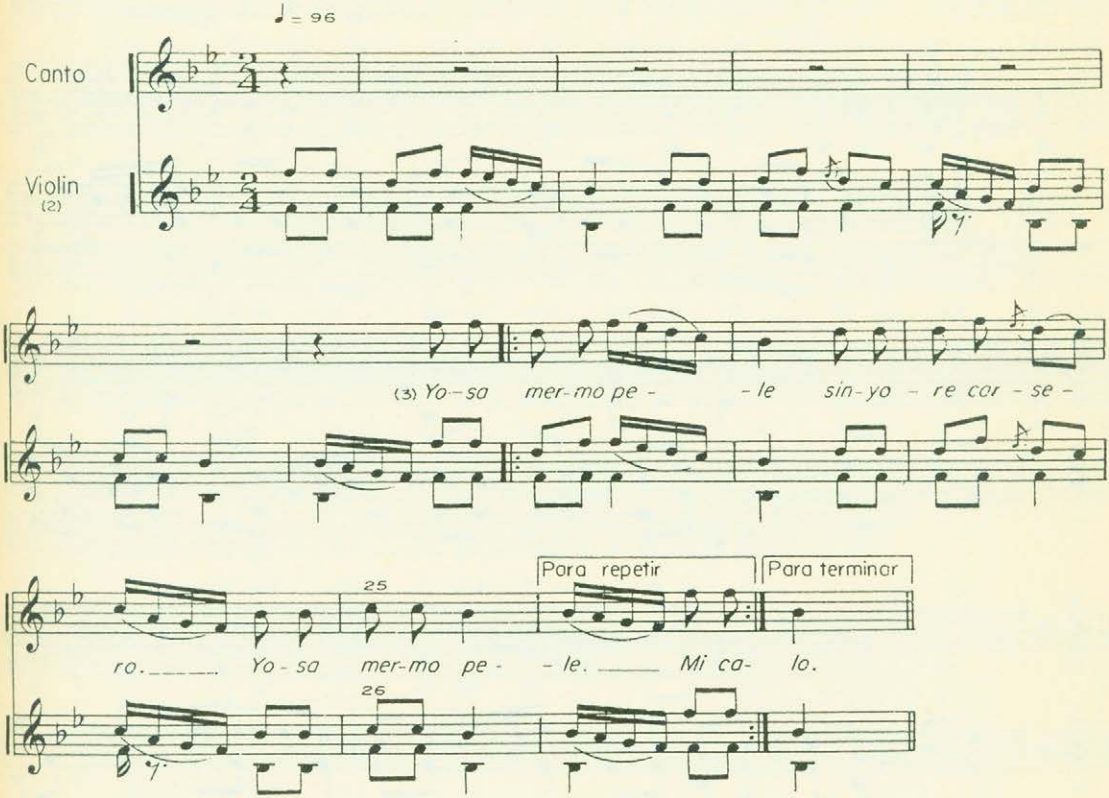
[3] Texto literario tipo B, véase pp. 83 y ss. Los números sobre las notas corresponden a las variantes; véase el artículo original de Téllez Girón, en *Investigación folklórica en México. Materiales*, vol. II, pp. 361 y ss.

3
Las Pachitas
El mexicano[1]



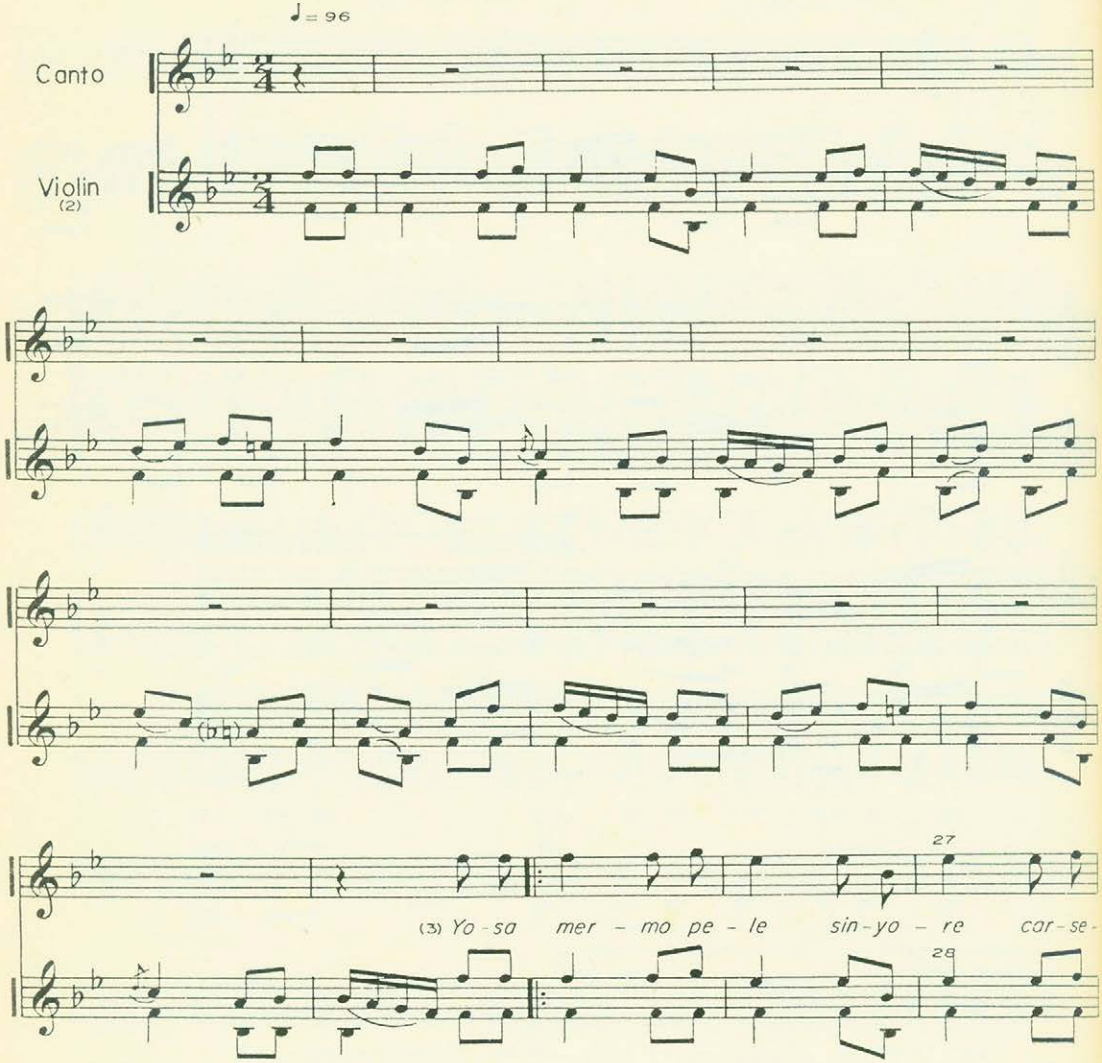
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo D, véase pp. 68 y ss.

6
Las Pachitas
El mexicano[1]

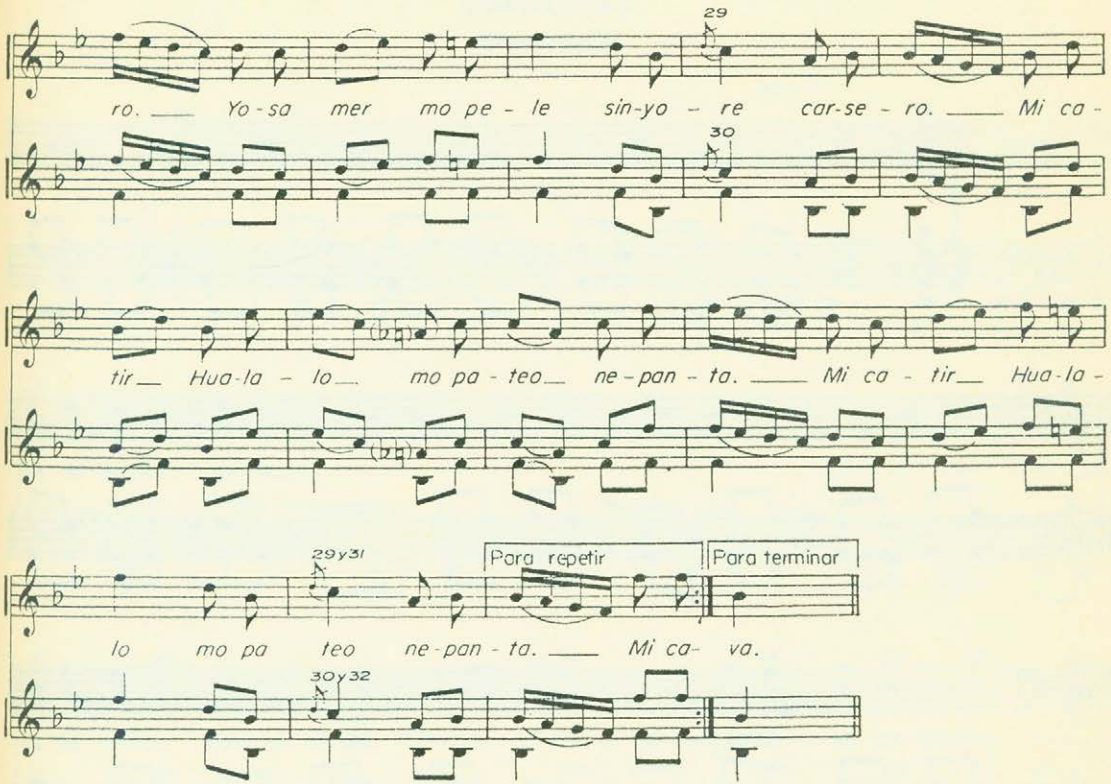


[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo B, véase pp. 65 y s.

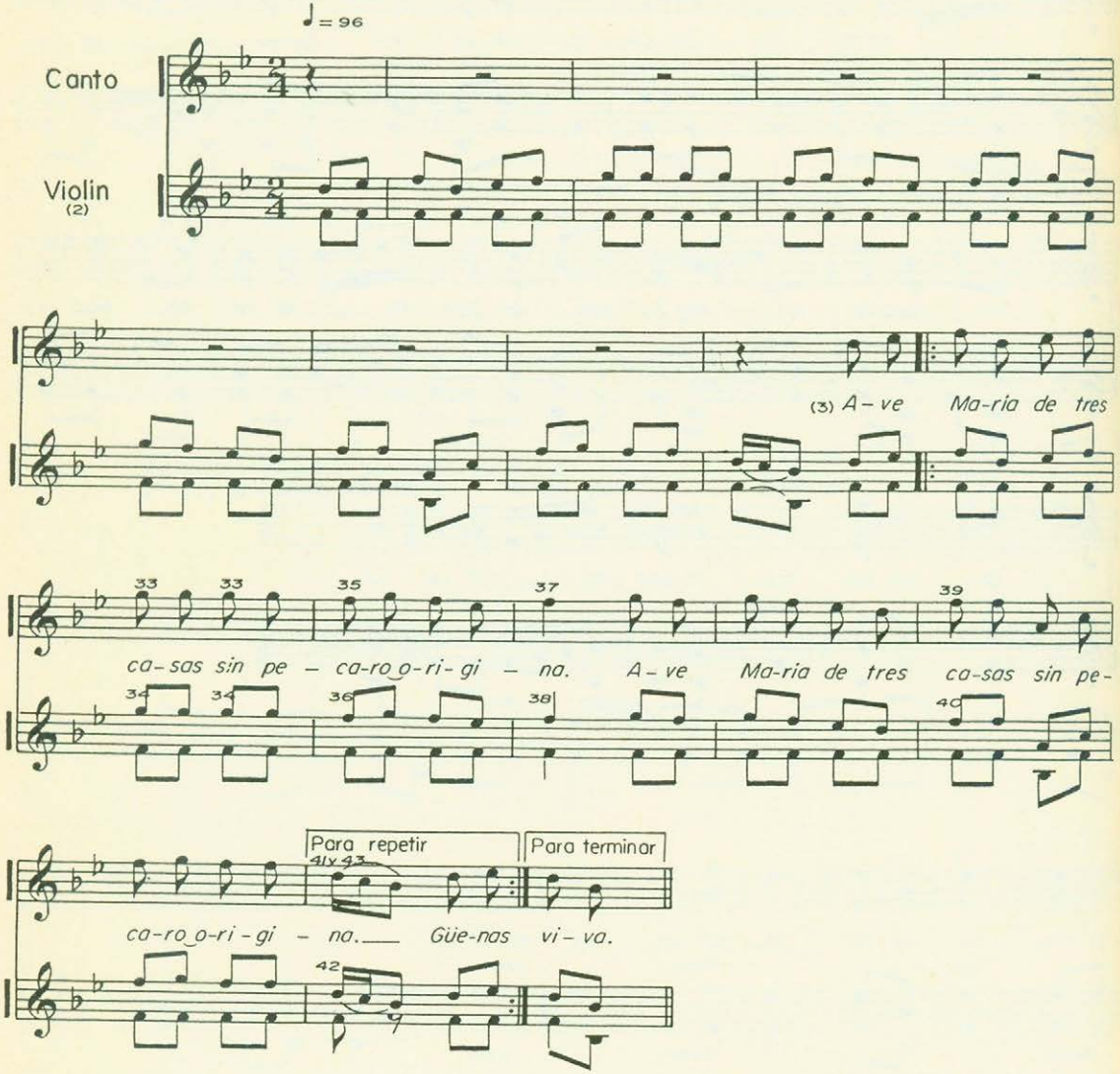
7 y 8
Las Pachitas
El mexicano[1]



[1] Véase pp. 62 y ss. y 93 y s.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

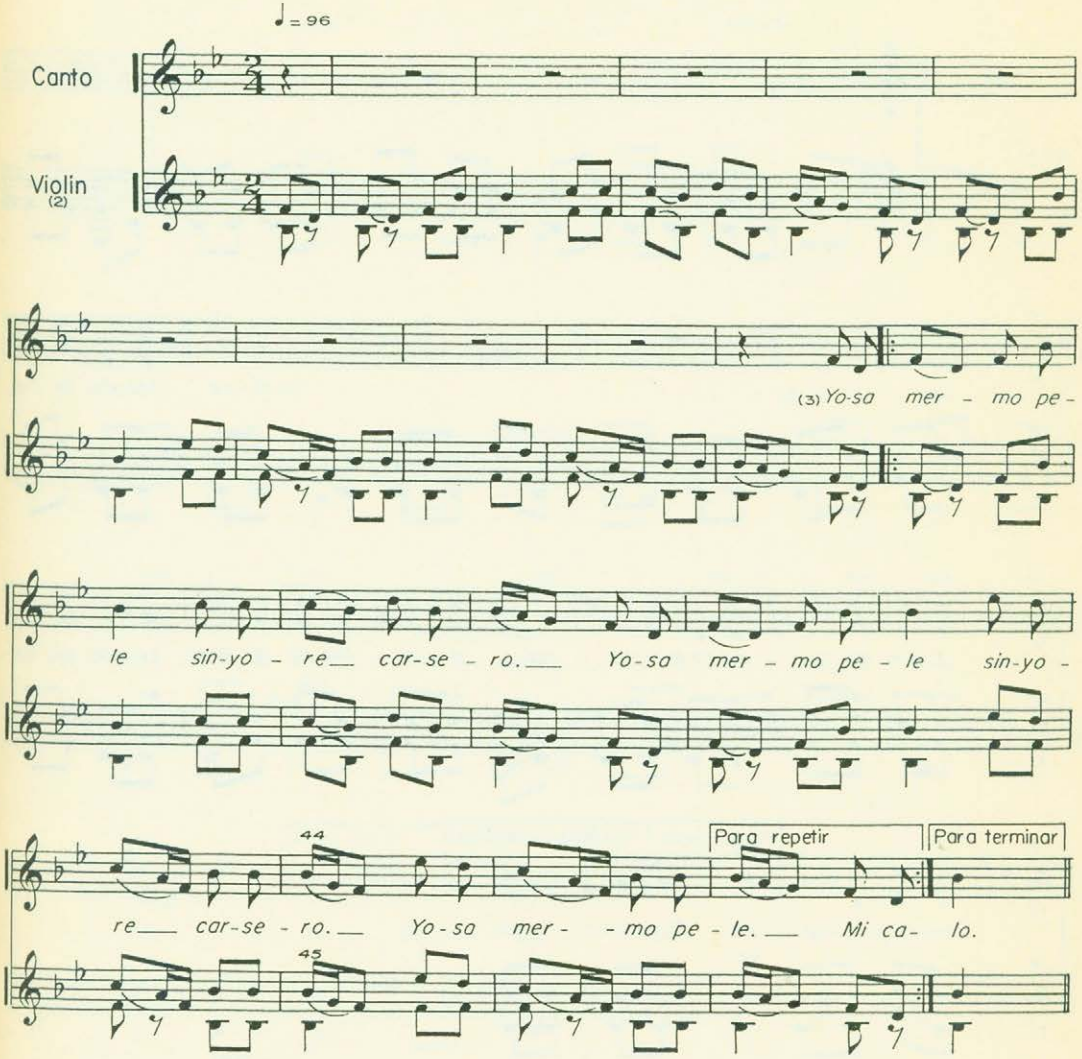

29
ro. Yo-sa mer mo pe-le sin-yo-re car-se-ro. Mi ca-
30
tir Hua-la-lo mo pa-teo ne-pan-ta. Mi ca-tir Hua-la-
29y31
Para repetir
Para terminar
lo mo pa teo ne-pan-ta. Mi ca- va.
30y32

9
Las Pachitas
El papaqui[1]



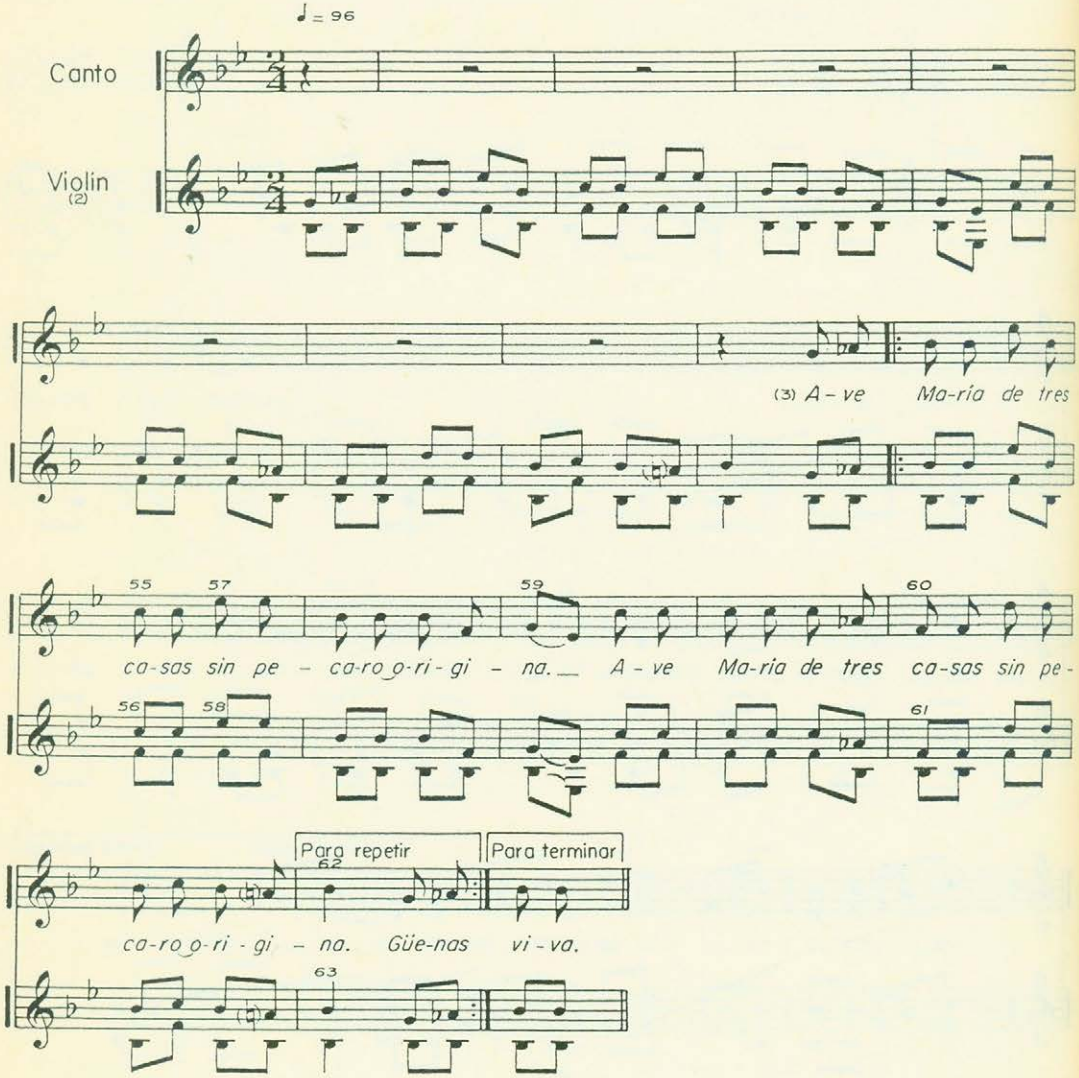
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 81 y ss.

10
Las Pachitas
El mexicano[1]



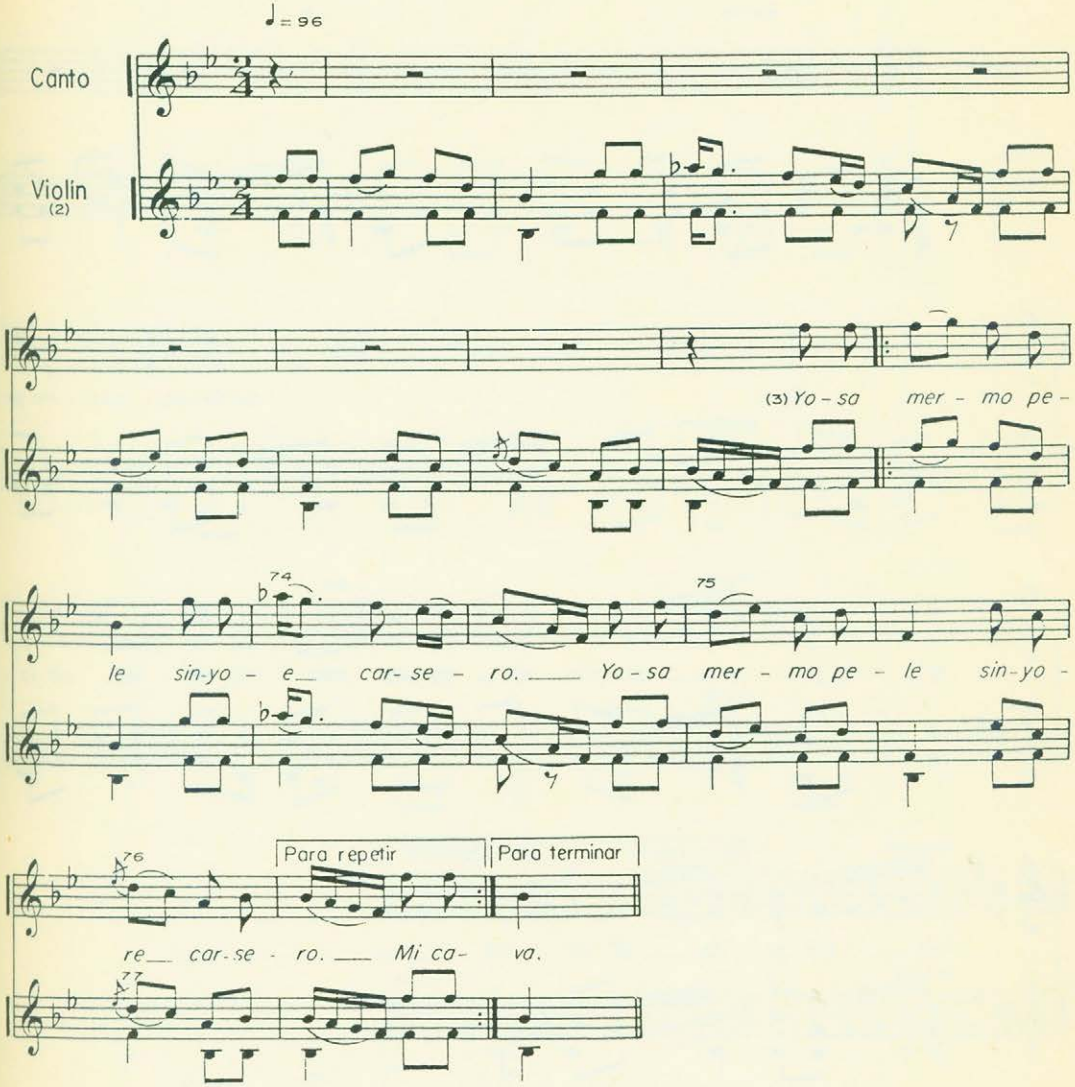
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo E, véase pp. 71 y ss.

12
Las Pachitas
El papaqui[1]



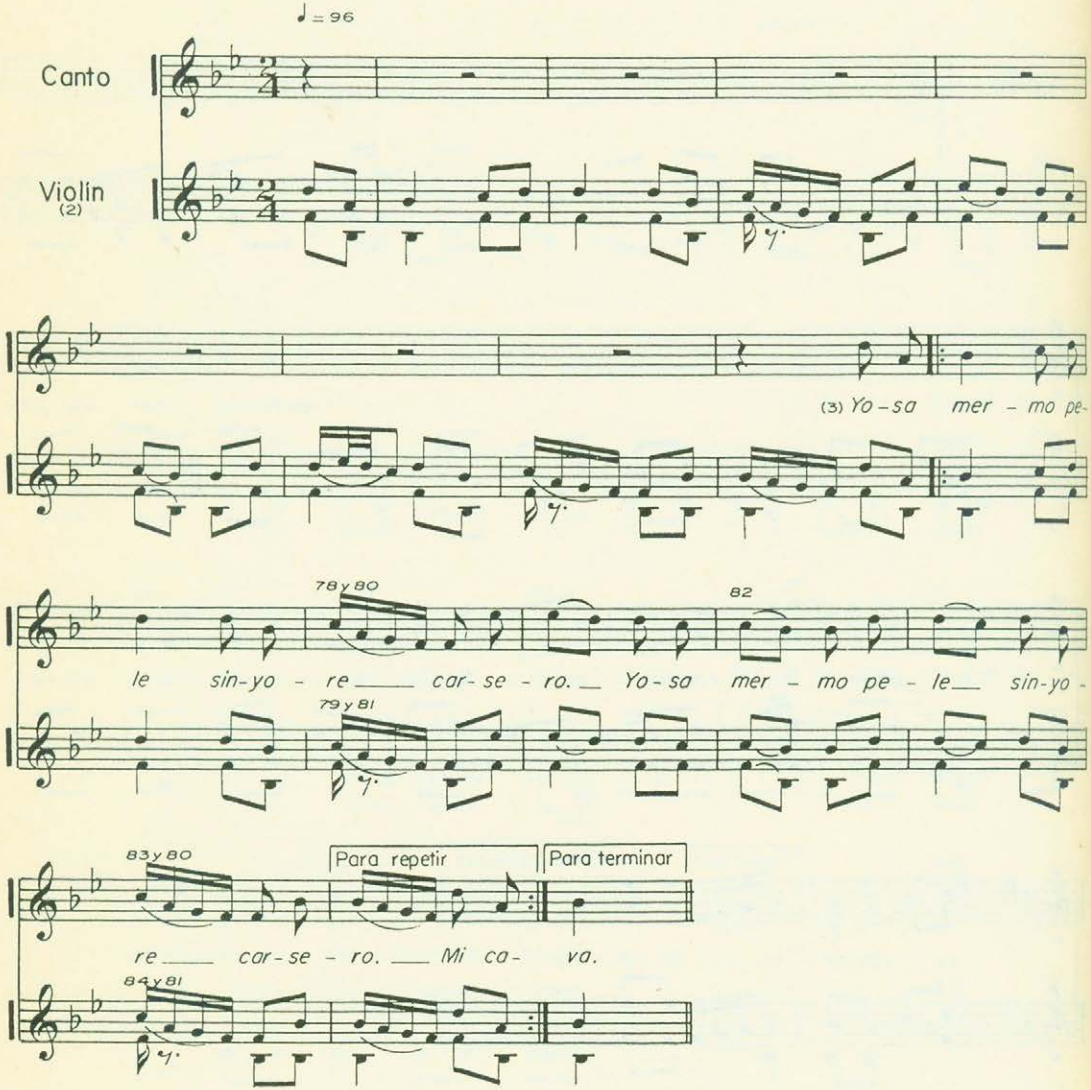
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 81 y ss.

15
Las Pachitas
El mexicano[1]



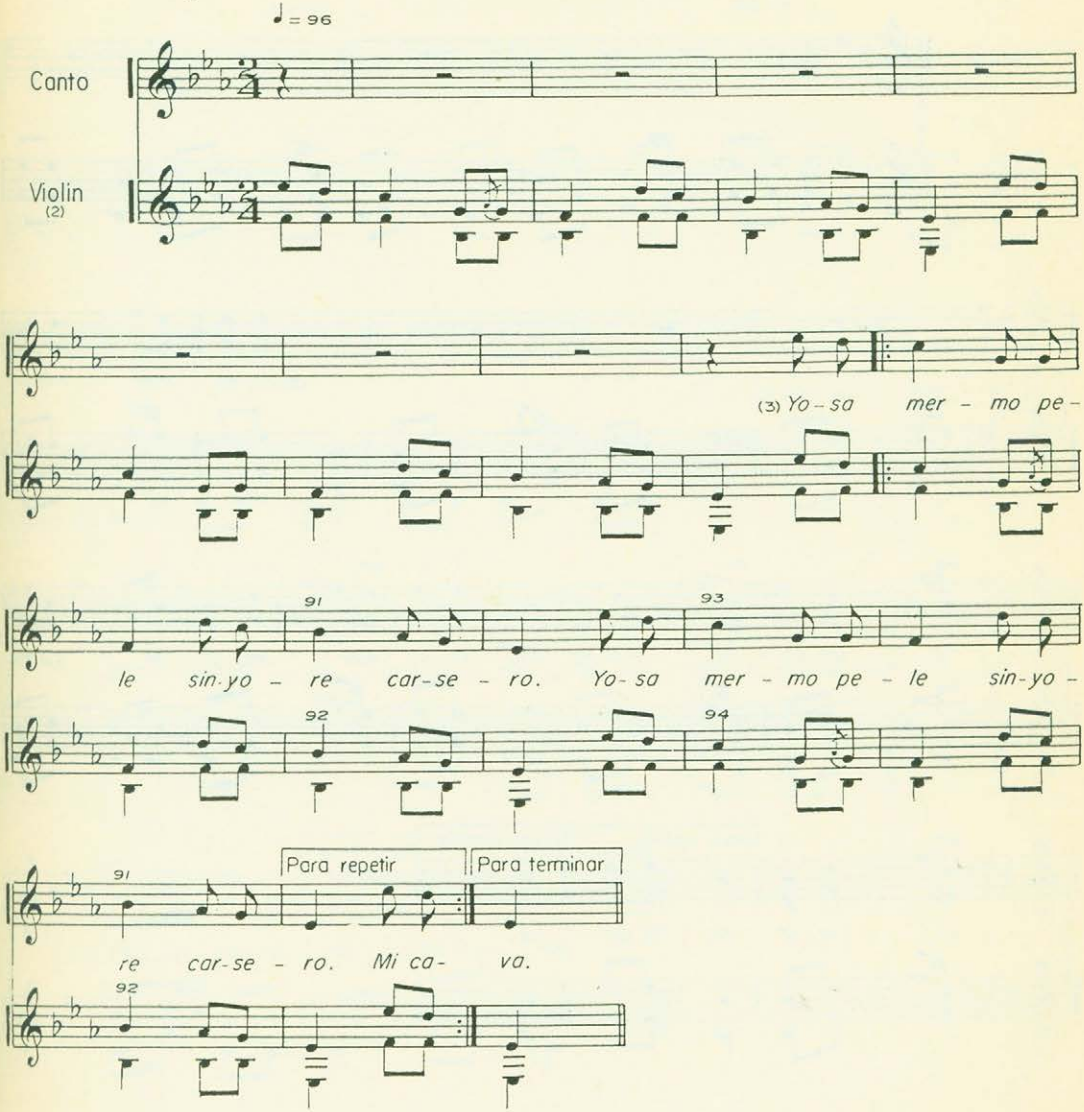
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

16
Las Pachitas
El mexicano[1]



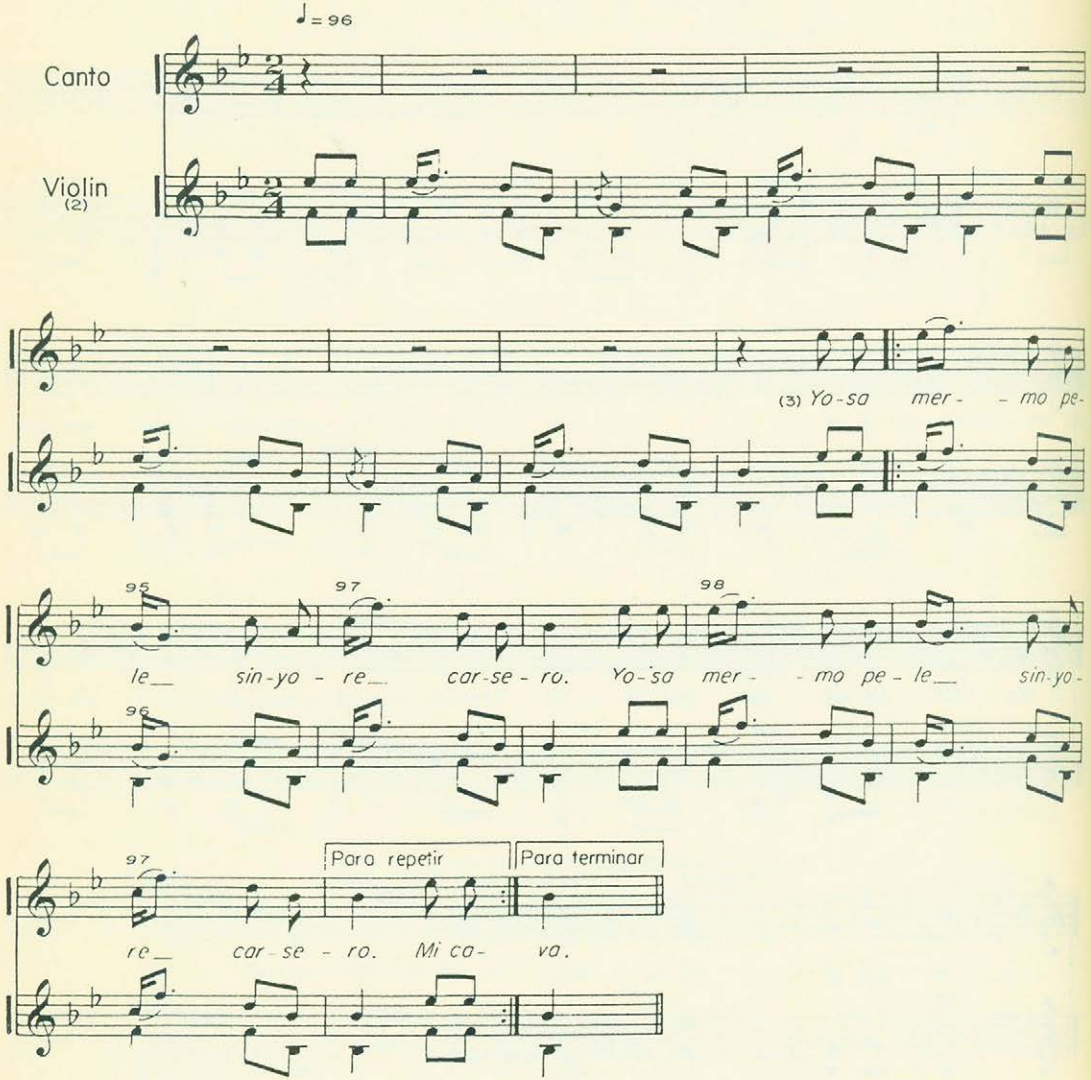
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

18
Las Pachitas
El mexicano[1]



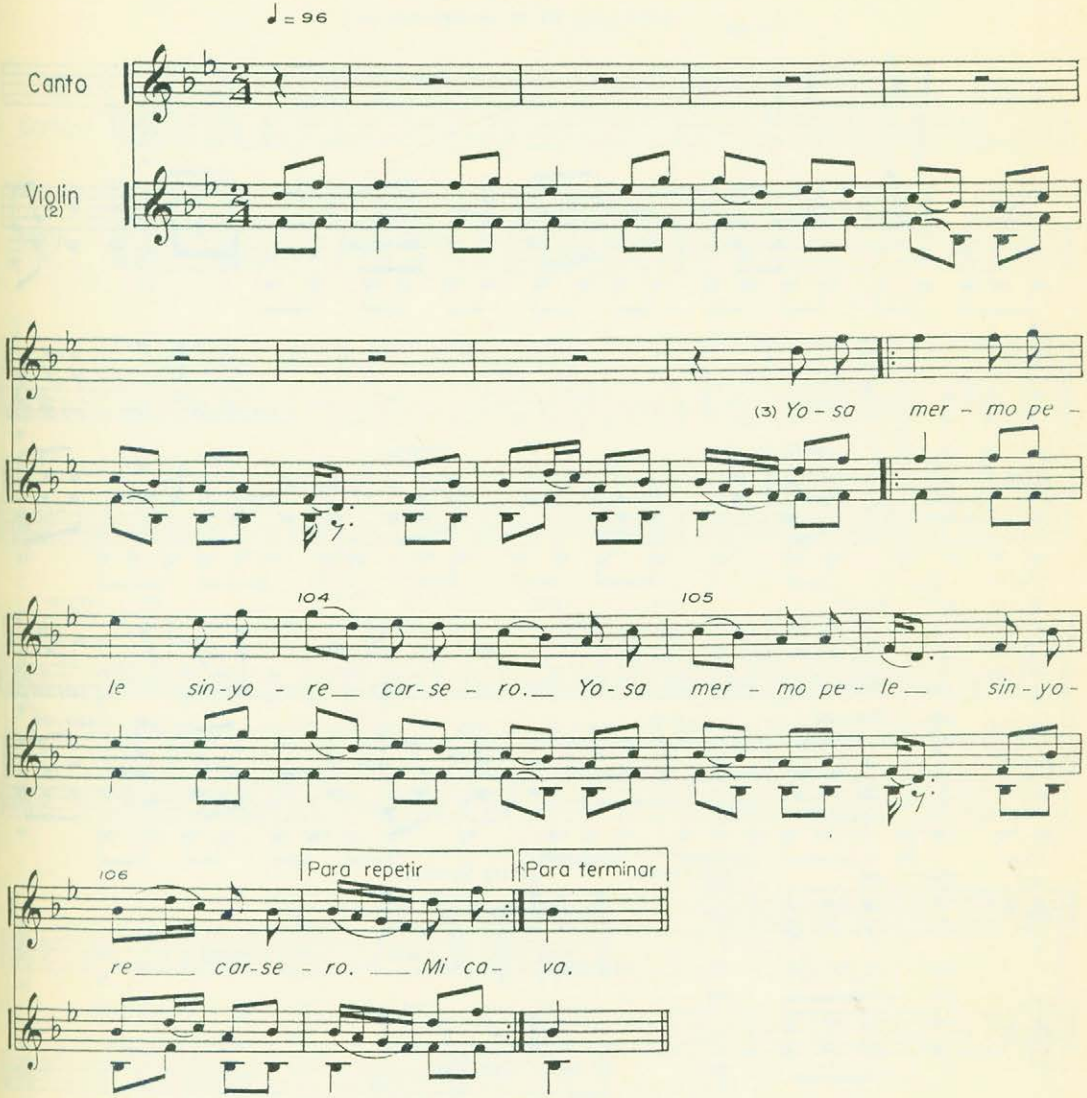
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

19
Las Pachitas
El mexicano[1]



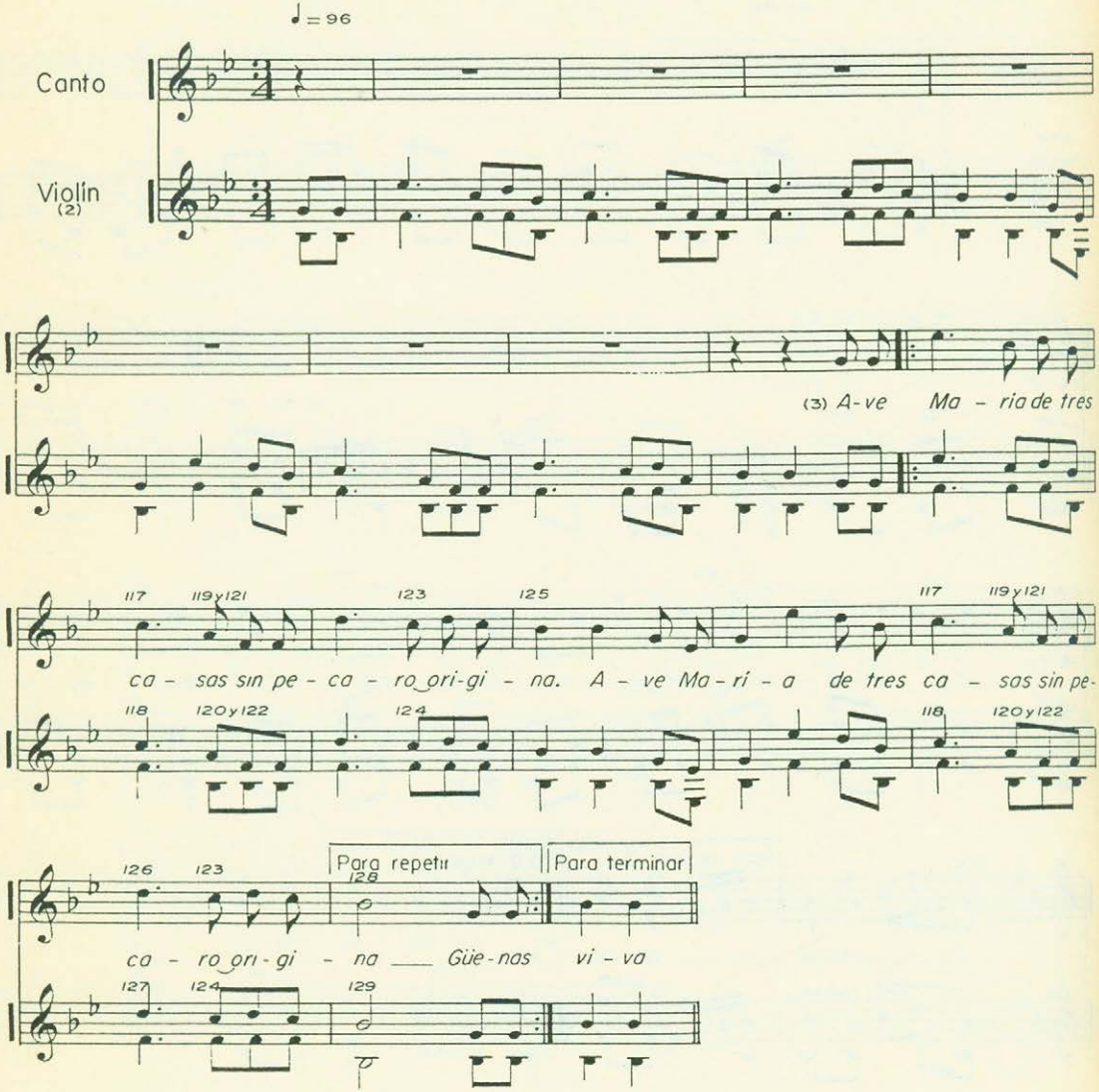
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

21
Las Pachitas
El mexicano[1]



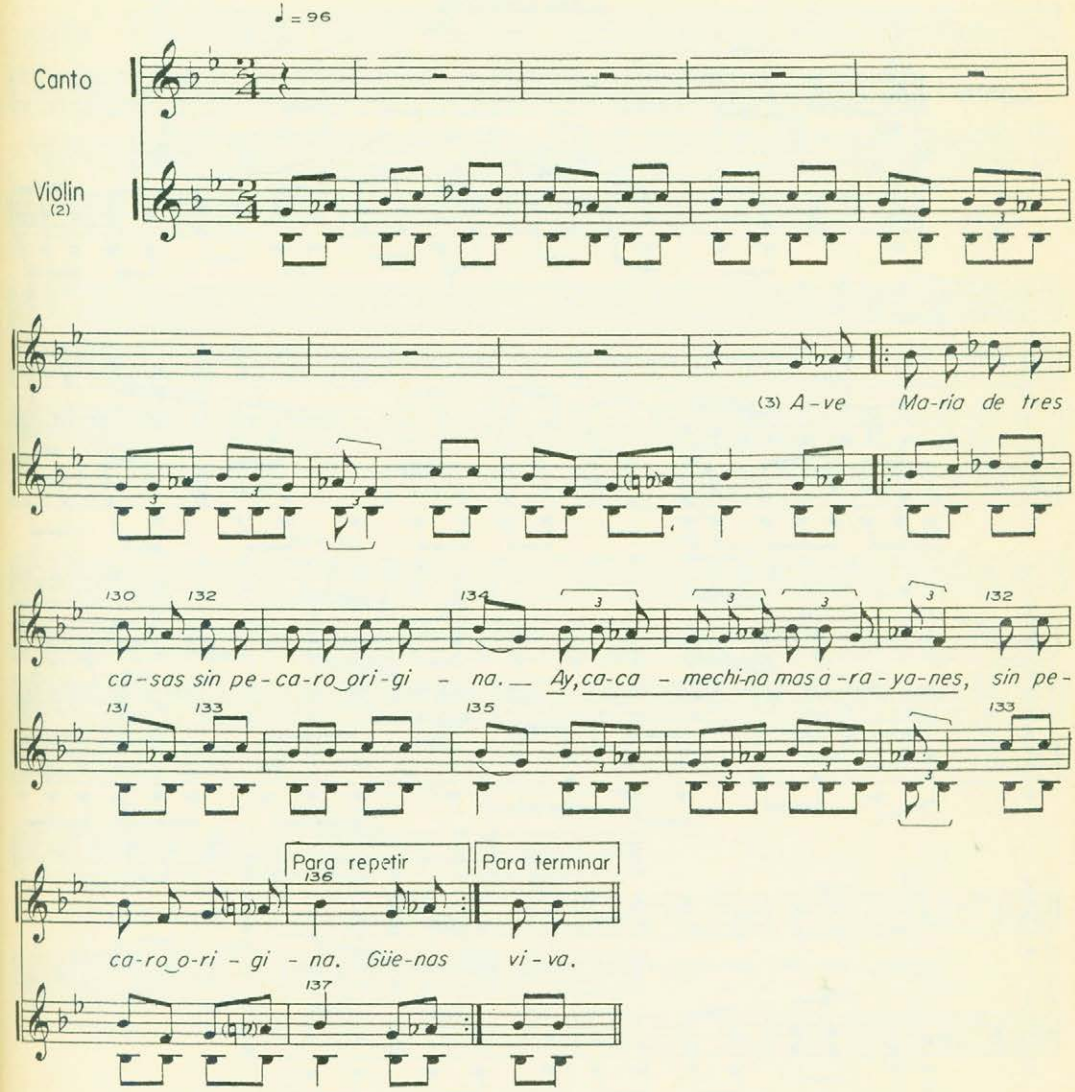
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

23
Las Pachitas
El papaqui[1]



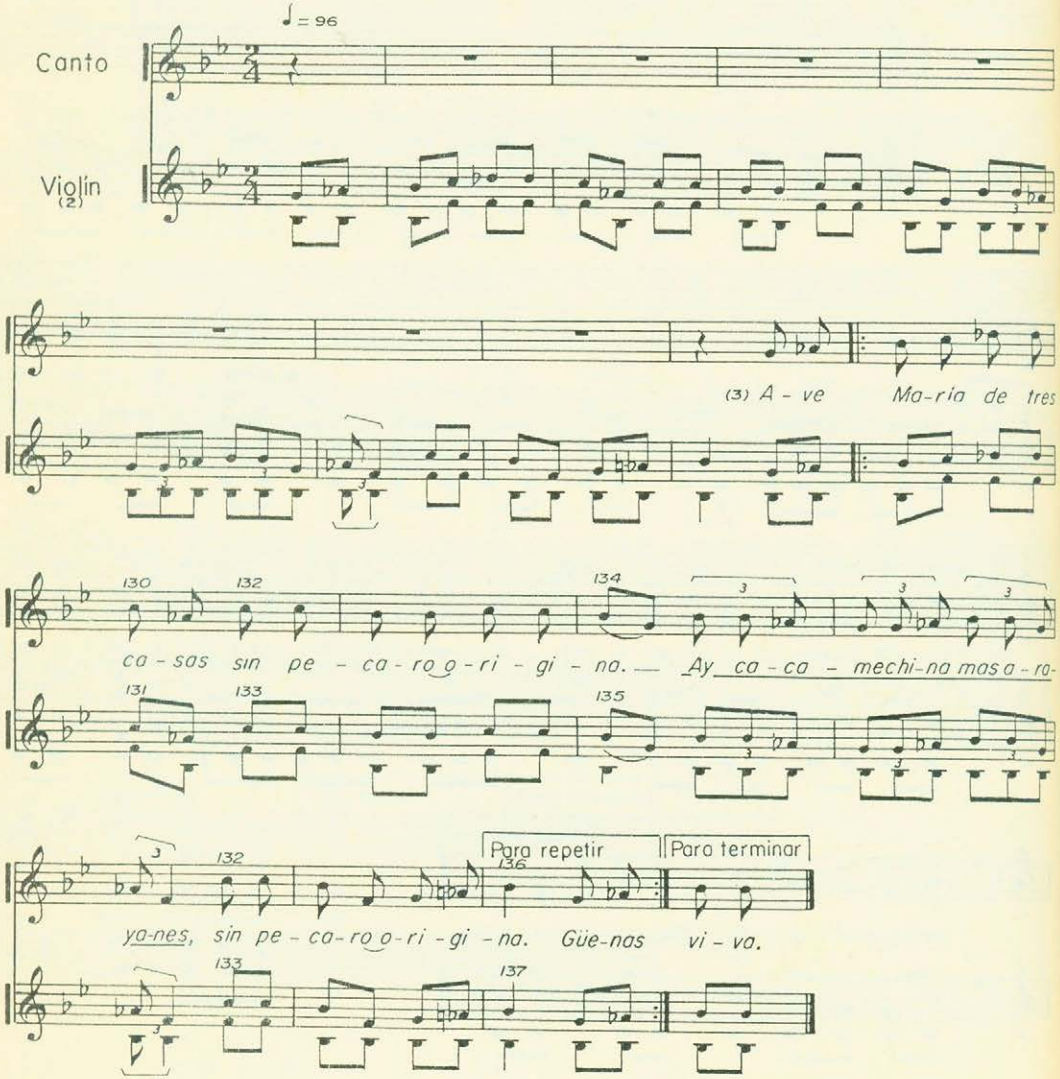
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 81 y ss.

24
Las Pachitas
El papaqui
Los arrayanes o *El guayabito*[1]



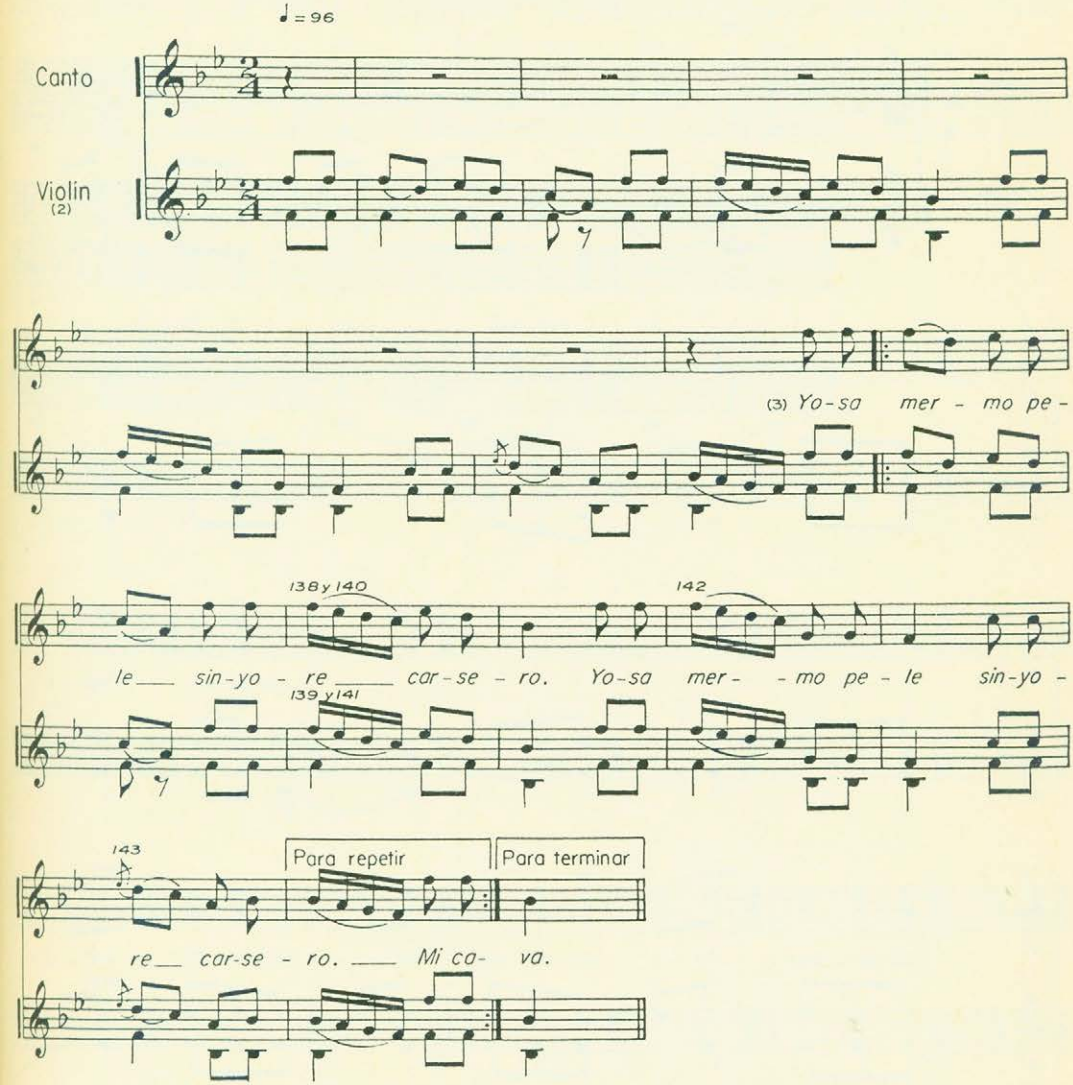
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo c, véase pp. 86 y ss.

24 Bis
Las Pachitas
El papaqui
Los arrayanes o *El guayabito*[1]
(otra versión)



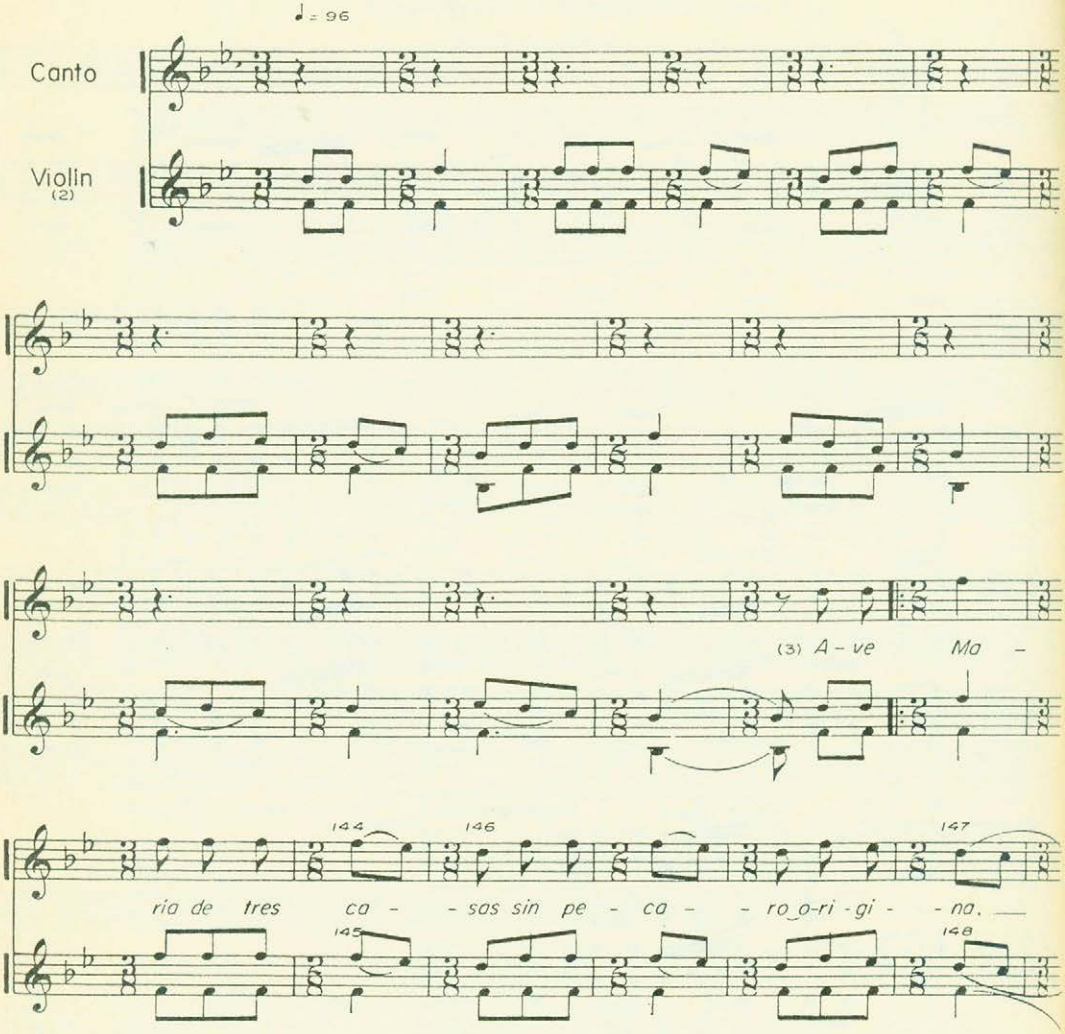
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo c, véase pp. 86 y ss.

25
Las Pachitas
El mexicano[1]
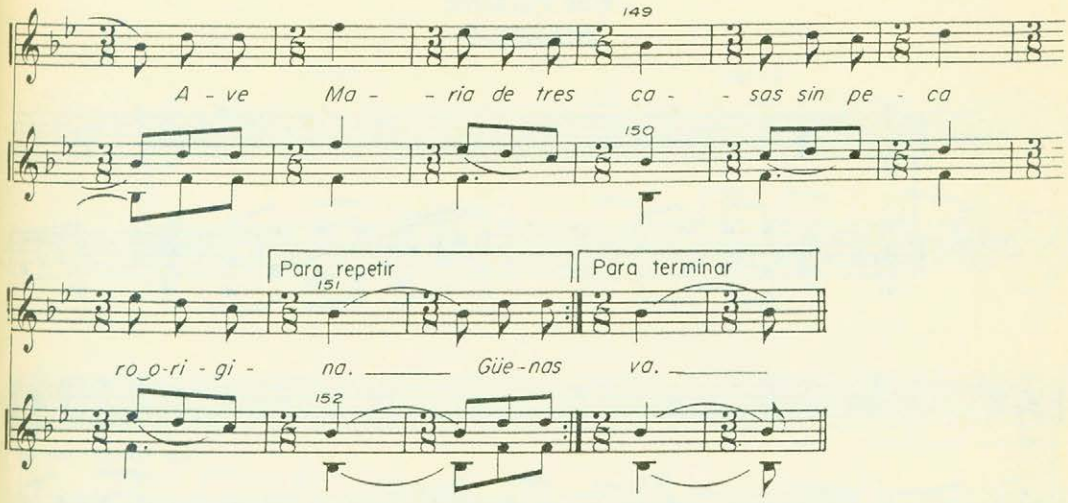


[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

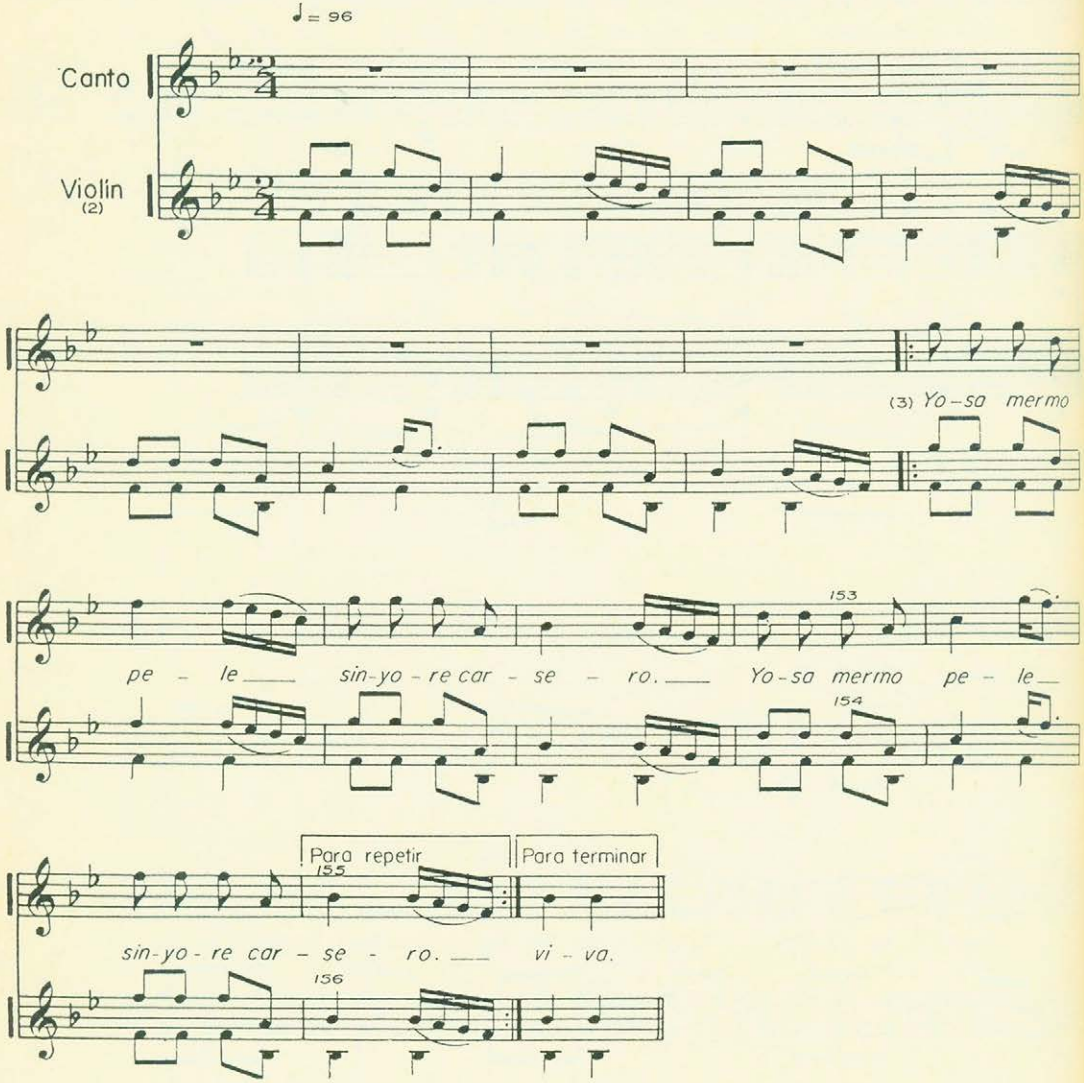
26
Las Pachitas
El papaqui[1]



[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 81 y ss.

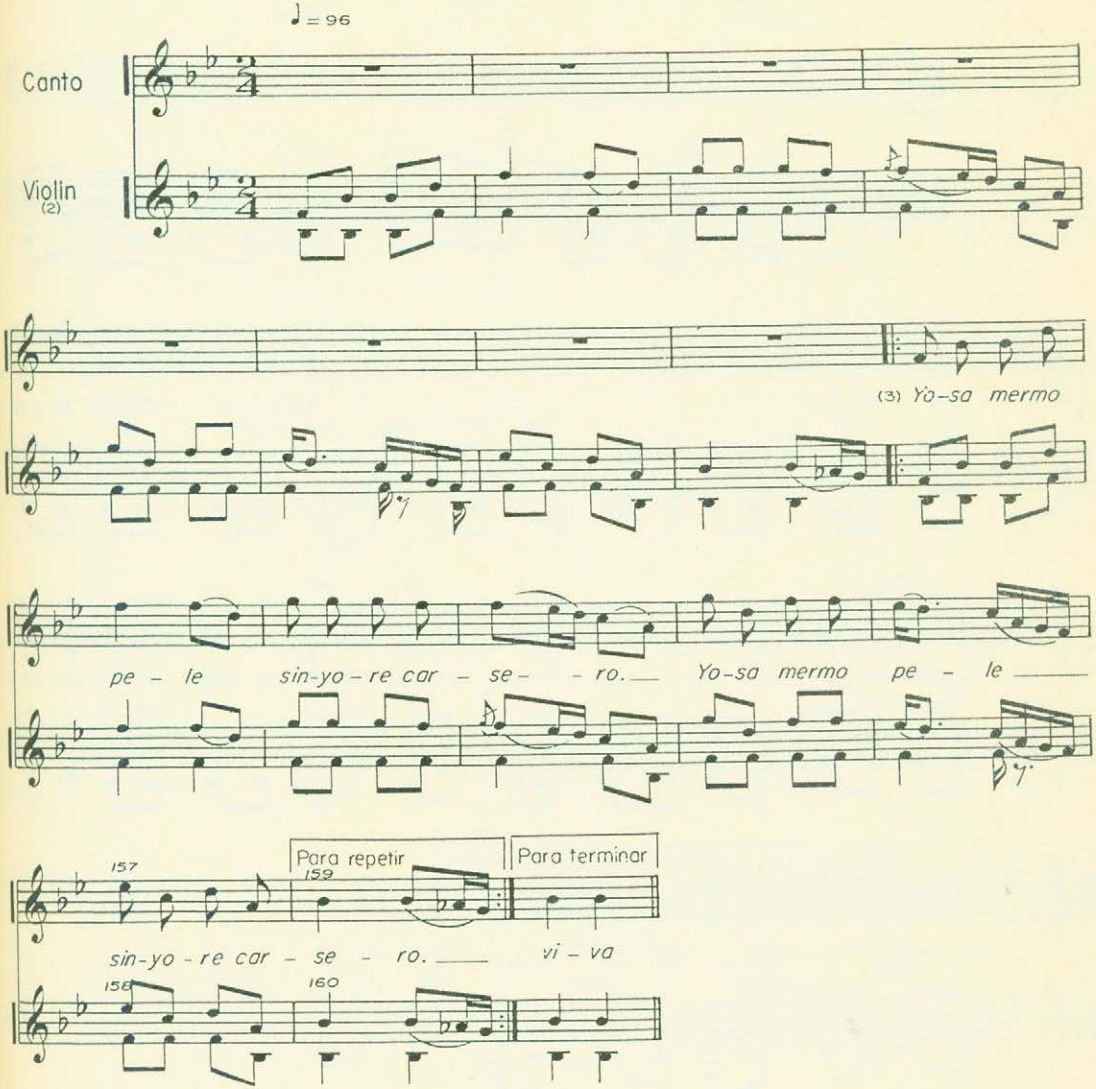

149
A - ve Ma - - ria de tres ca - - sas sin pe - ca
150
Para repetir
Para terminar
151
ro_o-ri - gi - na. Güe-nas va.
152

27
Las Pachitas
El mexicano[1]



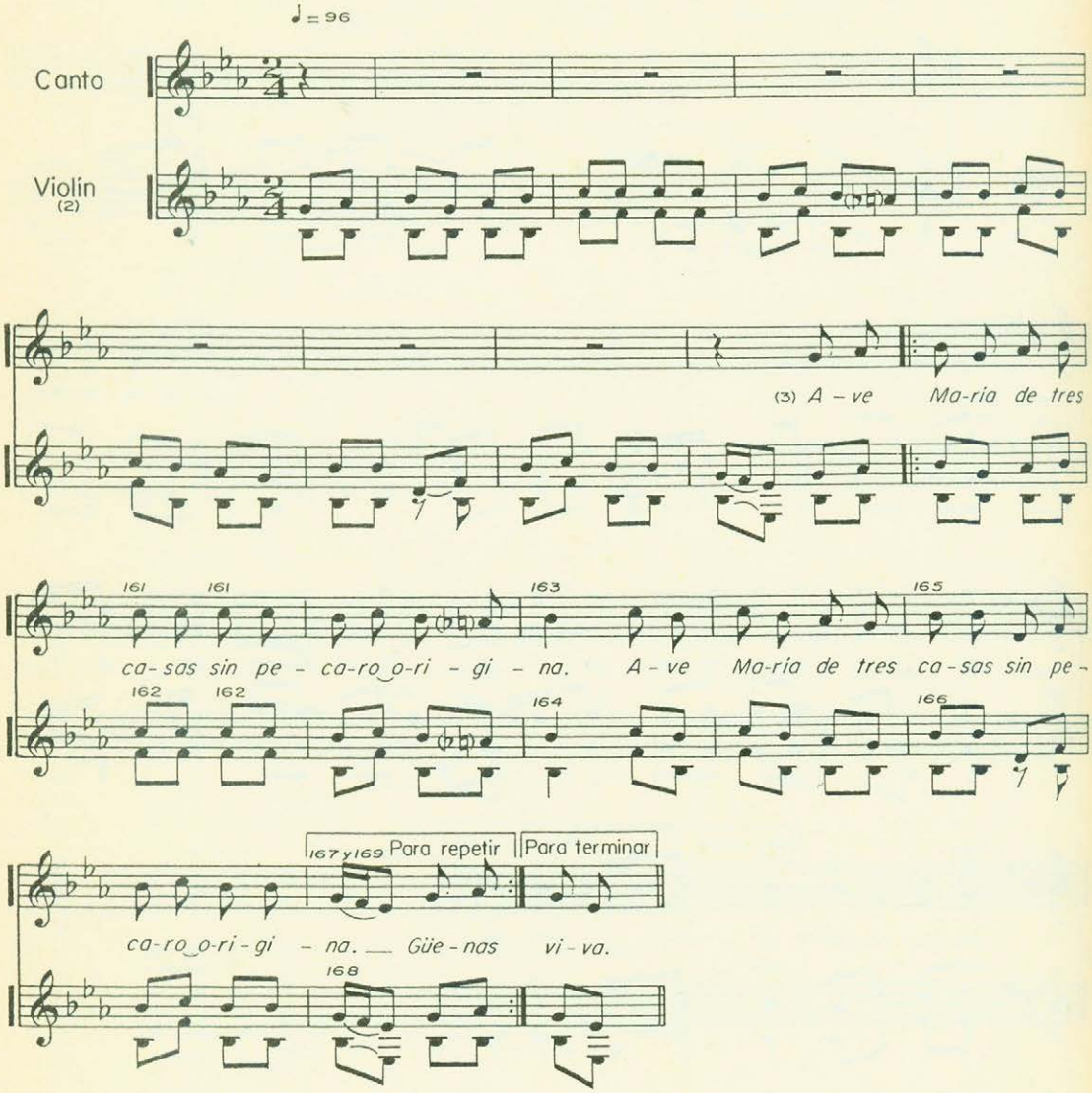
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

28
Las Pachitas
El mexicano[1]



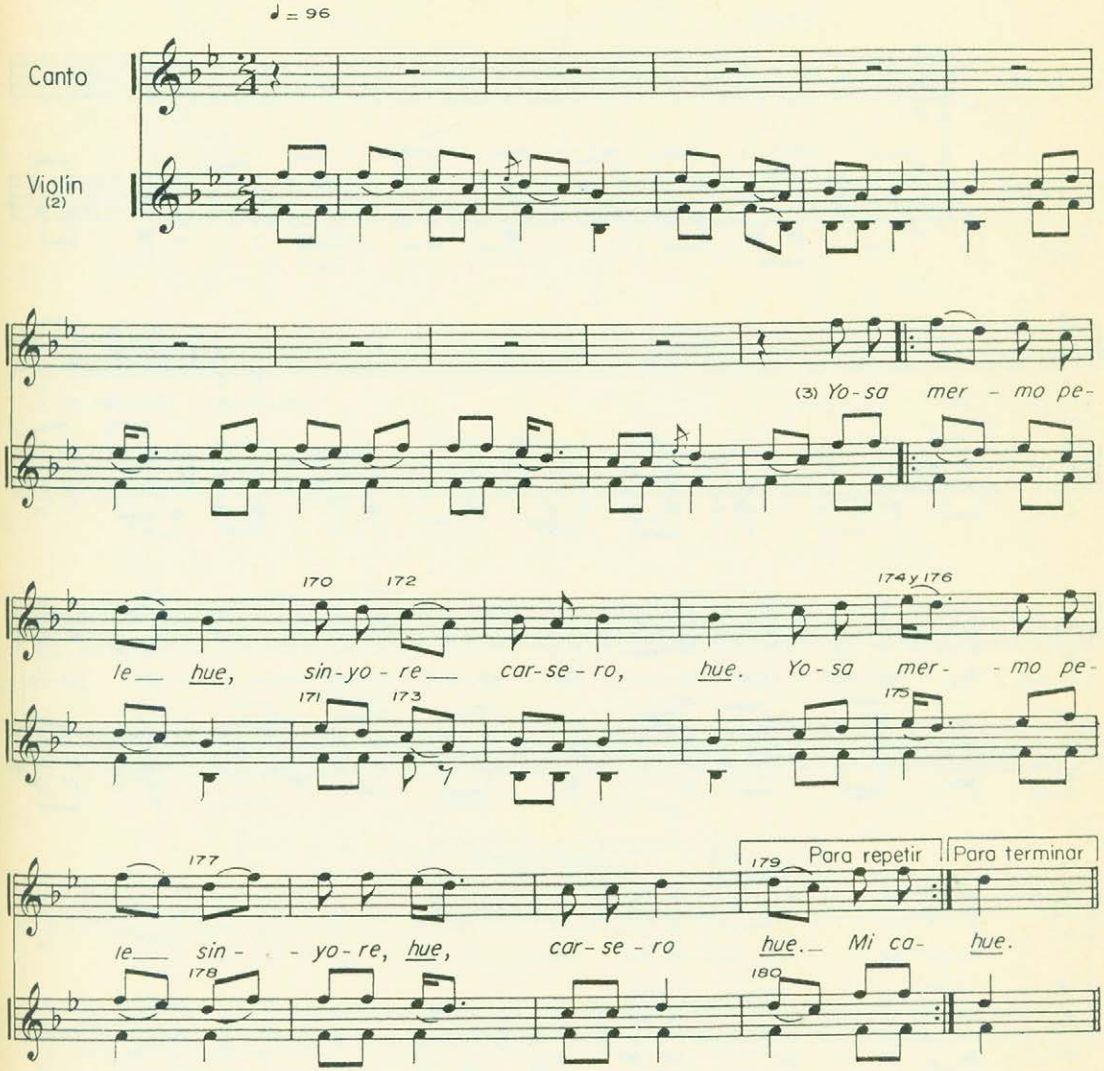
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

29
Las Pachitas
El papaqui[1]



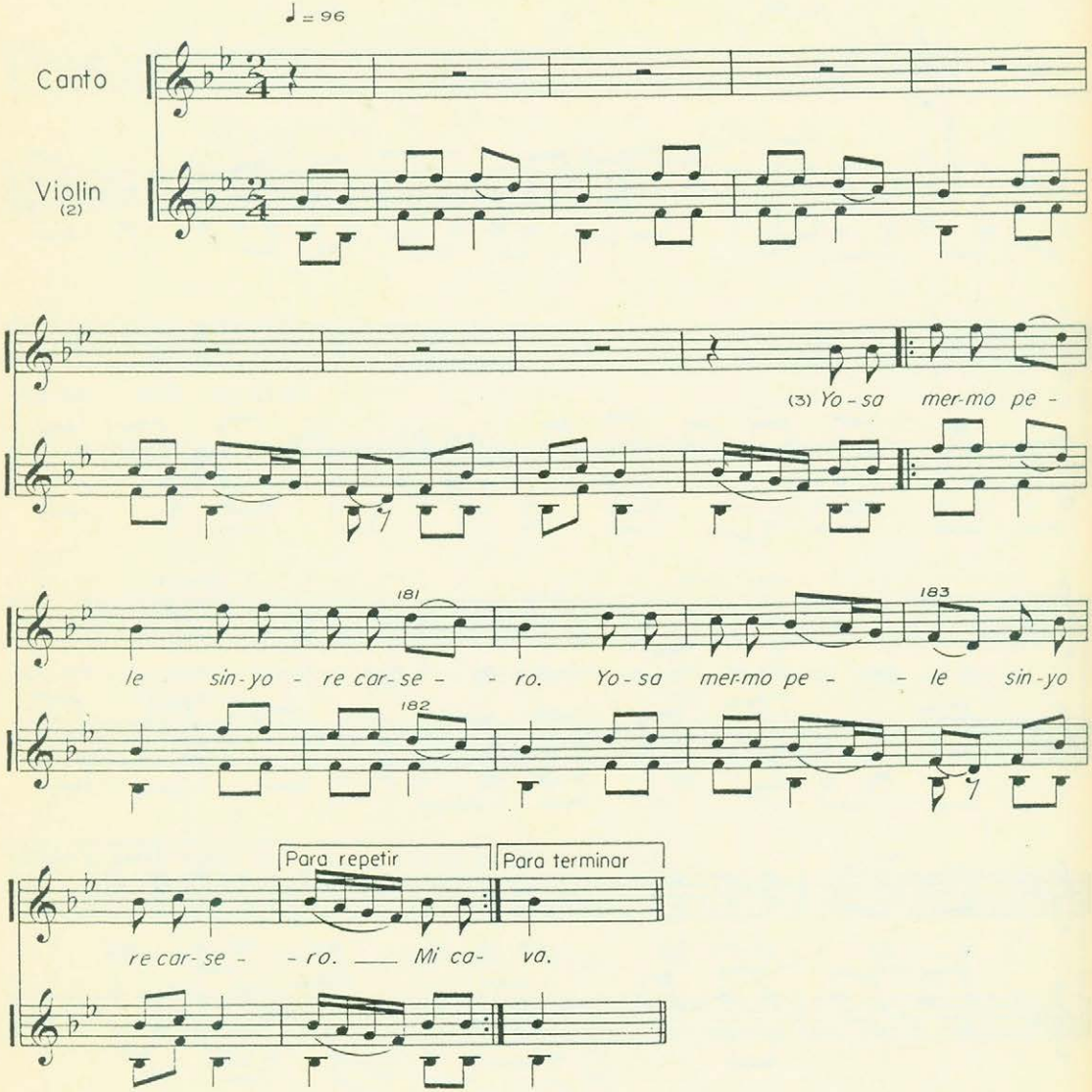
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 81 y ss.

30
Las Pachitas
El mexicano[1]



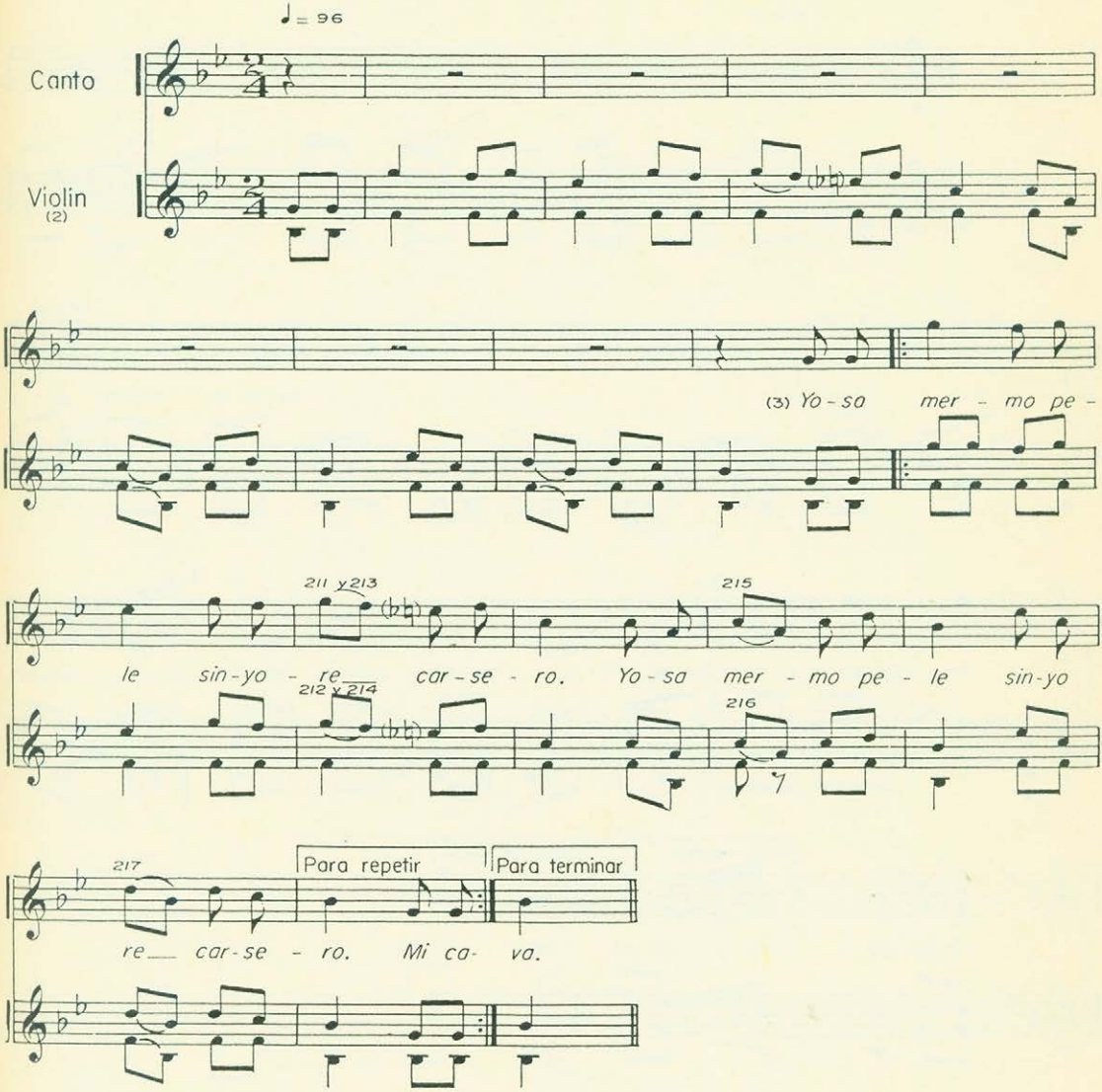
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo F, véase pp. 73 y ss.

31
Las Pachitas
El mexicano[1]



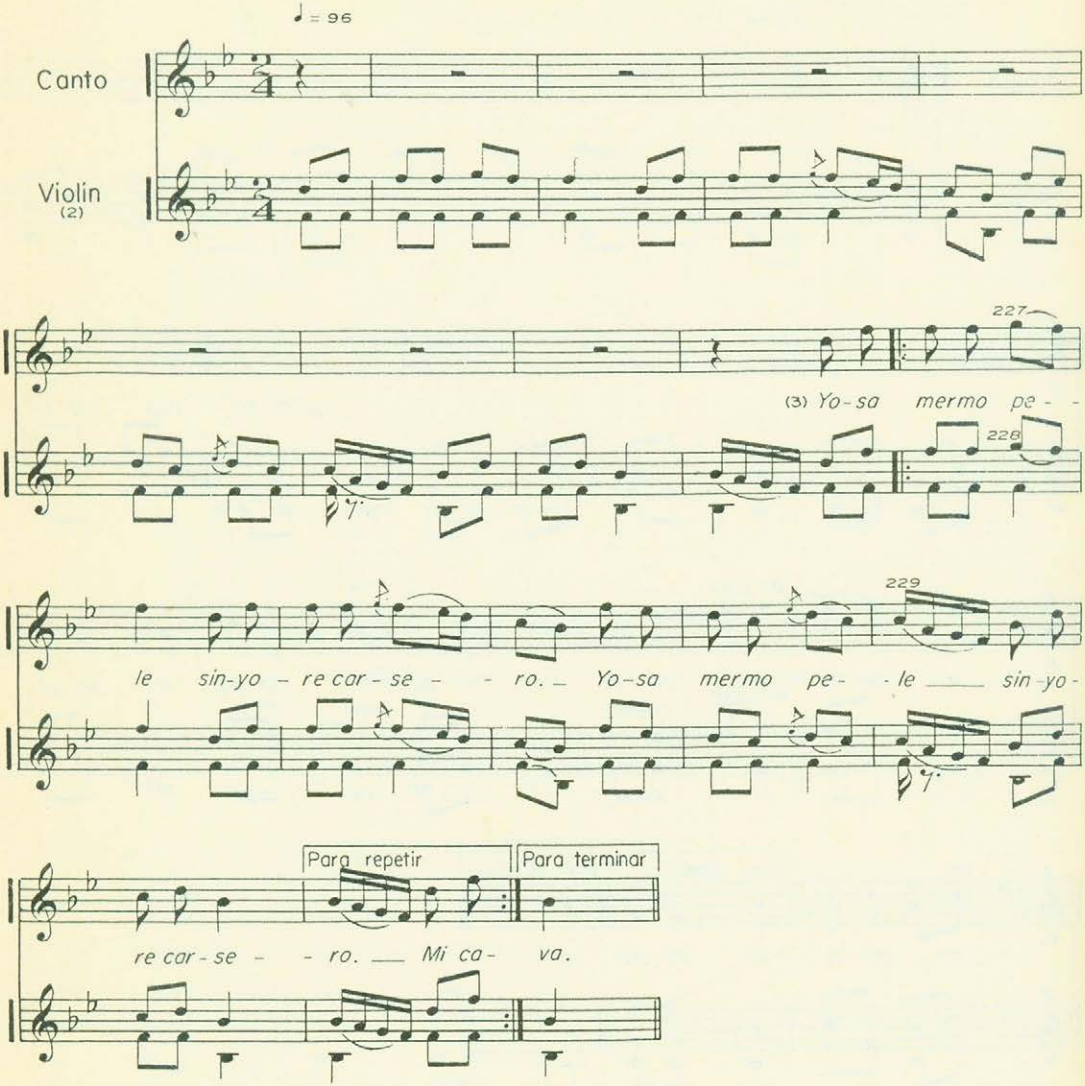
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

37
Las Pachitas
El mexicano[1]



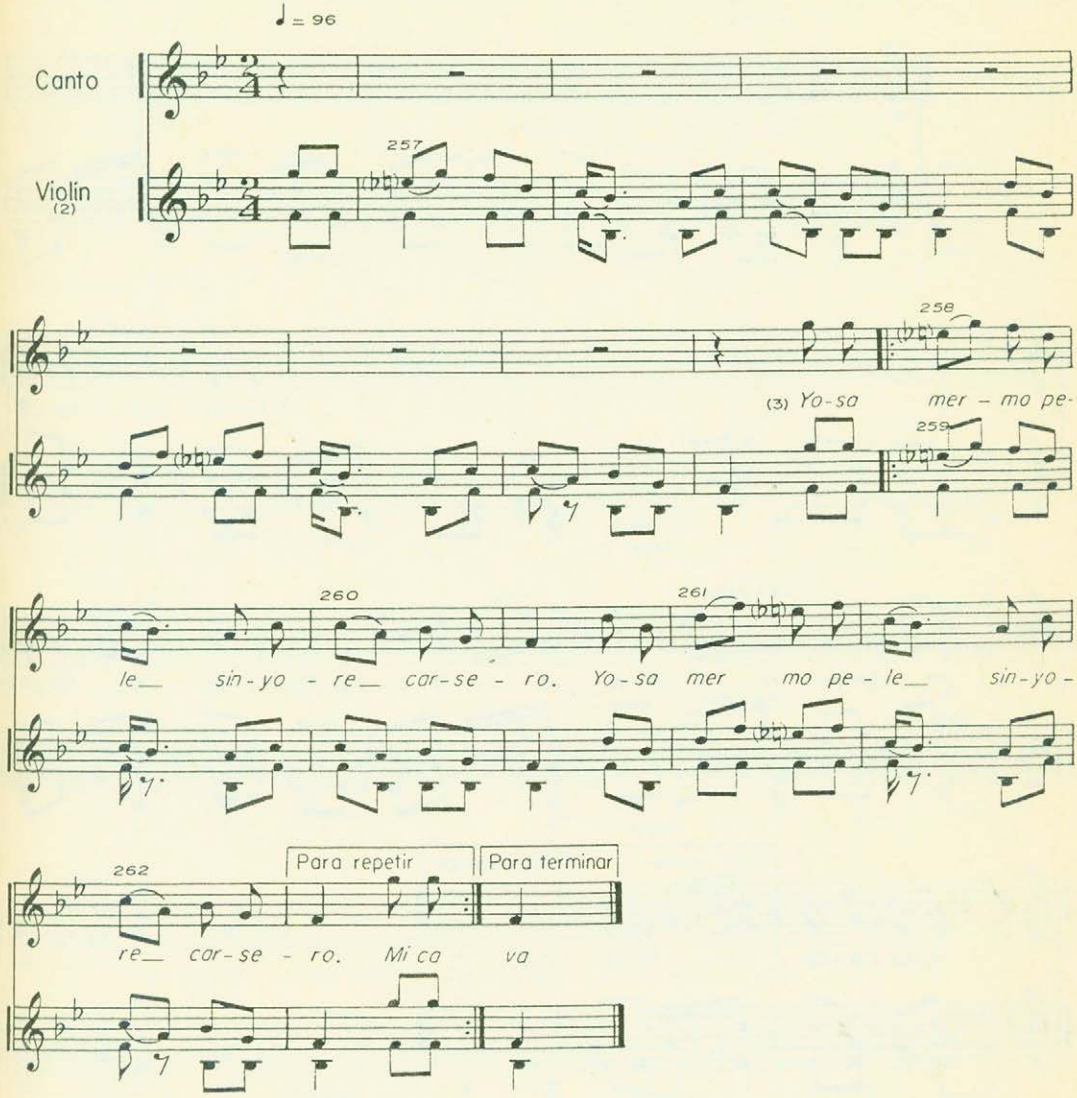
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

40
Las Pachitas
El mexicano[1]



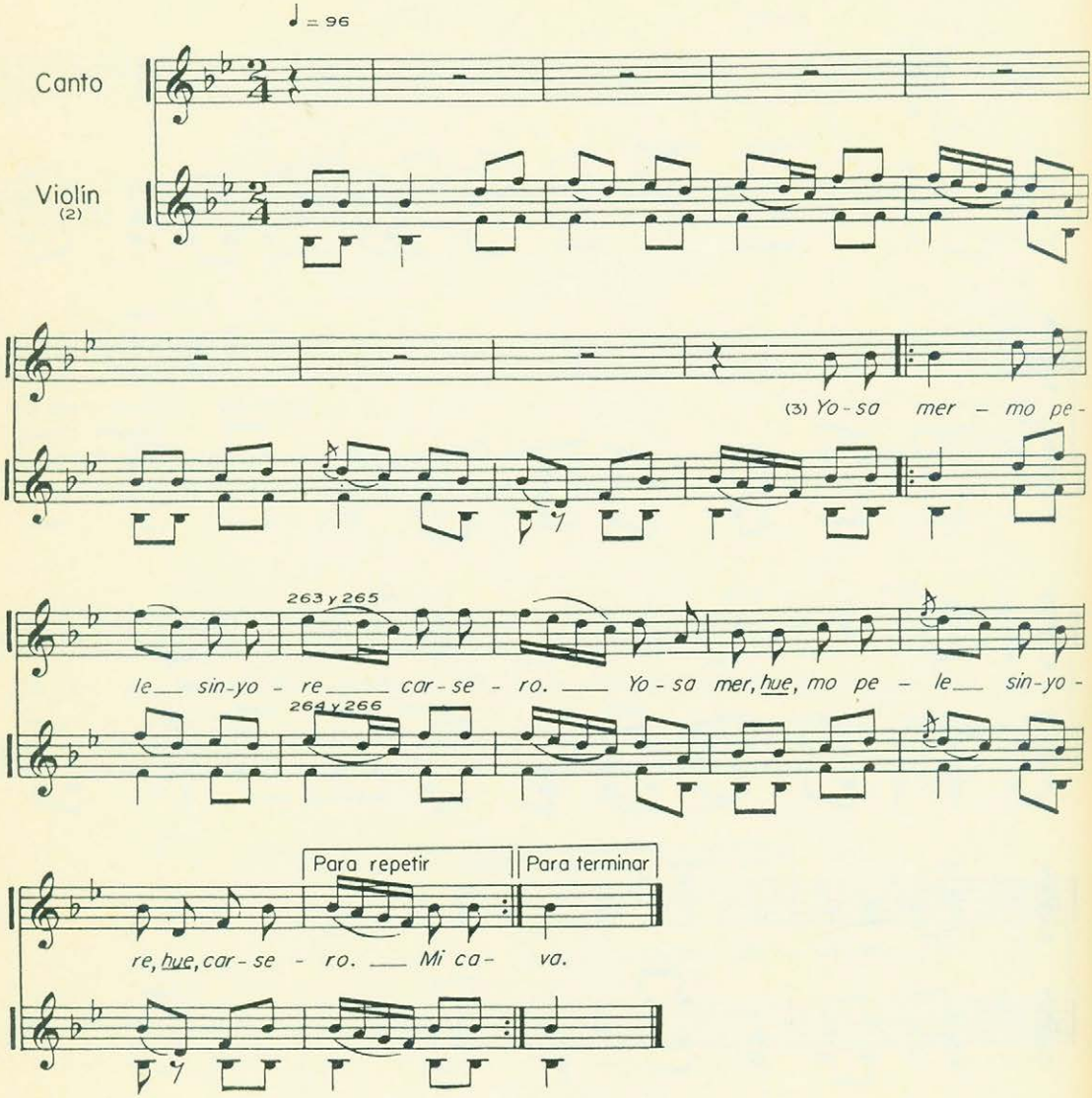
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto litérario tipo A, véase pp. 64 y s.

45
Las Pachitas
El mexicano[1]



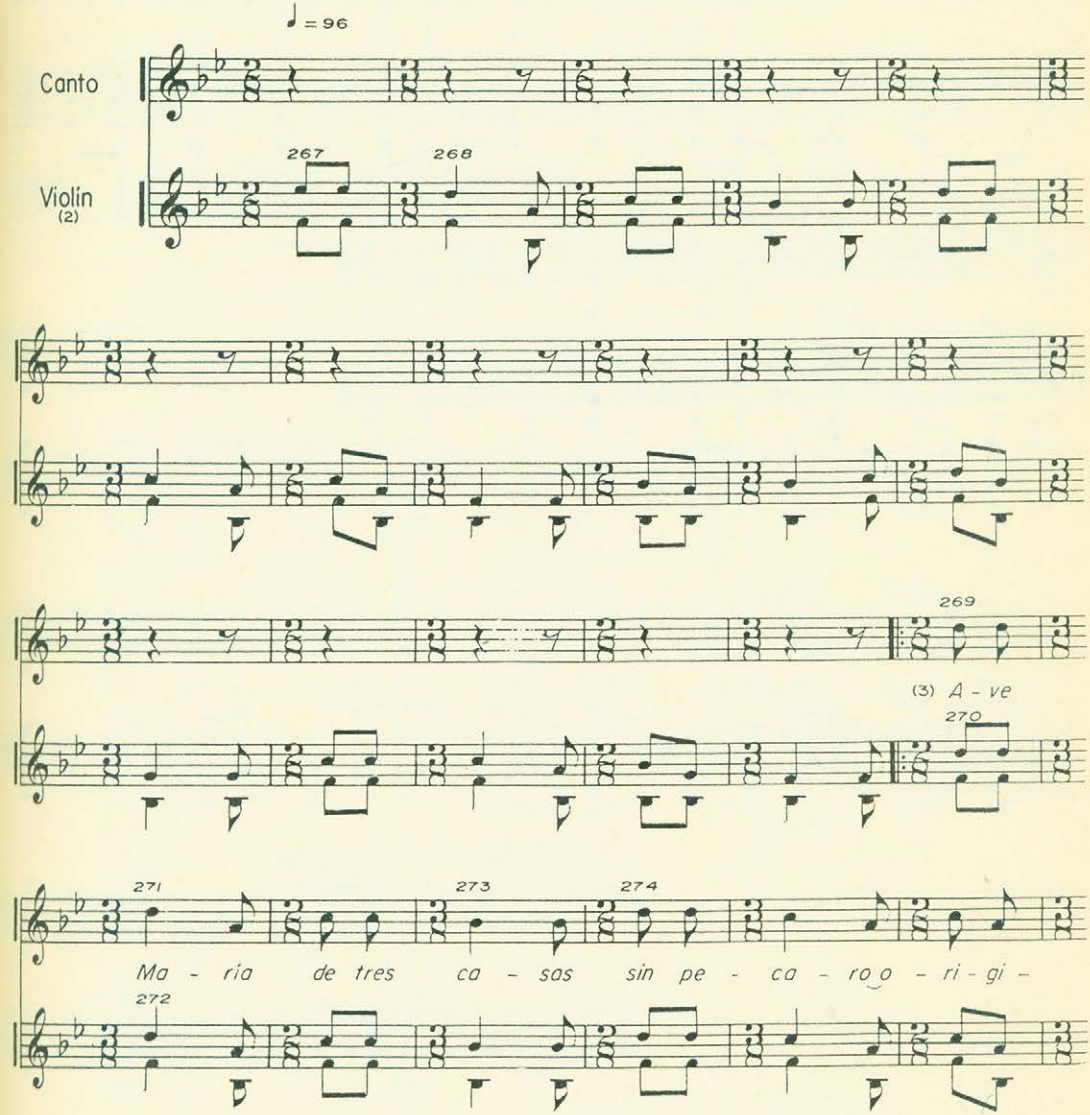
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

46
Las Pachitas
El mexicano[1]
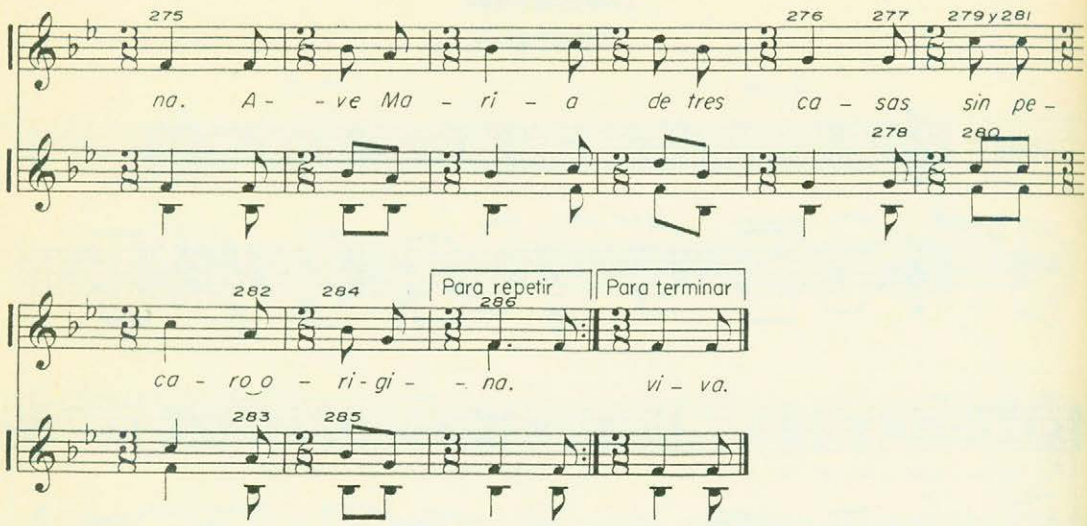


[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo C, véase pp. 76 y ss.

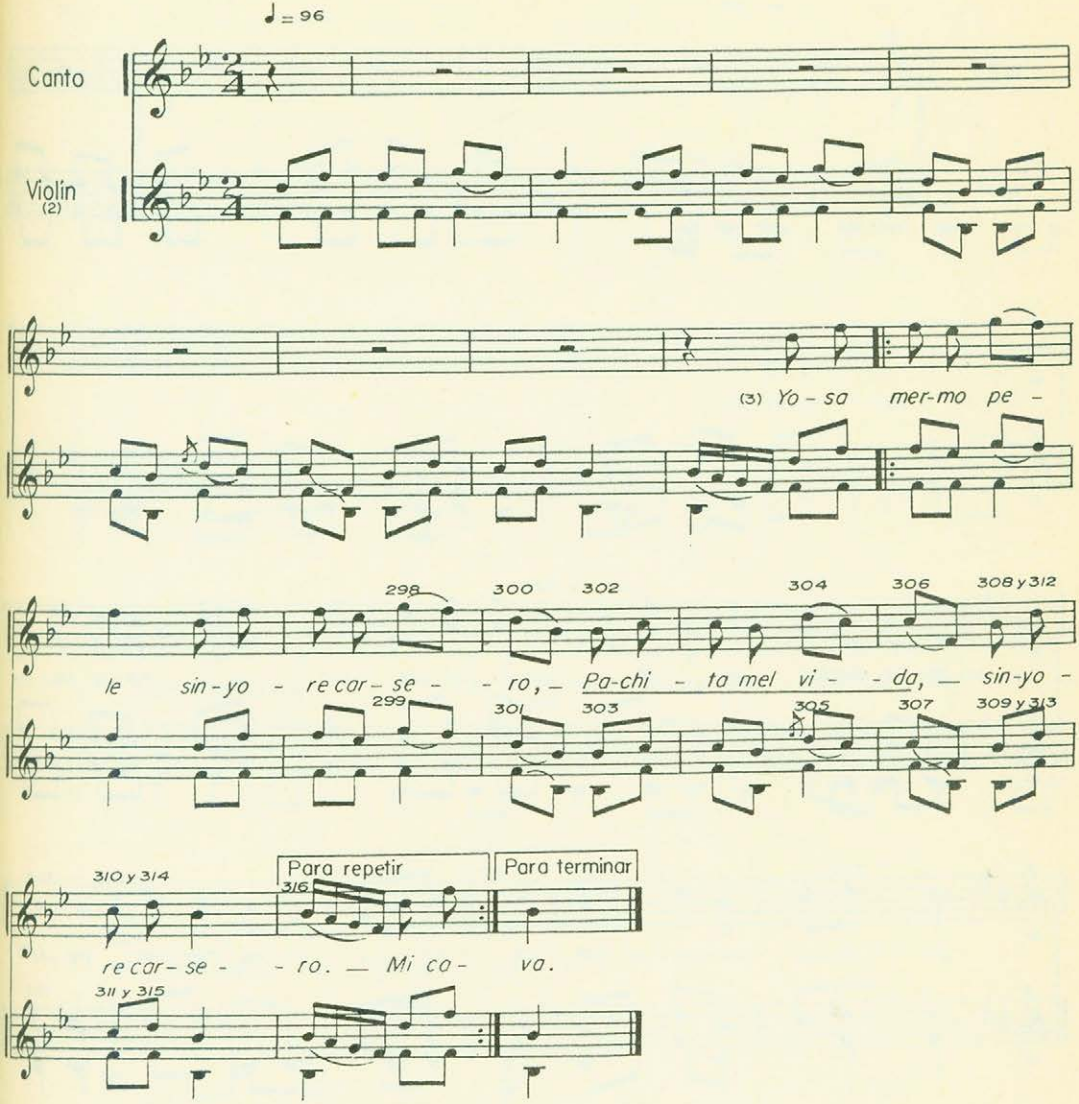
47
Las Pachitas
El papaqui[1]



[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 81 y ss.

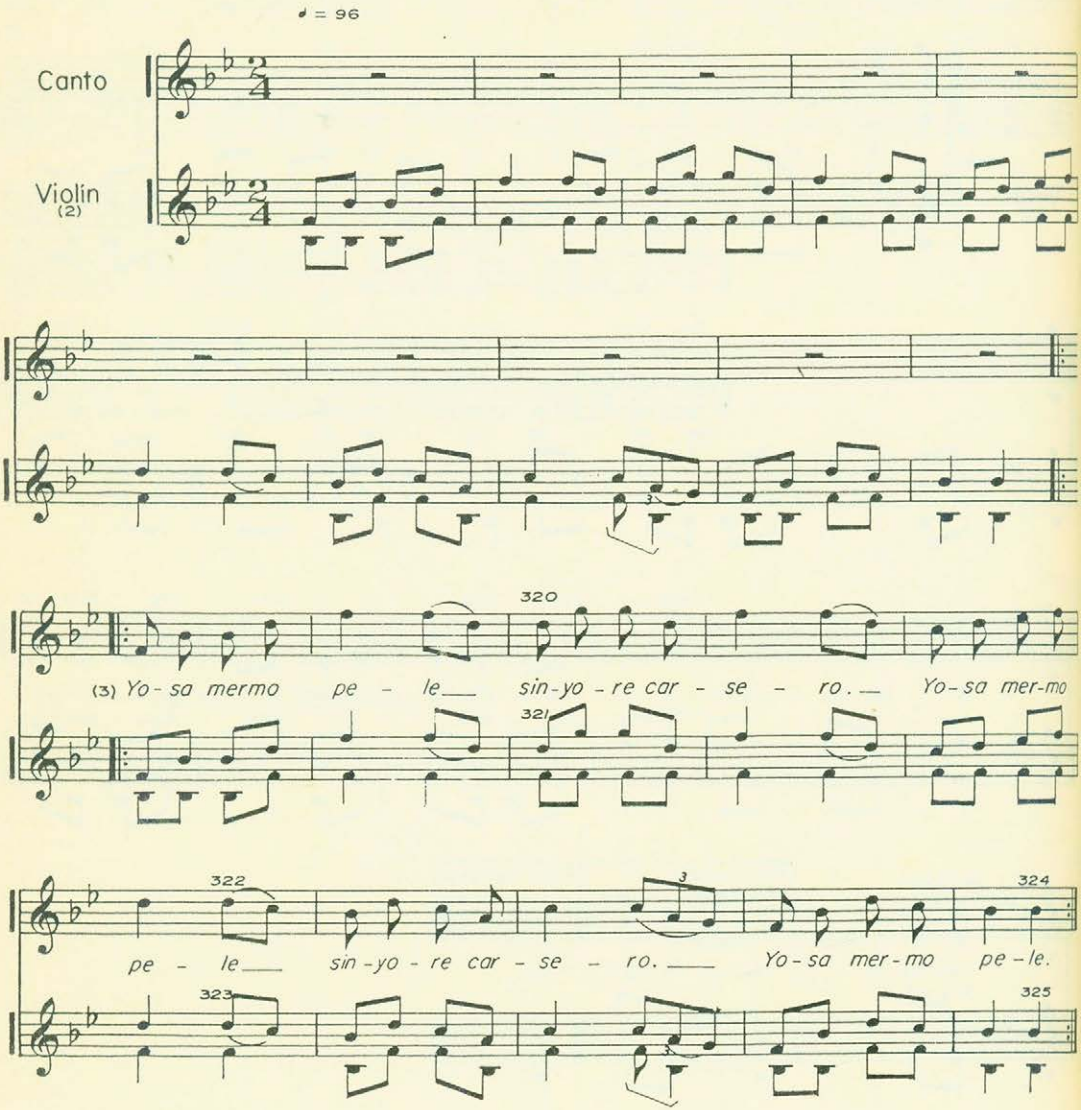

275
276
277
279 y 281
na. A - - ve Ma - ri - a de tres ca - sas sin pe -
278
280
282
284
286
Para repetir
Para terminar
ca - ro_o - ri - gi - - na. vi - va.
283
285

50
Las Pachitas
El mexicano[1]



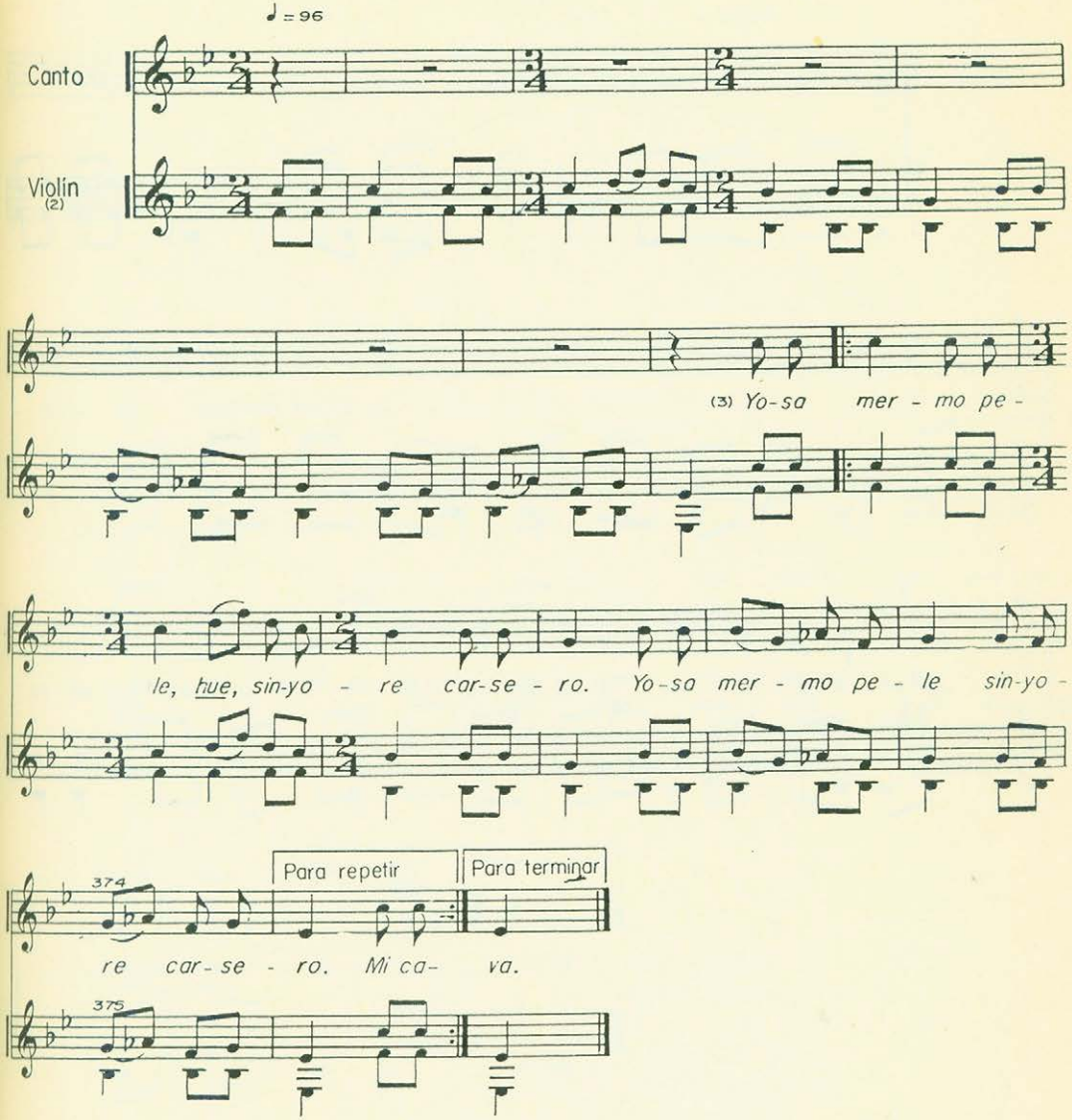
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo c, véase pp. 67 y s.

53
Las Pachitas
El mexicano[1]



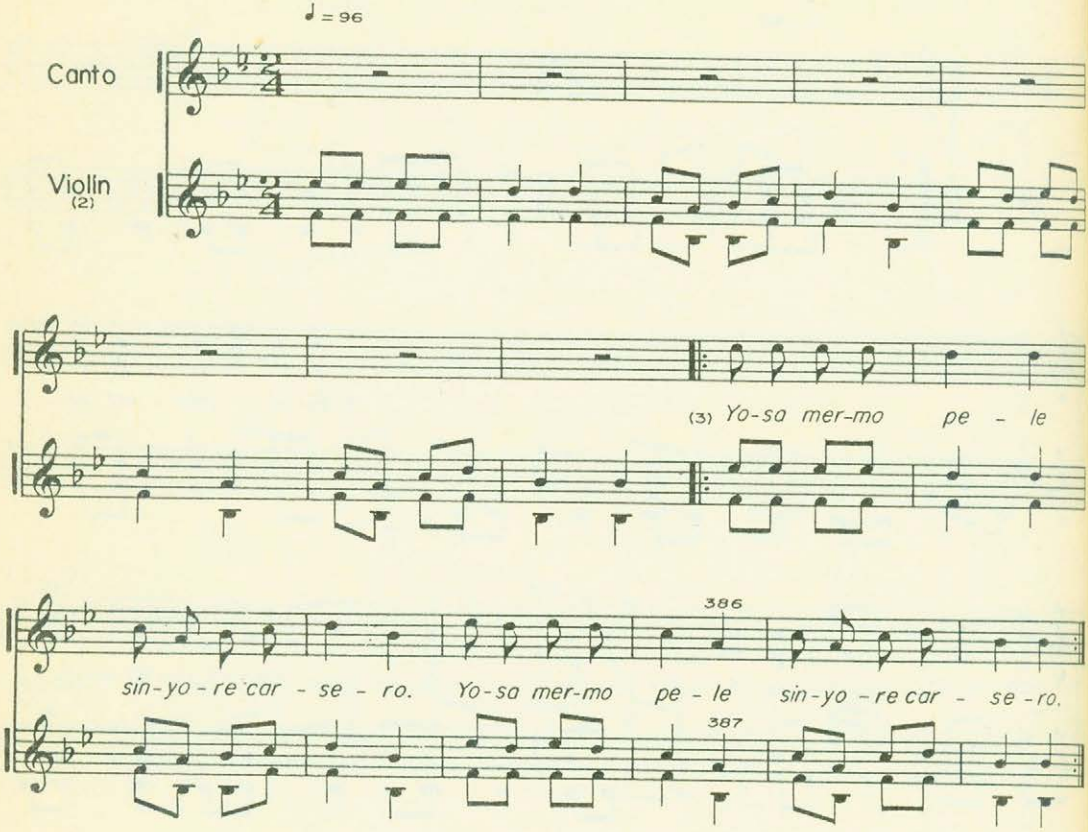
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo E, véase pp. 71 y ss.

60
Las Pachitas
El mexicano[1]



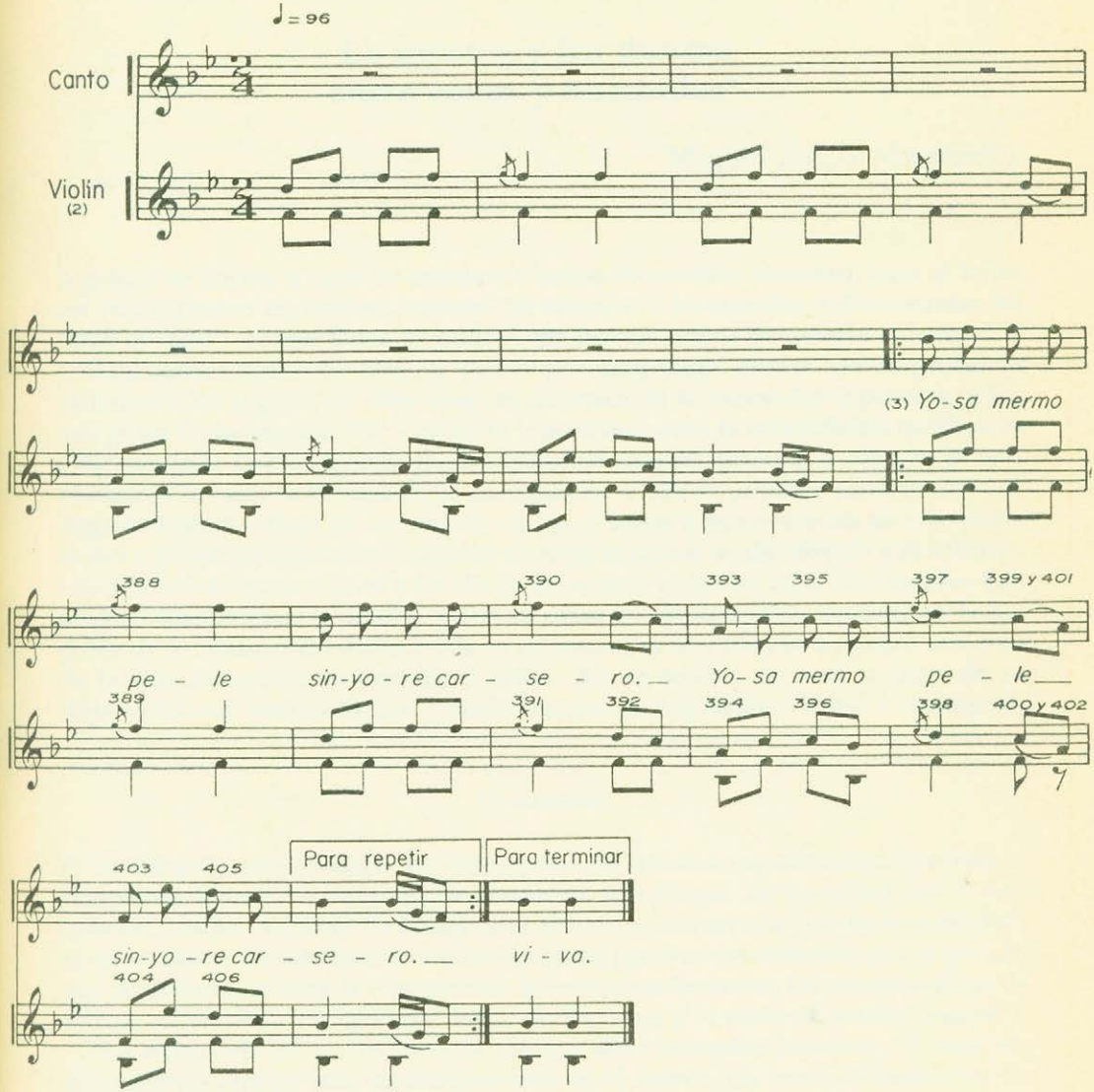
[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo H, véase pp. 79 y ss.

63
Las Pachitas
El mexicano[1]



[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

64
Las Pachitas
El mexicano[1]



[1] Véase pp. 62 y ss.
[2] Afinación del violín, véase p. 100.
[3] Texto literario tipo A, véase pp. 64 y s.

7

La música y las danzas entre coras y huicholes*

Miguel Ángel Menéndez

A golpes de hacha, a tajos de machete y sobos de cuchillo montero, hace el indio sus instrumentos en madera serrana. De tripas son las cuerdas rudimentarias del "arco musical" —como llama al violín—; de ásperas crines de caballo el arco.

Los coras carecen de música. Tristes por naturaleza, diríase que su profunda melancolía ha cegado en ellos don tan humano. Sí la tienen los huicholes, tribu que gusta de la ensoñación, y es agria y punzante para la sensibilidad de blancos y de mestizos. Los indígenas quedan absortos cuando ejecutan u oyen su propia música: se les pierde la mirada, se ausentan de sí. ¡Es su peculiar manera de estar alegres! Bajo el influjo de sus ritmos, se les ve horas y horas con un aire de meditación y gravedad bajo el que ocultan el juego ingenuo de dar alegría a su tristeza. Los huicholes hacen música y en ella se sumergen como en agua de ensueño. Los pueblos históricamente tristes, como el nuestro, alquitaran su espíritu en la hoguera de la música. En torno a ella se calientan, se arroban, se extasían; rescatan de la vida miserable su derecho a soñar. En su música no está la clave de su melancolía, tan profunda, tan indefinible, que es imposible reducir a conceptos.

La canción

El sociólogo podría señalar las diferencias de nuestra organización histórica si comparara la canción —espuma de la música, dijo Hugo— de la ciudad con la canción del campo. Aquélla, de rebuscados ritmos, se caracteriza por su sensualidad; es decir, por el pecado que hace a los hombres egoístas, interesados; por el pecado que acrecienta en ellos la vehemencia de todos sus instintos. La canción indígena ofrece, en cambio, un agridulce sabor de lágrimas y es casta de modo esencial.

La diferencia de matiz entre la canción del campesino mestizo y la canción del indígena está no sólo en el ritmo sino en el acento. En tanto el mestizo canta con notas de arrogancia bullanguera que llevan la intención de penetrar, de achispar a sus oyentes, el indígena se canta a sí mismo con suspiros; quizá pueda

* Aparecido en *Revista Musical Mexicana. Crítica, Técnica, Historia, Folklore*, México, I, 1, 1942, pp. 17-19.

decirse, en este caso, que la melodía sirve de envoltura a una expresión sentimental que nadie, fuera de él mismo, puede dar a la canción. Con ella no pretende cautivar o convencer a los que escuchan. Entre los indios del Nayar no hay canciones que corran de boca en boca; en esta tierra cada quien tiene su canción y la dice casi sin despegar los labios, casi en suspiro. A diferencia de la canción ranchera, de la canción citadina con la que el mestizo reclama lo suyo y vence o pierde, la canción indígena nada exige de la vida, nada le pide para sus temas. El indio suspira con profundo recato su canción; en cambio grita estentóreamente, acompañado de la chirimía y del rústico tambor, los cantos que de manera disparatada recuerda de sus conquistadores. En días de mojiganga religiosa –hibridismo de rituales católicosy prácticas gentiles– baila y canta estos cantos y así dice un coro de disfrazados:

Las Pachitas

Pachita me virá
Siñoro se manos
Pachita me virá
siñoro se manos.

Capanó lo quinsa
Capanó su gualá
Capanó lo quinsa
Capanó su gualá.

Eiacamó licencia
Capanó su gualá
Eiacamó licencia
Capanó su gualá.

Eiacamó licencia
so chitó banderá.
Eiacamó licencia
so chitó banderá.

Po eta santa lorienté
capanó su gualá.
So chitó banderá
so chitó naranja.

Eiacamó fiscalé
señor mayordomó
Maguaica tananchi
naranashe rusrú.

Siñoro se manos
que viva Pachita.
Siñoroso se manó
que viva que viva.

Guaicamugui licenciague
ensucita Pachitá
yu samigui mapiligue
siñorogue semanogue.

Siñorogue semanogue
elitogue malinchí
Siñorogue semanogue
Elitogue malinchí.

Siñorogue semanogue
Elitogue banderá.
Siñorogue semanogue
Elitogue banderá.

Mete Taxcala no verido
me Taxcala para acá.
Na gugar garrestoliendas
como guegan para allá.

Este patio tes merido
con cien varas de listón.
Came esquina una rosa
a medio me corazón.

Mete saca tu naranca
para nuestro lo escuagrillo.
Mete saca tu naranca
para nuestro lo escuagrillo.

Mete saca tu pinole
para nuestro malinchí.
Mete saca tu pinole
para nuestro malinchí.

Hasta el año venidero
quen sabe si llegaremos.
Hasta el año venidero
quen sabe si llegaremos.

Danzas de costumbre y de conquista

El trato con los dioses —cantos del *maleacami*, sacrificio de animales— reclama ciertas danzas que son llamadas así: "danzas de costumbre". En este caso, la danza cobra una trascendencia muy difícil de definir; es algo más que el perfecto movimiento del cuerpo a los acordes de la música. Cuando los indios danzan, es que piden a las divinidades favor que ablande sus duras condiciones de vida, lluvia para asegurar la cosecha de su mísero coamil, un milagro, en fin, para alejar la fatalidad de una epizootia.

Toda choza tiene su *tunamoti* o, lo que es igual, un espacio para danzantes situado junto a la puerta de la vivienda, la única. Porque las cabañas coras no tienen puerta al camino; dan la espalda al que pasa porque no quieren nada con él. No interesa a los coras lo que ocurre fuera del ámbito doméstico; están tapiados a piedra y lodo, inaccesibles.

Bastos travesaños corredizos dan acceso al corral. Frente a la entrada, el *tunamoti*, indispensable para ponerse de acuerdo con los dioses.

El que no guarde en su hogar sitio expreso para la celebración de las danzas de costumbre, merecerá en la muerte condenación del cielo.

—¿Más infierno?

—Sí, porque es indio.

Cada quien se preocupa, entonces, del *tunamoti* que reclaman las deidades. Y de procurar peyote para que los bailadores no se cansen ni sufran fatiga los que tocan el tambor y el violín, ni se aburran ni enojen los dioses, eternamente ciegos.

Las danzas de conquista se llama a las que enseñó el fraile. Las ejecutan como autómatas, desentendiéndose de la música, con lo cual queda de manifiesto su falta de comprensión por los ritmos que trajo la conquista. Saltan sin concierto: cada quien pisotea su tristeza como puede. Todos se pintarrajean rostros y brazos, como si recurrieran a un disfraz para que el dios extranjero no pueda reconocerlos después. Se emborrachan, riñen entre sí, en tanto que en las danzas de costumbre se comportan con circunspecta gravedad.

8

Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes*

Henrietta Yurchenco

[Coras]

Los discos fueron grabados en las siguientes poblaciones del estado de Nayarit: San Pedro Ixcatán, municipio de Rosa Morada; San Juan Corapan, municipio de Ruiz; Jesús María (hoy El Nayar), municipio de El Nayar; San Francisco, municipio de El Nayar.

El viaje

La primera parte del viaje se hizo en tren, de México a Guadalajara, donde enlazamos con el tren a Tepic, capital del estado de Nayarit. En este lugar permanecimos algunos días para preparar el itinerario. Acompañados por una escolta militar, un coronel y un capitán del ejército mexicano que iban con una misión a la misma región que pensábamos visitar, salimos en tren hacia la población de Ruiz. En las primeras horas de la mañana siguiente continuamos en autobús hasta El Venado. Allí alquilamos mulas para llegar a nuestro primer punto de destino, San Pedro Ixtacán y San Juan Corapan. Este viaje lo hicimos en seis horas por caminos de herradura muy malos. Estos poblados están situados en ambas orillas del río San Pedro y en una región muy calurosa. Allí dedicamos tres días a la grabación.

Fue difícil encontrar mulas, pues la partida era numerosa y la carga pesada y delicada. Este problema se nos presentó durante todo el viaje, debido a que en

* Aparecido en *Cuadernos de Bellas Artes*, México, IV, 6, 1963, pp. 29-32; IV, 7, 1963, pp. 37-40; IV, 8, 1963, pp. 34-36; IV, 9, 1963, pp. 44-48; IV, 10, 1963; pp. 21-24; IV, 11, 1963, pp. 41-44; IV, 12, 1963, pp. 49-52; V, 1, 1964, pp. 41-44; V, 2, 1964, pp. 41-44; V, 3, 1964, pp. 37-40.

Patrocinada por la Biblioteca del Congreso, de Washington, el Instituto Indigenista Interamericano y el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, la señora Henrietta Yurchenco hizo investigaciones folklórico-musicales en diversos lugares de la República Mexicana.

En 1944 visitó los grupos indígenas coras del estado de Nayarit y huicholes del estado de Jalisco, entre los que recogió una valiosa documentación musical grabada en discos.

Se extractaron algunos párrafos del informe redactado por la investigadora sobre su viaje así como una pequeña parte de la música grabada, transcrita de los discos por el señor Jorge González Ávila. El texto cantado es ininteligible.

esa época del año los coras van a trabajar a la costa y se llevan consigo todas las mulas para traer en ellas a su regreso víveres tales como maíz, azúcar, sal, etc., que han de necesitar para toda la estación de lluvias.

El viaje a Jesús María lo hicimos según la ruta siguiente: Ixtacán-San Miguel, ocho horas por terreno montañoso y muy malo; San Miguel-Jazmines, ocho horas de camino montañoso; Jazmines-Los Bules (pequeño rancho de coras, siete horas de mal camino; Los Bules-Jesús María, seis horas, teniendo que cruzar varias veces el río Jesús María.

Para hacer este viaje, lo mejor es llevar lo necesario para hacer frente a la falta de alimentos y camas. En cuanto a los primeros, puede contarse sólo con tortillas y frijoles.

La mejor ruta es la que va a través de las montañas, directamente desde San Pedro Ixcatán. Sin embargo, en ella no hay ranchos y es difícil encontrar agua. Nosotros seguimos la otra porque fue imposible conseguir mulas para todo el viaje a Jesús María, y estábamos siempre expuestos a la eventualidad de no encontrarlas en los pequeños poblados por donde pasamos. En ese camino se sufre constantemente un calor terrible. Jesús María, centro de la región cora, es muy caluroso, pero tiene la ventaja de estar situado cerca del río. La expedición permaneció allí una semana.

Las gentes, sus tradiciones y modo de vida

Los coras no viven en sus poblaciones —las principales de las cuales son San Pedro Ixcatán, San Juan Corapan, la Mesa del Nayar, Santa Teresa y Jesús María— sino en ranchos situados en las inmediaciones de aquéllas, a las que van solamente durante la época de las fiestas.

Se dice que hay ciertas familias que jamás han salido de sus ranchos de las montañas y prefieren permanecer completamente aisladas, aun de los otros miembros de la tribu. Durante el día, cuando los hombres están trabajando, las poblaciones quedan casi desiertas y las escasas personas que se encuentran en ellas son mujeres y niños. Esta ausencia de la gente hizo muy difícil nuestro trabajo. Sólo de noche o a la madrugada podíamos encontrar a los músicos. La mitad, por lo menos, de los discos fueron grabados por la noche, a la luz de linternas y lámparas de gasolina. Aunque aquellas gentes son agricultores que cultivan especialmente maíz, con la introducción del ganado se han hecho ganaderos. Aquellos que no poseen animales trabajan como peones en granjas distantes que pertencen a indios o "vecinos" (mestizos) más prósperos que ellos, descuidando así sus propias tierras. Por esta razón, los coras son sumamente pobres en productos agrícolas, hasta el punto de carecer de maíz y otros artículos de primera necesidad durante ciertas épocas del año.

La alimentación es sumamente limitada: maíz, frijol, chile y muy poca fruta, excepto sandía, ciruela, pitaya y mangos durante dos meses del año. Esos dos meses son la época en que aparecen epidemias de enfermedades digestivas debidas a que el indio no come más que fruta. Huevos, leche, pollos, carne de res, cordero,

etc., si bien se encuentran en abundancia, se comen muy rara vez. Para los coras un huevo significa un pollo más. La leche no se puede obtener porque las vacas, debido a la falta de pasto, son dejadas en libertad en las montañas. Los animales se crían para su venta en las poblaciones. Los coras son pescadores y en los ríos abundan los cangrejos y los peces.

Cada poblado elige su propio gobernador, dos jueces y algunos ayudantes. Las elecciones se efectúan el primero de enero de cada año y se celebran con una gran fiesta. La elección se hace de común acuerdo y los más capacitados de la tribu son elegidos para gobernar por sólo un año. El gobernador se hace entonces responsable ante el alcalde del pueblo, si es que tal autoridad existe, como es el caso de Jesús María e Ixcatán. En aquellos pueblos en que no hay delegados del gobierno del estado, los jefes de la tribu son los responsables ante el municipio más próximo.

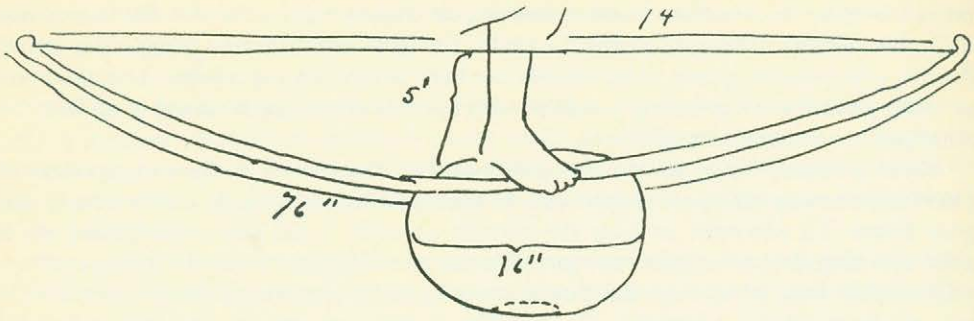
En general, hay mucha hostilidad entre vecinos e indios. Como poca gente visita esas regiones, pocos son los que conocen la situación delicada que allí existe. A los indios les molesta toda intromisión por parte de los vecinos y están tratando constantemente de desalojarlos de sus poblados y tierras. Los indios tienen libertad de tomar la tierra que quieran y ésta es allí muy abundante. Lo que les impide progresar es su resentimiento contra los blancos. Hace algunos años, el Departamento de Asuntos Indígenas de México estableció en aquel distrito una escuela para que los niños indios aprendiesen carpintería, cría de animales, agricultura, costura, además de los rudimentos de una instrucción general. Se instaló una planta eléctrica, se exhibieron películas y se formó una banda de música. Después de algunos años de éxito, comenzó el retroceso y el Departamento se vio obligado a trasladar la escuela a otra comunidad, debido al resentimiento de los indios con los vecinos. El edificio de la escuela está hoy en ruinas.

Los coras son polígamos y la mayoría de ellos tienen dos esposas. Las mujeres, además de cuidar de los quehaceres normales de la casa, son maravillosas tejedoras y bordadoras; el principal artículo que confeccionan consiste en unas bolsas que llevan colgadas del hombro.

Como veremos en la sección de fiestas, los coras son muy religiosos. En sus creencias se mezclan elementos cristianos y paganos.

Su vestido no tiene ningún rasgo especial, excepto las bolsas que ya hemos mencionado.

La música tiene un papel muy importante en la vida de los coras. Casi todos tocan la flauta de carrizo. La música desempeña siempre una función religiosa y los músicos no reciben paga alguna por sus servicios en las fiestas. No podría decirse que el músico ocupe una posición especial dentro de la comunidad ni que goce de privilegios. Solamente en el caso de los tocadores del arco musical que acompaña al canto se nota alguna diferencia. De los tres tocadores de arco que figuran en nuestras grabaciones, dos eran curanderos. Hay que señalar también que ese instrumento y los cantos que lo acompañan son ulitizados sólo para fiestas exclusivamente paganas en honor del maíz y nunca se emplean en fiestas del calendario cristiano. Esos músicos se sienten muy orgullosos de las tradiciones antiguas y tienen la responsabilidad de enseñar a quienes hayan de sucederles. De los tres



mencionados dos tenían más de setenta años; el otro era mucho más joven. Los viejos se quejaron de que los jóvenes se negaban a aprender a tocar. Dos de los tres nunca salieron de su pueblo. Todos los músicos tienen otras ocupaciones.

Educación musical

En la mayoría de los casos es una tradición familiar. Generalmente no hay más que un tocador de arco en cada poblado. A su fallecimiento, otro ocupa su puesto. El de San Francisco me dijo que Dios le había enseñado y que cuando nació ya sabía tocar. Sin embargo admitió después que su padre y su abuelo habían sido músicos. Los demás que tocan flautas y violines lo hacen por gusto.

Instrumentos

He aquí una lista de instrumentos y de los conjuntos formados con ellos, así como de su empleo particular:

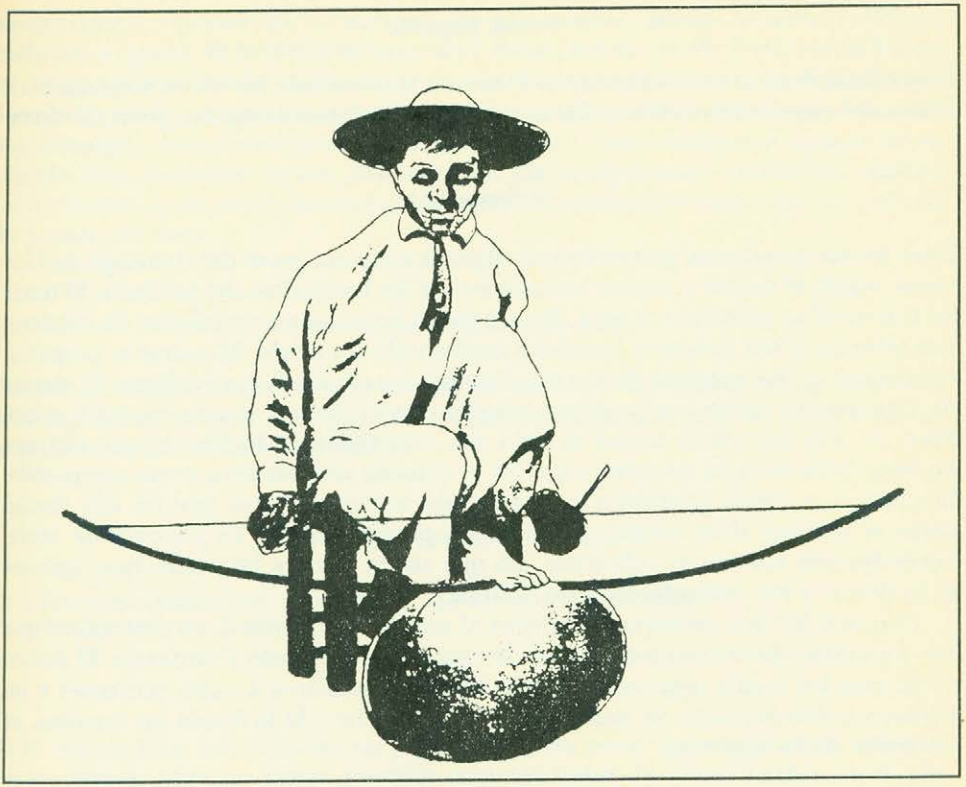
1) Arco.[1] Fiestas de la chicharra, el esquite y la quema del maíz.

2) Flauta de carrizo y tambor. Esta combinación varía; a veces se usan dos tambores y en ocasiones se añade un triángulo o un violín. Fiestas de Semana Santa, San Juan, San Antonio y Año Nuevo.

3) Violín y un grupo de cantantes. Días de Carnaval.

4) Flauta de carrizo sola. Semana Santa.

[1] El arco de que se habla aquí es de madera, tiene una muesca en ambos extremos para sujetar la cuerda. El resonador es una calabaza, con una abertura de unos veinte centímetros de diámetro cerca de la parte apoyada en el suelo. El ejecutante mantiene el arco sobre la calabaza en la forma indicada en el dibujo. La cuerda del arco se percute con dos palillos delgados de unos cincuenta centímetros de largo. La circunferencia de la calabaza mide 1.35 metros. El ancho del arco es de cuatro centímetros.



El arco musical usado por los coras en sus fiestas paganas

Todos saben construir flautas y tocarlas y, habitualmente, son destruidas después de las fiestas de Semana Santa y el año siguiente se hacen otras. Los tambores se conservan. Los violines se compran en la ciudad. No pudimos averiguar quién hizo los arcos ni cuándo fueron hechos. Son tan viejos que nadie lo recuerda. El tocador de San Francisco me dijo que el suyo Dios lo había hecho y enviado a la tierra.

La música y las fiestas

Las principales fiestas se pueden dividir en dos grupos: las del calendario cristiano y las de origen pagano.

Fiestas cristianas

Año Nuevo. Candelaria (2 de febrero). Carnaval (fiesta movible, febrero o marzo). Semana Santa (fiesta movible, marzo o abril). Día de San Juan (24 de junio). Día de Nuestra Señora de Guadalupe (12 de diciembre). Estas fiestas se celebran en ambas poblaciones.

Fiestas paganas

Fiesta de la chicharra (18 de mayo). Fiesta de la quema de los elotes (septiembre). Fiesta del esquite (diciembre). Éstas se celebran solamente en San Juan Corapan.

Carnaval

Estas fiestas comienzan generalmente algunas semanas antes del domingo de Carnaval, según el mayor o menor entusiasmo de los habitantes del poblado. El lunes de Carnaval se sacrifica un toro. Su sangre se pone en un recipiente de calabaza y es ofrecida al sol. Se sirven tamales y atole a todo el mundo. Mientras se preparan los alimentos, los músicos divierten a las mujeres cantando las Pachitas. El martes de Carnaval se vuelven a preparar tamales y atole en una cocina especial al aire libre. A cada lado de la cocina se sitúa una niña (llamada Malinche) que sostiene un largo palo en cuyo extremo superior se colocan una bandera y una campanilla. El canto y la danza continúan con un *tempo* acelerado y los que en ella toman parte se arrojan tinta unos a otros. Cada persona recibe su porción de atole, normalmente más de lo suficiente. Lo que sobra se da a las malinches, quienes se lo llevan a sus casas después de la fiesta.

Durante las dos semanas anteriores al martes de Carnaval, es costumbre que los cantantes e instrumentistas vayan de casa en casa tocando y cantando. El dueño de la casa les regala cigarros y pinole. Suelen ser de tres a ocho cantantes y un número indeterminado de danzantes y las malinches. Si la ronda no termina, se continúa al día siguiente.

La Semana Santa

La Semana Santa tiene mucho de solemne, puesto que toda clase de música (excepto la de los pitos o flautas de carrizo) y danza están prohibidas. Durante la semana, así como durante toda la Cuaresma, se hacen nuevas flautas de carrizo, y mucha gente vaga por las calles y las afueras tocando los sones tradicionales. El jueves y viernes santos, cuando se representa el drama de la busca del Cristo Niño, los personajes se pintan el cuerpo. El simulacro de "ejecución" se hace el viernes. El sábado van de casa en casa pidiendo bebida, cigarros y, en fin, cualquier cosa que se les pueda regalar, todo lo cual es repartido después entre los ejecutantes. El domingo de Pascua van todos a bañarse al río. Entonces ya se permite música y baile. Terminadas las festividades se queman todas las flautas. Al año siguiente se harán otras nuevas.

Fiesta de la chicharra

Se celebra en honor de ese animalito que se dice anuncia la estación de las lluvias. Durante el día se prepara la comida, que consiste principalmente en tamales. Un

enorme tamal representa a la chicharra. Se sirve también pinole, calabaza, plátano, barbacoa y queso. El tocador de arco toca durante todo el día mientras se hacen los preparativos. Por la noche comienza la danza. Nosotros no pudimos verla. Tuve la impresión de que los indios aguardaban a que nos fuésemos para comenzar. Sin embargo, estuvieron cordiales con nosotros y nos invitaron a compartir su comida. Los danzantes llevan alrededor de los tobillos unas cuerdas de espinas secas y largas de un árbol llamado jarretadera. El músico lleva una corona especial de plumas de loro.

Fiesta de la quema de los elotes

Cuando se cortan las primeras mazorcas de maíz, en septiembre, cada individuo lleva algunas de su propia milpa. Unas cuantas se dejan en la iglesia y las restantes se las comen los invitados. Se baila.

Fiesta de la adoración del esquite

Se celebra en diciembre, después de la recolección. Se baila.[2]

Características musicales

Dado que escribo este informe en Jesús María, sin tener oportunidad de volver a oír los discos, pues no deseo tocarlos otra vez antes de haber hecho copias de ellos, mis observaciones en esta parte del informe se limitarán a algunos puntos de carácter general.

A diferencia de lo que ocurre en muchas otras partes de México, la música de los coras es tanto instrumental como vocal.

Sus manifestaciones más primitivas son vocales (los cantos acompañados con el arco).

En general, la música de flauta tiene un patrón similar al de la de otros grupos mexicanos. Una característica que aquí se hace notar es la manera de tocar la flauta. Cuando el instrumento tiene más de cuatro agujeros, los dos más bajos se usan exclusivamente para producir un efecto de trémolo, para lo cual se hace oscilar el dedo rápidamente de atrás adelante sobre los agujeros.

Ciertamente, la música más primitiva de esta región son los cantos que se acompañan con el arco. El hecho de que sean ejecutados solamente durante las fiestas paganas, y que los viejos de la tribu den tanta importancia a este instrumento, indica su origen prehispánico. Creo que el músico de Corapan es el más primitivo. Los estilos de los cantantes fueron en cada caso totalmente distintos.

[2] Por circunstancias no mencionadas en su informe, la investigadora no recogió más información de estas fiestas.

La voz del viejo de Corapan no se podía oír por encima del instrumento. Tuvimos que colocar el micrófono cerca de su boca. El de Jesús María, el más joven, era de voz más potente, pero sin el espíritu del otro. El de San Francisco, aunque viejo, cantó con una agilidad y espíritu notables.

[Huicholes]

Los huicholes[3] viven en ranchos, como los coras, y sólo van a las poblaciones en época de fiestas. Hasta las pocas familias residentes en ellas las abandonan durante la época de la siembra (la estación de las lluvias), dejando solamente a algunos individuos para que cuiden de los principales santos... Por toda la región se encuentran ranchos en los que viven dos o tres familias... Las casas están hechas, por lo general, de bambú o piedra y barro, con techos de paja. Cada familia tiene su "casa de Dios", con un altar detrás del cual hay una imagen de Cristo en madera y a veces una estampa de la Virgen de Guadalupe. En torno al altar hay ofrendas de maíz, plumas de guacamayo o águila usadas en las fiestas, una cesta con platitos hechos de corteza de calabaza, adornos con cuentas de colores, monedas viejas, galletas y flores de papel. De las paredes cuelgan muchos objetos de uso doméstico, tales como calabazas, materiales para tejer, lana, cestos, etc. Allí se guardan todos los instrumentos musicales. En la choza que nosotros visitamos había un tambor de origen prehispánico llamado panhuéhuetl.

Economía

El producto principal es el maíz. En poca cantidad se encuentra también frijol, chile, mango, ciruela y frutas silvestres. Las legumbres son, de hecho, desconocidas. Algunos huicholes tienen ganado vacuno, ovejas y cabras. Apenas se encontraban pollos ni cerdos hasta que la misión los introdujo (misiones culturales). Leche y queso los hay durante la época de lluvias. La carne se come solamente en las fiestas. Los huicholes disponen de gran cantidad de miel. Para tejer compran el algodón, pero la lana se produce en la región con gran abundancia. Para cazar todavía se usa el arco y la flecha.

El hogar

Algunas casas están colocadas sobre pilotes de barro en unos noventa centímetros de alto y algunas son tan bajas que es imposible mantenerse derecho dentro de ellas. Las puertas tienen generalmente sesenta centímetros de alto y las ventanas

[3] La expedición para visitar la región habitada por los indios huicholes salió de Jesús María, Nayarit, a caballo, el 29 de mayo de 1944 y llegó a Tuxpan, Jalisco, el 17 de junio. En algunos lugares del itinerario, pocos, pudieron utilizarse autobuses, pero la mayor parte del largo y difícil viaje se hizo a caballo.

son cosa desconocida. Los huicholes no tienen más muebles que bancos y una silla especial usada por el *maracami*, el curandero. Los utensilios de cocina son muy limitados, pues los huicholes saben muy poco de alfarería. Copas para incienso e ídolos de factura muy tosca son la única cerámica que producen; los demás utensilios de la casa están hechos de calabaza, excepto aquellos, pocos, que compran a los comerciantes.

El matrimonio y la familia

Los huicholes son polígamos; cada uno tiene dos o más esposas. El casamiento se hace de la manera siguiente: el muchacho o sus padres van a la casa de la muchacha a pedirla. Los padres de ésta son quienes aceptan o rechazan la petición. No hay más ceremonia que el intercambio de regalos. El novio, una vez aceptado, va a vivir con la familia de la muchacha. Construye su choza y vive una vida más o menos independiente dentro de las restricciones del círculo familiar. Cada hombre tiene su tierra y animales propios y a cada hijo que nace le adjudica algunas propiedades. Cuando el hombre se decide a tomar una nueva esposa, lo consulta con la primera, "la reina". Si ésta consiente, el hombre construye una nueva choza para la segunda esposa dentro de la unidad familiar. La mujer huichola lleva las riendas económicas de la familia y ningún hombre puede vender o comprar animales ni artículos de ningún género sin consultar con su primera esposa. Si un hombre desea una tercera mujer, tiene que consultar con las dos anteriores. El casamiento entre parientes es frecuente: hermanos con hermanas, y aun hay casos, aunque raros, de un padre que se casa con sus hijas. A veces un hombre se casa con dos hermanas de la misma familia.

El vestido

El vestido de los huicholes es uno de los más pintorescos de México. El del hombre consiste en una camisa larga, de lienzo blanco, con mangas pegadas, recogida en la cintura por numerosos cinturones tejidos a mano de más de dos metros de largo. Un poco por debajo de ellos hay otro cinturón con una serie de bolsas cuadradas tejidas o bordadas y unidas por una cuerda delgada. Son de varios colores y de aspecto muy llamativo. Los pantalones, también de tela blanca, llegan hasta las rodillas o los tobillos y los llevan recogidos debajo de la camisa. Muchos huicholes no llevan más que la camisa. Usan un sombrero de paja muy decorativo, con una copa pequeña y un ala de unos quince centímetros adornado, generalmente, con cruces de tela roja cosida.

Algunas veces cuelgan del ala adornos hechos con pedacitos de papel ensartados en cuentas. Muchos, tanto hombres como mujeres, llevan aretes de cuentas de colores. También ambos sexos usan collares de cuentas brillantes. Como adorno adicional llevan tiras estrechas alrededor de las muñecas o en la cabeza. Los *maracamis* (el *maracami* es el cantor y, por lo general, curandero o sacerdote) y

los más acomodados de la comunidad llevan también sobre los hombros un gran pañuelo profusamente bordado.

Las mujeres usan faldas fruncidas y un tipo de blusa hecha de dos trozos triangulares de tela blanca cosidos, con una abertura para la cabeza. Todas esas prendas, incluso los pantalones y las camisas de los hombres, generalmente llevan bordadas figuritas de animales, flores, etc. Tanto los hombres como las mujeres usan huaraches o van descalzos.

Creencias religiosas

En las prácticas religiosas de los indios huicholes se mezclan nociones de cristianismo con creencias paganas. Veneran imágenes de Cristo, como abogado del ganado; de la Virgen de Guadalupe, que es la figura de la madre y abogada de la familia; de San Isidro, el santo del maíz. Además de estas imágenes, cada familia compra a los vendedores que pasan por la región las que les parecen más útiles. Estas imágenes privadas se guardan en la casa de Dios que tienen todas las familias y son tratadas con gran respeto por los indios, debido a las cualidades milagrosas que les atribuyen, sin que esto les impida tratar a los santos, ocasionalmente, como simples seres humanos... Los dioses paganos que veneran son: el sol, el agua, plumas de águila, flechas y serpientes, a las cuales no se mata porque se dice que protegen contra el rayo. El dios principal es un ídolo modelado con rasgos humanos. Generalmente está enterrado o escondido en cuevas. Algunos de estos ídolos se encuentran en lugares de las montañas conocidos sólo de los huicholes. Tuvimos mucha suerte al haber podido ver la imagen de Tuxpan, que nunca se saca de su sitio si no es en época de fiesta. Estaba enterrada, con diversas ofrendas, frente a la casa real. Tiene unos treinta centímetros de alto, está modelada rudamente en barro y sus rasgos son muy difíciles de distinguir.

También logramos tomar algunas fotografías de ella. Se nos dijo que en las montañas donde se encuentran los ídolos hay además figuritas de barro y animales. Son ofrendas que se hacen cada vez que se mata un animal. Se sabe que los huicholes van hasta la costa del Pacífico para visitar sus santuarios. También llegan hasta Santa Teresa, en Nayarit, a fin de recoger el agua sagrada con que se bendicen las cosas que se usan en la época de las fiestas.

Las fiestas

Durante la preparación de cada fiesta se envía un mensajero a Santa Teresa, Nayarit, para que traiga agua del pozo sagrado que allí se encuentra. Antes de emprender el regreso, el mensajero se baña en el pozo, como rito de purificación. Otra persona es enviada con ofrendas a otro ídolo que se encuentra a quince horas de camino de Tuxpan. Antes de salir, se la bendice y recibe alimentos para la jornada. Cuando regresa, va directamente a la casa real, sin saludar a nadie hasta que se encuentra delante de ella. Entonces se prepara el tejuino, bebida

ritual, de maíz fermentado, que se hace hervir durante veinticuatro horas. Se recoge leña suficiente para que el fuego dure toda la noche. Los santos son sacados de la Casa Real y colocados en sus inmediaciones. Se prepara comida consistente en tamales, tortillas, galletas, chocolate, piloncillo. En algunas de estas fiestas se sacrifican animales. Quien convoca a la fiesta, ya sea el gobierno o un particular, paga los gastos. Los particulares convocan a fiestas en caso de enfermedad, sequía, mala suerte de cualquier especie, etc.

Al llegar la noche, se enciende el fuego, todos los invitados se sientan a su alrededor y el *maracami*, el cantor, asistido por dos ayudantes, comienza a cantar. Primero canta el *maracami* y luego responden los otros dos. Muchas veces los invitados, mujeres, hombres y niños, se unen al canto. Éste continúa sin interrupción hasta las tres de la mañana, más o menos, que es cuando se hace un pequeño descanso, terminado el cual se vuelve a comenzar el canto hasta que aparecen las primeras luces del alba. El objeto del canto es preguntar a los dioses si desean fiesta. Los que cantan enumeran sus cuitas y solicitan bendiciones. La noche que estuvimos en Huilotita se imploraron también bendiciones para nosotros los *teguares*, los blancos. Cuando aparecen los primeros rayos del sol, el *maracami* y sus ayudantes se levantan y se dirigen a los santos que se dice que aparecen sobre las montañas envueltos en nubes; también son invocados los cuatro vientos y se echan bendiciones en dirección del mar y de los diversos santuarios. Luego el *maracami* bendice las cosas utilizadas en la fiesta: velas, chocolate, galletas, etc., con una pluma de águila mojada en el agua sagrada. Entonces se bendice a los animales que han de ser sacrificados, y sus propietarios proceden a matarlos. En Huilotita se mataron un toro, una oveja y un pollo. La primera sangre de los animales sacrificados se coloca en una calabaza pequeña y es ofrecida al sol. Después se pintan con la sangre las velas y las imágenes de los santos. Una porción de ellas es arrojada al fuego. Entonces comienza la fiesta, se bebe tejuino y se prepara la carne que va a ser cocinada.

Cambio de gobierno. Elecciones

Las nuevas autoridades son elegidas por común acuerdo. Después son convocadas en la casa real, donde todo el mundo ora ante el Cristo; se ofrece una copa al nuevo gobernador y si éste la acepta significa que acepta su nuevo cargo. Cada miembro del gobierno tiene su bastón, símbolo de autoridad, hecho de cedro y de unos sesenta centímetros de largo. Los bastones de los topiles son un poco más pequeños. Los bastones son adornados con flores ante todo el pueblo por los gobernantes salientes. Como parte de la ceremonia hay rezos ante una cruz a medio kilómetro de la casa real. Después regresan todos a ésta, donde vuelven a orar ante la imagen de Cristo. Se prepara el toro y cada miembro del gobierno pone su bastón sobre el animal, como símbolo de "protesta". Entonces comienzan a sucederse los preparativos de la fiesta: la elaboración del tejuino, los cantos que han de durar toda la noche, la ceremonia del amanecer y el sacrificio de los animales.

Al día siguiente se hace la comida. Entretanto, las nuevas autoridades toman posesión de sus cargos. Las salientes entregan sus bastones a las entrantes. Los tres funcionarios principales, el gobernador, el juez y el capitán, reciben un presente de maíz como símbolo de abundancia y como recordatorio de su obligación de servir alimentos abundantes durante la fiesta. A los topiles se les da madera de ocote, cera, copal y escobas como símbolos de su deber de mantener vivo el fuego de la fiesta, hacer que arda el incienso y que el terreno donde se celebra la fiesta esté bien barrido. El *maracami* reza, y aun llora a veces, durante la toma de posesión del nuevo gobierno. Entonces comienza la fiesta. Una pequeña porción de todo lo que se come es ofrendada al ídolo.

Por la noche comienza la danza, acompañada por el violín, ante el Cristo. Los huicholes bailan por parejas del mismo sexo. También lo hacen por parejas de diferente sexo, pero nunca ante el Cristo y solamente cuando se tocan instrumentos musicales de factura urbana. Durante todo el día se sirve tejuino y la fiesta termina cuando se acaba la bebida.

Semana Santa

Ésta es una fiesta muy importante. Comienza el jueves por la noche con los cantos usuales. En esta semana no se sacrifican animales. El viernes van todos a bañarse. Se "bautiza" a una persona y luego siguen todas las demás. Hombres y mujeres, en su mayor parte desnudos, se bañan juntos. Por la noche se prosigue el canto.

El sábado cada persona recibe su trozo de palma y es marcada en la frente con ceniza. No se usa ningún signo especial. Se reparte tejuino y el baile, prohibido hasta este momento, comienza.

El domingo se bendice a los animales, el agua y la comida y se sigue bebiendo hasta acabar la bebida.

Fiestas del buen temporal

Estas fiestas se celebran durante el mes de octubre, cuando se recogen las primeras cosechas. Las principales son la de la calabaza y la del elote. El ritual es el mismo de las demás fiestas, con la diferencia de que no se permite a nadie comer el maíz ni la calabaza hasta después de la fiesta.

Algunas veces una pareja ejecuta la danza del toro. El hombre, sosteniendo unos cuernos de toro, y la mujer, agitando un pañuelo rojo, bailan una parodia de corrida de toros. Algún prestigio especial va unido a esta danza, puesto que sólo la baila la gente principal.

Fiesta del peyote. Noviembre. Diciembre

El peyote es un cacto muy venerado por los huicholes, usado como un narcótico que se considera que tiene virtudes medicinales. Los indios pretenden que el

comer peyote les da una gran fuerza, y les hace sentirse muy alegres y capaces de caminar días enteros sin cansancio. Esta fiesta, una de las más importantes, se celebra porque los indios consideran el peyote como símbolo de la fuerza y la buena salud. Los preparativos comienzan con más de un mes de anticipación. La persona que convoca la fiesta invita a sus amigos. Algunas veces se hace acompañar de una mujer en su peregrinación para recoger el peyote. Con ellos va un sacerdote para confesarlos y bendecirlos durante el viaje. Según nuestras noticias, el único lugar adonde van los huicholes a buscar la planta se encuentra cerca de San Luis Potosí y el viaje a pie dura un mes entre ida y vuelta. Antes de emprenderlo, cada persona de la comunidad contribuye con alimentos para los peregrinos. En caso de que los alimentos no duren todo el viaje, los peregrinos no pueden comprarlos y sólo pueden comer lo que se les dé de limosna. Antes de la salida se prepara bastante leña para encender un fuego que ha de durar tanto como el viaje. Este fuego no se permite jamás que se apague.

Durante el viaje los peregrinos están obligados a guardar diariamente un ayuno que dura hasta el mediodía. Después de algunos días de marcha, llegan a un punto denominado "Puerta del Fuego". Allí el sacerdote los confiesa y ora. Aquellos que hacen el viaje por primera vez no apartan la vista del suelo ni miran a derecha ni izquierda. Los viajeros permanecen en San Luis solamente el tiempo necesario para recoger el peyote y regresan en seguida. Unos días antes de su llegada al pueblo, salen a su encuentro las mujeres con comida, pero a los hombres les está prohibido mirarlas. A medida que el grupo se acerca al final de la peregrinación, hacen menos horas de camino cada día. Lo primero que hacen al llegar es rezar ante el Cristo. Luego el pueblo entero les da la bienvenida; comienza el canto que durará toda la noche, y el tejuino queda preparado para la celebración del día siguiente.

Algunas veces interviene en los ritos otro cantor llamado "mitotero". Su objeto es conjurar a las esposas de los peregrinos a que confiesen cualquier infidelidad que hayan podido cometer durante la ausencia de los maridos. Si la mujer se echa a llorar, es que ha sido infiel, y entonces el marido recurre a alguna forma de castigo, que por regla general es la de llevársela a un lado y darle una buena paliza.

Al día siguiente de haber sido sacrificados los animales y haberse servido el tejuino, cada persona recibe su ración de peyote. El baile continúa todo el día ante el Cristo. Algunas veces se baila dentro de la casa real. La fiesta dura tres o cuatro días, sin interrupción, día y noche, y termina cuando se acaban el peyote y el tejuino. Generalmente el peyote se toma sólo durante esta fiesta pero es posible que algunos lo usen en los viajes largos, a fin de fortalecerse.

Fiestas del venado. Mayo. Octubre

En octubre se ponen las trampas para el venado. La persona que primero llega hasta el animal que ha sido capturado tiene derecho a la piel de éste. Los cazadores emprenden entonces el regreso con el venado. En las afueras del pueblo son recibidos por las mujeres, que llevan copas de incienso y los acompañan hasta la

casa real, donde todo el pueblo participa en una ceremonia que consiste en dar chocolate, atole y galletas al venado. Cada persona moja un dedo en el chocolate y unta con él al animal. Las galletas se las meten en la boca. Entonces se pone a cocer el venado, pero está prohibido comerlo hasta la época de la fiesta, que muchas veces se celebra más de un mes después de la captura del venado. Para entonces ya se han formado gusanos y la carne y el caldo, muy apreciados por los huicholes, son consumidos en estado de semidescomposición. La carne se prepara sin sal. Asimismo, los cazadores no toman sal en todo un mes ante de que comience la época de la caza. Las celebraciones nocturnas que preceden a esta fiesta son iguales a las que preceden a las demás.

Posición de la música en la comunidad

Todo el mundo toma parte en el canto durante las fiestas. Los mejores cantantes son aceptados como ayudantes de los *maracamis*, que son más de uno en cada comunidad. El *maracami* es el único que tiene una posición especial, puesto que, por lo general, es curandero o sacerdote. La única retribución que recibe el *maracami* por sus servicios es una buena porción de los animales sacrificados. Los músicos no se dedican exclusivamente a la música. Hay mucha gente que toca el violín y la guitarra, instrumentos de manufactura casera, que, si bien son usados en las fiestas, constituyen también una fuente de diversión, y a veces se tocan horas y horas sin descanso. Además de la música propia de las ceremonias religiosas, los huicholes tienen canciones de contenido profano, que se cantan solamente en la intimidad del hogar. Nosotros tuvimos la suerte de poder grabar algunas de estas pequeñas cantilenas. Esto fue posible solamente gracias a las buenas relaciones existentes entre la misión y los nativos de Tuxpan. La cantante, una muchachita, accedió a cantar ante nosotros, pero con la condición de que no hubiese allí nadie del pueblo. Cuando llegamos a Bolaños, cuartel general de la misión, el jefe de ésta estaba en Tuxpan. Se le envió un recado sugiriéndole que sería muy conveniente hacer venir a los músicos a Bolaños para hacer la grabación. El jefe llegó a Bolaños al día siguiente para decirnos que había logrado convencer a cinco familias para que vinieran, pero en el último momento el gobernador protestó diciendo que la música era para los dioses y puesto que éstos se guardaban en Tuxpan sería una locura cantar en Bolaños. Tuvimos que abandonar nuestro plan.

Los cantores son de diversas edades. En esta región las viejas tradiciones tienen todavía mucha fuerza ya que ha habido poco contacto con el mundo exterior. Muchos huicholes visitan otros lugares, especialmente Tepic, en Nayarit, pero rara vez regresan con alguna de las ventajas de la "civilización". Como se verá por los títulos de las canciones que cantó la muchacha arriba mencionada, saben lo que son los trenes, la cerveza, los aeroplanos, etc. Hace algunos años el Departamento de Asuntos Indígenas estableció en Bolaños una escuela para indios. Duró unos años y luego fue clausurada. La escuela tuvo poca o ninguna influencia en las comunidades huicholas, salvo que algunos indios aprendieron el español.

Educación musical

Los huicholes aprenden a cantar de oído sus cantos. Como celebran numerosas fiestas durante el año, los niños de ocho años ya conocen el repertorio.

Los *maracamis* son los únicos que pasan por un periodo de adiestramiento. Aunque no practican ritos de iniciación, están sujetos a ciertas restricciones: no toman sal durante seis meses y ayunan diariamente hasta el mediodía durante ese periodo. Los *maracamis* se autodesignan y se someten a adiestramiento después de haber escuchado la llamada de los dioses.

Los instrumentistas aprenden también de oído.

Instrumentos y grupos vocales

Tres son los instrumentos usados por los huicholes: el violín, la guitarra y un tambor prehispánico denominado panhuéhuetl.

Los dos primeros se usan en la mayoría de las fiestas para acompañar las danzas y también como diversión. Algunas veces el canto se acompaña con violín y guitarra. El tambor se usa solamente en las fiestas de la calabaza y del elote como acompañamiento de la danza y el canto.

El único grupo vocal organizado es el que canta durante la noche anterior a la fiesta. Este grupo está formado por el *maracami* y sus dos ayudantes.

El panhuéhetl tiene las siguientes características: está hecho del tronco hueco de un árbol; tiene tres pies cuyas dimensiones varían un poco; la piel estirada sobre el extremo superior está sujeta por dieciocho clavijas de madera; la circunferencia del tronco es de ochenta y dos centímetros. Los dibujitos están grabados en la madera y son de carácter lineal. El instrumento se toca con la palma de las manos.

Observaciones generales

La suerte nos acompañó durante este viaje. En general, la estación de las lluvias comienza a fines de mayo y los huicholes abandonan por completo sus poblados durante esta estación para dedicarse a la siembra. Este año las lluvias comenzaron precisamente al entrar nosotros en la comarca. Si hubiéramos llegado tres días después no habríamos encontrado un alma.

La mayor parte de la grabación se hizo en un pequeño rancho de las inmediaciones de Tuxpan, llamado Huilotita, durante una fiesta, la última hasta el comienzo de la estación seca, convocada a causa de la presencia del paludismo que había atacado a los niños del poblado.

Los indios estuvieron amables con nosotros porque conocían a nuestros compañeros de la misión y a un comerciante famoso por los cristos "milagrosos" que les vende. Montamos nuestro equipo en las inmediaciones, bajo una especie de tienda improvisada que nos protegiese de la lluvia y el viento (había estado llo-

viendo constantemente toda aquella tarde), y con ayuda de lámparas de bolsillo grabamos a ratos hasta el amanecer. No nos fue posible oír los resultados de la grabación hasta que el *maracami* hizo un descanso a las tres de la mañana. Tenían mucha curiosidad por conocer estos resultados y les gustaron mucho. Durante el día llegó más gente, entre ella otros *maracamis* que después de un rato de estarlos convenciendo accedieron a grabar. Grabamos toda la mañana y toda la tarde. También se ejecutaron algunas danzas.

Al día siguiente salimos para Tuxpan. A nuestra llegada encontramos el pueblo totalmente vacío. Como había llovido el día anterior, todos se habían ido para comenzar la siembra. Logramos grabar allí algunos sones tocados por un violinista y canciones de carácter profano. Envíamos un recado al gobernador y a varios de los músicos para que vinieran, pero se negaron a hacerlo.

Los huicholes sienten por lo general bastante antipatía por los extraños y se niegan a ayudarlos en cualquier forma. Felizmente para nosotros, la misión cultural está en muy buenas relaciones con ellos.

Tuvimos inconveniente con nuestro equipo en este viaje. Al principio de cada disco se oye un zumbido que no pudimos eliminar. El aparato había sufrido grandes averías después del viaje de Zacatecas a Bolaños.

Las baterías resultaron poco recomendables porque la energía se había reducido mucho a causa de la humedad. Grabamos todo lo que pudimos con la esperanza de que los discos se pudiesen amplificar después. Ello hubiera sido perfectamente posible si los discos vírgenes no hubieran estado tan secos. Los discos originales son ruidosos (como si fueran discos viejos) y si se amplifican es peor. En el futuro usaremos una planta de energía eléctrica.

Características musicales

La cultura musical de los indios huicholes es vocal e instrumental. La tradición vocal es mucho más importante y antigua que la instrumental, como puede verse por la clase de material grabado. El canto se hace al unísono, con uso de falsete de vez en cuando. Los huicholes parecen tener cierto sentido de la dinámica y de la calidad de la voz. Compárense los discos de los sones usados en la danza y los de los que se cantan la noche anterior a la fiesta. Hay siempre un fervor religioso y una intensidad muy marcados en la manera de cantar. En los discos de la fiesta de la calabaza, cuando se usa el tambor, el canto es mucho más rítmico que cuando está sin acompañamiento, produciendo una impresión muy fuerte.

Aunque se puede oír a los huicholes tocar todo el día sus violines y guitarras (de manufactura casera), no puede decirse que posean una verdadera tradición instrumental.

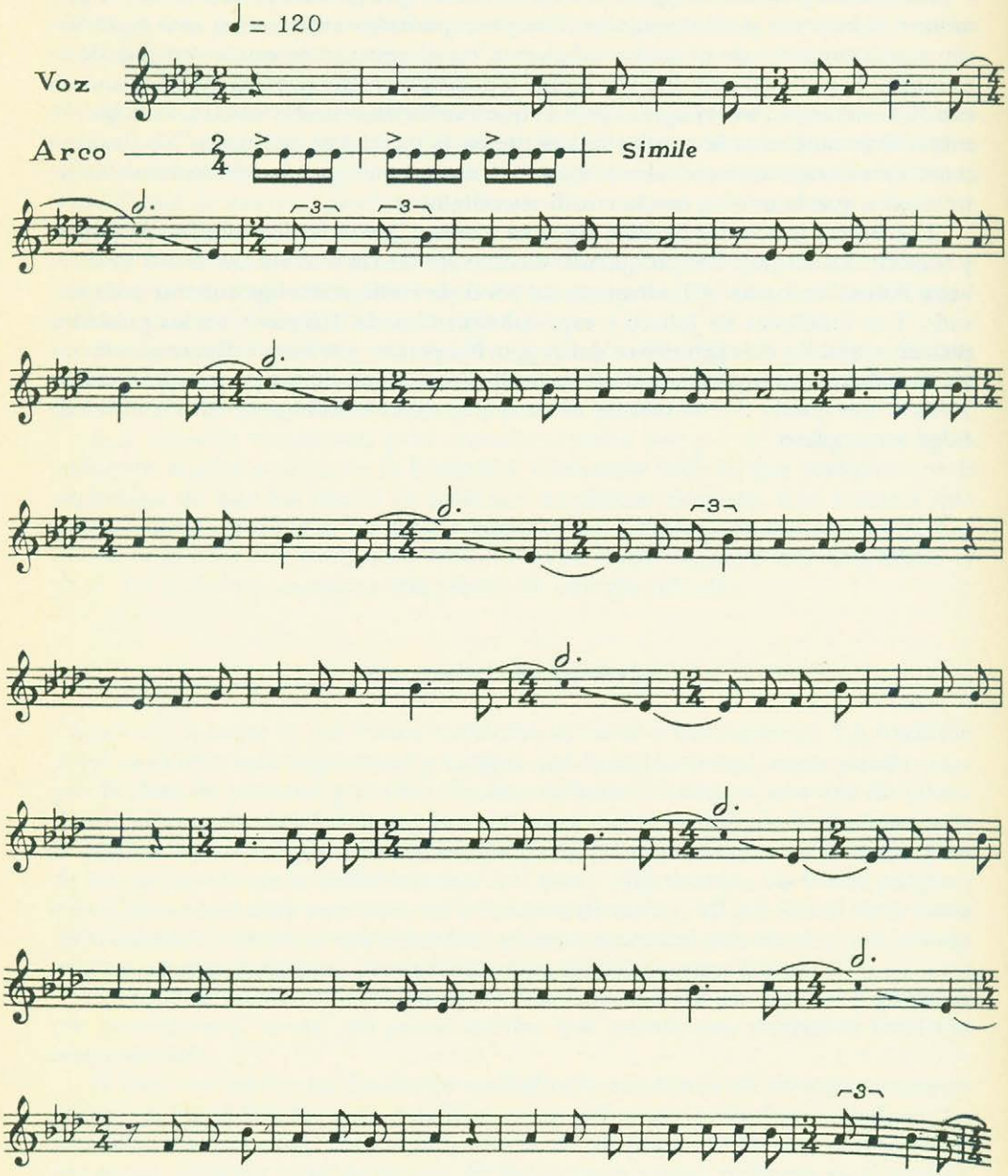
Si bien son obvias las funciones melódicas y armónicas de esos instrumentos europeos, los indios los usan más bien como percusión y emplean solamente las armonías más sencillas. Esta región es una de las pocas de México donde no se encuentra ninguna clase de flautas. El único instrumento indígena es el tambor prehispánico panhuéhuetl.

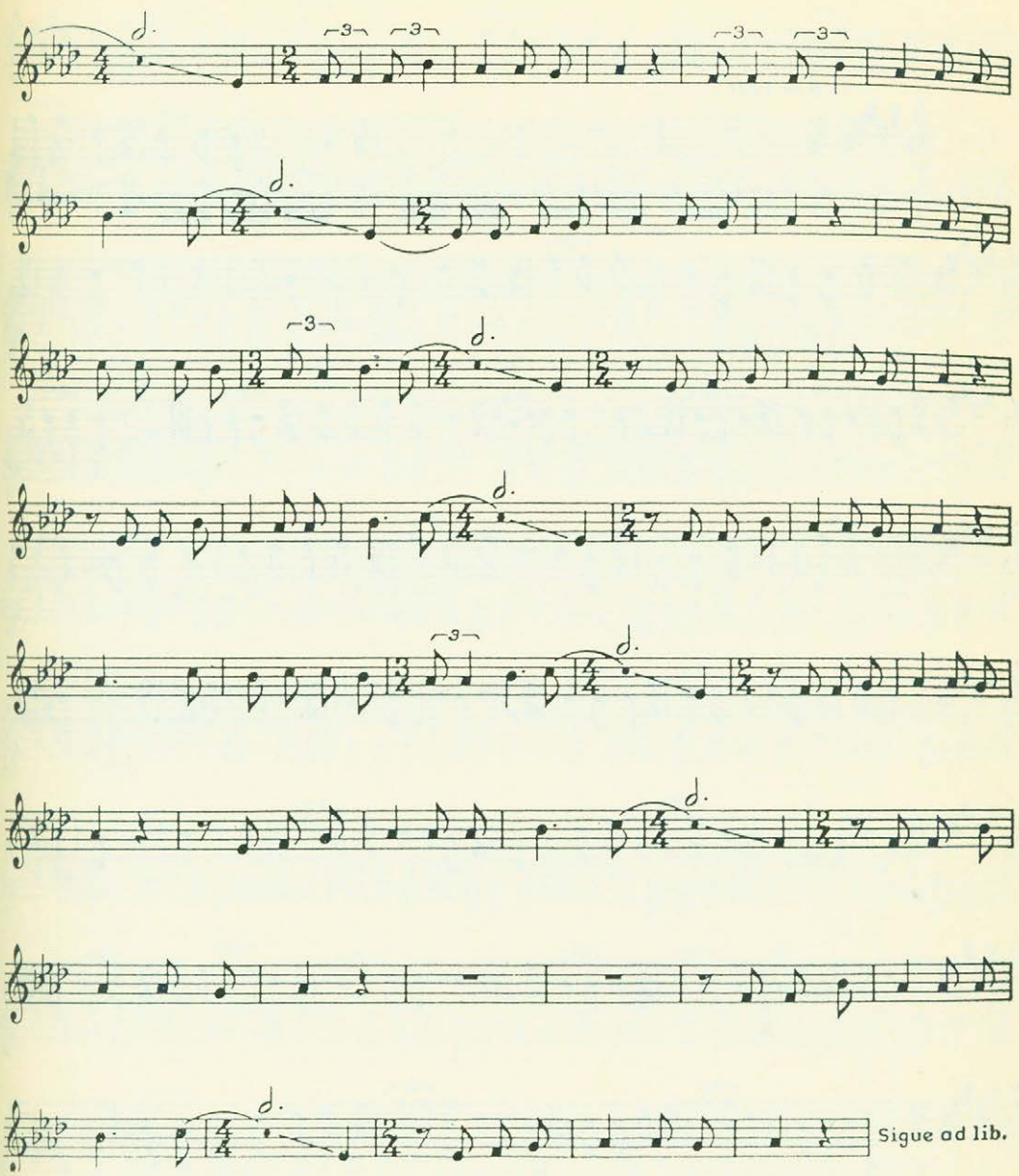
La música es de todos. Todo mundo dentro de la comunidad sabe los sones que se cantan en las fiestas. Sin embargo, los *maracamis* son siempre varones. Ignoro si ha habido alguna vez mujeres *maracamis*.

No hemos podido averiguar si las cantinelas que grabamos son cantadas por todos o solamente por las mujeres. Tampoco pudimos averiguar si esas melodías son tradicionales, con cambios solamente en el texto, o si son invención de la cantante. Ésta cantó con una voz aguda y penetrante que parecía muy natural en ella. Sin embargo observé que a medida que aumentaba su nerviosidad, el diapasón subía. Esas canciones se cantan solamente en la intimidad del hogar. No parecen tener características especiales y siguen el mismo patrón y la misma relación de intervalos que la música usada con fines religiosos.

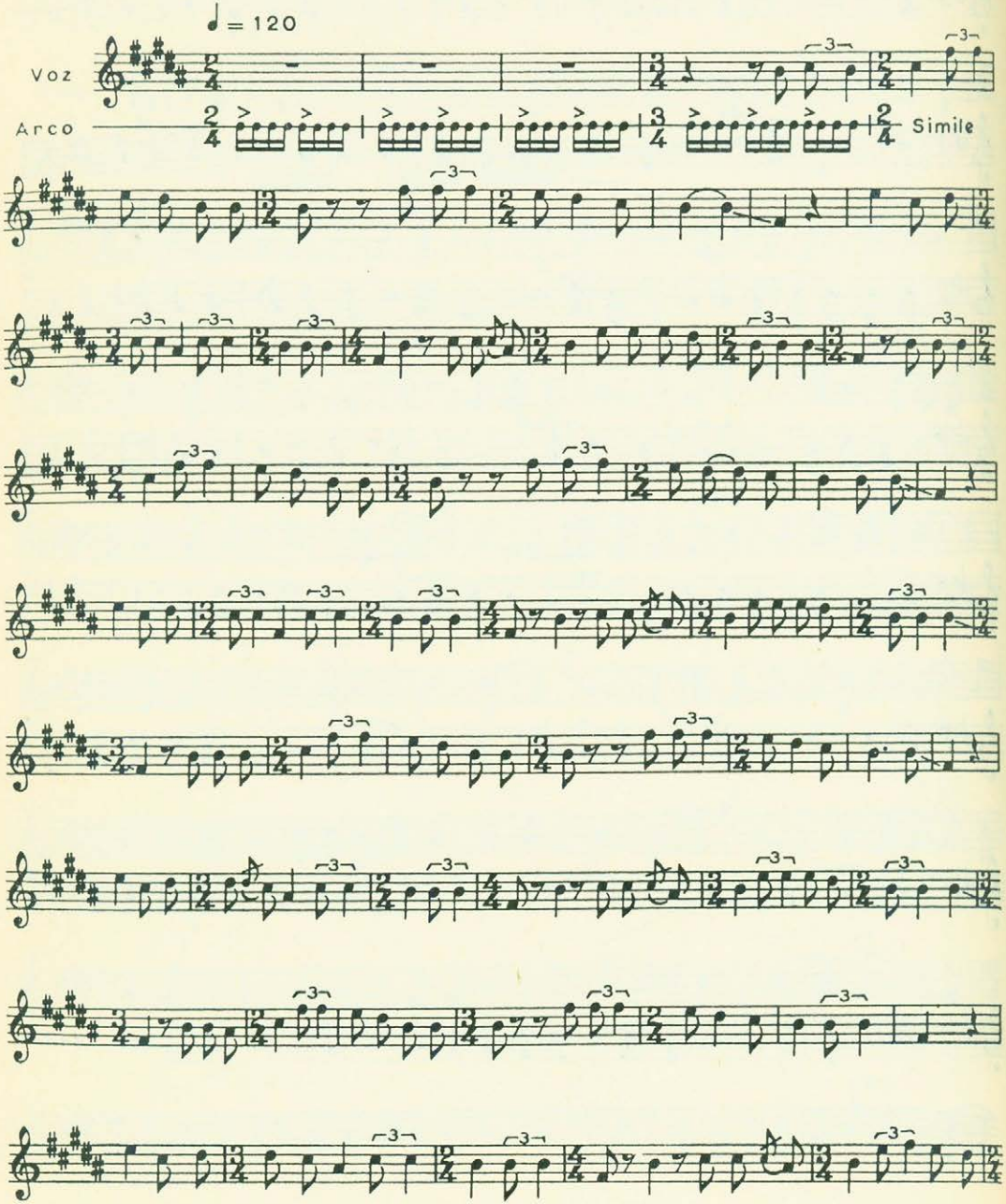
Los indios huicholes ocupan un área extensa, parte de los estados de Jalisco y Nayarit. En Nayarit han adquirido muchas de las caracterísitcas de sus vecinos inmediatos, los coras. Allí alcanzan un nivel de civilización ligeramente más elevado. Los huicholes de Jalisco y especialmente los de Tuxpan y varios poblados próximos son los más primitivos del grupo. No parece que haya influencia exterior en su música, particularmente en la vocal. Ésta es una de las pocas comarcas de México que queda donde esto es cierto y por esta razón merece un estudio más largo y completo.

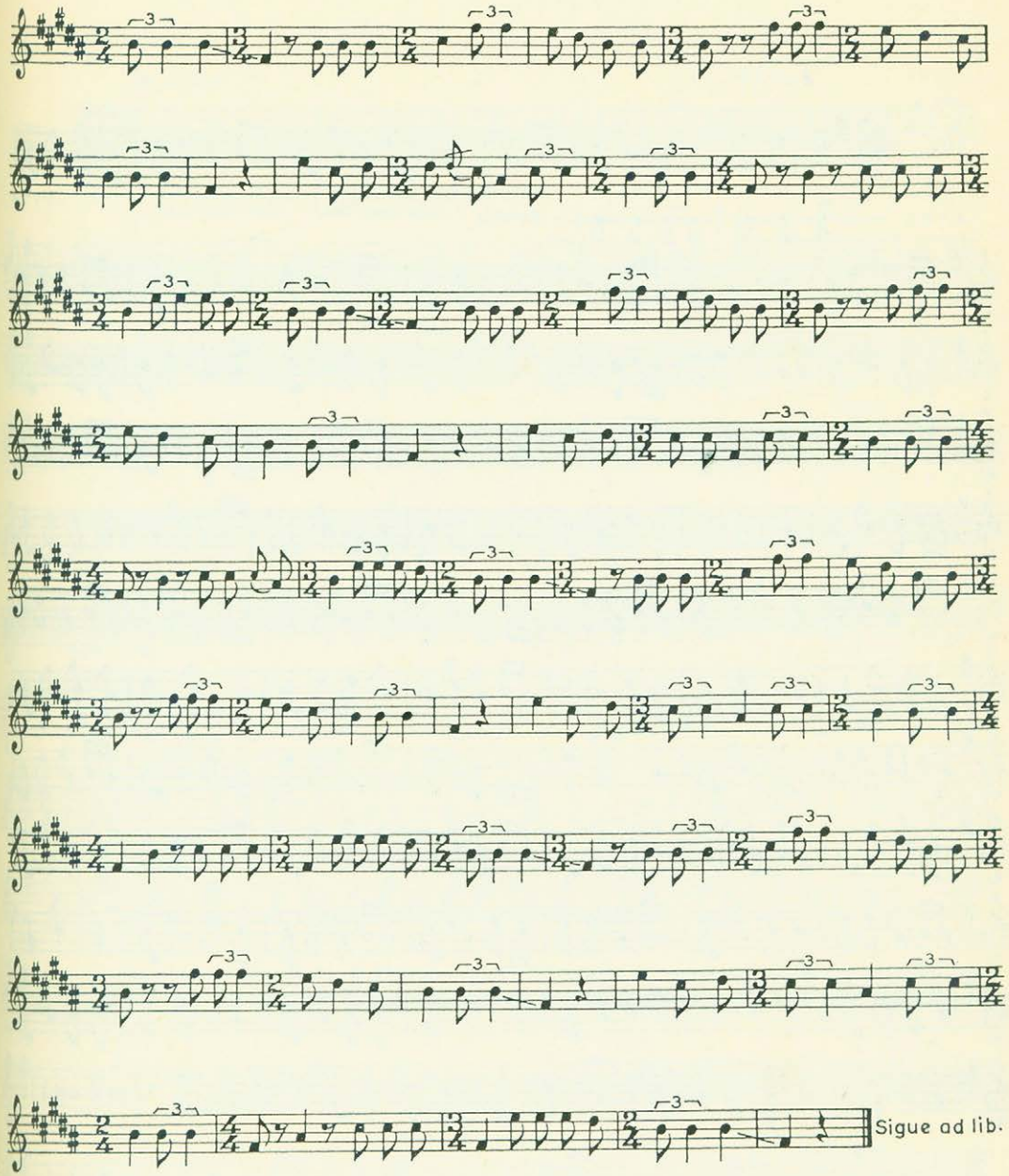
Son del león



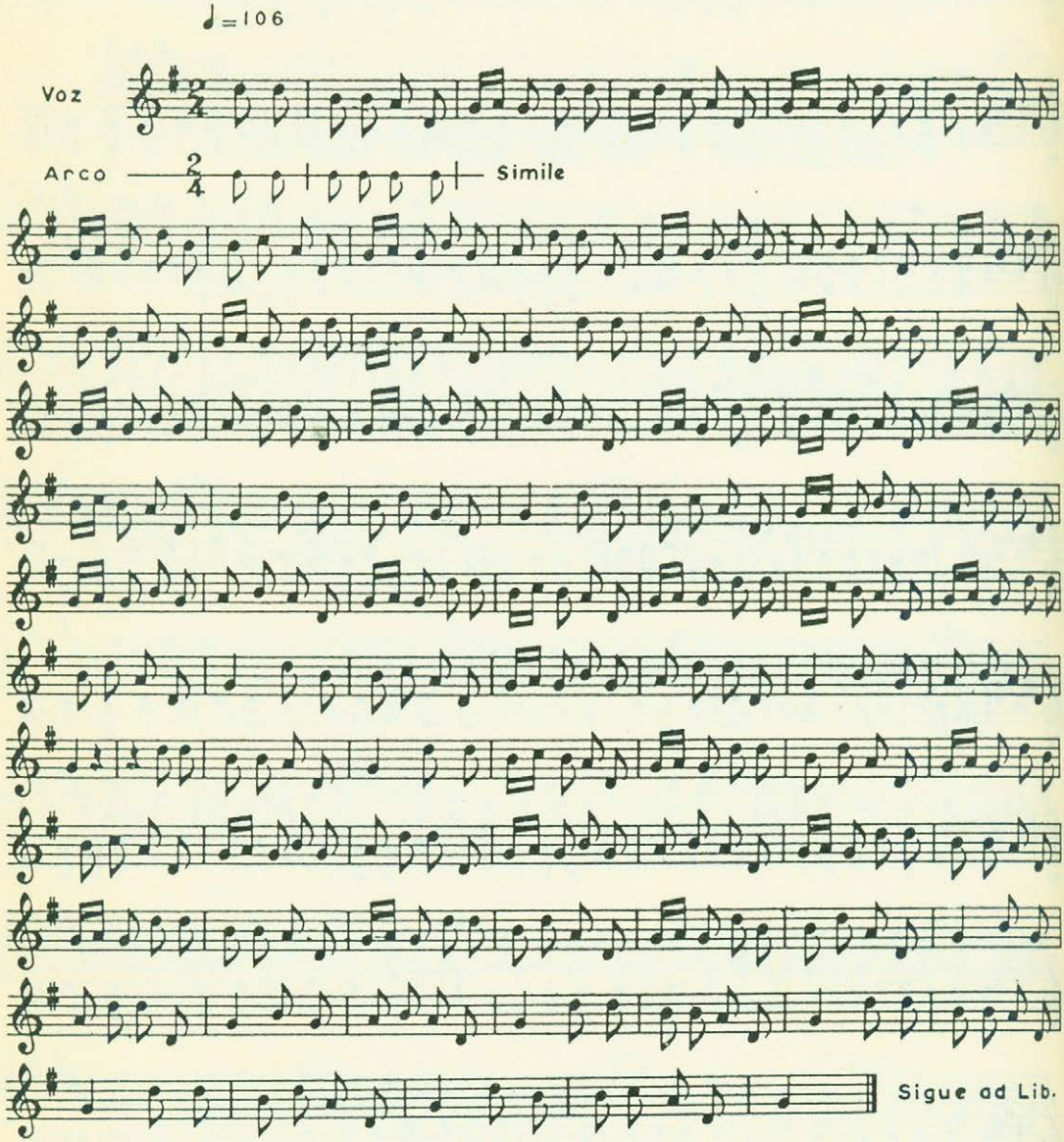

Sigue ad lib.

Son del elote

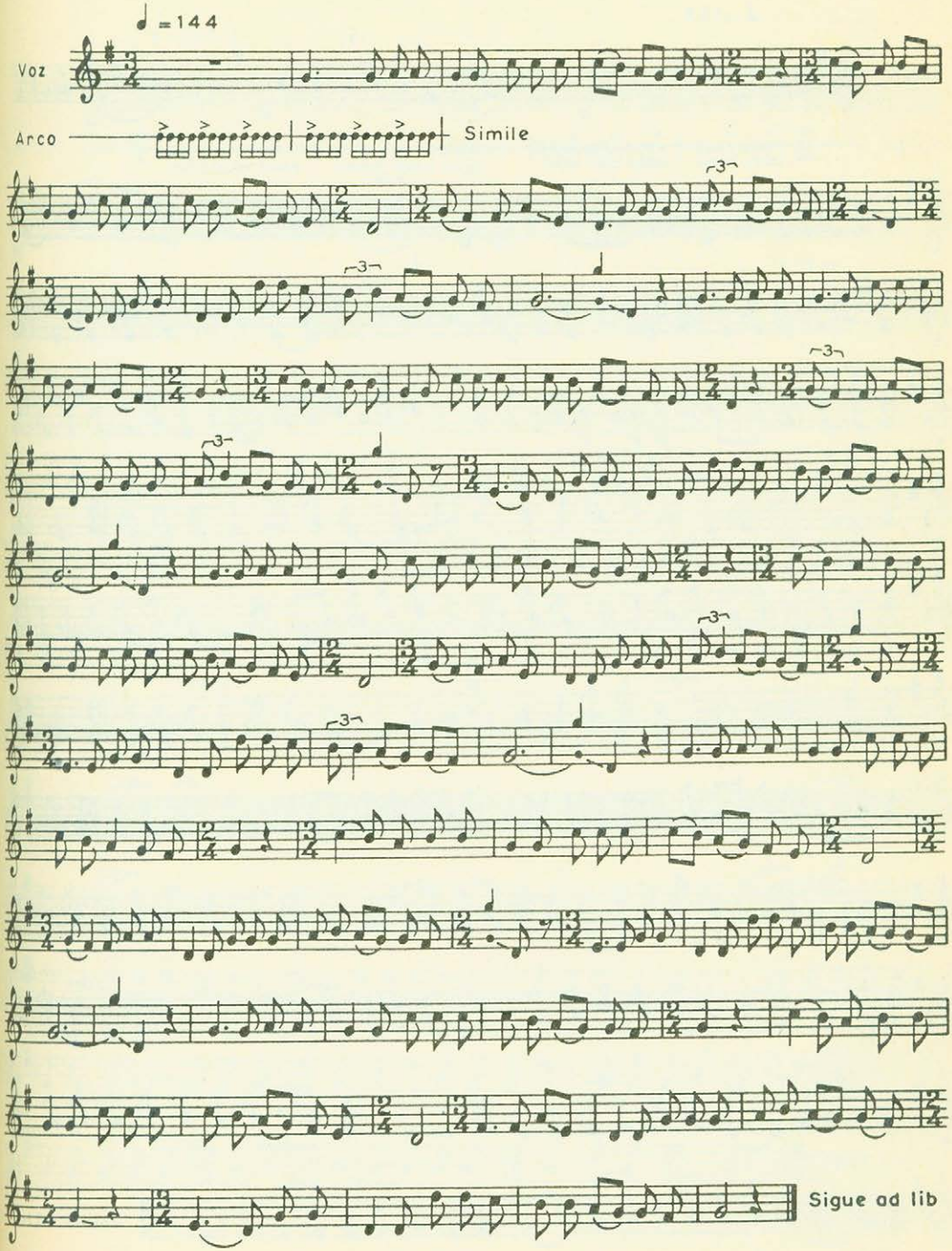



Sigue ad lib.

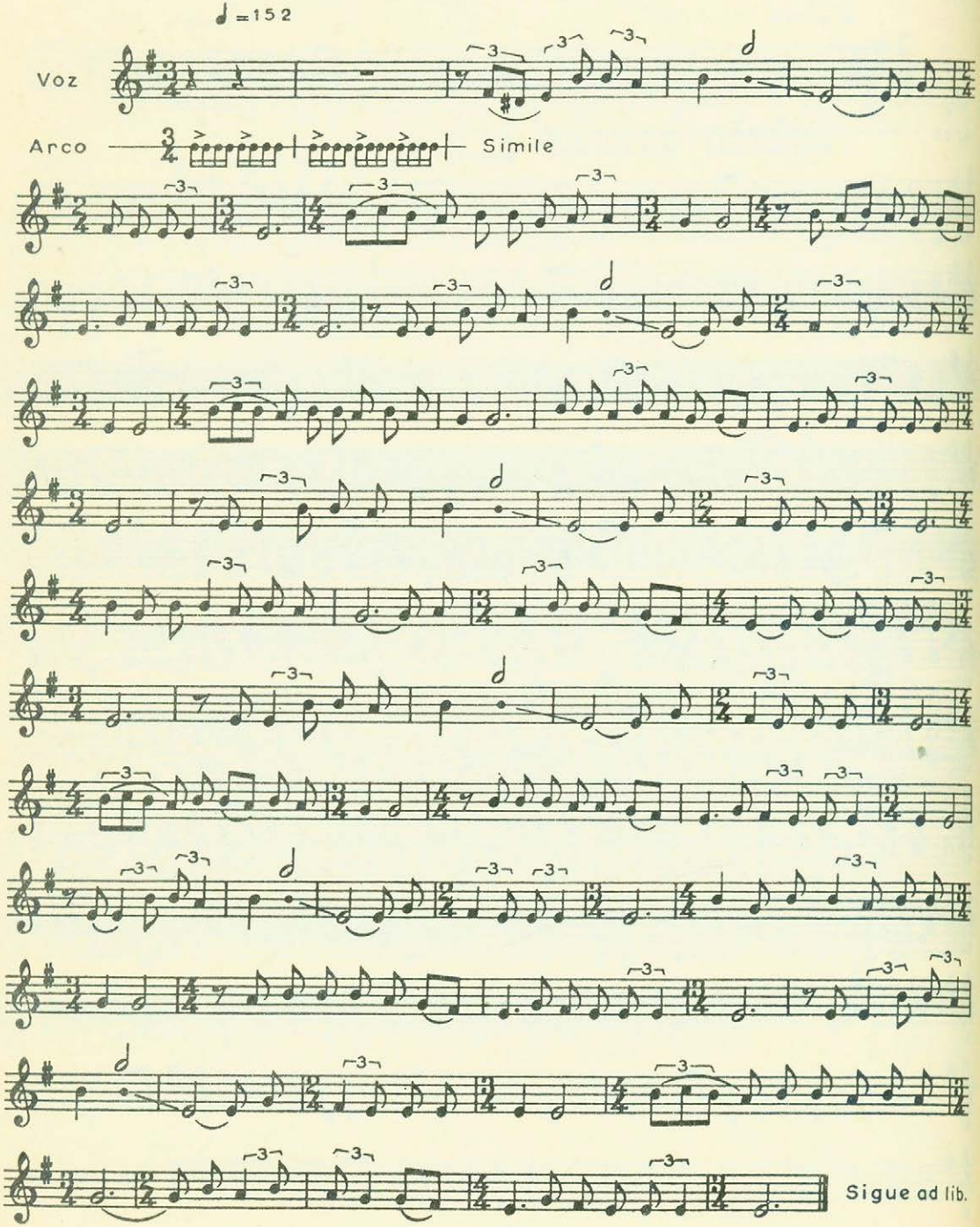
Son de la chicharra



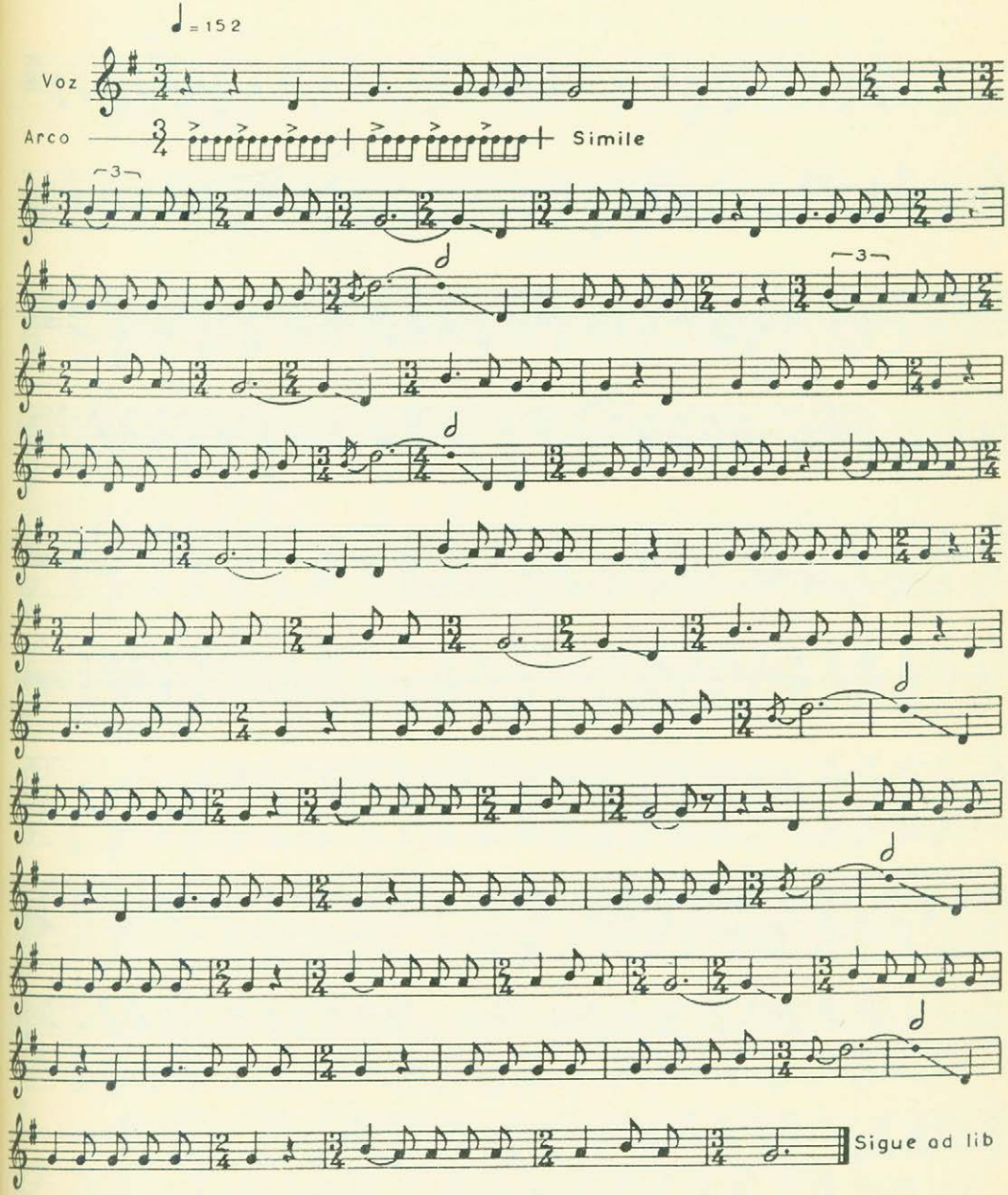
Son del venado



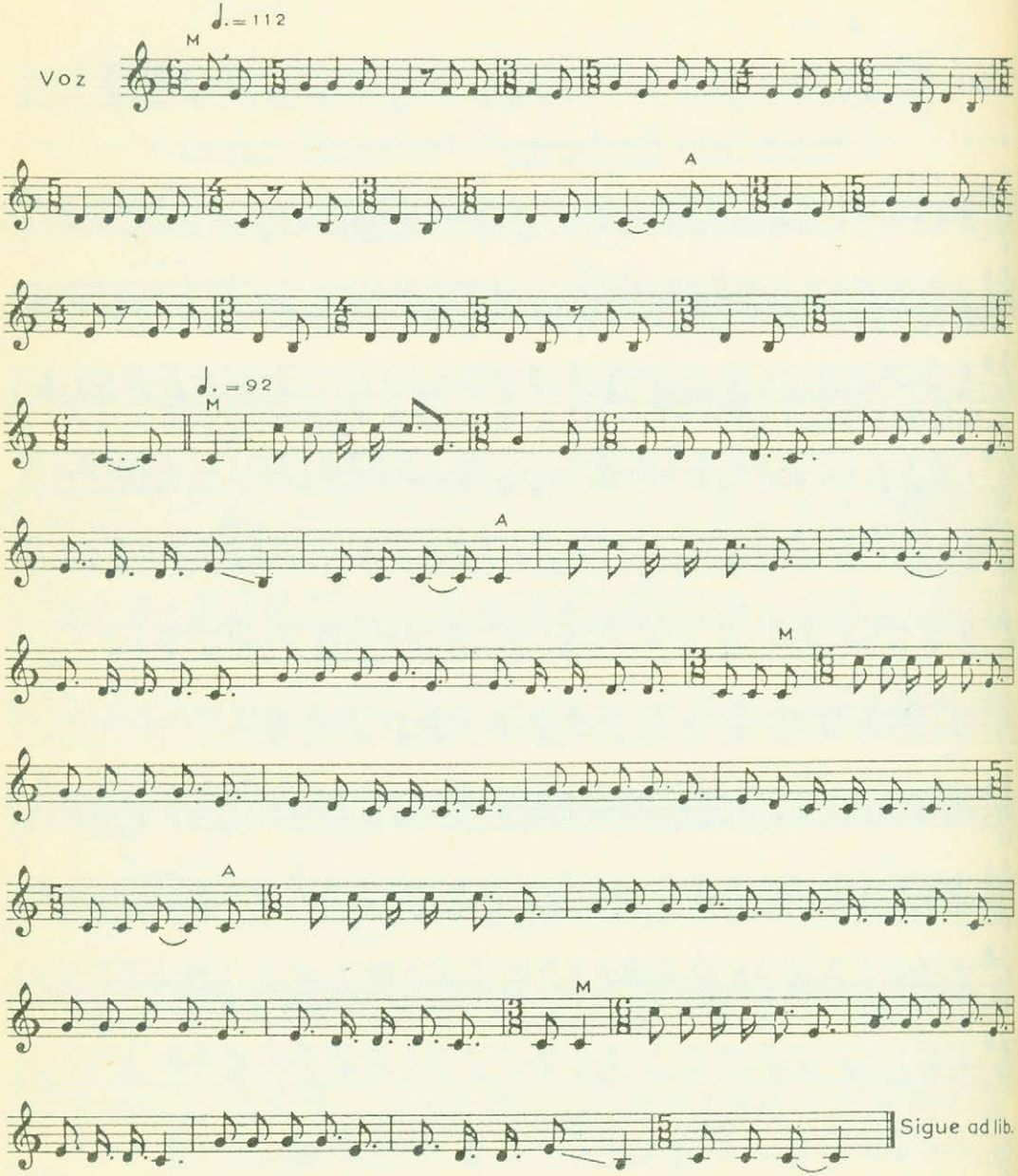
Son del esquite



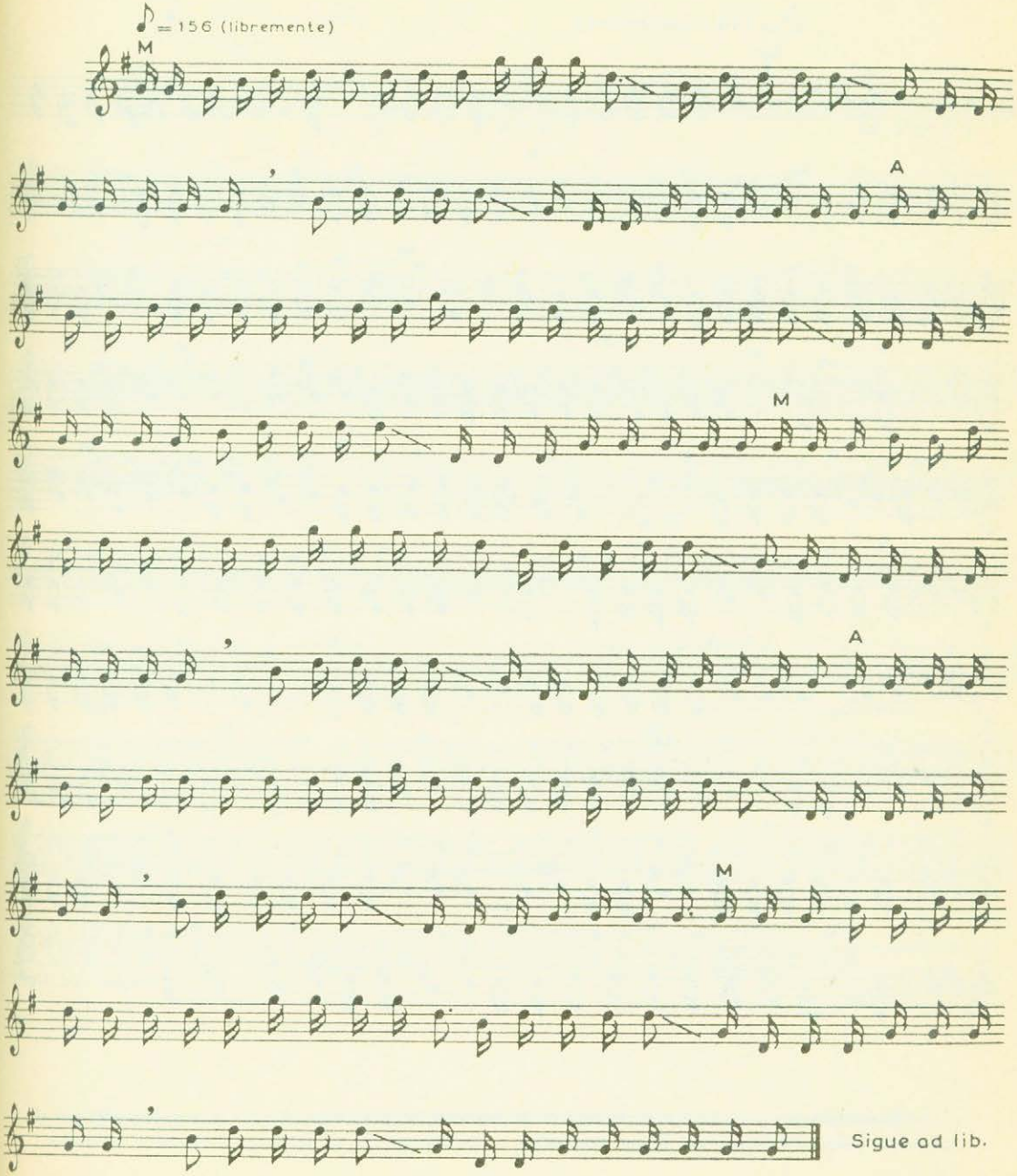
Son para la siembra



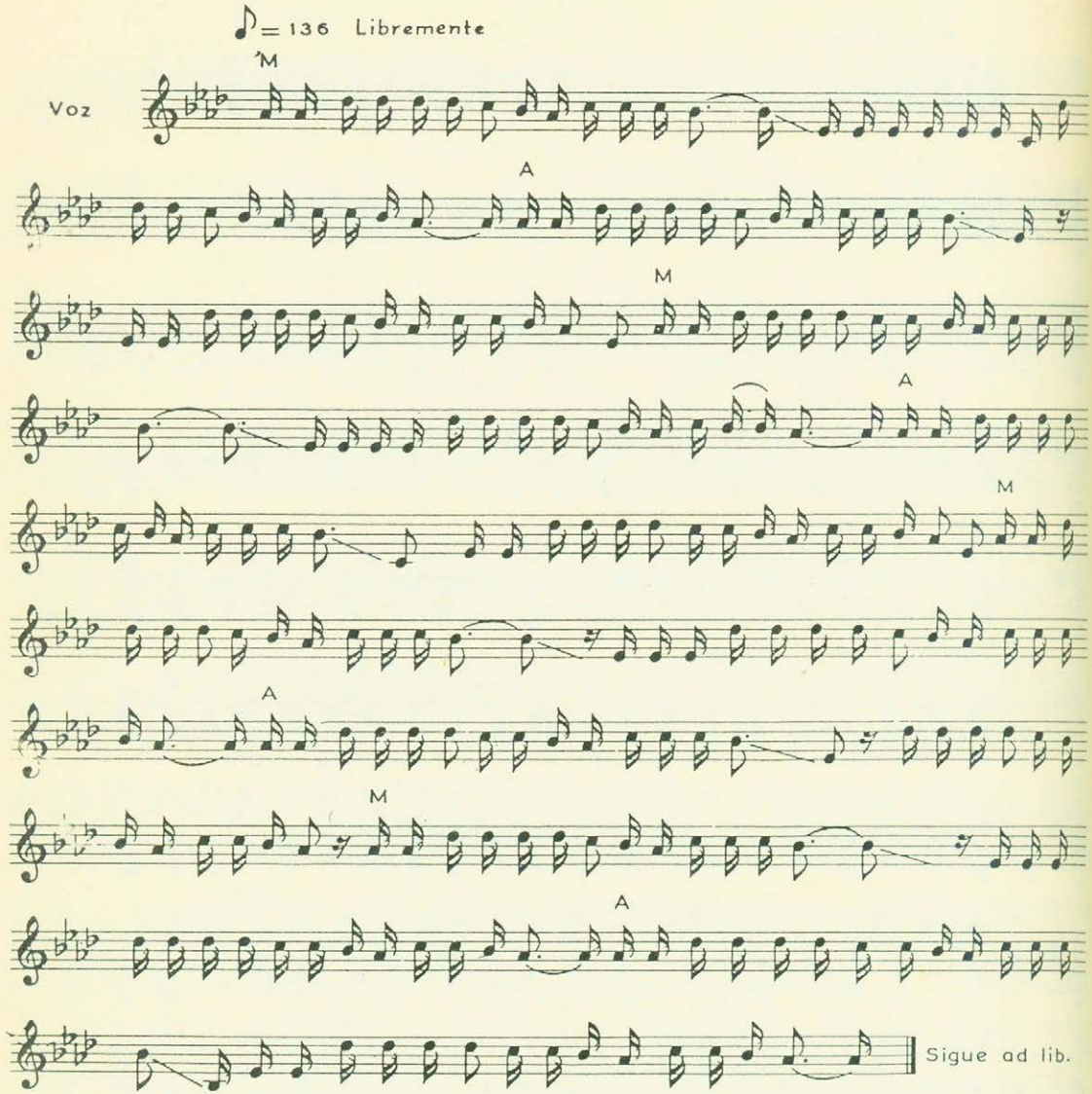
Canto para curar enfermos



Canto para curar enfermos

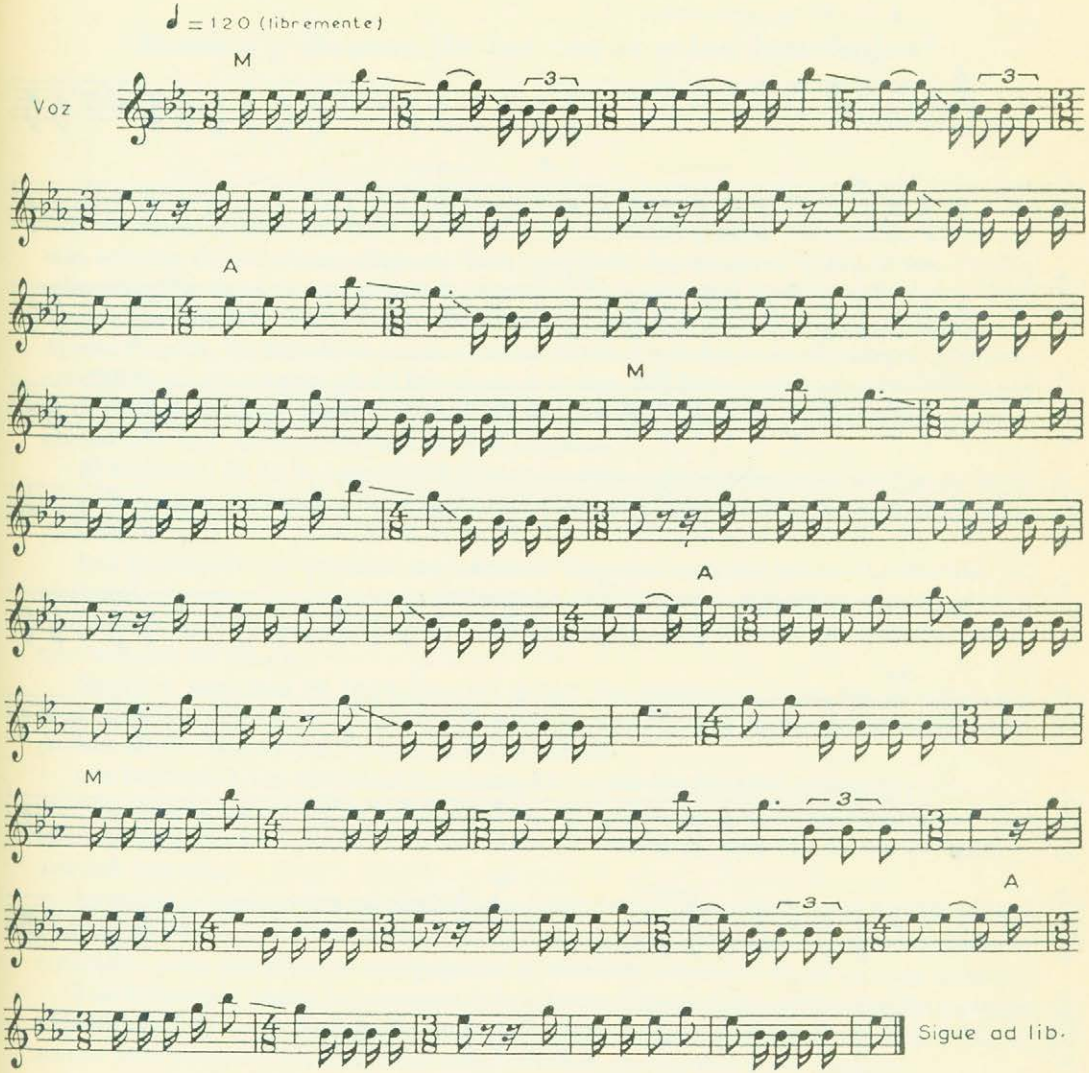


*Canto para curar enfermos**



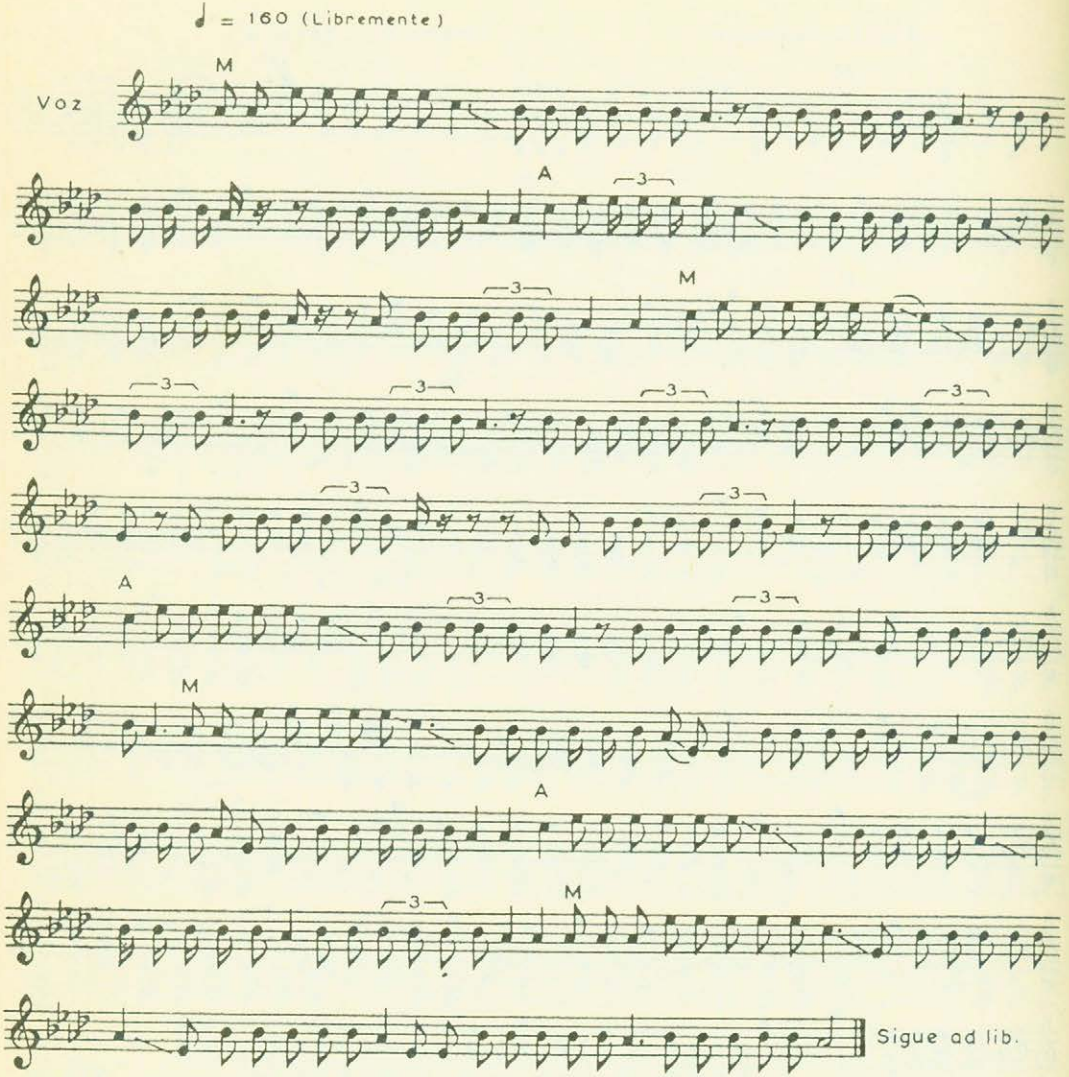
* Las letras M y A en las notas de este canto indican, respectivamente, las frases cantadas por el *maracami* y las contestaciones de sus ayudantes.

*Canto para curar enfermos**



* Las letras M y A en las notas de este canto indican, respectivamente, las frases cantadas por el *maracami* y las contestaciones de sus ayudantes.

[*Canto para curar enfermos**]



* Las letras M y A en las notas de este canto indican, respectivamente, las frases cantadas por el *maracami* y las contestaciones de sus ayudantes.

9

Música y danzas de los coras y los huicholes*

Frances Toor

Como cantores, sólo los seris superan a los huicholes, pero estos últimos tienen más música de carácter religioso. Los hombres, las mujeres y los niños cantan salmodias durante las ceremonias paganas, dirigidos por un chamán y dos ayudantes, que son seleccionados de entre los cantores más afamados de la comunidad. Aparte de esto, los hombres tocan y cantan música secular todo el tiempo. Algunas canciones en su lengua giran en torno a temas tan poco tradicionales como los trenes o los aviones. Las mujeres y las muchachas también cantan pero única y exclusivamente en la intimidad de sus hogares.

El huéhuetl es en la actualidad el instrumento más usado, pero sólo se elabora entre las tribus primitivas, como los huicholes, y se toca con las manos a la antigua usanza.

Los huicholes acompañan sus cánticos paganos con un tambor primitivo, el huéhuetl, y en sus ceremonias cristianas arrancan notas musicales a pequeños y rudimentarios violines y guitarras. Curiosamente, son una de las escasas tribus que carecen de flauta.

Siempre que uno se topa con un grupo de huicholes lejos de su lugar de origen, es casi seguro que uno de ellos lleve un violín y otro una guitarra. Son un pueblo alegre, amante del placer y de la música.

Los huicholes, tan afectos a la música, elaboran sus propias guitarras y violines, que son rudimentarios y pequeños, pero, de todos modos, tienen buen sonido. Los seris de Sonora cuentan con un violín de carácter único, de forma oriental y una sola cuerda.

La música desempeña asimismo una parte importante en la vida de los coras, pero entre éstos tiene un carácter primordialmente religioso. Conservan cantos especiales para sus ceremonias paganas y cánticos seculares en su propia lengua.

Prácticamente todos los varones saben tocar y manufacturar flautas de carrizo y elaboran instrumentos nuevos cada año durante Semana Santa. El resto de su acervo instrumental incluye tambores, violines, triángulos y los mitotes.

* *A Treasury of Mexican Folkways. The Customs, Myths, Folklore, Traditions, Beliefs, Fiestas, Danzas and Songs of the Mexican People, Illustrated with 10 color Plates, 100 Drawings by Carlos Merida and 170 Photographs*, Nueva York, Crown Publishers, 1947, pp. 37-39, 83-85, 341-342, 344 y 350. Traducción de Pastora Rodríguez Aviñoá.

Los coras de Nayarit disponen de sonajas con discos metálicos o cascabeles, y del mitote, un curioso instrumento de madera en forma de arco, unido con un mecate delgado. Se toca con dos palos, colocado sobre una calabaza que yace en el piso, y el ejecutante sujeta las dos piezas juntas poniendo su pie en el centro.

El mitote es su instrumento sagrado y se toca exclusivamente durante los ritos paganos relacionados con el maíz. Los músicos son en general viejos curanderos. Uno del pueblo de San Francisco, Nayarit, nos informó que los mitotes son elaborados por Dios en el cielo y enviados a la tierra; pero él, personalmente, los sabía tocar desde que nació, pues Dios le había enseñado. Ahora bien, su padre y su abuelo habían sido ejecutantes de mitote. Los padres suelen enseñar música a sus hijos, al igual que las otras artes.

La purificación huichola de los primeros frutos

Ésta es la fiesta más importante de los huicholes porque la gente no puede disponer de sus nuevas cosechas hasta que se haya celebrado. Todo el mundo asiste, puesto que las personas que van a consumir la cosecha tienen que ser "purificadas" junto con los primeros frutos.

Los altares se adornan con toda suerte de hermosos objetos sagrados –flechas, plumas, ídolos, vasijas votivas, velas, flores y elotes–, a modo de ofrendas.

Las ceremonias dan comienzo al atardecer, cuando se cuela el tesgüino, la bebida ritual, en un tamiz, y toda la noche la gente permanece despierta escuchando al chamán recitar los mitos, que explican la creación del mundo y las funciones de los dioses, y, naturalmente, orando, comiendo y bebiendo.

Las mujeres son las principales participantes. Al amanecer, se ponen sus mejores galas y visten a sus hijos. Adornan las cabezas de los niños con listones nuevos para el cabello, en las que colocan plumas del tocado del chamán, para indicar que están tomando parte en una ceremonia sagrada, y "ojos de Dios", para simbolizar las plegarias en favor de la buena salud y una larga vida. Las mujeres tejen asimismo guirnaldas para sus cabezas con las flores amarillas y rojas, que florecen en las milpas durante el otoño, entremezcladas con orquídeas; pintan sus caras con círculos y las de sus hijos con dibujos lineales, con una raíz amarilla proveniente de la zona del peyote.

Mientras tanto, las mujeres que no tienen hijos cuidan los altares y preparan los alimentos. Una efigie de la diosa del maíz, formada con una pequeña silla en torno a la cual se apilan muchos elotes que se recubren con vestimenta y joyas femeninas, representa un símbolo sagrado.

El chamán, engalanado con su mejor vestimenta ceremonial, ocupa su lugar cerca del altar detrás de su tambor, que está decorado con guirnaldas de flores amarillas y copetes de algodón; éstos simbolizan los ruegos en favor de la lluvia. A ambos lados de él se sienta un ayudante, y enfrente, sobre el piso, las mujeres y los niños forman un semicírculo, todos con sonajas en las manos. El chamán comienza a cantar con gran pasión y pronto rompe a llorar. Los ayudantes, las

mujeres y los niños repiten frases del cántico, siguiendo el ritmo del tambor con las sonajas. Salvo las interrupciones para decir las plegarias durante las ceremonias y para comer, los cánticos continúan en este tenor a lo largo de todo el día y toda la noche y parte del día siguiente.

Poco después de que han comenzado los cánticos, los cazadores jóvenes acuden al patio antes de partir al cerro a buscar las trampas que tendieron a los venados. El chamán coloca una pluma de águila en cada una de sus flechas, que son clavadas en el suelo para rogar a los dioses por el éxito de los cazadores, al mismo tiempo que el chamán canta a voz en cuello en el altar.

Acto seguido tiene lugar la dedicación de los niños al sol. La madre enciende la vela mágica en el altar; su llama simboliza la vida. Mientras uno de los ayudantes del chamán eleva en sus brazos al niño, el otro sostiene las sonajas, los ojos de Dios y las plumas por encima de su cabeza. Los cánticos se vuelven más vehementes; el ayudante sigue el ritmo con la sonaja, a medida que todos vuelven la mirada al sol. La ceremonia termina con uno de los cantores colocando una flor amarilla en el listón que lleva el niño en la cabeza y la madre extinguiendo su vela en el altar con agua bendita.

Tras otro intervalo de cantos, las mujeres dejan a sus hijos en el suelo y se acercan al altar a ofrecer sus mejores cuentas de colores a los dioses. Se encienden de nuevo las velas y se pone carbón al rojo vivo en los incensarios, lo que provoca que el incienso ascienda en oleadas. Las mujeres rompen uno de los collares que llevan y depositan algunas cuentas en cada vasija votiva. Luego se sientan de nuevo a seguir cantando.

Si han cobrado algunos venados, los hombres llenan unas veladoras con la sangre de éstos para ungir los objetos que se encuentran sobre el altar y los racimos de elotes. Al anochecer, se sirve la comida —una jarra de atole y un tazón que contiene una especie de pozole— y todo el mundo comienza a platicar y a bromear.

Terminado el festín, el comisario o jefe de la comunidad es conducido por dos ayudantes al círculo formado por las mujeres. Se sienta enfrente del chamán, y todos los guardianes de las veladoras del lugar lo siguen y se sientan detrás de él. Recita una larga oración a la que responde el chamán, revelándole la voluntad de los dioses. Todo el mundo escucha con gran reverencia.

Para la hora en que terminan, ya es de noche y se encienden los fuegos ceremoniales. De nuevo, el chamán, los ayudantes, las mujeres y los niños ocupan sus lugares y se reanuda la danza. Esta vez los danzantes ejecutan unos movimientos dando pasos corriendo hacia atrás, en dirección a los puntos cardinales, zapateando con sus huaraches para llamar la atención de los dioses. Participan hombres y mujeres, pero los primeros danzan con más vigor. De vez en cuando, unos se retiran y otros ocupan sus puestos de manera informal. A intervalos, durante la noche, los danzantes se detienen para dar cinco vueltas al patio, llevando elotes y calabazas en las manos.

Al amanecer, cuando las mujeres y los niños regresan a sus lugares para cantar, algunas personas acarrean montones de elotes y calabazas de las casas de los dioses, que están adornadas con flores rojas y amarillas, y con orquídeas. Acto seguido, se forma una procesión, y la gente lleva velas encendidas en las manos.

Las mujeres caminan por la parte exterior, rociando con las flores agua bendita sobre el maíz y sus portadores.

Luego, todos se dirigen al templo y se apiñan en torno a una fogata, sobre la cual hierven dos enormes ollas con elotes. Los hombres, rezando en silencio, retiran las flores del maíz, mientras las mujeres los rocían a ellos y los nuevos frutos. Seguidamente, los hombres ofrecen su maíz al Abuelo Fuego y no elevan sus haces hasta que las puntas están candentes. De nuevo se rocía a hombres y maíz, y todos se dirigen al patio, en donde se deposita el maíz cerca del altar. Posteriormente, los listones que sujetan las cinco espigas de maíz —su número sagrado— son desatadas y se ofrece el maíz a la gente. Mientras las mujeres y los niños reciben el maíz, sus cabezas son rociadas con agua bendita por medio de manojos de flores amarillas. Varias mujeres dan vueltas al círculo impartiendo esta especie de bautismo. Tras ser rociados, la gente y el maíz quedan "limpios", y ya es seguro consumir el maíz.

Ésta es la última ceremonia, tras la cual la gente queda libre para divertirse como le plazca. Las mujeres entran al templo y arrojan agua fría a los hombres que se mantienen cerca del fuego, y después les sirven tortillas y elotes de los racimos. Se continúa comiendo, bebiendo y bromeando hasta que suena la hora de irse. Los hombres y las mujeres devuelven los objetos a las casas de los dioses para que queden a buen resguardo hasta la siguiente fiesta.

La danza huichola de Nayarit

Ya hemos visto las danzas rituales de los huicholes de Jalisco; las de Nayarit son similares. Se parecen a las danzas prehispánicas más que la mayoría de las danzas en otras partes de México. Giran en torno al chamán, que canta con su tambor, y a sus cantores asistentes; las mujeres y los hombres danzan en círculos o líneas con danzantes "punteros", que hacen suyas las canciones del chamán, como en tiempos pretéritos. Cada danza tiene canciones y rituales diferentes, pero la manera de danzar es parecida.

En Cerro del Roble, Nayarit, la danza en la mayoría de las ocasiones la ejecutan hombres y mujeres en torno a una fogata. Primero el chamán rocía las llamas con tesgüino, tras lo cual inicia su canto mientras eleva sus manos al cielo en un gesto de invocación y ofrenda. Después de danzar un rato, todos se dirigen a la casa de Dios, que tiene únicamente dos paredes y un techo de plumas brillantes de pájaros muertos por los cazadores, donde danzan a los cuatro vientos. Acto seguido, regresan a danzar de nuevo alrededor del fuego, hasta que la danza toca a su fin.

Se ejecuta la misma danza antes de salir de cacería, para propiciar la buena suerte, y luego para dar gracias. En el fuego se dedica el primer animal muerto a los dioses. Aquellos que han tenido suerte danzan con alguna parte del animal que mataron. Cuando traen culebras, la carne de éstas es ofrecida a los dioses y las pieles se colocan en el techo del templo, junto con el plumaje y las colas de los pájaros. Al año siguiente, se utilizan como adornos en los sombreros.

Cuando esta danza se hace en honor de una persona muerta, adulto o niño, los danzantes se cubren con cobijas, en señal de luto. Se atan mecates al cadáver por cada miembro de la familia que esté presente. Los danzantes, mientras bailan, los van cortando, para simbolizar la separación.

La misma danza forma parte de una ceremonia matrimonial, que dura veinticuatro horas. Mientras continúa la fiesta con danzas, comida y bebida, el muchacho y la muchacha se sientan juntos desnudos bajo una sábana, sin comer ni beber, con la finalidad de que se acostumbren el uno al otro.

Las danzas coras

Los coras, vecinos de los huicholes en la sierra de Nayarit, tienen danzas enteramente diferentes. Una de las más populares es la de los maromeros, evocadora de las prehispánicas. Los danzantes visten sus trajes de algodón blanco del diario, pero adornan sus sombreros con listones y portan unos bastones grandes. El bastón del viejo, su líder, es más grueso que los del resto, y tiene unos discos metálicos. Todos llevan colgados de los hombros uno de esos morrales coras bordados en colores brillantes. Danzan y llevan a cabo una serie de acrobacias siguiendo el compás de la música de un pequeño tambor y una flauta que toca el mismo músico, otro indicio de que se trata de una danza primitiva.

Los maromeros de Jesús María —la localidad cora de mayor tamaño y la única que posee una iglesia católica— danzan dentro de ésta durante la fiesta de San Miguel, el 29 de septiembre. El primer maromero danza a solas. Cuando el viejo grita algo, comienza a danzar más lentamente haciendo gestos en las cuatro direcciones. Acto seguido, coloca un extremo del bastón hacia abajo y, sosteniendo el otro extremo en ángulo, continúa danzando y se menea debajo de él, repitiendo esta difícil proeza hasta llegar al altar.

Otra atractiva danza festiva es la de las palmas, que se lleva a cabo en muchos pueblos. Participan diez hombres, que visten sus trajes blancos normales, con pañuelos rojos en torno al cuello. Sus coronillas están adornadas con flores y grandes plumas azules de urraca, guarnecidas con pelusa, que representan plegarias en favor de la lluvia. Del tocado cuelga una red fina de cuentas azules con algunas blancas, que caen sobre la cara hasta la mitad del pecho. En una mano los danzantes llevan una sonaja de hojalata pintada y en la otra una palma de bambú en forma de abanico, adornada con flores artificiales azules y amarillas. También llevan colgados del hombro los hermosos morrales multicolores, que penden de listones tejidos a mano, con pequeñas bolas de lana de todos los colores en los extremos.

Al líder, que al mismo tiempo funge como el payaso del grupo, se le llama asimismo viejo, aunque no necesariamente sea un hombre de edad. Lleva una máscara de madera, con un gran bigote hecho de crin de caballo, un tocado de fibra de cacao, una bolsa, amén de una fusta. Hay una niña que representa a la Malinche. Viste ropa normal de mujer adulta, pero ostenta el mismo tocado que los danzantes.

Los danzantes ejecutan figuras elaboradas, siguiendo los compases del violín y de la flauta. Un paso característico consiste en extender los pies aparte y doblarse hacia atrás. A intervalos, la malinche ejecuta una danza a solas con uno de los hombres.

La música para las dos danzas es sumamente hermosa. Uno de los maromeros toca una primorosa y complicada melodía en honor de San Miguel, que suena como si le estuviera hablando directamente a él.[1]

Otras danzas coras se mencionan más adelante, pues no son exclusivas de esa cultura.

Algunos grupos coras [de danzantes] en torno a Jesús María se llaman "Los Arcos", pero uno de ellos se conoce como "Los Matachines". En éste hay dos viejos que llevan unas máscaras ridículas, con una cabellera hecha de fibras largas, y portan una fusta. Uno de ellos tiene un chango disecado y el otro una pequeña calabaza llena de ceniza, con la cual trata de hacer la señal de la cruz a las mujeres, diciendo "te puede hacer bien y no puede dañarte". Al término de esto, los viejos se reúnen a platicar y contar chistes colorados. Danzan entre ellos y con la "Malinche", y hacen reír y divertirse a todo el mundo.

Los danzantes se visten como los de las otras partes, pero llevan encima, además de sus arcos y sonajas, aljabas cubiertas de piel de venado, en las que cargan pequeñas flechas de madera, que no utilizan, pero las portan en memoria de sus antepasados. Ejecutan varias figuras siguiendo la música de los sones de un violín, algunos con nombres de animales como *La víbora*, *El venado*, *La mula*, que acompañan con sonajas y arcos. En ocasiones, danzan un son al ritmo de sus arcos solamente; o, cuando hay otra música, a una señal del viejo, todos percuten sus arcos al unísono. Se trata de una danza muy dinámica.[2]

Nadie parece saber cómo se originaron estas danzas. Los mismos danzantes dicen que son muy antiguas. En las ciudades y cerca de ellas, los grupos se componen de la misma clase de hombres como los concheros, así que es posible que sean una variante de las antiguas danzas chichimecas.

En el pueblo cora de San Juan Peyután, en la sierra de Nayarit, durante la fiesta del primero de enero, un grupo de moros llega a caballo, en ropa cotidiana, portando dos lanzas de madera con hojalata en la punta. Todo el día suben y bajan la calle, persiguiendo a Santiago, también a lomos de un caballo, con una capa roja adornada con papel dorado y un tocado de tela blanca. Porta una lanza y lucha valientemente con los soldados paganos. Sin embargo, al final lo toman prisionero, al contrario de lo que sucede según la tradición católica de la danza.

[1] Comunicación personal.
[2] Comunicación personal.

10

Cantos de los coras y huicholes*

Concha Michel

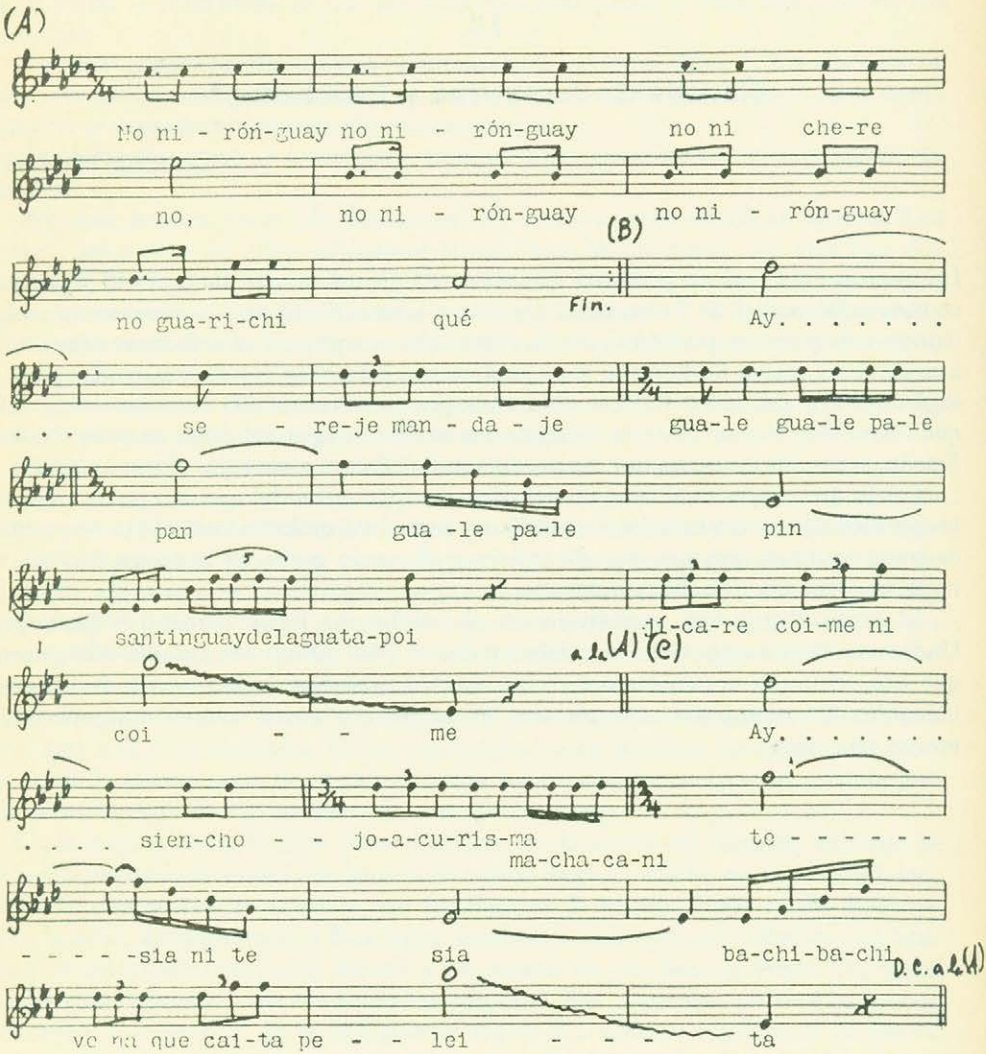
La canción cora que se presenta fue obtenida en un rancho llamado El Zapote, cercano a la ciudad de Acaponeta, Nayarit, y comunicado por una maestra rural, nativa cora, quien no pudiendo dar la traducción completa al castellano se concretó a explicar el texto. Se adjunta esta explicación tal como fue comunicada, pero, según opinión del señor Raúl G. Guerrero, parece verse en ella una idea ancestral que relata fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de Nueva España*, sobre los consejos que las madres indias daban a sus hijas al tomar estado.

Por lo que respecta al canto huichol que se presenta, del que tampoco me fue proporcionada su traducción al castellano, tiene una melodía concebida en escala de cinco sonidos, que aun cuando contiene el cuarto grado de la escala diatónica no desmerece en su belleza intrínseca.
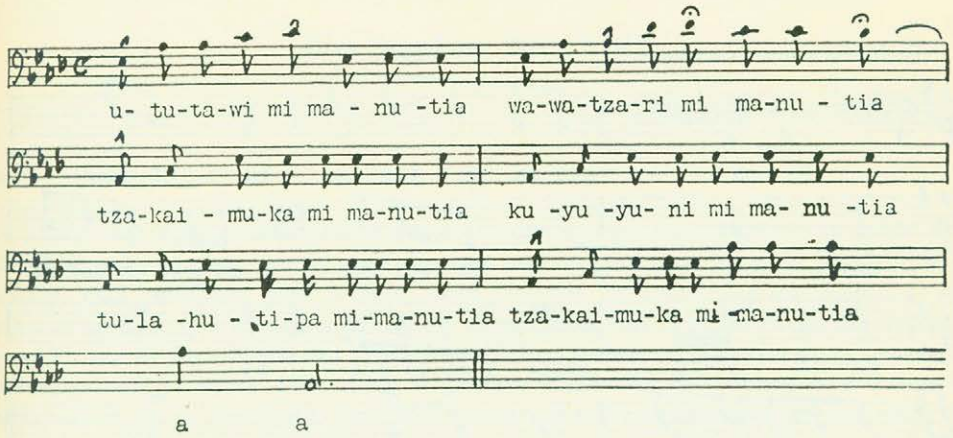
El canto *Papaganga*, registrado en el rancho de Tirio, cercano a Santiago Undameo, Michoacán, tiene la palabra náhuatl *Téotl* (Dios) y la palabra *Nicaguarí*, que nos recuerda someramente el nombre de *Nacahué*, la madre de los dioses huicholes. Se acompaña con guitarra. No se conoce a cuál lengua indígena pertenece este canto.

* Aparecido en *Cantos indígenas de México* (Biblioteca del Folklore Indígena, 1), México, Instituto Nacional Indigenista, 1951, pp. 49-55.

Canción cora



Canto huichol

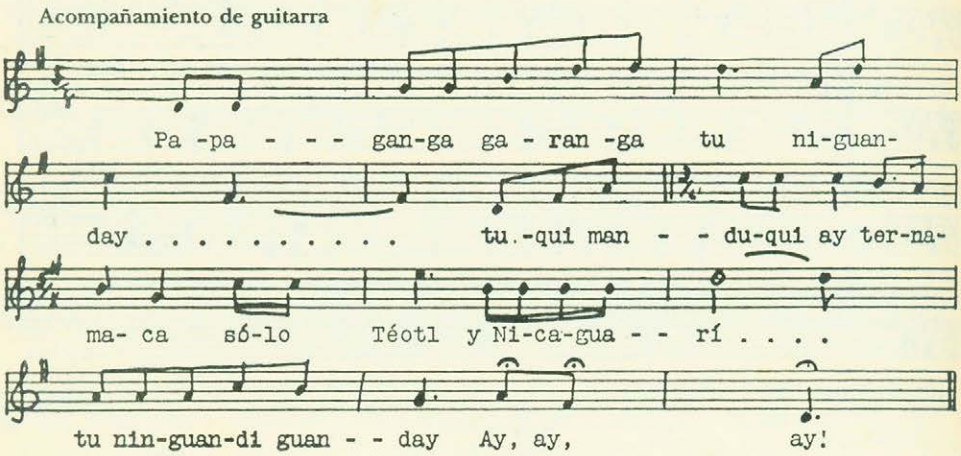


Transcripción fonémica y traducción al castellano de John McIntosh

Huichol	*Transcripción fonémica*	*Traducción*
Ututawi mi manutia	ʔututawi m manut a	Vino de ʔututawi*
Wawatzari mi manutia	wawaɕari m manut a	Vino de wawatsari
Tzakaimuka mi manutia	ɕakaimuka m manut a	Vino de tsakaimuka
Kuyuyuni mi manutia	kuyuyuni m manut a	Vino de kuyuyuni
Tulahutipa mi manutia	tulahutipa m manut a	Vino de tulahutipa
Tzakaimuka mi manutia	ɕakaimuka m manut a	Vino de tsakaimuka
A. A.	a. a.	A. A.

* NOTA de John McIntosh: Las palabras que se conservan en huichol en la traducción al castellano son nombres de lugar, que actualmente tienen un significado ceremonial. De ellos, el único que conozco es *Tsakaimuka*, el cual es un pico al norte de la región huichola, donde, según la tradición, se detuvo la embarcación cuando las aguas cubrieron toda la Tierra.

Papaganga
Ingrata



Papaganga, garanga tu niguanday
tuqui man-duqui, ay terna-maca
solo Teotl y Nicaguarí tu ninguandi guanday ay, ay, ay.

Traducción recogida

Mujer ingrata me abandonaste
y no sabes el mal que me hiciste
Sólo Téotl y Nicaguarí
saben lo que estoy sufriendo, ay, ay, ay.

11

Un tambor huichol*

Mireille Simoni-Abbat

A finales del siglo pasado, Léon Diguet trajo consigo una importante colección de objetos huicholes, que reunió durante sus misiones en México. Desgraciadamente, esta colección sólo incluye unos cuantos instrumentos musicales, entre ellos el tambor que vamos a presentar a continuación. Por un error de registro en el Museo de Etnografía del Trocadero, dicho tambor no figuraba en el Catálogo del Museo del Hombre. Hoy, tiene el número 93.38.175. Este objeto es por demás interesante, en primer lugar por pertenecer a la cultura huichola del siglo XIX, la más parecida en el México moderno a la cultura azteca clásica; en segundo lugar porque, aunque recuerda mucho al huéhuetl azteca, difiere de éste en ciertos detalles.

Se trata de un tambor de membrana, llamado en huichol *tepo* o *tepu*. Está fabricado de un tronco de árbol ahuecado, de forma irregular. El extremo inferior está tallado para formar tres pies. A un tercio de altura aparecen dos pequeños orificios cuadrados. Arriba lleva una piel de venado curtida (reventada), sujetada por una serie de clavijas de madera situadas a unos cuatro centímetros del extremo superior. Esta serie de clavijas de madera se insertan dentro de unas perforaciones para fijar la piel con la ayuda de dos cordeles de tripa de venado que pasan alternando por arriba y por abajo de las clavijas. El interior está ennegrecido y el tronco se encuentra rajado en varios sitios.

Como es sabido, los aztecas tenían dos tipos de tambores: el teponaztli, tambor de lengüetas, y el huéhuetl, tambor de membrana. La pieza huichola presenta todas las características del segundo: tronco de árbol ahuecado, vertical, piel de animal, tres pies tallados en el mismo cilindro de madera (condición esencial para su tipo de resonancia). Pero aquí se plantea un problema. La lengua huichola pertenece a la familia uto-azteca.[1] La palabra *tepo* parece ser una abreviatura del término teponaztli que conservaron los huicholes para designar un objeto muy semejante al huéhuetl. Mas no parece que este término se emplee en el México indígena para designar todos los tambores. F. Santamaría, en su *Diccionario de*

* "Un tambour huichol", *Objets et Mondes. La Revue du Musée de l'Homme*, París, 2, 1962, pp. 241-248. Traducción de Jean Meyer.

[1] M. Simoni-Abbat, "Les collections huichol du Musée de l'Homme", *Catalogue du Musée de l'Homme*, 1963.

mejicanismos, da una anotación interesante: "*Teponastle*: ...en algunas partes del país [que no precisa] le dicen así al *ahuehuete*, planta conífera (*Taxodium mucronatum*)..." Esto parece corresponder a la anotación de Ximénez: "Con el *ahuehuetl* hacen tambores que, en su lengua, llaman *huehuetl* y *teponaztli*.[2] La palabra *huehuetl* es un plural, que en azteca designa tanto árbol como viejo y tambor. El prefijo *a* viene de *atl*, agua. C. Sachs traduce *huehuetl* por *old-old*."

Sea como sea, probablemente este objeto representa el tipo original de tambor huichol. Desgraciadamente, Diguet no da ninguna indicación precisa sobre el sitio donde obtuvo esta pieza. Él mismo tomó una fotografía de la casa de Ta Hiao, dios del fuego, donde figura un objeto que parece ser el mismo que se encuentra en nuestra posesión. Por otra parte, Lumholtz, quien se hallaba en esta región más o menos en la misma época, da[3] la descripción de una pieza idéntica a ésta. Relata haber visto, en Guadalupe Ocotán, un tambor hecho con un pedazo de tronco de roble, ahuecado con un instrumento de fierro, con la parte superior cortada y luego cubierta por una piel de borrego (en general de venado: *nawi*). Primero se raspa la piel para luego aplicarla húmeda sobre la parte alta del tambor, se restira doblándola unos cinco centímetros y se detiene con una serie de clavijas de otate[4] (*ha'ku*), apenas visibles, que se insertan a dos centímetros de la orilla. Una correa de cuero da dos vueltas alrededor y la base está cortada para formar tres pies. A media altura del tambor, se encuentran dos orificios cuadrados. El interior está ennegrecido.

Por lo general, este sistema de amarre de la piel con clavijas y lazos parece ser más usual en África. Tenemos escasa información sobre el procedimiento utilizado por los aztecas. El gran huéhuetl presentado recientemente en la exposición mexicana no muestra huellas de clavijas de madera. Samuel Martí[5] observa que en América "los tambores generalmente se terminan con la acción del calor y la tracción". Asimismo, todos los autores indican la falta de información al respecto. En su obra, ya antigua, Izicowitz dice no haber encontrado indicación alguna sobre la manera de atar la membrana. Para este autor, la técnica de amarre reviste mucho menos importancia en América que en África. El huéhuetl entra en la categoría de los "tambores tubulares de una sola membrana", todos derivados del tambor militar europeo, con excepción de los que utilizaban los pueblos aztecas, mayas y las tribus de Michoacán, de donde es originario. Este tipo de tambor únicamente sobrevivió entre los huicholes.[6] Quizá las clavijas de madera sean una aportación típicamente huichola, o constituyen un préstamo que adquirieron en

[2] Ximénez, *Cuatro libros*, México, 1615, p. 71. Citado por Frederici, *Amerikanistisches Wörterbuch*, Hamburgo, 1947, artículo "Teponaztle".

[3] C. Lumholtz, "Symbolism of the Huichol Indians", *Memory of the American Museum of National History*, Nueva York, 1904, p. 181.

[4] *Otate*: del azteca *otatl*. Planta gramínea utilizada en México para múltiples usos: palos, cercas, techos, etc.

[5] S. Martí, "Instrumentos musicales precortesianos", *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, 1955, p. 21.

[6] K.G. Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteborg, 1935, pp. 164 y ss.

una época indeterminada. En el caso de los aztecas, Sachs simplemente señala "la piel parece estar pegada con pegamento o con una cinta clavada".[7] En efecto, este tipo de amarre es el más frecuente en América. Para dar un ejemplo, en Costa Rica se adhiere la piel de iguana con sangre fresca y se detiene con una cuerda hasta que seque totalmente.[8]

Otro rasgo común entre el huéhuetl azteca y el *tepo* huichol es la costumbre de encoger la piel introduciendo frecuentemente una antorcha prendida en la caja. En ocasiones, se coloca también un brasero por debajo del tambor. M. d'Harcourt señala una costumbre muy parecida.[9] Lumholtz hace las siguientes indicaciones: "Varias veces durante la noche, se debe nuevamente restirar la piel del tambor. Esto se realiza introduciendo un pedazo de ocote[10] dentro de la caja, para que el cuero se contraiga por efecto del calor. Por este motivo el interior del tronco se encuentra siempre chamuscado y cubierto de humo, lo que haría creer a una persona poco observadora que la madera se ahueca quemándola."[11] Los dos pequeños orificios cuadrados (en huichol: *ma'ra ra'va*) son, pues, para dejar salir el humo y no para hacer variar el tono, como en otros instrumentos indígenas.

Si bien este detalle asemeja el *tepo* al huéhuetl clásico, también resulta idéntico por la forma de tocarlo. El músico toca el tambor sentado y siempre lo hace con las manos planas y jamás con palillos. "El huéhuetl produce dos sonidos distintos en acorde. Si se percute en el centro produce un intervalo de quinta del sonido que se obtiene si se golpea la piel en las orillas, es decir que produce dos de los niveles más importantes de las escalas de la música europea, la tónica y su dominante. Se utiliza como contrabajo y para dar el tono."[12] Según Ortiz, puede dar hasta cuatro tonos.

Los códices muestran muchos ejemplos de sacerdotes tocando el huéhuetl, siempre con las manos planas. Clavigero ya relataba: "Tocan con sus dedos, pero esto requiere una infinita habilidad de quien toca." Lumholtz asistió a varias ceremonias religiosas de los huicholes y nos da la correspondiente descripción: "El oficiante toca el tambor con la palma de las manos para producir en el intervalo de los golpes dados con la derecha otros más rápidos con la mano izquierda. Y, aun si las pulsaciones correspondientes son apenas síncronas, a distancia producen el efecto de redobles iguales."[13]

Como nos lo indican los diversos textos, para los antiguos aztecas, al igual que para los huicholes, el uso del tambor jamás es profano, sino siempre conlleva un fuerte potencial religioso. Al músico siempre se le describe como sacerdote u

[7] C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, Nueva York, Norton, 1940, p. 196.

[8] F. Densmore, *Handbook of the Collection of Musical Instruments of the U.S. National Museum*, Washington, 1927, p. 61.

[9] R. y M. d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, París, Geuthner, 1925, p. 18.

[10] *Ocote*: del azteca *ocotl*, aztequismo empleado como nombre vulgar para los árboles del género *Pinus*.

[11] C. Lumholtz, *El México desconocido*, Nueva York, C. Sribners' Sons, 1904, p. 33.

[12] S. Martí, *op. cit.*, p. 24.

[13] C. Lumholtz, *op. cit.*, p. 32.

oficiante. Era el sonido del tambor huéhuetl, tlapanhuéhuetl o teponaztli, el que llevaba el ritmo de la vida religiosa azteca. Así, el *tlapanhuehuetl*, el gran tambor guerrero, resonó en las horas más dramáticas de la conquista. Durante las matanzas, si un sacerdote caía se sustituía inmediatamente por otro para que el tambor no dejara de tocar durante toda la batalla. B. Díaz cita un gran tambor conservado en el templo de Tlatelolco, dedicado a Huitzilopochtli, dios de la guerra por excelencia. El tambor se utilizaba con frecuencia para advertir algún peligro al pueblo o para llamar al combate. El tlapanhuéhuetl de Malinalco se utilizaba para la danza de los guerreros, donde se les representa muertos en guerra o destinados a morir sacrificados. En otros textos: "Cuando se celebraba esta ceremonia por razón y motivo de guerra... duraba treinta días... al son del teponaztli" (Fuentes y Guzmán). Se podrían multiplicar los ejemplos. Este simbolismo del tambor, a la vez guerrero y religioso, se encuentra en todas partes del mundo. Por ejemplo los muria piensan que el arte del tambor les fue revelado por su dios Lingo.[14]

En el México contemporáneo, muchos pueblos conservan escondido un tambor, que sólo sacan para ciertas fiestas. Los huicholes, que forman una de las tribus más conservadoras de México, confieren inmenso valor al *tepo*. Dice el mito que en un principio el tambor resonó solo en el bosque. Era de madera de nogal. El jefe del templo no sabía qué hacer con él hasta que el "Gran-padre-fuego" le dijese cómo utilizarlo para el templo. Generalmente, se coloca en el templo sobre una gran rueda de piedra volcánica, para aumentar su resonancia. "Se posan las estatuas de los dioses sobre ruedas parecidas, que representan sus escudos, y como el instrumento, al igual que todas las cosas, es un ser viviente en el pensamiento huichol, se le debe sostener, como se sostienen los hombres y los dioses."[15]

Este testimonio, al igual que el de Léon Diguet, data de finales del siglo XIX. Las escasas obras recientes dedicadas a los huicholes siempre indican la presencia del *tepo* en las ceremonias religiosas. El "chamán que canta", el que tiene el poder para comunicarse con los dioses, canta durante horas, en ocasiones días enteros, acompañándose con su tambor. Klineberg[16] señala su uso para la fiesta de las calabazas tiernas y para la del elote. Para Zingg, es indispensable para dos fiestas: la de los tamales de maíz crudo y para la de las calabazas y los elotes.[17] El simbolismo guerrero parece haber desaparecido para dejar prevalecer la idea de primicias, de fertilidad. Aun si fue inventado por el "Gran-padre-fuego", dios masculino, solar, muchas veces guerrero, parece ser que hoy el tambor se utiliza en ceremonias con diferente significado que más bien lo dedican a la rival de "Gran-padre-fuego", o sea la antigua diosa de la fertilidad, Nakawé, "Nuestra-madre-que-hace-germinar". Quizás encontramos la misma idea en un hecho preciso citado por Preuss:[18] en

[14] J. Jenkins, *Musical Instruments*, Londres, Horniman Museum, London County Council, 1958, p. 48.

[15] C. Lumholtz, *op. cit.*, p. 34.

[16] O. Klineberg, "Notes on the Huichol", *American Anthropologist*, XXXVI, p. 448.

[17] R.M. Zingg, *The Huichol: Primitive Artists*, Nueva York, G.E. Strechert and Co., 1938, p. 399.

[18] K.T. Preuss, "Au sujet du caractère des mythes et des chants Huichol que j'ai recueillis", *Revista del Instituto Nacional de Etnología*, Tucumán, II, 1931, p. 448.

la temporada de lluvias, para que éstas sigan los huicholes ofrecen a Nakawé un pequeño tronco de árbol...

El Museo conserva otro tambor huichol de mucho menor interés. Se trata de un objeto de la colección Auguste Génin, número 97.52.1105, hecho con un pedazo de tronco ahuecado, sin pies, con la parte superior cubierta con una membrana de piel de cabra pegada. Este objeto lleva ornamentos de cobre detenidos por clavos de cabeza redonda y ostenta un dibujo grabado que representa el rostro de Tonatiuh, el dios azteca del sol, burda reproducción del centro del Calendario Azteca. Por lo tanto, este objeto presenta escaso valor etnológico. Sin duda se trata de uno de esos tambores que aún fabrican en la actualidad los artesanos del valle de México y que venden a las cofradías de danzantes. Los datos proporcionados por Génin no permiten saber si esta pieza es realmente contemporánea de la anterior. En efecto, las dos colecciones tienen fechas muy cercanas: Diguet 1893, Génin 1897; pero en realidad los objetos ingresaron escalonados a lo largo de varios años. Por ende, parece imposible determinar si el tambor Génin es una falsificación moderna, sin valor religioso, o si con unos cuantos años de diferencia los huicholes sufrieron un deterioro religioso. El único interés de dicho objeto, de ser original, sería el de ser de mucho menor tamaño. Los documentos ilustrados antiguos presentan un tambor más pequeño que el huéhuetl clásico, hecho para sostenerse por debajo del brazo izquierdo o colocarse sobre un soporte.[19]

[19] E. Seler, *Gesammelte Abhandlungen*, Berlín, II, 1908, pp. 677-699.

12

El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la *Sinfonía india* de Carlos Chávez*

Robert Stevenson

El talón de Aquiles que entorpece cualquier discusión acerca del sistema musical azteca continúa siendo la falta de melodías transcritas en la época de la conquista. Debido a que no han salido a la luz tonadas de una antigüedad indiscutible, los estudios de la materia han tenido que adivinar el sistema melódico azteca. ¿Qué otra cosa podrían haber hecho sin más evidencia a su alcance que las melodías grabadas a partir de los años 1890 (en áreas remotas de México donde se suponía o, mejor dicho, se esperaba que la influencia europea no hubiera penetrado de modo efectivo)? Un buen ejemplo de étnologo, que trabajó con ayuda de las grabaciones fonográficas, fue Carl Lumholtz, cuyo *México desconocido* en dos volúmenes apareció a principios de siglo (1902). Las transcripciones realizadas por Lumholtz de las melodías huicholas y tarahumaras se hicieron con base en grabaciones de campo y pueden, por esa razón, aguantar cualquier examen, por más riguroso que sea.[1]

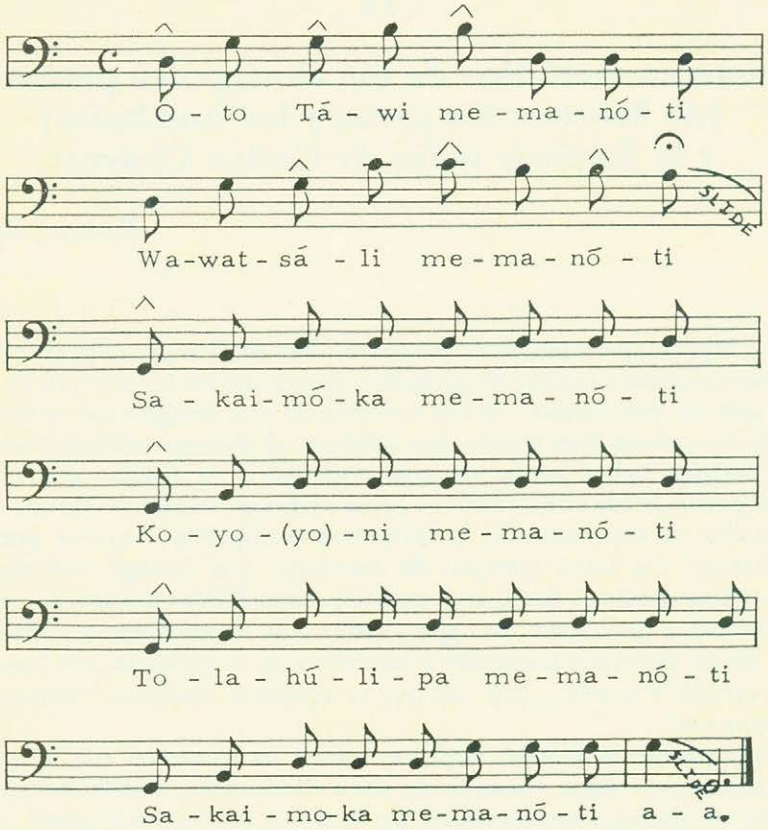
Lumholtz partió de Bisbee, Arizona, y viajó en dirección sur. Visitó primero algunas tribus sonorenses, pasando de ahí a Chihuahua, donde investigó las costumbres de los aislados tarahumaras. De la sierra tarahumara siguió camino por la cordillera occidental de Durango y Zacatecas y se detuvo en Jalisco, donde permaneció bastante tiempo entre los huicholes. Desde luego, ninguna de las tribus que visitó descendía de los aztecas.[2] Aunque así hubiera sido, es una temeridad suponer que entre 1519 y 1902 la cultura musical de un pueblo, por primitivo

* Extractos de *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1968, pp. 125-126, 128-129, 144-150 y 152-153. Traducción de Pastora Rodríguez Aviñoá.

[1] Henrietta Yurchenco, "La recopilación de música indígena", *América Indígena*, VI/4, octubre de 1946, p. 322. Yurchenco fue la principal recopiladora en México y Guatemala, durante los años de la segunda guerra mundial, y lamenta que los cientos de grabaciones de campo, que se encuentran en el Peabody Museum de Harvard —realizadas por los contemporáneos de Lumholtz sobre el mismo tipo de música tribal que éste recopiló—, sigan en espera de ser transcritas y analizadas. El alborozo que produce el trabajo de campo parece contrastar de manera desfavorable con el tedio de la transcripción.

[2] Según la *Encyclopædia Britannica* (edición de 1964), t. XIV, p. 484, los tarahumaras con quienes Lumholtz logró "comunicarse" eran "descendientes de los aztecas". No hay etnólogo que concuerde con esta idea. Filiberto Gómez González, "Los tarahumaras, el grupo étnico mexicano más numeroso

Canto a la lluvia
1



que fuere, hubiera permanecido totalmente estática. Pero, dado que las transcripciones de Lumholtz han sido citadas con tanta frecuencia para ilustrar las costumbres musicales de los aborígenes mexicanos, conviene hacer referencia a varios ejemplos, teniendo en cuenta, sin embargo, la fecha en que se hicieron, sus fuentes y lo improbable de que estas melodías recobren, de manera significativa, el sabor esencial de la música anterior a la conquista del orgulloso centro del antiguo México, Tenochtitlan.

[...]

Los ejemplos que presentamos a continuación fueron recopilados durante la estancia de Lumholtz en el extremo noroccidental de Jalisco. A juzgar por los

---

que aún conserva su primitiva cultura", *América Indígena*, XIII/2, abril de 1953, p. 114, menciona sus danzas *tutuguri* y *yumare*, ejecutadas siguiendo los compases de "violines rústicos". Campbell W. Pennington, *The Tarahumar of Mexico* (Salt Lake City, University of Utah Press, 1963), muestra con pruebas abundantes el papel de las misiones coloniales de los jesuitas en la aculturación de esta tribu.

ejemplos impresos, los indios huicholes preferían las melodías libres basadas en acordes sencillos. Casi todas contienen textos religiosos. Como era de esperar, los cánticos a la lluvia invocan el auxilio de los dioses: el dios venado, en el primer ejemplo, y la diosa madre águila, en el segundo.

Lumholtz narra lo mucho que complacía a sus anfitriones huicholes que se aprendiera varias salmodias dedicadas a la lluvia, como las que presentamos aquí.[3]

Anticipadamente a Stravinski, quien en 1913 captó "el talante primitivo", mediante un cambio constante de las llaves del tiempo, Lumholtz dividió con barras las dos salmodias del Hikuli, que ofrecemos a continuación, mudando una y otra vez los compases. La primera es una danza en honor de la piña del mezcal que, al fermentarse, produce un aguardiente muy fuerte, que induce visiones y éxtasis; la otra se canta antes de salir a la cacería del venado.[4]

Debido a su naturaleza ritual, Lumholtz insistió repetidamente en que no había transcrito ninguno de los cánticos y danzas durante la ejecución ceremonial, durante la cual sólo habría tenido a mano una llama trémula para alumbrarse; en cambio, los grabó en el momento de la ejecución y, posteriormente, los transcribió en el papel. Aun así, nuestra notación convencional no alcanza a ofrecer una idea fehaciente de los métodos usados en la ejecución.

Al comentar los dos cantos de las páginas 192 y 194 [de esta edición], Lumholtz de nuevo nos recuerda que la regla consiste en la repetición infinita de los mismos fragmentos de la melodía. Desde un punto de vista eurocéntrico, tal repetición pronto se vuelve tediosa, pero, desde la perspectiva tribal, la repetición intensifica su eficacia.

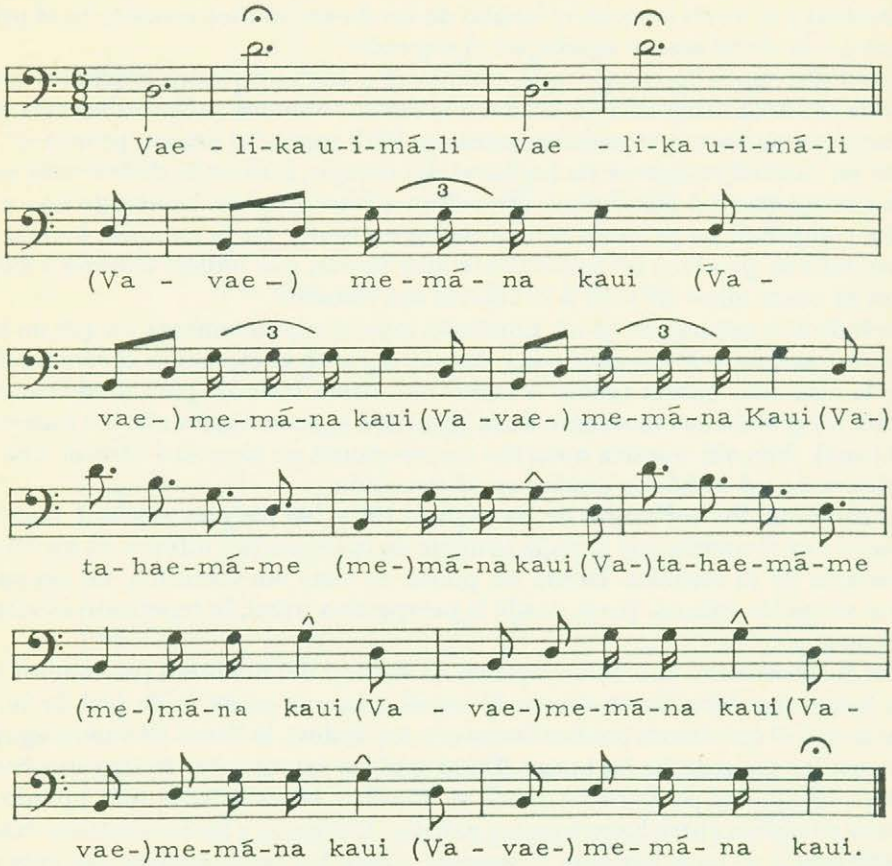
Los instrumentos huicholes incluían su versión del huéhuetl (un tambor cilíndrico hueco que termina en forma de tripié, con una cubierta de piel de venado sobre la cual el ejecutante tamborileaba con los dedos), la flauta de cuatro agujeros y el raspador con estrías de hueso. Dado que los *instrumentos* típicos huicholes y aztecas obviamente se parecen entre sí, muchos observadores han optado por plantear paralelos entre las existentes *melodías* huicholas y las inexistentes aztecas; esta inferencia se hace bastante fácilmente: como los instrumentos son muy similares, ¿por qué no lo habrían de ser las melodías cantadas en conjunción con los instrumentos?[5]

[3] Yurchenco halló igualmente apropiado aprender las canciones de los circunspectos seris, cuando visitó la costa sonorense en el verano de 1941. Véase "La recopilación", p. 324.

[4] Para la recolección del peyote, los huicholes cada septiembre u octubre se desplazan en dirección al oriente, hasta el altiplano en donde crece. "Tan pronto como los buscadores de peyote llegan al lugar donde crece silvestre, el líder del grupo grita 'hay venado', y avanzan con los arcos y las flechas listos para disparar. Conforme a las creencias huicholas, el peyote surge de las pisadas que deja un venado mágico o dios en forma de venado." Ir a la cacería del venado, en el mes de septiembre u octubre, significa por ende hacer una peregrinación en busca de peyote, no a buscar un venado real. Véase Seler, "Die Huichol-Indianer des Staates Jalisco in Mexico", *Gesammelte Abhandlungen*, III, p. 361.

[5] Seler respaldó la sugerencia de los paralelismos entre los aztecas anteriores a la conquista y los huicholes de fechas posteriores (*GA*, III, pp. 362-363). Pero Auguste Génin, "Notes on the Dances, Music, and Songs of the Ancient and Modern Mexicans", *Annual Report of the Smithsonian Institution...*, 1920 (Washington, Government Printing Office, 1922), pp. 657-658, se opuso tajantemente a la tendencia a colocar a todas las tribus de México en el mismo cajón y, en especial, se negó a aceptar el supuesto

Canto a la lluvia
2



Una muestra de las melodías de todas las tribus visitadas por Lumholtz no dejaría lugar para ofrecer ejemplos posteriores extraídos de los trabajos de Preuss y Yurchenco. Por tanto, nos detenemos para resumir someramente los principios generales que el primero dedujo de las melodías huicholas y tarahumaras: *1)* las melodías son principalmente pentatónicas; *2)* son inexpresivas en el sentido occidental; *3)* sin embargo, suelen terminar con una nota que los europeos reconocen como una tónica "satisfactoria"; *4)* su escala es de una octava o de una décima; *5)* su objetivo no es el clímax melódico; *6)* una fuerza potente, rítmica y propulsora

de que las usanzas civilizadas de los mayas y de los aztecas podían ser inferidas, sin problema alguno, de las prácticas modernas de tribus primitivas. Habría que añadir otra advertencia a la hecha por Génin, al menos en lo que repecta a las danzas, música y canciones "aztecas". Todo tipo de diversión azteca se estaría reduciendo a un denominador común muy bajo, si creemos que lo que pasaba por uso educado en la corte de Moctezuma II no difería de manera significativa del tipo de diversión de los *macehuales*.

güía todas las canciones; *7)* casi todas las canciones son cultuales o rituales; *8)* la danza y el canto son elementos gemelos en las áreas culturales nativas.

Al noruego Lumholtz pronto le siguió K.T. Preuss, cuyo libro *Die Nayarit-Expedition* (Leipzig, 1912) considera el trabajo que realizó entre los coras.

[...]

Durante los años cuarenta se llevó a cabo el proyecto de grabación más ambicioso hasta la fecha, al menos en lo que respecta a la música tribal de México y Guatemala. Entre 1942 y 1946, la neoyorkina Henrietta Yurchenco mostró gran habilidad para inducir incluso a los cantores tribales más reticentes a que le permitieran hacer grabaciones. Sus métodos incluían: *1)* la obtención de un fuerte respaldo oficial, nacional y local, antes de visitar un área remota; *2)* pagar siempre a los informantes; *3)* el uso discrecional del alcohol para remojar las gargantas sedientas; *4)* concentración en la grabación misma, con exclusión de la transcripción. Explicó sus métodos con profusión de detalles en su ensayo ya citado "La recopilación de música indígena" (*América Indígena*, VI, 4, octubre de 1946, pp. 321-331). A la pregunta que había intrigado a tantos recopiladores, no sólo de música mexicana sino también sudamericana, esto es: "¿cómo se puede saber si la pieza que se está grabando es indígena o importada?", replicó (p. 328): "La verdad clara y simple es que uno no puede estar completamente seguro; los musicólogos mejor informados convienen en que a veces los estilos nativos y extranjeros no se pueden distinguir; algunas melodías primitivas tienen un aire sospechosamente europeo."

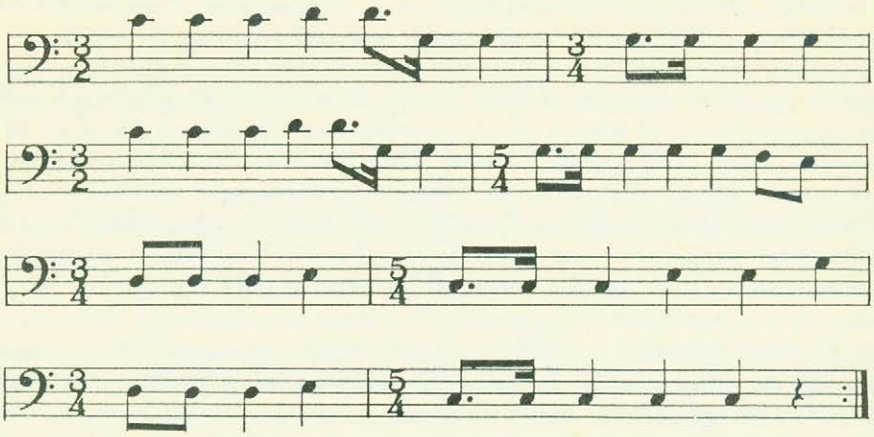
Otra trampa sobre la que nos pone en guardia Yurchenco es el resultado de su propia experiencia en Chiapas. Después de su primer viaje, habría jurado que a los nativos les encantaba tocar instrumentos, pero rara vez cantaban. Sin percatarse de que para ellos la "música" significaba tocar, no cantar, partió con "música" (instrumental) sola, tal como la pieza de flauta de carrizo y tambor grabada durante la Semana Santa en Ixtepa y transcrita por Roberto Téllez Girón para su artículo "La música indígena en Chiapas" (*América Indígena*, III, 4, octubre de 1943, p. 310). Al regresar a los mismos pueblos tzotziles de Chiapas, tres años más tarde, descubrió su error, y esta vez partió con un verdadero y rico acervo de tesoros musicales.[6]

Su archivo de música cantada e instrumental cora y huichola, grabada en 1944, bajo el patrocinio del Instituto Indigenista Interamericano, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública en la ciudad de México y la

[6] "La recopilación", p. 325: "Acabo ahora de regresar de un segundo viaje a la misma región e hice grabaciones en las mismas aldeas que tres años antes; esta vez hice el descubrimiento de que la mayoría de los discos contienen canciones. El porqué... se explica porque el canto no se considera como música ni por los ladinos ni por los indios: la música en el concepto popular es sólo la instrumental."

Raúl G. Guerrero, "Música de Chiapas", *Revista de Estudios Musicales*, 172, diciembre de 1949, p. 140, descubrió que sus informantes se mostraban igualmente reacios a cantar. Cada uno de los cuatro sones para flauta de carrizo y tambor, p. 142, es una vivaz melodía de 6/8, lo que implica inequívocamente armonía con predominio tónico. Instrumental o vocal, sus diez ejemplos (pp. 138, 142, 145) no encajan en nuestro tema presente, todos dejan traslucir su origen mestizo.

Canto de la danza del Hikuli



Biblioteca del Congreso [de los Estados Unidos], le sirvió a Jorge González Ávila[7] para obtener un conjunto sumamente útil de transcripciones. Éstas acompañan la importante monografía "Investigación folklórico-musical de la señora Henrietta Yurchenco en Nayarit y Jalisco" (publicada originalmente en partes en el *Boletín de la Sección de Investigaciones Musicales del Departamento de Música*, núms. 13-22, junio de 1963-marzo de 1964; los boletines aparecieron como inserciones mensuales en *Cuadernos de Bellas Artes*, IV, 6-V, 3 [se reproducen aquí en las pp. 141-170]).

El valor de las transcripciones de González Ávila se ve realzado por su voluntad de continuar prolijamente con un patrón repetitivo. Un ejemplo típico de su procedimiento puede observarse en el *Son del elote*. En las dos páginas de este son, por ejemplo, pone en el papel ocho repeticiones de la fórmula básica. Los cambios de una repetición a la siguiente son nimios; no obstante, el estudiante que ve varias repeticiones formuladas por escrito gana mucho con ello. El análisis revela lo aleatorios que son los cambios de una estrofa a otra. Uno podría incluso preguntar: ¿acaso los cambios son intencionales?

González Ávila designa la celeridad metronómicamente. Acompañada de un golpeteo persistente de semicorchea del arco musical —según Yurchenco[8] éste es

[7] *Cuadernos de Bellas Artes*, IV, 6, junio de 1963 [pp. 141-142]. No hace intento alguno por transcribir las palabras, debido a que "el texto cantado es ininteligible". Los discos fueron grabados en San Pedro Ixtacán, San Juan Corapan, Jesús María (nombre que se cambio por el de El Nayar) y el cercano paraje de San Francisco, todos ellos en la sierra de Nayarit (al norte de Tepic). Esto duplica el área cubierta por Preuss (*Die Nayarit-Expedition*, 1912).

[8] *Cuadernos de Bellas Artes*, IV, 10, octubre de 1963, p. 22 [p. 147]. Yurchenco sostiene que, dado que las canciones acompañadas por el arco musical son las más primitivas, las fiestas durante las cuales se toca dejan traslucir un origen pagano, y merced a que los coras prestan tal importancia al arco musical, seguramente se trata de un instrumento prehispánico. Lumholtz era de la misma opinión.

Seler disiente (*GA*, III, p. 363): "De la misma manera que los huicholes y los coras consiguieron hacerse de ovejas, ganado, mulas, por no mencionar el alambique, probablemente conocieron asi-

un instrumento autóctono—, la siguiente fórmula a base de corcheas constituye el *Son del elote*.[9]

La primera, la segunda o la tercera de las repeticiones puede considerarse indistintamente la fórmula, debido a la nimiedad de los cambios.

Para los fines del estudio, la misma Yurchenco (1947) afortunadamente editó el Álbum XIX en una serie promovida por la Biblioteca del Congreso, Laboratorio de Grabaciones de la División de Música. Este álbum de 78 rpm se llama *Música folklórica de México*. El *Son del elote*[10] comienza la segunda banda de grabación de 91A (LC 1460). Según la etiqueta del disco, se obtuvo de un informante cora en Jesús María, Nayarit. Debido a la falta de contacto con el informante de Yurchenco, González Ávila no logró descifrar el texto. A pesar de su transcripción concienzuda de los diapasones, nadie que conozca la grabación cree que dicha pieza pueda ser encerrada en los compases de la tradición europea.

Al glosar la música transcrita para un artículo excepcional, "La lírica popular de la costa michoacana" (en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, XVI, 1963 [1964], p. 275), E. Thomas Stanford reveló la incapacidad de la notación convencional al enfrentar el desafío de sus ejemplos, y el recurso inevitable a las grabaciones para cualquier comprensión de aquéllos. Los ejemplos de Stanford requieren *el disco fonograbado para su difusión*; independientemente de qué diferencias los separan, sucede lo mismo en el caso de los de Yurchenco.

En el siguiente extracto, *Son para la siembra*, dos repeticiones de la fórmula melódica cantadas cuando "se siembra la semilla" debieran bastar para mostrar una vez más cómo funciona el plan de "ligera variación" (al igual que en el ejemplo anterior, el acompañamiento consiste en golpes ligeros de semicorcheas sobre el arco musical) [véase la p. 165].

En la transcripción de González Ávila del *Son de la chicharra*[11] [véase la p. 162], el vivaz insecto danza la misma rutina de sextas hasta el agotamiento. Es más, la fórmula del insecto es tan repetitiva internamente que casi cada compás inicia con un mordente invertido. Sólo el compás 3 (segunda y tercera repeticiones) rompe esta regla.
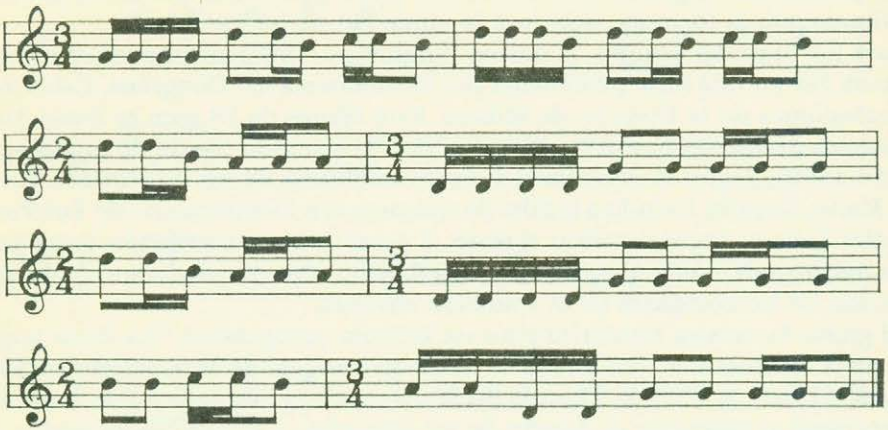
---

mismo el arco musical que con toda seguridad es de origen africano." Seler se niega a aceptar el arco musical como un instrumento nativo del Nuevo Mundo, a pesar de que su uso ya era tradicional entre los coras por el año de 1754. En ese año, José Ortega, *Historia de Nayarit* (Barcelona, Pablo Nadal, 1754; repr. México, E. Badiano, 1887), cap. 3 (p. 22 de la edición de 1887), descubrió el arco musical utilizado en las danzas coras. La descripción de Ortega concuerda con la de Yurchenco, publicada en 1947, casi dos siglos después: "Se trata de un instrumento de percusión que consiste en un largo arco de madera con un resonaador de calabaza (debajo). El arco se estira sobre la calabaza, que permanece sobre el suelo. El ejecutante mantiene juntas las dos piezas con los pies, percutiendo la cuerda con dos palos finos de madera." Véase p. 3 de su panfleto explicativo para el Álbum XIX, Biblioteca del Congreso, División de Música, Laboratorio de Grabación ("The Folk Music of Mexico").

[9] *Cuadernos*, IV, 7, julio de 1963, pp. 39-40 [pp. 160-161]; González Ávila transcribe el *Son del elote* con cinco notas estridentes y cambia frecuentemente de metro. Nuevos pentagramas inician en 1.3, 2.1, 2.3, 3.2, 3.4, 4.2, 4.4, 5.2, 6.1, 6.3, 7.3, 8.2 y 8.4 (de nuestra numeración).

[10] Etiquetado *Son del venado* en el LC 1460 (91A). O bien la etiqueta del disco está equivocada o la transcripción de González Ávila adoleció de errores.

[11] Chicharra = *cicada* y grillo = *cricket*; el folleto explicativo de Yurchenco, p. 3, transcribe *chicharra* como *cricket*.

Canto de la danza del venado



Se acompaña con el sonido producido al frotar dos huesos de venado con estrías

Según las transcripciones de González Ávila, las salmodias de los cuatro chamanes, cantadas durante la fiesta huichola "para curar enfermos",[12] son más libres rítmicamente, pero no menos repetitivas melódicamente que los sones coras precedentes. La antífona libera ahora al solista del peso de cantar de forma ininterrumpida. Las repeticiones incansables van y vienen de manera constante entre el chamán (*maracami*) y sus ayudantes. En las cuatro canciones transcritas de esta clase, el descenso rápido de las notas altas es la regla. Desde luego, ningún intervalo es "nítido" en el sentido occidental. La banda 2 del LC 1466 (94B en *La música folklórica de México*) comienza con la canción grabada en Huilotita, Jalisco, 1944, según la etiqueta de Yurchenco.

Debido a que González Ávila se limita a la transcripción y al análisis de fugas, hay que volver la atención a la misma Yurchenco si se quiere disponer de comentarios acerca de sus colecciones grabadas. El *American Record Guide*, 25, 4, diciembre de 1958, 25, 8, abril de 1959, y 33/1, septiembre de 1966, incluyó sus artículos "Taping History in Guatemala", "Singing Mexico" y "Taping History in Mexico". Su reseña de un disco editado por E. Richard Sorenson y Philip R. Lenna, *Cora Indian Festive Music* (Folkways FE-4327), apareció en la misma revista mensual (32, 11, julio de 1966, pp. 1090-1091). El *Journal of the International Folk Music Council*, XV (1963), contiene su "Survivals of Pre-Hispanic Music in New Mexico" y su "Primitive Music in Indian Mexico: A Journey of Musical Discovery", aparecidos ambos en el *Hifi Stereo Review*, IX, 4, octubre de 1962.

[...]

[12] *Cuadernos*, IV, 11, p. 44; IV, 1, p. 44; V, 2, p. 44 [véanse las pp. 166-170].

La *Sinfonía india*

¿Qué indican las melodías citadas hasta aquí, extraídas de las recopilaciones de Lumholtz, Yurchenco y otros? ¿Pueden ser usadas de manera adecuada para reconstruir el sistema melódico y el sistema rítmico de los antiguos indígenas?

[...]

Éstas son, naturalmente, preguntas académicas. Si, empero, nos preguntamos qué se puede sacar de estas melodías, planteando la cuestión no como anticuarios de la música, sino como músicos prácticos, podemos hablar con mayor entusiasmo en su favor. En un país como México, que contiene un número mucho mayor de indios que de personas de ascendencia europea pura, las expresiones artísticas y musicales indígenas asumen casi el valor de salvaguardias nacionales. Como símbolos de los logros culturales indígenas, en una nación compuesta todavía en buena medida de indios puros, cualquier fragmento o vestigio de su música cobra un significado transcendental. Sólo aquellos que se han tomado la molestia de familiarizarse con el carácter dual del alma mexicana pueden darse cuenta de lo importante que es para el indio, antiguamente oprimido, reafirmarse espiritual y artísticamente, aun si al hacerlo tropieza con especímenes "aborígenes" que, considerados de modo objetivo, presentan una genealogía muy dudosa.

[...]

En México, sin embargo, aun un nombre indio, tal como el que Candelario Huízar dio a su sinfonía llamada *Oxpaniztli* —independientemente de que se usen o no temas indios—, garantiza un cierto tipo de éxito, que quienes desconocen el espíritu del México cardenista no pueden aquilatar. Si bien nadie ha propuesto aún un regreso al náhuatl, es seguro que muchos artistas y músicos verían con perfecta ecuanimidad la desaparición de todas las intrusiones culturales ocurridas entre 1519 y 1821. En un clima de opinión de esta naturaleza, no resulta extraño que aun la música seudoaborigen despierte más entusiasmo que una auténtica obra maestra colonial.

La composición más conocida y admirada, basada en una melodía "aborigen", es sin duda la *Sinfonía india* de Chávez, de doce minutos de duración. Empero, en este logro único, ¿puede defenderse la autenticidad prehispánica de las melodías [...]? En la página 38 [de esta edición] aparece una melodía cora de Jesús María, que domina el exordio de esta sinfonía de un solo movimiento.

Konrad Theodor Preuss (1869-1938) consiguió esta melodía no de los indios huicholes, sino de los coras. El informante de mediana edad que, en 1905 [1906, nota del editor], cantó para la matriz de cera —que posteriormente fue enviada a Berlín, con el fin de que la transcribiera Erich M. von Hornbostel— detentaba un nombre de raigambre tan española como Ascensión Díaz (*Die Nayarit-Expedition*, Leipzig, B.G. Teubner, 1912, p. 377). Preuss estableció su centro de operaciones a principios de 1905 [1906] en Jesús María[13] y desde ese pueblo de menos de mil

[13] Ahora El Nayar, Jesús María suministró no sólo a Preuss sino a varios investigadores posteriores abundante documentación técnica. El "Informe sobre la investigación folklórico-musical en la región de los coras, estado de Nayarit, enero a marzo de 1939", de Roberto Téllez Girón, publicado a título

habitantes envió su informe "Der Mitotentanz der Cora-Indianer" [reproducido aquí en las pp. 15-20]. La tercera fotografía que acompañaba este informe muestra a Ascensión Díaz tocando el arco musical (p. 71). Para hacerlo cantar, Preuss hubo de darle constantemente "mucho whisky". Pero la primera sesión con él, y nadie más, redundó en un filón de diez canciones, que llenaron veinte cilindros.

El principal objetivo de Preuss durante sus siete meses con los coras era lingüístico. Desde el *Vocabulario en lengua castellana y cora* de José Ortega (1732), nadie había estudiado esa lengua indígena.[14] Además, puso en correlación su calendario de fiestas religiosas. Aunque carecía de cultura musical, tuvo la buena fortuna de conseguir como transcriptor de la melodía, finalmente impresa en *Die Nayarit-Expedition* (p. 373), al más versado y mejor conocido etnomusicólogo de la época, Hornbostel (1877-1935). El texto de la canción reproducida más arriba trata de la puesta del sol, Nuestro Padre, la llegada del crepúsculo y el descenso del astro al otro mundo.[15] Dado que los conceptos del texto son básicamente paganos, Hornbostel se sorprendió al encontrar fuertes influencias europeas en la melodía. Sólo podía postular que los coras habían aceptado la música española con la misma avidez que los violines y oboes de los conquistadores.[16]

Los coras fueron sometidos al dominio español en 1722,[17] y Jesús María de inmediato se convirtió en el centro de las misiones jesuitas en el área. El éxito señalado de estas misiones inspiró los *Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús en la América septentrional* (Barcelona, Pablo Nadal, 1754) de José Ortega (1700-1768). Ortega, un nativo de Tlaxcala que entró al noviciado de los jesuitas en Tepotzotlán

---

póstumo, ofrece mucho más información de Jesús María que de cualquier otra localidad. Véase el hermoso volumen editado por la Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, en 1964, con el título *Investigación folklórica en México: materiales*, volumen II. La música para la popular danza del Arco cora fue trasmitida por un informante cora de Jesús María, Lorenzo Sóstenes, a fines de marzo de 1939, pp. 337-356, y la música para tambor y chirimía de la danza de los Maromeros proviene de otro informante de Jesús María (foto en p. 139), Carlos Altamirano (música en pp. 297-334). Habiendo señalado dónde se hallaban las mejores vetas de la investigación étnica, Preuss inspiró a otros, como Téllez Girón, a que siguieran sus pasos. Pero Preuss, el investigador temprano, grabó sus tonadas, mientras que Téllez Girón las transcribió directamente en el campo. Téllez Girón en ninguna parte correlaciona sus datos con "materiales" obtenidos en la misma área específica por sus predecesores, ni su bibliografía les da crédito alguno.

[14] Preuss, "Reise zu den Stämmen der westlichen Sierra Madre in Mexiko", *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 1908, p. 149. Su intérprete entre los coras fue Francisco Molina, el único cristiano suficientemente creyente para quemar las ofrendas a los dioses de sus congéneres (pp. 157-158). Preuss conoció a Ascensión Díaz en el pueblo de San Francisco, cerca de Jesús María, durante su segundo mes en el área (p. 158). Véase también "Un viaje a la sierra Madre Occidental de México", *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística*, 5a. época, t. III, México, 1908, p. 201.

[15] *Die Nayarit-Expedition*, pp. 220, 377-378. Traducción española del alemán en Vicente T. Mendoza, *Panorama* (1956), pp. 133-134. La música (ex. 7 entre 110 y 111) adolece de un copiado negligente. [Véase la traducción de los cantos en las pp. 21-27 de esta edición.]

[16] *Die Nayarit-Expedition*, p. 367: "Al contrario de los textos, las melodías muestran una influencia europea relativamente fuerte" [p. 24 de esta edición],

[17] Ortega, *Historia del Nayarit*, p. 231, menciona la fundación de Jesús María y de San Francisco de Paula. Ascención Díaz (informante de Preuss) era originario de este último pueblo.

en 1717, al completar sus estudios fue enviado a Nayarit; su *Doctrina cristiana, oraciones, confesonario, arte y vocabulario de la lengua cora* se publicó a expensas del obispo de Guadalajara en 1729; en 1754, manifiestó que los coras, cuando estaban sobrios, eran casi modelos de cristianos.[18]

Afirmar que las abrumadoras influencias europeas no habían llegado al área de Jesús María, antes de la presencia de Preuss en 1905 [1906], equivaldría a renunciar a la responsabilidad del historiador. Con la aculturación ya tan avanzada en 1754, ¿quién se iba a extrañar de que la melodía, grabada fonográficamente en cera y cantada por Ascensión Díaz en 1905 [1906], a los oídos expertos de Hornbostel en Berlín distara de sonar puramente indígena? Sólo se sirve a la verdad cuando la melodía citada *ipsissima verba* en 1935-1936 como el tema principal de la *Sinfonía india* de Chávez (Nueva York, G. Schirmer, 1950, exposición pp. 9-15; recapitulación pp. 43-48) se reconoce como una melodía con una muy fuerte influencia europea, tanto en sus intervalos como en su organización métrica y formal. Para ir más lejos: sólo su carácter esencialmente europeo explica cómo Chávez podría con tanto éxito haberla integrado en una sinfonía compuesta en Nueva York para un público de gusto musical fundamentalmente europeo.

No importa que las notas del programa para el estreno en Boston, el 10 de abril de 1936 (*Concert Bulletin*, temporada 55, 1935-1936, p. 985), denominasen el tema melodía huichola y que se insistiera en su sonido indígena puro. Las notas del programa estaban equivocadas. También andaban erradas las numerosas notas escritas a partir de entonces, cuando la llaman huichola en lugar de cora.[19] Un error objetivo, que puede colarse en las notas escritas para el estreno del concierto en Boston, repetirse en el folleto explicativo para la grabación de la obra (M503, 12337-12340) en la Serie de Obras Maestras de la Música de la RCA,[20] incluso reaparecer en las notas del programa al tocarla la Orquesta Sinfónica Nacional de la Ciudad de México,[21] y que, para colmo, incluso lo acepta el com-

[18] *Historia del Nayarit* (edición de 1887), pp. 274-275. Eduard Seler, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, editado por James Hastings (Edimburgo, T. y T. Clark, 1913), VI, 828 (col. 2), escribió que los coras (en la época de su artículo) todavía conservaban un sacerdote y se llamaban cristianos, aun cuando tras la expulsión de los jesuitas la instrucción religiosa se había suspendido.

[19] Preuss descubrió que, "curiosamente, las canciones huicholas carecen del golpeteo recurrente necesario para la danza, salvo las canciones acerca del peyote y del tostado del maíz. Si los huicholes quieren bailar, entonces dos músicos que permanecen parados cerca del chamán tocan un violín y una guitarra rudimentarios." Véase su artículo, "Reise zu den Stämmen" (nota 326 líneas más arriba), p. 160: "Los cantos de los huicholes no tienen ningún ritmo dancístico notable, con excepción de los cantos de la fiesta del Peyote y del Elote." Las palabras de la melodía en cuestión (*Sinfonía india*) alaban a nuestro padre, el Sol, en su curso diario. El tema religioso vetaría el impulso de bailar, si de veras fuera una canción huichola. Pero conforme a la transcripción de Hornbostel y, luego, a la cita de Chávez, se detecta el ritmo del mitote en toda ella.

[20] Se utilizó información ofrecida por Herbert Winstock y Herber Brodsky para componer el opúsculo.

[21] *Inter-American Music Bulletin*, 11, mayo de 1959, p. 2, al citar las notas del programa OSN de Francisco Agea del 1 y 3 de agosto de 1958. Edward Downes, en sus notas para el "Latin American Fiesta" (Columbia Monaural ML 5914. R63-1346), alude a las "melodías, que pueden ser de origen precolombino" utilizadas en la *Sinfonía india* de Chávez.

positor mismo cuando ensalza "el arte indígena puro", se volvió, hace ya tiempo, propiedad de muchos intereses creados para que pueda erradicarse con facilidad.

Lo que sí resulta incuestionable es la excelencia de la sinfonía. Cuando salió al aire por primera vez, el 23 de enero de 1936, se sumó a otras dos evocaciones indígenas (*U Kayil Chaac* de Daniel Ayala y *El venado* de Luis Sandi). Colin McPhee reseñó el estreno en la radio, y manifestó que las tres composiciones se habían elaborado en torno a motivos indios, pero que sólo la sinfonía de Chávez merecía un galardón: "La *Sinfonía india*... es música admirable, con un esquema fino y nítido."[22] Charles Seeger, cuya palabra era ley, declaró en su reseña de la partitura completa, publicada en 1950 por G. Schirmer: "Sin duda la *Sinfonía india* es una de las mejores obras de Chávez, y una de las más excelsas producidas recientemente en el hemisferio."[23] Richard Frank Goldman la evaluó en los términos siguientes, en su reseña de Everest LPBR-6029: "La *Sinfonía india* tal vez representa la mejor clase de primitivismo sofisticado de la música moderna, y puede todavía (1960) servir de lección a todos los demás compositores que lo han intentado. Dado que se cuenta, para empezar, con material nativo de considerable interés, Chávez trabaja el tema con una fuerte y vigorosa imaginación."[24]

A la apreciación de Goldman únicamente hay que añadir los créditos adecuados por el "material nativo de considerable interés".

[...]

De hecho, Chávez echó mano de un material tan imbuido de "fuertes influencias europeas", que puede desenvolverse bien en un entorno sinfónico. El "material nativo de considerable interés" utilizado por el compositor no requería disfraz ni mucho maquillaje.

Los compositores mexicanos, a partir de la *Sinfonía india*, han enfrentado una sombría realidad: cuanto más auténtica sea la música tribal, menos se presta a adoptar el ropaje característico del concierto europeo. Cualquier intento de "elevar" ese tipo de música tribal incorporándola a una sinfonía le impone una camisa de fuerza incongruente.

Aun si fuese posible encontrar vestigios indios "puros" hoy en día, surgiría de inmediato otra cuestión: ¿a quién puede ocurrírsele que la música rural del siglo XX se asemeje en algún modo a la música cortesana del siglo XVI?

En el mejor de los casos, la vinculación entre la música india rural del México contemporáneo con la música de la corte de Moctezuma nos mete en una falacia histórica.

[...]

Ahora bien, por errados que anduviesen los musicólogos de los años treinta, que columbraban el orgulloso pasado azteca en la música indígena contemporánea, de todos modos sus fantasías pueden haber tenido un propósito útil.

En esas décadas, los compositores mexicanos se vieron estimulados por un ideal homérico, por así decirlo, y se hicieron el firme propósito de aunar fuerzas.

[22] *Modern Music*, XIII/3, marzo-abril de 1936, p. 42.
[23] *Notes on the Music Library Association*, segunda serie, VII/4, septiembre de 1950, p. 628.
[24] *Musical Quarterly*, XLVI/3, julio de 1960, p. 396.

En lo tocante a los resultados prácticos, no importa que las ideas sobre la música azteca, como las propagadas por Chávez, fueran o no ciertas; eran aceptadas y creídas, por tanto cumplían su cometido. Gracias a que eran creídas, los músicos mexicanos, por vez primera desde 1821, lograron convencer a los norteamericanos de que sus obras merecían ser tomadas en serio. Las escenas del pasado azteca constituían el punto culminante de la historia de México, tal como las concibió Rivera, en sus versiones muy idealizadas de la vida previa a la conquista, pintadas en los muros de Palacio Nacional. La música mexicana se benefició, al menos durante unos cuantos años, gracias a ese mismo tipo de idealizaciones.

Pero, ¿a dónde conduce el grito de guerra —"vuelta a los aztecas"— en los más sofisticados años sesenta? Joaquín Gutiérrez Heras examina el problema en "Mexico's Music in Transition" (*Mexican Life*, XL, 9, septiembre de 1964, pp. 25-26, 48-51). Su pronóstico acerca del futuro nativista no podría ser menos alentador. Para él, el periodo nacionalista terminó de manera abrupta en 1940, y todos los esfuerzos mexicanos válidos de reconstrucción antecedieron a esa fecha de cierre o final de periodo.[25] Lo que llegó después fue únicamente un "recalentamiento" o una "retirada", en busca de un estilo más personal. En el futuro, Gutiérrez Heras prevé que "la reconstrucción de la música precolombina, en general basada en tonadas tradicionales, documentos históricos e instrumentos musicales hallados en excavaciones", no será más que un juego musical guiado por la empatía del compositor. El mismo autor llega a parecidas conclusiones en su importante artículo "Music in Transition" (*Atlantic Monthly*, 213, 3, marzo de 1964, pp. 112-117).

Para él, no hay nada auténticamente mexicano en un juego realizado sobre todo con miras a atraer al comprador norteamericano. Nunca más podrá el espíritu de la vida ser insuflado en los instrumentos que son piezas de museo. Las mejores tonadas anteriores a la conquista, entretejidas en las actuales sinfonías indígenas, tienen un modo curioso de terminar siendo tan puramente "aztecas" como el nombre de Jesús María. Cualquier visión de un "vasto tesoro de melodía aborigen, que puede oírse todavía en lugares alejados de México y Guatemala", y cualquier creencia de que "siglos después de la conquista y tras el contacto inicial entre español e indio, numerosos grupos indios aún conservan intacta su antigua cultura musical",[26] deben ser desechadas como un simple espejismo, que brilla con el resplandor deslumbrante de las siete ciudades de Cíbola.

[25] El entusiasmo de Carlos Chávez por la "vuelta a los aborígenes", en los años treinta, le llevó a jactarse del gran "conocimiento de la música de los indios contemporáneos, quienes aún, en numerosas regiones del país, conservan la manera de ejecutar y las formas de las tradiciones más antiguas" (*American Composers on American Music*, editado por Henry Cowell, Stanford University Press, 1933, p. 170). En los años sesenta se había convertido precisamente en uno de esos profesores que él mismo tanto había criticado, p. 168, según algunos ex alumnos.

[26] *Nuestra Música*, 172, mayo de 1946, p. 78.

13

Instrumentos musicales huicholes*

Mario Benzi

Los huicholes utilizan varios instrumentos musicales, algunos de tipo arcaico como el tambor llamado *tepo*,[1] otros llegados con la conquista y modificados para su adaptación a las exigencias musicales de sus nuevos utilizadores; así nacieron el violín *raweri* y la guitarra *kanari*.[2]

El *tepo* consiste en un tronco vaciado, de roble o de algún otro árbol de la región; en la base tiene labradas tres patas burdas que le dan estabilidad y aumentan la resonancia, el tambor mide de sesenta a ochenta centímetros de altura. La parte superior está cubierta con una piel de venado que ha sido primero secada al sol y curtida; está amarrada por fuera del tronco mediante cordeles, de tripa de venado en general, enrollados sobre taquetes de madera, clavados en los agujeros practicados en la parte superior del tronco.

El sacerdote-chamán se sienta frente al *tepo* y toca con la palma de las manos, siguiendo cierto ritmo para producir un sonido monótono y grave que retumba en el silencio de la sierra.

Para amplificar la resonancia, algún indígena pasa de vez en cuando, entre las tres patas, una antorcha de ocote, para mantener la tensión de la piel de venado.

Hay otros instrumentos arcaicos cuyo empleo se está haciendo cada día más raro: el arco musical y un tipo de raspador, hecho con un omóplato de venado y algún otro hueso, estriados ambos de manera transversal. Se los frota rítmicamente el uno contra el otro.

Los huicholes usan unas maracas, calabacitas redondas llamadas *kaitzá*, dentro de las cuales hay semillas o perlas. Están montados en un mango corto, que permite sacudirlas para producir el sonido de la serpiente cascabel, mensajera del Padre Sol.

Violín y guitarra son de uso común; el *tepo* y los huesos de venado *karazikizie* conservan su carácter sagrado y se utilizan exclusivamente durante algunas cere-

* Tomado de *Les derniers adorateurs du péyotl. Croyances, coutumes et mythes des indiens huichol*, París, Gallimard, 1972, pp. 98-101. Traducción de Jean Meyer.

[1] Lumholtz, *El México desconocido*, t. II, pp. 210-213. Aunque la palabra *tepo* parece venir de *teponaxtli*, el tambor se parece más al huéhuetl azteca (Diguet y Simoni-Abbat).

[2] Diguet dice que la palabra *raweri* viene de *jahue* (él escribe *jahueri*), o sea el árbol pochote, y de *ri*, cosa. *Kanari* viene de *kana*, frente, y de *ri*. Según él se llama así "porque la guitarra es plana y no tiene el mismo dibujo que el violín" (en Diguet, "La sierra de Nayarit" [en *op. cit.*, cf. p. 11].

monias. La fabricación del *tepo*, también llamado *tatozí*, "nuestro tatarabuelo", es un acto religioso importante. Los dioses[3] revelan en sueño al *mara'akame* cuál árbol tumbar; el instrumento debe consagrarse con sangre del venado sacrificado.

El *tepo* está siempre presente en la fiesta de las primicias y su sonido acompaña frecuentemente el canto de los sacerdotes-chamanes cuando evocan la tradición sagrada. Los huesos de venado servían, hasta hace poco, durante la cacería ritual, pero no nos tocó nunca asistir a su uso, tampoco al uso del arco musical. Entre los coras, el arco[4] funcionaba en las ceremonias religiosas o mitotes, a los cuales asistimos.

Los que bailan la danza de la Urraca,[5] cuando la elección del *tatoani* [*sic*] o de otras autoridades civiles, y durante las fiestas pagano-cristianas, usan las maracas. A la hora de la cosecha o de la iniciación de los niños a la peregrinación del peyote, las maracas anuncian a los dioses la llegada de los pequeños peyoteros y su sonido acompaña la expedición simbólica al país de los cactos.

El *raweri*, imitación burda y en pequeño del violín europeo, es el instrumento predilecto de los huicholes. Lo fabrican con un árbol de la región,[6] trabajado con machete y otros instrumentos rústicos. El *raweri* tiene cuatro cuerdas[7] y su puente es más bajo que el del violín europeo. El arco no está tenso y, al tocar, el músico puede darle la tensión requerida, sea con los dedos, sea con un palito. Tal "dispositivo ingenioso" permite variaciones musicales con la sola modificación de la tensión de las crines.[8]

A lo lejos, el sonido del violín evoca el llanto del viento en las barrancas; parece que el *raweri* está acorde con los elementos y nos ha evocado siempre el viento, la lluvia, la tormenta. La repetición constante de los mismos temas da a la música una melancolía monótona que tiene su encanto.

Los *wirrarika* atribuyen el violín al héroe cultural Kauyumari, quien creó el árbol del cual se sacaban antes los *raweri*, para, dicen, "diversión" de los huicholes; pero los antepasados no entendieron la intención del hermano mayor y "no supieron apreciar el regalo". Tatata Zaurishikame San José, quien supo interpretar su pensamiento, fue el primero en construir y tocar el violín. Lo más probable es que el violín haya llegado a la sierra mucho antes que los españoles; la tradición menciona a Tearkayápa como su introductor en la sierra huichola.[9]

El canto siguiente nos fue comunicado por el aspirante a chamán de San Andrés, quien lo oyó bajo el efecto del peyote. Es uno de los cantos que Kauyumari ofreció a los peregrinos durante su estancia en Wirikota.

[3] Kauyumari en persona se aparece en sueño a los *mara'akame* (informante de Toapúrie).

[4] Tal instrumento se compone de una calabaza y un arco, mayor que el de los cazadores. La calabaza vacía, abierta en el centro de su parte superior, se pone encima de un hueco cavado en la tierra. El músico pone el arco sobre la calabaza, lo mantiene con el pie y toca la cuerda con dos varitas, lo que produce un sonido sordo y profundo.

[5] Variante de la danza de los Matachines.

[6] Las diferentes partes del violín son hechas, a veces, de diferentes maderas.

[7] Cuerdas normalmente metálicas, a veces de tripas.

[8] Léon Diguet, "La sierra de Nayarit".

[9] *Idem.*

Kauyumari crea el violín
[fragmento]

Teuta Matike nació[10]
Nació entre piedras y pedruscones
Venado grande lo creó
Sabio grande lo formó
Pero Teuta Matike alma no tenía[11]
Pesado su cuerpo[12]
Mudo su corazón[13]
Tamaz Zaurushikame Hueme, Todo Poderoso, Sabio[14]
Mandó entonces Kuka Haimari, Perla Nueva[15]
Haimari pasó cantando, Haimari entró en la planta
Haimari se volvió savia suya
Corazón suyo
Teuta Matike cantó entonces
Teuta Matike vibró
Bajo caricia del viento.[16]

[10] *Teuta* = roca, piedra, pedregal; *matike* = el árbol del cual se sacó el primer violín; podría ser encino, nogal, cedro, roble o pochote.

[11, 12, 13] Nuestro informante usaba sin distinción las palabras *kupurieya* (su alma) y *'iyarieya* (su corazón).

[14] Según el informante eso significa "Nuestro Hermano Mayor Sacerdote Todopoderoso".

[15] Un pájaro no identificado. *Kuka* = perla, collar de perlas; *haimari* (*ɨhuimari?*) = joven, nueva, virgen.

[16] Del dios del viento Tamaz'Akateiwari; según un huichol, es el Hermano Mayor Kauyumari, con los atributos del dios del Viento. Después sigue el canto contando cómo Tatata San José tumbó el árbol, fabricó un violín, tocó y se ganó la benevolencia de Kauyumari.

14

Danzas de los huicholes*

Miguel Palafox Vargas

Yui macuazra.
La fiesta del tambor o del elote

En el ceremonial huichol, la fiesta del tambor y del elote ocupa un destacado lugar en cuanto a importancia y en cuanto a aparatosidad, y en la mentalidad del individuo está tan arraigada que ni siquiera los huicholes ya incorporados a nuestro modo de vida la pueden pasar por alto. Fernando Benítez la ha llamado "de los frutos tiernos", pero hubiera sido más apropiado llamarla "de los frutos nuevos", y tiene como finalidad romper el tabú que ha acompañado a la aparición de los primeros frutos, que son intocables para los huicholes en tanto no se realice el acto de sacralización de los mismos por medio de esta fiesta en la que la comunidad consume los primeros elotes, las primeras calabazas, los primeros pepinos, etc., de la temporada después de ofrendarles a las divinidades con cuya consunción el tabú queda roto.

Los huicholes la conocen más comúnmente como la fiesta del elote, porque es el elote, *ikürі*, lo que más se consume, y con ella saludan la tan esperada fructificación del maíz con un canto llamado *Ikuri* que singifica peyote, diferenciándose las dos palabras sólo en la pronunciación de la "u", que en el primer caso, que significa elote, es una "u" totalmente gutural, y en el segundo, una "u" abierta como la del español. El canto del *Ikuri* acompaña un baile de complicada coreografía que narra cómo Tamatz Kauyumarie, "Nuestro hermano mayor, el que no se piensa", el mítico Venado Azul, guió a los huicholes desde Viricuta, el Cerro Quemado, el lugar donde nació el Sol, hasta la orilla del mar, donde vive Aramara y donde se acaba la Tierra. Para este baile, los hombres que intervienen llevan una piel de venado que conserva los cuernos, la cola y las pezuñas, enrollada bajo el brazo, tratando de que adquiera en lo posible la forma del venado, de suerte que la fila simula una procesión de venados a la que guía Tamatz Kauyumarie, representado por un bailador que no lleva la piel como todos, sino una cabeza de venado completa. Las mujeres llevan un atado de cinco mazorcas de maíces de colores atadas con un listón y adornadas con florecitas de papel de China.

El ánimo general de la fiesta y el particular de cada participante es el de fundir en una sola unidad los tres elementos integrantes de ésta que se hacen visibles

* Tomado de *Los huicholes a través de sus danzas*, México, Editorial del Magisterio, 1974, pp. 48-125.

por todas partes: el elote, mejor dicho el maíz, que es el tema, el peyote omnipresente, que se pega en la canción del cantador y flota en el ambiente, y el venado que da giros y vueltas por todo el *tacuá* llevado por los danzantes. La alusión a la trinitaria unidad es constante: se ofrece peyote con el nombre del maíz o del venado, o se pide peyote para obtener una ración de carne de venado o unos elotes cocidos. El investigador, entre tanto, no las tiene todas consigo. En ninguna fiesta el reiterativo tema de la trinidad huichola, Peyote-Venado-Maíz, es como en ésta tan patente, y las tres entidades se consideran una y la misma cosa bajo formas distintas pero con propiedades iguales y con los mismos atributos, de manera que para los ritos religiosos y mágicos uno cualquiera de ellos puede sustituir a los otros, y el mismo respeto debido a uno se le tributa a los demás.

Sorprende que así sea; que los huicholes les hayan encontrado tal similitud que, aun teniendo en sus propias manos la realidad objetiva de estos elementos tan disímbolos, los consideren encarnaciones de un mismo ser, manifestaciones de un mismo espíritu que, vamos a decirlo de una vez, no consideran un dios.

Ni es dios el venado, ni es dios el peyote, ni lo es el maíz, aunque sí sean sagrados y se les asignen propiedades mágicas y todos ellos hayan librado batallas míticas y sean los héroes, por separado, de aventuras fantásticas. Nosotros pensamos que estos tres elementos se han fundido en una trinidad en la mitología huichola porque han sido los tres elementos básicos de la alimentación en las tres etapas que como tribu han tenido los huicholes. En la primera, como tribu recolectora, el peyote desempeñó el principal papel; luego, en su fase de tribu cazadora, el venado fue la base de su sustento; y cuando se convirtieron en tribu sedentaria vino el maíz a suplir los anteriores elementos sin eliminarlos, desde luego.

La celebración de la fiesta del elote o del tambor se lleva a cabo más o menos en el mes de septiembre, cuando las siembras han mostrado sus primeros frutos a la vieja hambre huichola, cuando los jilotes empiezan a granear, cuando las calabacitas aparecen como grandes gotas verdes sobre el suelo y los melones, las sandías y los pepinos empiezan a mostrarse como una grata esperanza o, mejor, como una malévola provocación. Antes de la ceremonia, el tabú ha protegido los frutos; nadie se ha atrevido a engullirse furtivamente uno de ellos porque saben los tremendos castigos que les esperan; simplemente, no pueden adelantárseles a los dioses que son los que deben probar primero los frutos, pero señalado el día de la fiesta, los preparativos desbordan el entusiasmo de todos los celebrantes.

En los grandes centros ceremoniales como San Andrés Coamiata o San Sebastián, son las autoridades de la tribu quienes deciden cómo y cuándo ha de hacerse la fiesta, pero en los poblados pequeños siempre es el jefe de una familia más o menos numerosa y más o menos con posibilidades quien hace su fiesta particular, sin descontar con que se le pueden unir otros paterfamilias para ayudarlo en todos los trabajos de la celebración, aportando también una parte del consumo, y aquí no diremos que de los gastos, porque el gasto en dinero es mínimo y se reduce a la compra de velas, chocolate, colaciones y galletas en cantidades estrictamente ceremoniales.

Nuestra investigación corresponde a una fiesta celebrada en Colorado de la Mora, pequeña comunidad huichola de reciente formación, en la que predominan

los huicholes procedentes de San Sebastián, del estado de Jalisco, y asentados allí donde encontraron tierras para fundar su comunidad. Son sesenta familias, todas huicholas, con un censo aproximado de doscientos cincuenta habitantes, sin el problema de los vecinos o mestizos, de suerte que las costumbres tradicionales han podido florecer sin trabas. Estamos en la casa de uno de los huicholes más destacados, cuyo nombre indígena es Paarilla Curame, pero que oficialmente responde a los nombres de José Ascención Aguirre, tenido como jefe de una numerosa familia, no tanto por el número de sus hijos sino porque tiene varios hermanos también prolíficos y, además, por ser el de inteligencia más despierta, lo que le ha valido para ocupar varios cargos como el de juez auxiliar y el de presidente del comisariado ejidal. A sus fiestas viene gente de muchas rancherías distantes porque son famosas en la región.

Es necesario reiterar que las fiestas de los huicholes no obedecen a un calendario fijo ni tampoco a disposiciones de tipo oficial, sino que son meramente exigencias privadas y cada quien hace su fiesta cuando su fervor religioso, sus posibilidades económicas o su urgencia de ponerse bien con los dioses se lo exigen o permiten, pero ni existe fecha fija como entre los coras o los mestizos, ni el *maracame* tiene más autoridad que la que le permite aconsejar la celebración de equis fiesta para aliviar el mal que aqueja a los que le consultan.

Chon Aguirre me mandó decir con su hijo Evaristo la fecha de la celebración de su fiesta, con el recado de que si podía yo asistir a ella sería bien recibido y me rogaba auxiliar al muchacho en las compras que tenía que hacer para las ceremonias rituales, consistentes en chocolate, galletas, velas de cera y colaciones. Por su cuenta, el muchacho quiso que le dijera dónde podría encontrar "bermellón", y quedó encantado, además, con un pomito de pintura amarilla que le mostraron en la tienda. Después de hacer las compras invité al muchacho a cenar y a dar una vuelta por la ciudad en mi coche, pero con cierta sorpresa noté que el joven aceptaba únicamente lo estrictamente necesario y que se comportaba de una manera tan formal que me hizo preguntarle si le sucedía algo. Y entonces supe que en esos momentos y en ese viaje Evaristo era una persona sagrada que tenía un compromiso que cumplir con los dioses: debería hacer las compras para la fiesta sin distraerse en absoluto. No podría comer un determinado número de alimentos ni hacer nada que lo distrajera de su comisión, so pena de sufrir graves tribulaciones que los dioses le enviarían.

Tampoco podía distraer para nada el dinero que le habían dado y que era absolutamente sagrado. *Tumini* es la palabra que los huicholes tienen para el dinero común y corriente, pero tratándose de las monedas destinadas para la compra de aquellas prendas utilizadas en la ceremonia, la designación es *curuzri*, literalmente, el dinero que vive en la jícara y que nadie puede tocar si no es para enviar por las cosas de la fiesta, ni nadie puede destinar a ningún otro fin porque es el dinero de los dioses. Un poco mal intencionado, o queriendo buscar razones que se adapten a mi lógica, encuentro que se ha cargado tanto de tabúes el dinero que vive en la jícara para evitar que los hijos lo sustraigan furtivamente mientras se está reuniendo, o que el encargado de hacer las compras lo despilfarre y se quede sin lo necesario para la ceremonia.

El envío de Evaristo era sólo un detalle en la preparación de la fiesta que comenzó para los fines ceremoniales, una vez que Ascensión fijó la fecha, con la puesta del tejuino (*naguá*), que es un cocimiento de maíz fermentado y que constituye la bebida ritual de los huicholes. Su preparación requiere varios días y lo primero que el casero tiene que hacer es ir al río o al arroyo por arena, un saco más o menos, la que extiende sobre la tierra en un lugar preparado de antemano, dejando un espesor de unos diez centímetros; allí tira el maíz y lo revuelve luego con la arena, lo riega convenientemente y lo tapa con zacate y lo deja reposar hasta el momento de la germinación; cuando éste empieza a germinar, lo recoge, lo lava para que se le quite la arena y lo pone a secar al sol; después, cuando el maíz está bien seco, las mujeres lo muelen en el metate de piedra hasta pulverizarlo y el polvo se guarda hasta el día de la fiesta.

Paralelo a la germinación del maíz, se realiza la cacería del venado, acto al que los huicholes llaman "correr venado". La forma ritual de cazar el venado es tendiéndole trampas armadas con lazos que se entretejen en forma de red y se colocan en el paso posible de los venados, los que meten ahí la cabeza y se estrangulan. Los lazos de la trampa son tan necesarios al huichol que éstos son precisamente una parte de los obsequios que reciben los jóvenes de la tribu, al contraer matrimonio, de manos del suegro para que con ellos no le falte carne de venado a la hija que despiden. Por la madrugada del día en que se empieza la cacería, los participantes en ella se reúnen en la casa de quien hace la fiesta, al que, para los efectos de la misma, le llaman el principal o el casero, indistintamente, y elaboran una pequeña flecha de unos veinticinco centímentros de largo, que, junto con una jícara llena de agua de los manantiales sagrados, llevan al lugar más alto de las cercanías donde piden a Tamatz Kauyumarie, Nuestro Hermano Mayor, que nos envíe un venado para la fiesta; al día siguiente, a la misma hora más o menos, se enciende el fuego de Tatevarí Matinieri, Nuestro Abuelo que nos está viendo, al que se le ofrece otra pequeña flecha similar a la que se llevó para Tamatz Kauyumarie y se le pide que "nos dé flechas para cazar al venado". Los cazadores parten después de esto y de ofrecer su riguroso ayuno a los dioses y en la casa queda el principal al cuidado de la flecha de Tatevarí, también sin comer ni beber nada hasta el medio día, en que sólo come unas pequeñas tortillas tostadas al sol y bebe unos tragos de agua, haciéndose hincapié en que para nada puede probar la sal. La cacería del venado puede alargarse por espacio hasta de cinco días, según la suerte, durante los cuales el ayuno se va haciendo cada vez más riguroso y las oraciones más fervorosas, y si en el término señalado no se consigue un venado, lo que muy raras veces sucede, se suspende la cacería y la fiesta resulta casi un duelo.

Pero los cazadores llevan sus lazos y arman sus trampas en los pasos que se consideran obligados para el venado, luego se diseminan por el monte haciendo el mayor estruendo con sus gritos y cerrando un círculo sobre la posible presa. La idea es asustar al venado y precipitarlo hacia el lugar donde se encuentran las trampas. Actualmente combinan la trampa con el rifle, pero el lazo es imprescindible, por lo que tiene de ritual. Al terminar la mañana suspenden la cacería si no han tenido éxito y vuelven a la casa del principal, donde rompen el ayuno ingiriendo una bebida ceremonial llamada *hatumari* que no es otra cosa que agua de masa

de maíz, la cual ha estado desde la mañana en el *calihuey* como una ofrenda al venado, al que las mujeres le han estado pidiendo que venga a ésta su casa a beberla, pero como el venado no ha venido, los cazadores la toman rompiendo la abstinencia, junto con las tortillas pequeñas, *papáturitzi* (tortillas niñas); luego les ofrecen atole, tortillas y comida con relativa abundancia, servida por las mujeres de todos los cazadores que inician una vida en común que durará mientras dure la fiesta.

Por la noche los hombres se reúnen en torno al fuego, la deidad que permanentemente los acompaña, le interrogan las causas por las cuales no permitió la salida del venado y le piden que les envíe uno, haciéndole ver lo importante que es el venado para los huicholes y lo contentos que pondránse todos, incluido el fuego, con la presencia de uno. Al día siguiente vuelven a salir cumpliendo el ceremonial con más cuidado; en el *ririki* vuelven a poner las mujeres la jícara con el *hatumari*, agregan *papáturitzi*, *tzicurati* (chocolate) y colaciones. El casero reza con más intensidad a la deidad del fuego velando la flecha y los hombres parten con más unción y regocijo. Lo primero que hacen es revisar las trampas, y su alegría no tiene límites si encuentran en ellas uno o dos venados. Si el cazador llega cuando el venado todavía está vivo o moribundo se arrodilla ante él y le pide perdón por haberlo matado, le llama *ne iguá*, mi hermano, y *tamatzica*, nuestro hermano mayor, y le pide suerte y, luego cuando el venado empieza a morir y arroja espuma por la nariz y la boca, el cazador se arrodilla, sorbe la espuma con la boca y la traga porque así el espíritu del venado pasa a su cuerpo y en lo sucesivo los otros venados no lo desconocerán y los podrá cazar más fácilmente.

Concluido este pequeño rito, el afortunado cazador, ayudado por sus compañeros, ata juntas las cuatro patas del animal, y usándolas de mecapal se lo tercia en la espalda y así lo lleva hasta la casa del fiestero donde el venado es recibido con gran regocijo. El principal, que se ha quedado rezando a Tatewarí Matinieri, luego que ve venir a los cazadores con su presa, llama al *maracame*, quien es el encargado de darle la bienvenida; las mujeres han tendido ya una cama de zacate de una variedad que los huicholes llaman *iguátzirra*, un zacate sagrado que se usa sólo para este menester y para techar el *ririki*. El *maracame*, acompañado del casero y de todos los ahí presentes, sale al encuentro de los cazadores para darle la bienvenida al venado diciéndole que no se asuste, que se encuentra en su casa, que no desconozca aquel paraje, que está allí porque es portador de la flecha de Tatewarí con la que fue cazado, pero que todo es por el bien de sus hermanos los huicholes y que de ahí en adelante, y debido a su muerte, seguirá viviendo para siempre en la tribu. Le asegura que con su muerte ellos reciben el saludo que les manda Tatewarí, que fue el que permitió la salida del venado y sin cuya voluntad los cazadores no hubieran tenido éxito y andarían por ahí perdidos. El casero tiende el venado sobre la cama de zacate y las mujeres han sacado del *ririki* el jumate del *hatumari* y lo vacían en el yerto hocico del animal, poniéndole también en la lengua pedazos de chocolate y de tortilla.

Entre tanto, los amigos de la familia rodean a los cazadores y se informan sobre los detalles de la caza, ríen y cantan y en ocasiones se enternecen tanto con la muerte del venado, considerando lo afortunados que son de tenerlo allí con ellos y de lo mucho que por sus hijos se preocupa Tatewarí, que derraman copioso

llanto, pero no de pesar sino de júbilo, exactamente igual al llanto de los fanáticos. El número de venados muertos, o sea la abundancia de su carne, es el nivel con que se mide el éxito de una fiesta. Cuando el *maracame* ha terminado de darle la bienvenida al venado, se despide de él, pasándole la mano desde el hocico hasta la cola, corriéndola por la testuz y el espinazo, mientra le dice que ya se volverán a ver en la fiesta. Este saludo lo hace luego el casero y enseguida todos los allí presentes, incluyendo a los niños, con lo que termina la parte ritual de la muerte del venado, que es entregado luego a los destazadores que lo descuartizan, lo tateman y luego ponen a secar la carne al sol y la guardan hasta la fiesta. En otras ocasiones, sobre todo si ya se vino el tiempo encima, no lo tateman sino que solamente hacen la carne cecina y la parten en pedacitos muy pequeños, los que luego ponen a secar al sol ensartados en su mecate.

Los preparativos están casi terminados; de hecho, los componentes rituales se han llenado con el tejuino, las velas y el venado. Quedan algunos accesorios como arrimar la leña suficiente, la que con los días se va completando en tercios que han ido trayendo los hombres de la casa y los parientes; si hay niños pequeños, y siempre los hay, se les habrá confeccionado el *tzicuri* —ojo de dios—, que es un rombo de estambre entretejido en una cruceta de varas; los ojos de dios más antiguos, los originales, podríamos decir, son de lana virgen negra y blanca o de un solo color, según, y constan de un rombo por cada año del niño, o por cada año de los que ha asistido a la festividad, siendo la obligación asistir cinco años consecutivos, al término de los cuales se despiden de su grupo aun cuando pueden iniciar otro ciclo. Las sonajas que llevan los niños y que acompañan al *tzicuri* no se fabrican especialmente sino que se reponen en caso de que haga falta, pues frecuentemente hay de sobra en cada familia.

Todavía hay que hablar con el cantador para ver si éste quiere celebrar la fiesta y luego con los músicos para que toquen. El cantador o *maracame* es el oficiante y no recibe ningún estipendio pero los caseros le ofrecen alcohol, peyote, tejuino, tamales, carne de venado y todo lo que han arrimado para su fiesta; en cuanto el *maracame* ha aceptado cantar, se consiguen también los músicos, una guitarra y un violín de fabricación casera, y éstos no tienen ningún problema porque los huicholes tienen un sentido musical muy desarrollado y casi todos saben tocar sus instrumentos. Tres días antes de iniciarse la fiesta propiamente dicha, las mujeres ponen a cocer el tejuino en latas alcoholeras, sin agregarle nada al polvo de maíz germinado, sino solamente tapando los botes con ramas de salvia que ellos llaman *turrú*. El tejuino se cuece al fuego por varias horas y luego se deja reposar en ollas de barro, en bules o en cualquier recipiente por espacio de tres días hasta que fermente, de suerte que cuando empieza a hacerse notar la fermentación por medio de burbujas, y a mayor número de ellas, se dice que el tejuino ya está bueno.

El peyote se tiene almacenado en alguna forma. Y para prepararse, si es fresco, se hace una horchata y se sirve en jícaras; fresco también, se reparte en pequeñas tajadas o seco, en rodajas que se guardan en sartas para secarlo al sol, como la carne de venado. De este peyote seco es del que traen alguna provisión los huicholes cuando emprenden sus caminatas o cuando bailan toda la noche. Estos

preparativos son ya el día de la fiesta en que, además, se prepara la comida que se va a dar, se barre el patio ceremonial y se limpian los lugares adyacentes. Como a las seis de la tarde llega el *maracame* equipado con su *takuatzi*, que es un petaquín de palma tejida en la que lleva sus plumas sagradas, *muvieri*, un espejo redondo de bolsillo, *nierika*, velas de cera, pequeñas flechas ceremoniales y otros objetos inclasificables muy personales y necesarios para sus ritos e invocaciones. Lleva también consigo el *tepu*, tambor cilíndrico hecho de un tronco hueco y con el parche de piel de venado con el que, a veces, acompaña sus cantos.

Los caseros lo reciben, y después de los saludos del rito lo instalan en su lugar, precisamente junto al fuego y de cara al oriente. Los caseros le han preparado un equipal ceremonial grande y de brazos, *ubene*, a los lados del cual colocaron otros dos equipales más pequeños, *upari*, para los segunderos. A los pies del cantador se extiende una piel de venado sobre la cual él ha extendido sus instrumentos mágicos, las plumas, las velas, y a corta distancia de su pie, de manera que lo pueda ver cómodamente, ha puesto el espejo (*nierika*) en el que pretende ver lo que luego trasmitirá en sus cantos a la concurrencia. Los caseros le arriman una botella de alcohol, un bule con tejuino, una jícara con peyote, otra más grande con tamales, carne de venado y de todas las comidas que se han preparado para la fiesta, a medida que van estando listas, de todo lo cual es servido por su propia mujer, que se encuentra sentada a su lado sobre sus propias piernas. Más o menos cuando acaba de oscurecer, el cantador empieza a hacer sonar su *tepu* y poco a poco empieza su canto, más bien a media voz, diciendo que el tiempo ya se les vino encima, que ya les está ganando y que ya es hora de empezar la fiesta de los dioses para tenerlos contentos. Frente a él y junto al *calihuey* están los músicos afinando sus instrumentos, listos para entrar en acción cada vez que el cantador se calla para descansar.

La fiesta del elote es la única celebración huichola que tiene un acto dedicado especialmente a los niños, a los que, genéricamente y para los efectos de esta ceremonia, se les denomina *tuguai nurizri*, es decir, "los que no han cumplido"; participan en él niños desde pocos meses de nacidos hasta los diez o doce años, siendo una obligación ineludible cubrir una serie de cinco años consecutivos como mínimo, al término de los cuales ya han cumplido y termina la obligación pero pueden seguir asistiendo si la edad se los permite y sus padres lo desean. Para asistir a la ceremonia, el niño lleva un ojo de dios en una mano y una sonaja en la otra, además va provisto de algunos comestibles que comparte con los niños que están a sus lados, a quienes considera compañeros de viaje, pues la ceremonia tiene por objeto hacer un viaje imaginario a la tierra santa de Viricuta, el Cerro Quemado, el lugar donde nació el Sol y donde se encuentra el peyote.

Y a esta parte del rito es a la que convoca el cantador al oscurecer el día en que dio principio la fiesta del elote. Para entonces los niños van llegando y se sientan en dos filas, a la derecha del *maracame* los hombres y a su izquierda las mujeres. Éste es un acto preparatorio que sirve sólo para anunciar a las divinidades que viven en Viricuta quiénes son las personitas que van a emprender el viaje al día siguiente para que no las desconozcan. El cantador habla con los dioses y les anuncia los nombres uno a uno de los chiquitines, pide para ellos atenciones, que

los acepten como huicholes y que los preserven de todo mal; les recuerda a los dioses que aquellos niños son huicholes hijos de huicholes y que están ya cumpliendo con su costumbre, lo que quiere decir que serán buenos en el futuro como ya lo son sus padres y reclama para ellos todos los derechos que asisten al huichol frente a los dioses; terminado el anuncio de los componentes de la peregrinación, todos empiezan a retirarse a descansar.

Para esta hora ya han llegado todos los invitados o continúan llegando y el diálogo ceremonioso del saludo no deja de escucharse:

—*Keaku retéaka iyunigua?* (Buenos días, ¿cómo han estado?)

—*Aizrüayeme, Mapá mieni.* (Muy bien, pasen ustedes.)

Y se van formando grupos de amigos por todo el solar, siendo el más importante el que se forma en torno al *maracame*, que no ha abandonado el fuego, y a donde el casero le ha llevado alguna piel de venado o algún costal para que se acueste cuando le dé sueño.

La luz de la mañana no sorprende a nadie dormido. El casero dispone, junto con su mujer, lo conducente; los hombres se han ido todos a sus respectivos coamiles a acompañar a sus amigos para traer elotes, calabacitas, sandías, pepinos, melones y todos los frutos que la tierra les ha dado y los amontonan en alegres pilas incitadoras, pero que nadie toca hasta que el *maracame* rompa el tabú. Las mujeres han ido por agua a los manantiales o a los arroyos y ahora ponen a cocer en botes o en grandes cazos de cobre los elotes y las calabacitas, objetivos principales de la fiesta. El tam tam del *tepu* del cantador está congregando a todos y todos sienten la alegría que les proporciona el saber que pronto comerán a hartarse. Porque en el fondo no se trata de otra cosa; este pueblo parco, que es capaz de sostenerse con una sola comida al día y que teniéndola siquiera se da por satisfecho, que puede pasar semanas con una dieta de guamúchiles enriquecida a veces con alguna iguana o algún pájaro y en no pocas ocasiones con chapulines inclusive, disfruta en sus fiestas de las únicas oportunidades de comer a llenarse, de satisfacer su hambre y su apetito con los míseros alimentos que ha podido reunir y las míseras viandas que ha podido confeccionar, todo lo cual lo ha defendido de consunción prematura, cargándolo de tabúes, de amenazas y de maldiciones.

Con las primeras luces del día, el río o los arroyos reciben los cuerpos desnudos de los huicholes que por familias completas llegan a bañarse sin pudores innecesarios porque su contacto con la naturaleza los preserva de malicia. Aquí recuerdo que Hernán Cortés en sus *Cartas de relación* escribía al monarca español, verdaderamente asombrado, refiriéndose a los indios: "...y se bañan todos los días!" Y tenía razón en asombrarse porque su soberana la reina Isabel la Católica con su mugre le dio nombre a un color, el verde isabelino, que no es otra cosa que la coloración que tomaron sus ropas de fondo después de años de cabalgar en la guerra contra los moros y no cambiárselas. Los huicholes se bañan todos los días si tienen la manera de hacerlo, pero en las fiestas se esfuerzan por estar limpios con las limitaciones que les impone la miseria en que viven. Los niños que van a participar en el "viaje" casi en todas las ocasiones llegan estrenando vestidos lujosamente bordados a lo largo de los meses; el sombrero que le ha confeccionado el padre está profusamente adornado con cintas, motas, plumas y aun recortes

de cartas de baraja en formas de gotas, las que penden por todo el borde del ala del sombrero. Del hombro cuelga su morral o *cutziuri* en el que le han puesto las provisiones para el viaje, consistentes en galletas, pepinos y, en fin, los frutos que allí caben. Los que cumplen en esa vez los cinco años y a los ya no se les llama *Tuguai nurizri* sino *vericarri*, las águilas, llevan además de una talega mejor surtida una botella de alcohol y en las manos el ojo de dios y la sonaja.

Al ir llegando se acomodan arrodillándose primero y sentándose sobre los talones después, en los lugares que ocuparon la noche anterior en que los anunciaron, los más grandecitos solos, y los más chicos acompañados por alguno de sus padres –la madre más comúnmente– clavando su ojo de dios en la tierra y frente a ellos, de manera que permanezca erguido. El cantador inicia su canto acompañándose del tambor y del hipnotizante sonido de las sonajas que los niños mueven al ritmo de *tepu* y comienza el viaje.

La canción del cantador principia con una despedida de los niños que dicen adiós a sus familias y a sus casas:

Ute meti une tüguay nurizri
Ute meti une takierrarita.
(De aquí vamos a salir, pequeños sonajeros
De aquí vamos a salir de nuestra tierra huichola.)

El viaje se hace en alas de Tatei Werika Wimari, Nuestra Señora el Águila Niña, la diosa que los huicholes representan por medio de un águila bicéfala, la que sobre sus alas transporta a todos los viajeritos elevándose a gran altura.

El cantador va narrando cada uno de los lugares sagrados que se encuentran en el camino de la peregrinación, presentando a los niños con cada deidad cuyos dominios atraviesan y mojando sus cabecitas con el agua de los manantiales sagrados cada vez que encuentran uno, hasta que llegan al lugar santo de Viricuta que el cantador anuncia con los siguientes versos:

Ute pe ta arre Viricuta.
Ute pe ye uca Viricuta.
(Ya hemos llegado a Viricuta
Aquí nos vamos a quedar en Viricuta.)

Y el tam, tam se va haciendo más lento hasta que deja de sonar. La ceremonia ritual ha durado por lo menos dos horas y media en que tanto el cantador como los niños han estado arrebatados por la magia del canto. En las caritas de los niños se ha dibujado en sucesión pasmosa el terror, la alegría, el entusiasmo, la unción, el asombro, el fin, una variada gama de emociones a medida que la mágica voz del *maracame* fue capaz de hacerlos vivir el viaje sagrado de los huicholes.

Los padres de los niños han estado atentos para auxiliar al cantador en caso de necesidad, porque los niños están corriendo un grave peligro: van en las alas de un águila que se remonta a gran altura y cabe la posibilidad de que uno de ellos se caiga, de que el cantador no lo pueda cuidar bien como es su obligación,

y entonces la caída se manifiesta por un llanto prolongado e incontrolable del niño, debido a que no está en su lugar y anda perdido; si esto sucede, el cantador ordena que lo retiren pero que se quede alguien en su lugar sonando la sonaja, porque la sonaja no debe dejar de oírse. Al cesar el tambor y las sonajas, porque se ha llegado al término del viaje, lo primero que se nota en todos los niños y en el propio cantador es... una prosaica ansiedad por retirarse lo más lejos del grupo a orinar. Pequeñas carreritas en todas direcciones y luego arrimarse a un árbol o a una cerca y volver con paso despreocupado con la satisfacción del deber cumplido dibujada en el rostro.

Terminada esta concesión a las burdas necesidades del cuerpo, la ceremonia se reanuda. Las madres, que no descansan nunca en ninguna parte del mundo, han preparado la fruta que llevaban sus niños en los morralitos y la que ellas mismas han llevado después, partiéndola en pequeños trozos, con excepción hecha de los morralitos de los que se van a despedir, que quedan de momento intactos [*sic*]. Cuando todos han regresado de satisfacer sus necesidades fisiológicas, el cantador dice que han llegado a la tierra del peyote y que han encontrado suficiente porque todos han ido con limpieza de corazón y con pensamientos puros y que ahora probarán el peyote que los pondrá en comunicación con los dioses, con el que los podrán ver, oír y dialogar con ellos. Acto seguido les da en la boca, a la manera del sacerdote que da la comunión, pedacitos de la fruta preparada por las madres y ¡el tabú queda roto! Las señoras vuelan por todo el patio de la fiesta repartiendo pedazos de melón, de pepino, de sandía y el júbilo se desborda porque pueden ahora, sin ningún peligro, comer de los frutos tiernos de la tierra, bien que todavía no puede probarse ni el elote ni la calabaza.

Los *vericarri* que van a despedirse porque con éste han cumplido sus cinco años se reúnen frente a sí y uno le da a otro su talega con todo lo que lleva, menos el alcohol, y le dice: —"Toma este morral con comida para tu viaje; te lo doy porque hemos sido compañeros todos estos cinco años." Luego cada uno se dirige con su botella de alcohol a donde está un pariente escogido de antemano, al cual se la entrega. Las mujeres de la casa empiezan a sacar la comida que se reparte con relativa abundancia, teniendo buen cuidado de llevarle primero al cantador de todo lo que se ha preparado, seleccionando para él la mejor pieza y la ración más abundante, la cual le es servida por su propia esposa, y vamos diciendo de una vez que por la mayor de sus esposas, pero una vez terminado el refrigerio se inicia el regreso, pues durante todo ese tiempo se han considerado en Viricuta, pasando de nuevo por los mismos lugares y dando cuenta a las divinidades de las peripecias del viaje y pidiendo permiso para llegar sin novedad a su casa y la gracia de volver al siguiente año.

El investigador está asombrado: los niños vivieron el regreso con tal intensidad y obraban tan al unísono con la voz del cantador, que sólo encuentra paralelo en los actos de hipnotismo colectivo que se presentan en los teatros; esfuerzo en los pasajes difíciles, ingravidez en los tramos largos como si perdieran peso para hacérseles más ligeros al águila; terror pánico cuando el águila realizaba maniobras peligrosas que podían ocasionar la caída de uno de los niños; precaución cuando el cantador advertía del peligro a uno o a todos los chiquillos; alegría por el

encuentro de seres conocidos, unción frente al misterio, cansancio, esfuerzo, y sin embargo no había nada incomprensible ni oculto como en el caso del hipnotizador, sino sólo la magia de la palabra, sólo la fuerza de la tradición; sólo la creencia arraigada y profunda, sólo el hipnotizante ritmo del tambor y los guajes. Ningún maestro, ningún pedagogo ha podido realizar en su escuela un viaje imaginario tan vívido, tan intenso y tan aleccionador como el que realiza con sus niños, cada año, cualquier cantador en cualquier aldea huichola.

Y el viaje tocó a su fin. Los niños se levantaron pero esta vez sin prisas ni premuras y se fueron a abrazar a sus padres que preguntaban ingenuos: "¿A dónde fue mi hijo?", y con los ojitos parpadeantes, incrédulo, víctima del choque de la realidad, con el sueño, el niño contestaba: "Allá, muy lejos." "¿Vienes cansado?" "Sí..." "No..." (y la mayoría de los niños pasaron la tarde dormidos).

El cantador se ve fatigado y, además, medio borracho. El casero y los padres de los niños se le han acercado para darle las gracias por lo que hizo por sus hijos y a felicitarlo por el éxito del viaje en el cual no sucedió ningún percance y todos los niños volvieron sanos y salvos; le ruegan también que se conserve lo convenientemente sobrio porque todavía la jornada es larga y con frecuencia lo incitan a que duerma, tendiéndole una cama a la sombra del *ririki*. El resto de la tarde es más o menos tranquilo pero se cuida de los preparativos, se bebe tejuino con cierta medida y se está rumiando un pedazo de peyote.

Al empezar la noche, vuelve a sonar el tambor; los caseros han limpiado el lugar donde se instala el *maracame*, le han llevado una nueva jícara con *hutamari*, un vaso de cristal liso, sin dorados ni decoraciones de color, la jícara de la familia, su *tacuatzi* que se guardó en el *calihuey* mientras el cantador dormía y desde luego, tejuino, alcohol y peyote. Al oír el tambor se empiezan a arrimar todos los hombres; adelante, junto al cantador, el casero con su esposa, con la circunspección del que se presenta a escuchar su sentencia; luego los familiares más cercanos y aquellos parientes o amigos que se hayan mandado curar; porque ahora el cantador va a transmitir el mensaje de los dioses. Su mirada perdida en sí misma; ni tendida al horizonte, ni fija en ningún lugar cercano; su boca apenas entreabierta deja escapar su voz menos clara que otras veces, su rostro no revela ahora ninguna emoción y más que nunca parece tallado en piedra. Esta parte del canto es improvisada; el cantador va cantando lo que sus ojos ven, perdidos en la nada, y es que ante su mirada se están desarrollando las escenas pasadas en que el casero o los que se mandaron curar obraron mal y son los mismos dioses los que le revelan qué debe hacerse para poner en orden las cosas, qué es lo que debe cumplir el penitente, qué santuario debe visitar, qué ofrendas debe llevar y cuál es la premura con que debe cumplirse aquella obligación. Generalmente se trata de algún dios resentido porque no se le hizo fiesta o porque no se le rindieron los honores a que tiene derecho; por eso, la divinidad ofendida ha desatado sus poderes malos contra aquel individuo y lo ha enfermado a él, a su mujer o a sus hijos; o les ha ido mal con el ganado o con las siembras, o les ha picado un alacrán o les ha ocurrido algún accidente; la divinidad ofendida pide, pues, una cumplida reparación y exige ser visitada en su santuario, que puede ser el mar, si se trata de Aramara, la laguna si se trata de la brava deidad llamada Aracuna, o en alguna

de las cuevas de la sierra como Sacaimuta, Rapavillemeta, Teacata u otro de los muchos lugares sagrados. Las ofrendas consisten en flechas, principalmente, velas o jícaras y el *maracame* dice además qué aditamento deben llevar, como huarachitos, arcos pequeños, lazos para venado en miniatura, u otro cualquiera de sus precarios instrumentos de trabajo.

Tanto los caseros, para quienes se está realizando aquel acto mántico, como los ahí presentes, guardan el mismo respeto con que se escucha un oráculo. El *maracame* parece alucinado y de su boca fluyen las premoniciones, las súplicas a los dioses, las reprimendas para los prevaricadores, la traslación de sus videncias y los augurios que caen sobre la concurrencia a la que ningún esfuerzo le cuesta creer aquello, ayudados por la hipersensibilidad de que son objeto debido al estado psicodélico que ya han alcanzado por la ingestión abundante del peyote. Y estas videncias alucinatorias que a veces se vuelven colectivas, gracias al machacante canto del *maracame*, hacen sentir a los huicholes ahí reunidos que lo dicho por el cantador es nada menos que la palabra de los dioses y de ahí la fidelidad con que la siguen. El cantador descansa unos momentos y vuelve a lo mismo; ahora canta más despacio, con mayor claridad en la voz, porque los dioses quieren estar seguros de ser escuchados; repetido el mensaje, cesa su tambor y todos se toman un descanso por unos minutos.

Un descanso que sirve para preparar los objetos necesarios para el siguiente acto de la noche que es la danza conocida como *Tatei*. *Tatei* no tiene un traducción clara al español, pero podría entenderse como santo, sacro o sagrado, pero también significa "la madre", y así, *rutzi* se le llama a las calabazas, pero *tatei rutzi* son las calabazas que se encuentran en el *calihuey*, llevadas allí como ofrendas, las mazorcas de ofrendas son *tatei icú* y así sucesivamente.

Tatei illari significa el corazón sagrado, mucho más que la madre del corazón, y este emotivo epíteto le es aplicado al maíz. Durante este descanso, hombres y mujeres han ido por los objetos necesarios para la danza: los hombres traen cinco matas de milpa con todo y elote, a las que les han quitado las hojas pero les han dejado la espiga. El manojo va amarrado con unos vistosos listones de colores, adornados con florecitas de papel de china con los pistilos de papel metálico, el cual sostienen en alto, cogiendo el extremo inferior con una mano y descansándolo en el hombro a la manera de rifle, al que llaman *ukí*. Las mujeres llevan las mismas cinco mazorcas pero desprendidas de la caña y quitando los panojos y atadas con un listón, las que sostienen en el *ricuri*. El *tatei* está formado, pues, por cinco mazorcas para las mujeres, y cinco elotes para los hombres, pero tienen la particularidad de que cada una de las mazorcas y de los elotes corresponde a una variedad de maíz clasificado por el color, los cuales se conocen con los siguientes nombres: *yuri icu*: rojo; *tarra bime*: amarillo claro; *tzina bime*: pinto; *awerarri*: blanco; *yuabe icú*: azul.

Las variedades de maíz de color son verdaderamente temidas por los huicholes como dañinas en caso de que se coman antes de la ceremonia del elote, y durante la fiesta se tratan con muchísimo respeto. Cuando el cantador ha comenzado a cantar el *tatei*, los caseros han traído ya su correspondiente utilería y se forman en torno del *maracame* y del fuego, los hombres con el *ukí* recargado en el hombro

izquierdo y hacia dentro del círculo y las mujeres con el *tatei* en el *ricuri*, sosteniéndolo con la mano izquierda en la cual llevan también una pequeña jícara con *hatumari*, en tanto que en la mano derecha llevan una flor de cempazúchitl, a la que ellos llaman *ruturi* y que les sirve de isopo para regar con *hatumari* el *ukí* que carga el marido, porque se forman por parejas naturales, el casero con su esposa, sigue el hijo mayor con la de él o las hijas con sus esposos, luego los hermanos del padre en la misma forma, a continuación los de la madre, los hijos de éstos, al final los jóvenes no casados que hacen pareja con alguna pariente, y por último los niños que pueden o no hacer pareja. Puesta la fila, comienza a caminar todavía sin bailar, no al unísono, sino que principia el padre y va siguiendo el baile la pareja que sigue, hasta que todos están en movimiento.

Desde el punto de vista coreográfico, puede apreciarse de inmediato que los huicholes siguen una coreografía perfectamente sabida, incluso por los niños, pero se encuentra que el paso difiere siempre de un bailador a otro; los uniforma el ritmo que nadie rompe, pero el paso es algo muy personal y casi podría decirse que no hay dos huicholes que lo hagan igual. Con este baile la formación da seis vueltas, cumplidas las cuales los caseros y algunos otros van a guardar sus objetos al *calihuey* sin mengua de que haya luego quién los sustituya, si el cantador sigue cantando lo mismo. A poco el cantador convoca a otro nuevo baile ceremonial, el *Ikuri* o danza del Venado, para lo cual, el casero y los que lo acompañaron en el baile anterior cambian de utilería y toman ahora unos cuernos de venado a los que les han dejado las pezuñas para que suenen y les dan en lo posible la forma original del animal. El *Ikuri*, o danza del Venado, es la más hermosa que hemos encontrado entre los huicholes; para principiarla se forman los bailadores en dos filas frenta a frente y junto al *calihuey* en dirección al fuego; a la derecha las mujeres y a la izquierda los hombres. Un pariente o un invitado, al que se le ha pedido el favor, empieza a bailar desde el lugar donde se encuentra, se dirige al cantador, el cual le entrega la cabeza de venado disecada, lo bendice con sus plumas mágicas y lo envía a que ponga en movimiento las filas. Bailando "el rompefilas" va primero a la fila de hombres y hace lo que en coreografía se llama una cadeneta poniendo a bailar a aquel a quien obliga a despegarse de sus compañeros. El casero, que se encuentra encabezando la fila de hombres y precisamente junto al *calihuey*, ha tomado la cabeza de venado y con ella bailando con un paso violento hace retroceder a toda la fila que se repliega sobre sí misma y luego recupera su longitud original. Este movimiento como de resorte es hecho también por las mujeres y el grupo lo repite cinco veces, terminada la cual evolución el casero da la orden de que principien la siguiente en el otro extremo de las filas, diciendo en voz alta: *Mugua rekené yuri tzutüana* (de allá empiecen, de atrás). Luego las filas, independientemente una de otra, principian una serie de cruzamientos, mientras unos gritan como si trataran de asustar al venado en la cacería y otros imitan el resoplido de los venados agitados. Cuando las filas vuelven a su posición inicial, el casero inicia un medio círculo girando sobre su derecha y la mujer, girando también sobre su derecha, inicia otro en su cuenta, al término de los cuales ha quedado formado un gran círculo, mitad de hombres y mitad de mujeres, que se rompe al momento de cerrarse con giro de ambas cabezas, ahora sobre su

izquierda, y a la quinta vez la mujer, en lugar de girar al lado correspondiente, sigue su camino con lo cual se emparejan las dos filas. Al llegar de nuevo al *calihuey*, se bailan unos tiempos para acompasar las filas y dar lugar a un reacomodo. Una vez emparejadas las filas de nuevo y como a una distancia de tres metros una de otra, la mujer camina sobre su derecha para tomar el centro del espacio comprendido entre ambas filas, pero sobre la marcha hace un giro sobre sí misma y conservando su mismo frente entra de espaldas a la línea del centro; al mismo tiempo el hombre hace lo mismo, pero al salir del giro cambia de frente y entra a la línea del centro de espaldas al *calihuey* y de frente al cantador, de manera que la pareja queda cara a cara. Al llegar al término de la línea, cada quien se reincorpora a su fila, entra bailando hasta el *calihuey* para recomenzar la evolución por espacio de cinco veces. Luego se invierten posiciones y es el hombre el que conserva su frente y entra a la línea central de espaldas al cantador y de frente al *calihuey* y la mujer al contrario, para finalizar depositando la utilería en el *ririki*. Esta danza simula la cacería del venado, sus embates y acometidas, sus fugas y carreras para terminar comiendo en las manos del cazador, puesto que la mujer lleva todavía las cinco mazorcas atadas con el listón y la figura final parece que le está ofreciendo de comer al venado.

Son ya las primeras horas de la mañana; ambos bailes se han repetido seis veces en los intermedios, el *maracame* ha cantado para los principales parientes del casero y para aquellos que se han mandado curar. Los directamente interesados en la fiesta no han perdido detalle ni han desamparado al cantador ni un solo momento. Sus cantos han sido escuchados como mensajes divinos y los bailes se han bailado con el mismo espíritu con que se dice una oración porque al fin y al cabo para los huicholes sus danzas rituales no son otra cosa que una forma de congraciarse con sus dioses. No ha faltado trabajo para nadie. El casero ha estado viendo que nadie se quede sin comer hasta donde alcanza, a todos ha ofrecido personalmente, o por medio de sus hijos y parientes, tejuino, peyote, carne de venado y todo lo que tenía preparado para la fiesta; la mujer del casero no ha desatendido ni por un momento al cantador y junto con la propia esposa del *maracame* han visto que nada le falte; le han prendido el cigarro, le han dado alcohol rebajado con agua, le han dado tejuino, tamales, etc., y han atendido a todas sus necesidades en lo que a comodidad se refiere, pues sólo pequeños momentos entre baile y baile le ha sido dado retirarse del fuego para atender alguna necesidad fisiológica. Ha estado además confortado por las palabras de aliento de los presentes; le han recordado mucho que tiene que tener el valor suficiente para tratar con los dioses y le dicen que la jornada es larga pero que los dioses lo van a ayudar; entre tanto, le ofrecen cigarros, un trago o una rebanada de peyote de los que los visitantes traen o compran por allí cerca, porque nunca falta un vecino que se entera de la celebración de la fiesta y se acerca llevando algunos litros de alcohol y algunos paquetes de cigarros que vende a muy buenos precios.

Entre los visitantes, no todos han estado atentos al cantador; algunos ya han hecho su fiesta o la van a hacer en breve y no tienen por qué molestar a los dioses; entre tanto, se han dedicado a divertirse y de una esquina del corral o de cualquier lugar han salido un violín y una guitarra (*raweri* y *canari*) y ellos han armado su

baile por su cuenta, a donde, incluso, han invitado a los caseros que tampoco desdeñan echar una cana al aire con sus compañeros. El alcohol, el peyote, pero sobre todo el buen humor de los huicholes los hace desatar su gracejo para justificar su desenfreno en el baile y exclaman: "Para eso dejé mis pollitos encerrados, para venirme a bailar sin pendientes." "Para eso me vine a escondidas, para que no me siguiera la mujer." "Nomás por eso me di mi cansada viniéndome desde allá." Y no falta la mujer que se lamente: "Pobre de mi marido, ¿cómo ha de estar sin mujer y sin tortillas?"

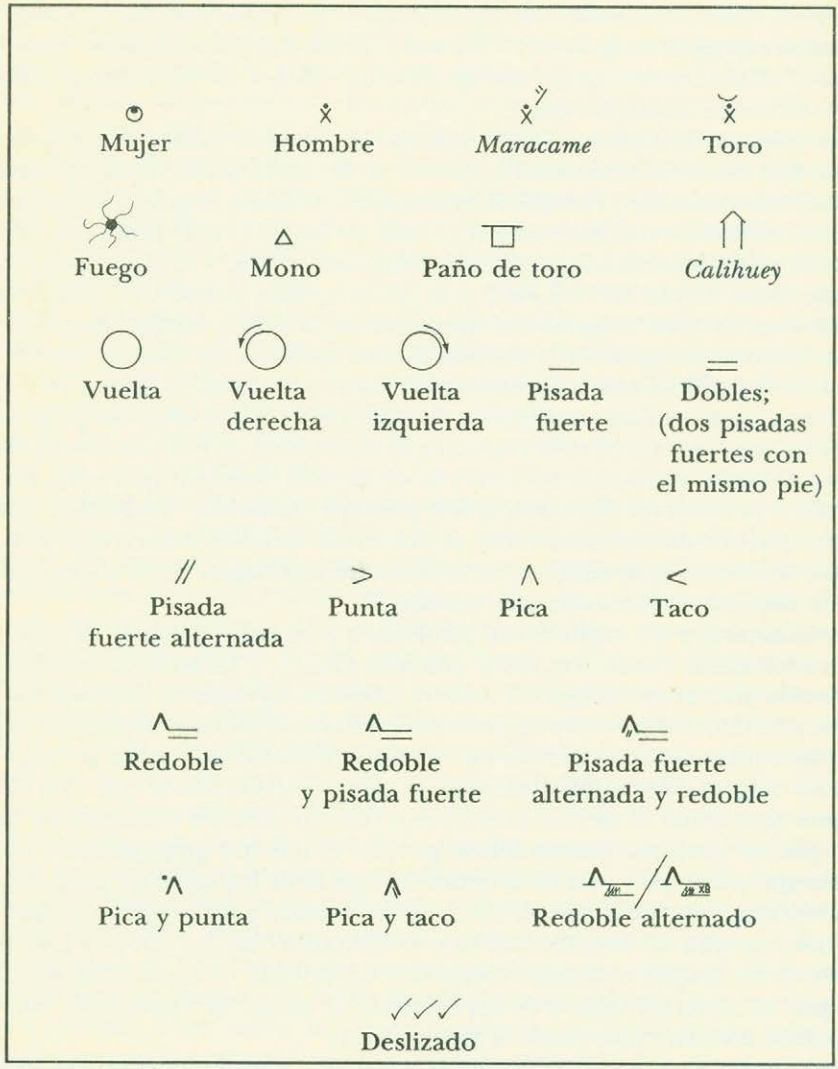
A las ocho de la mañana, más o menos, el cantador vuelve a convocar a los fiesteros, esta vez para el momento cumbre de la celebración, el acto de bendecir los elotes y las calabazas y romper la prohibición. Cuando el grupo se ha reunido, el cantador se levanta con sus *muvieris* en alto; su mujer lleva la jícara del *hatumari*, los caseros y los parientes más cercanos, velas encendidas, y se inicia una pequeña procesión hasta donde está un cazo con elotes cocidos y otro con calabacitas. El cantador traza círculos hacia los cuatro rumbos de la Tierra con las plumas mágicas mientras reza, se dirige al Sol y con sus plumas después de rozar el cazo y luego poniéndose las manos como bocina, sopla sobre los elotes; la casera ha tomado del *ririki* una pequeña jícara con granos de elote cocido y una calabaza despedazada que fueron los primeros en salir y llevados al *ririki* como ofrenda; la casera entrega la jícara a la mujer del *maracame* y ésta lo muestra al cantador que toma un poco de aquello y lo lanza en dirección al Sol primero, diciendo: "Padre Sol: toma de los frutos que nos da la tierra, come tú primero y después comeremos nosotros; cuida que los frutos que ahora te ofrecemos no nos hagan daño y que todo sea para bien de los huicholes que son tus hijos."

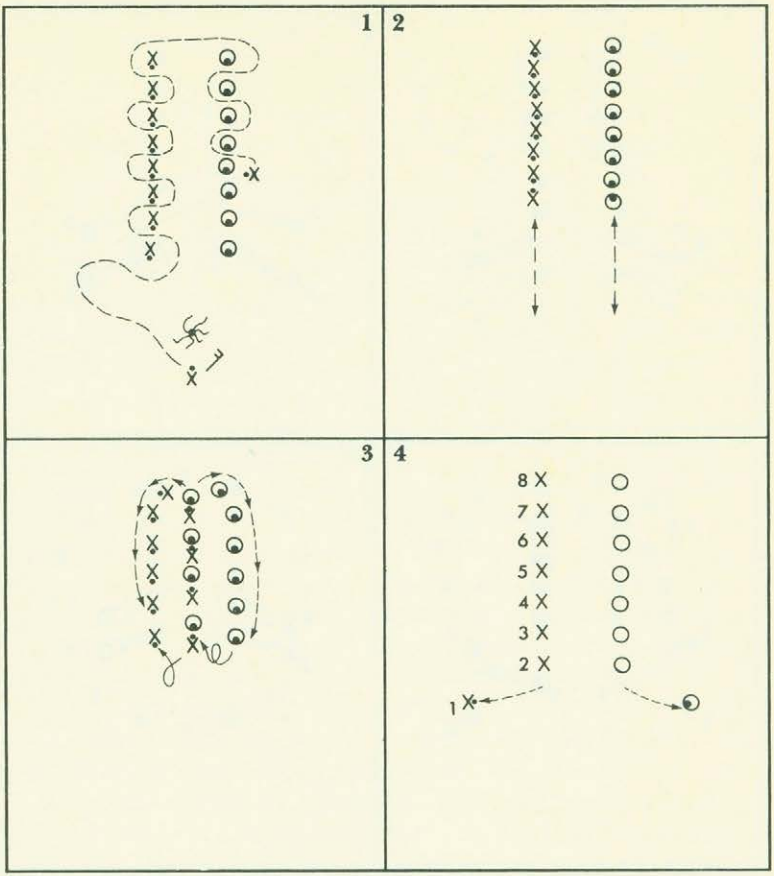
Inmediatamente los segunderos comienzan a repartir pedazos de elote y de calabaza a los niños primero que han rodeado el cazo, y luego a los mayores, esta vez sin buscar jerarquías. Luego los caseros continúan el reparto, trayendo los botes restantes, y los huicholes tienen su primera comilona de elotes y calabacitas del año.

A estas alturas, aquello parece un campo de batalla; por todas partes se ven hombres y mujeres dormidos, más por el efecto del cansancio que del alcohol, pero tanto éste como el peyote y el tejuino habrán influido bastante; ha habido algunos pleitos pero sin trascendencia porque el huichol generalmente no sabe pelear cuerpo a cuerpo y más bien tiende a cogerse de los cabellos (contando que todavía hay muchos que usan trenzas) y así se invalida para propinar golpes fuertes de manera que se vencen más por el cansancio de los jalones que por la gravedad de los golpes recibidos; como casi nadie trata de separarlos, los rijosos ruedan por el suelo prendidos de los cabellos, se paran, se tambalean, vuelven a caer, vuelven a rodar, y así hasta el agotamiento.

A poco los caseros dan las gracias al *maracame*, agradeciéndole con lágrimas en los ojos, o más bien, bañados en llanto, los trabajos que se tomó por ellos, para ponerlos en paz con sus dioses y para investigar el enredo que sus pecados habían hecho; le prometen que cumplirán pronto con la costumbre y le aseguran que no fue en vano el trabajo que los dioses se tomaron al prepararlo porque cumple fielmente con su deber; y después de éstas y otras manifestaciones similares, lo despiden, con lo que termina la fiesta.

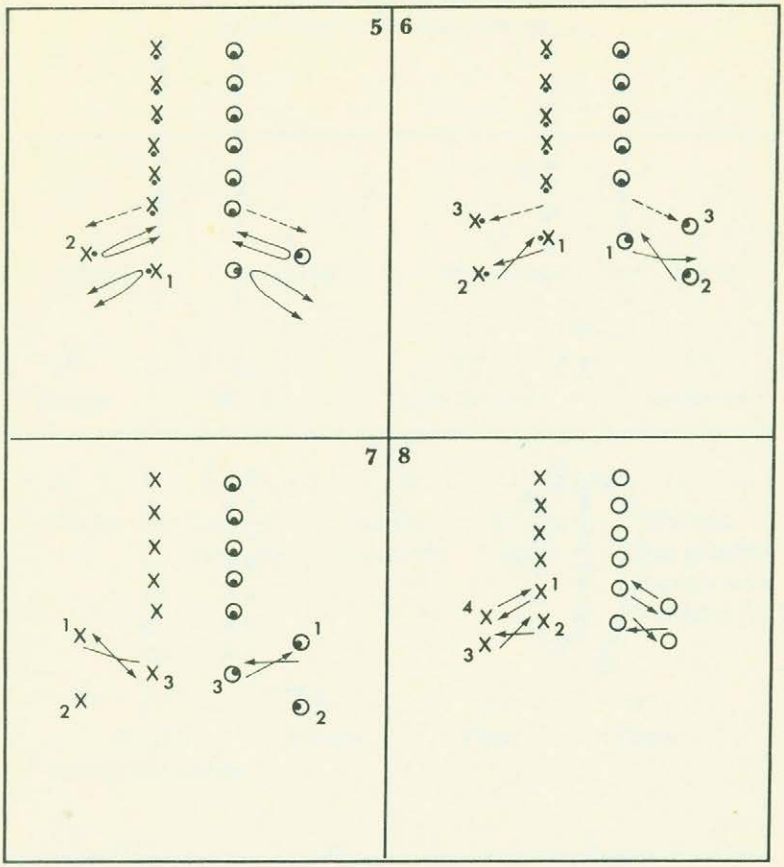
Simbología de las danzas





La danza del venado y del elote

1. Al iniciarse el canto del *maracame* se forman los hombres en una fila y las mujeres en otra, permaneciendo inmóviles, cogiendo con una mano la ropa del compañero de adelante. Los hombres llevan venados bajo el brazo y las mujeres elotes amarrados con listones en el *ricuri*, que ahora les cubre el busto, en tanto que la cabeza va tocada con una corona que lleva un ojito de dios al frente y dos mechones de plumas de urraca a los lados. Entonces de junto al *calihuey* sale un bailador que va hasta donde está el *maracame* y le pide la bendición, y éste le entrega una cabeza de venado disecada. Allí mismo empieza a bailar este hombre al que se le llama "rompefilas" y luego pasa por las filas haciendo



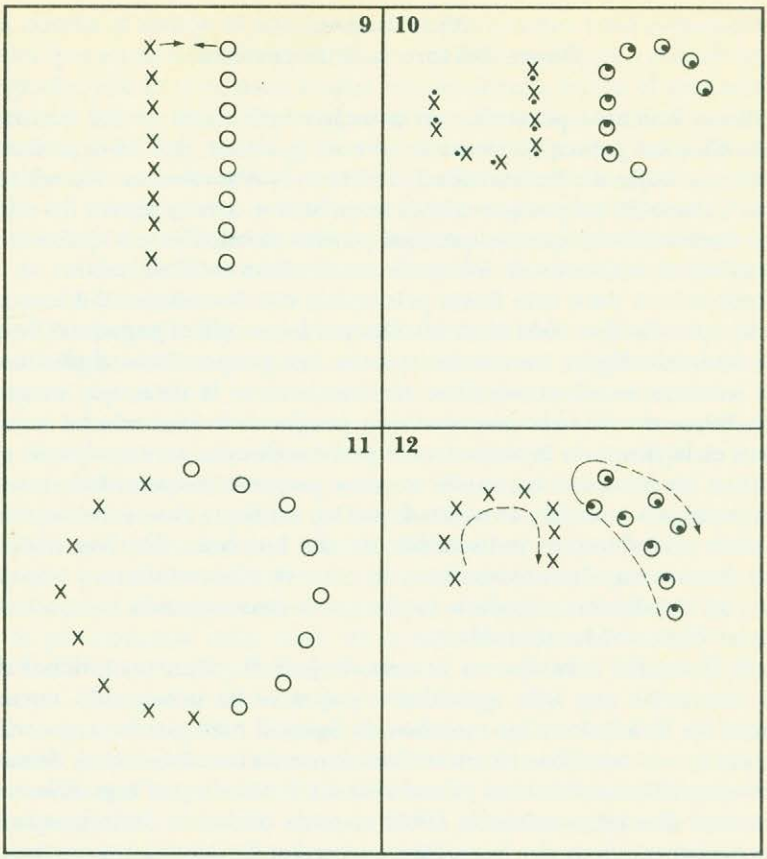
una cadeneta y obligando a los bailadores a soltar al compañero y éste al sentirse suelto empieza a bailar de manera que se van poniendo en movimiento uno por uno.

2. Cuando el rompefilas ha terminado y todos están ya bailando, los punteros dan media vuelta y embisten a sus compañeros haciendo que la fila se encoja pero sin retroceder. A los cuatro tiempos los punteros vuelven a tomar sus frentes y ahora la fila se alarga haciéndose este resorte cuatro veces.

3. Terminados los resortes, bailan ocho tiempos en sus lugares y luego se adelantan en cuatro tiempos para iniciar una vuelta el hombre hacia dentro y entra por medio campo de espaldas y el hombre de frente por otra pareja cada cuatro tiempos. A las cuatro veces el hombre entra de espaldas y la mujer de frente por otras cuatro veces.

4. Ahora los punteros se desplazan hacia fuera ocho tiempos.

5, 6, 7 y 8. Ahora, el uno vuelve a su lugar y el dos se encuentra con él; luego el uno



y el dos se cruzan en tanto que uno y tres se encuentran; enseguida dos baila en su lugar y uno y tres se cruzan, ahora dos y tres se cruzan y dos y cuatro se encuentran. Así, hasta que llegan a su lugar y ahí se quedan y así en forma sucesiva cada uno que regresa a su lugar y se está ahí hasta que queda otra vez la fila igual.

9 y 10. Terminada la evolución anterior, la fila de hombres inicia un círculo caminando el hombre uno hacia la derecha en tanto que las mujeres rápido cambian de frente y la mujer ocho inicia el círculo también a la derecha.

11 y 12. Hasta formar un gran círculo uno y dos y cuando los dos extremos se tocan, es decir, cuando se cierra el círculo, los extremos dan media vuelta y lo rompen volviendo a cerrarlo, buscando que la evolución se resuelva en varios sentidos al término de los cuales hombres y mujeres coinciden para depositar el venado y el maíz en el *calihuey*.

Nüarihuame.
Danza del toro o de la cosecha

Ninguna danza huichola presenta tan marcada influencia de los mestizos ni ha tomado de ellos su principal elemento como la danza del toro, o danza de la cosecha, que se baila en la festividad dedicada a *Nüarihuame*, literalmente: "El Mandadero", llamado así porque con él mandan los demás dioses los castigos; es uno de los cuatro dioses que ocupan los puntos cardinales y a quien se ofrecen las primeras mazorcas antes de iniciar la recolección total del maíz.

Los preparativos para esta fiesta principian con la compra del toro, generalmente un becerro de dos años o un novillo que les vende el ganadero de la región o que, derivado de algún trato sobre pastos, les proporciona algún interesado. Quien "va a matar toro", como más comúnmente se le dice, que es quien va a celebrar la fiesta de *Nüarihuame*, se viene preparando con mucha anticipación porque ésta es la fiesta de la abundancia por excelencia, y recordemos que estas observaciones las estamos haciendo en una pequeña comunidad donde se ha perdido la jerarquía y no hay autoridad que los unifique sino solamente el hecho incontrastable y el derecho indiscutible de ser huichol... No hay nada que los fuerce sino las ancestrales costumbres, la convivencia cotidiana y continua con los dioses y la convicción pegada a su ser como una segunda naturaleza de que hay que estar bien con las divinidades.

Ahora la fiesta del toro fue en la casa de José Benítez, un huichol dedicado más a las artesanías que a la agricultura y que se ha convertido en un fuerte vínculo entre los huicholes y los mestizos; la fiesta la hizo por los remordimientos de conciencia que lo acusaban de estar abandonando las costumbres de sus gentes.

Conocí a José Benítez Sánchez cuando estaba detenido por la policía municipal, en los primeros días de octubre de 1968, acusado de haber dado ocupación a un mariachi y no haberle pagado; le exigían una multa de doscientos cincuenta pesos que ni él podía ni sus amigos querían pagar. Por mi parte, me encontraba necesitando los servicios de un cora o huichol que quisiera cantar algo indígena para el cuadro titulado "Cambio de poderes", que el grupo de Danza Nayar, entonces a mi cargo, presentaría en la Olimpiada Cultural, y lamenté mucho no poder obtener su colaboración para estas notas escritas cinco años después.

Me hablaron de José Benítez y sin pensarlo dos veces pagué la multa, le proporcioné lo necesario para que se sintiera con comodidad, y a grandes rasgos le expliqué el asunto. José mostró serias reticencias a permitir que sus cantos se escucharan en lugares extraños, pero cuando le hablé de la paga que recibiría por ello y de las ventajas que iba a obtener, aceptó de inmediato y se dio a la tarea de aprenderse su parte en el espectáculo y de agradar a los muchachos del grupo. Con él de informante, clarifiqué muchas confusiones que tenía sobre las diferencias entre coras y huicholes, y desde ese momento fuimos amigos.

José decidió permanecer en el Grupo Nayar, hacerse parte de él y obtener todas las ventajas posibles, incluida la de quedarse a vivir en Tepic, pero por más que hizo no logró romper con sus tradiciones y costumbres, de suerte que a poco los deseos de reincorporarse de algún modo a la tribu fueron incontenibles, pero

pugnaba contra el temor al hambre y a las privaciones y no renunciaba a las comodidades que en su calidad de trabajador del Grupo Nayar y miembro del mismo había logrado, por lo que, para acallar su conciencia, buscó el contacto con unos huicholes que iban a hacer la peregrinación a Real Catorce y se unió a ellos.

Desde luego, el viaje lo obligaba a muchas cosas, entre otras, a hacer la fiesta del toro, que vino a realizar en los primeros días de octubre, poco antes de iniciar la cosecha en un pequeño coamil que había sembrado. (El haber contribuido a los gastos de la fiesta depositando en la jícara una cantidad deslumbradora para los ojos de los huicholes me dio acceso a todos los detalles de la fiesta, la que, por otra parte, resultó costosa.)

El toro fue pagado al ganadero en partidas de cien o doscientos pesos, según iba reuniendo José las cantidades, y cuando estuvo pagado vino la compra de algunas cosas previas a la preparación de la fiesta meramente dicha; estas cosas consistieron en alcohol –yo le ofrecí tequila y no quiso–, cohetes, listones y papel de china, las que junto con otras vituallas no rituales compró José, todavía en la Escuela, antes de despedirse para hacer su fiesta en Colorado de la Mora.

Habló primeramente con su padre el cantador Pascual Benítez y luego con sus parientes, de quienes era el líder social. No hay ni que hablar del entusiasmo que despertó con el anuncio de que "iba a hacer fiesta", porque muchos de sus parientes estaban en la creencia de que José estaba desertando de las costumbres, así que le prometieron toda clase de ayuda. En ese ambiente, Pascual Benítez tomó inmediatamente su papel de *maracame* y empezó a hablar de la pureza de pensamiento con que se debería hacer la fiesta, dijo que los dioses sólo se les revelaban a quienes estaban limpios de malos propósitos; habló de la seriedad de la ceremonia y de los beneficios que los dioses concederían por esa celebración y de los males que les traería el hacerla sin la buena intención que se requiere, José se sumergió en el mundo místico de los huicholes. Dejó de hablar español y sólo lo usaba para dirigirse a mí, pero a veces me esquivaba, se puso en paz con su mujer Irene Carrillo y con su suegra Lupe Muñoz, en cuya casa se hizo la fiesta, y estuvo cuidando que no faltara ningún detalle. El *calihuey* fue remozado; las jícaras acomodadas en orden; las mazorcas, manojos de zacate, las velas, todo sufrió una enérgica limpieza en tanto que el corral era reparado en sus cercas de piedras por sus hermanos y cuñados, que también se envolvieron en el fervor religioso. Por las noches, Pascual reunía a todos los parientes y les hablaba de cómo nació el fuego, de cómo se lo quisieron robar, de cómo el venado azul guió a los hombres hasta la costa; en fin, de todas sus tradiciones, con lo que el recogimiento de todos iba en aumento. Por otro lado, se impuso una abstinencia sexual que dejaba limpios a todos los hombres. Así, un día, en una de aquellas reuniones, se comisionó a Martín Carrillo para que se dirigiera a Tepic a hacer las compras para la fiesta, es decir, sobre Martín recayó el nombramiento de *tinahueme*. Con toda solemnidad se trajo del *calihuey* la jícara del *curusri*, se bendijo el dinero, haciendo sobre él algunos pases con las plumas, primero en dirección de los cuatro puntos cardinales, después específicamente en dirección a Tepic, y luego se hizo una relación de lo que debería comprarse con aquel dinero encomendándole a Martín que no olvidara nada. Esta vez la lista era bastante amplia;

incluía las consabidas velas de cera, el chocolate, galletas de animalitos, bermellón, una docena de paliacates colorados, varias madejas de estambre de distintos colores, piezas de listón de varios anchos, papel de china y metálico, chaquira y algunos otros objetos.

A la partida de Martín, la comunidad huichola que participaría en la fiesta entró en un estado de verdadera efervescencia –y bajo la dirección de José, única que se dejó ver en forma ostensible en todas las fiestas a que he asistido, se atendieron todos los aspectos del trabajo. Hilario de la Cruz, con otros más, repararon el cerco y el techo del *calihuey*; Alberto Carrillo, junto con otros muchachos de los más chicos, es decir, entre los doce y los quince años, se fue al monte de cacería y trajo chachalacas e iguanas, en tanto que Marcelino se dedicaba en el río a pescar con anzuelo proporcionando hermosos pescados bagres para la comida colectiva. Las mujeres de todos ellos se fueron arrimando poco a poco a la casa y en tanto que unas cuidaban del maíz y del tejuino, otras tatemaban las iguanas, asaban las chachalacas o salaban los bagres, de suerte que toda la carne se pudiera almacenar para la fiesta, sin peligro de que se fuera a descomponer. Otras mujeres hacían tortillas, que luego doraban al sol, de manera que se endurecieran. El cantador, siempre hablando de cómo nació el Sol, cómo lo bautizaron, de las tribulaciones que padeció Huatácame cuando el diluvio, etc., se puso a preparar los elementos del rito, una vez que Hilario, su sobrino, hizo las reparaciones que se estaban necesitando. Las jícaras merecieron especial atención; tratadas con suma delicadeza, fueron limpiadas y acomodadas conforme fueron llegando. En el *ririki* estaba desde luego la de Pascual Benítez, en la que está toda su familia, pero como si se tratara de los más preciosos objetos y que corrieran el peligro de ser profanados por el viento o por las miradas de los curiosos, los demás jefes de familia que tienen su propia jícara fueron llegando con la suya envuelta en trapos cada vez más delicados, hasta que el que directamente la tocaba era un fino pañuelo de seda. Sobre el tapete del *ririki* fueron acomodadas por Pascual, después de recibirlas con grandes muestras de bienvenida y de dirigirles palabras de afecto, en las que descollaba la invitación para que las citadas jícaras se sintieran como en su casa y de asegurarles que ahí se les quería bien. Fueron limpiados los cirios mayores, a los que se les llama *hauri*, y se les despojó de los listones viejos y de las florecitas de papel desteñidas que los adornaban. Los *hauri* (cirios) están dedicados uno a cada una de las deidades principales y en el *ririki* de Pascual había tres, hasta que José completó cinco. Los familiares que estaban participando de la fiesta y los amigos de la familia empezaron a llegar con sus talegas de estambre hermosamente tejidas o bordadas, repletas de aquello con lo que les era posible cooperar, sobre todo con camotes de cerro, peyote, botellas de alcohol, tortillas tostadas, carne de venado en sartas, y se sumaban a los trabajos. Pascual no perdía ocasión de reunir algún grupo más o menos numeroso y rezar alguna oración, manteniendo el fervor religioso en todo momento. Al tercer día volvió Martín, el *tinahueme*; un vigía destacado para eso lo vio venir y fue corriendo a dar el aviso. José, por su parte, llevó la noticia "oficial" al cantador, quien sacando del *calihuey* un cohete lo bendijo y se lo entregó a José, quien lo disparó al aire.

En menos de lo que se dice, se reunieron en el *tacuá* todos los que andaban

en el monte; los cazadores, los pescadores, los que habían ido a la leña, las mujeres que andaban en el agua; el abigarrado conjunto armaba una algazara formidable; otro cohete más fue lanzado al viento y éste llevaba la finalidad de decirle al *tinahueme* que ya estaban listos para recibirlo, así que el grupo se puso en marcha hasta encontrar a Martín, el que venía sudoroso, empolvado y con la *quilihua* en el hombro, en la que traía todos los encargos. En el encuentro no se dijo nada; nadie dirigió la palabra a aquel hombre que estaba a punto de terminar su misión con toda felicidad, y éste, por su parte, ni se fijó siquiera en las gentes que se abrieron a su paso formando una doble fila y que luego acompasaron sus pasos con el suyo, entrando todos hasta frente al *calihuey*, donde se habían quedado los caseros, José e Irene, quienes le ayudaron a bajar la petaca. Martín dijo que había cumplido el encargo tal como los dioses se lo habían ordenado y que allí estaban las ofrendas, las que fueron sacadas una a una y con todo respeto, hasta con verdadera unción, poniéndolas en el tapete del *calihuey*, donde formaron un cantarino abigarramiento.

Los preparativos se intensificaron con la llegada del *tinahueme*. Entre Pascual y José, y con la habilidad del artesano que es característica, se dieron a la elaboración de los paños con que se baila la danza del toro, haciendo primero una gran cantidad de florecitas de papel de china con el sencillo procedimiento de cortar círculos de tres tamaños, el mayor de pulgada y media de diámetro, hacerle cortes radiales en el borde y luego juntar varios de estos círculos, unirlos por el centro con hilo, poniendo pistilos de papel metálico y presionando en el hueco de la mano hasta que la flor adquiere el parecido con el zempazúchitl. Cuando llenaron canastos y canastos de estas flores, adornaron con ellas casi todos los objetos ceremoniales, como los cirios, a los que les pusieron listones nuevos de varios colores, enrollados a todo lo largo pero sin cubrir totalmente la cera. De trecho en trecho de los listones prendieron con hilo algunas de estas flores, las que también distribuyeron por los horcones del *calihuey*.

Alguien había traído del monte unos varejones de los que sacaron ocho bastones de más o menos un metro de largo, y los cubrieron totalmente con estambre enrollado. Luego extendieron los paños, uno por uno, y con alfileres de seguridad les prendieron listones doblados casi al borde superior de suerte que las puntas sobresalían más de un palmo. A cada paño se le pusieron cuatro tiras de listón y cinco flores, una en cada esquina y otra en el centro, luego, también con alfileres, prendieron los paños a los bastones en la parte de en medio, de suerte que quedaron como banderas a media hasta. Preparados los paños fueron enredados y puestos al amparo del *calihuey* y luego con una paliacate más profusamente adornado se arreglaron los cuernos. Para ello se tenía de antemano la cornamenta de alguna res, la que pulieron bastante bien, envolvieron la parte central con estambre y unieron el pañuelo con los cuernos por medio de un listón ancho y de aproximadamente dos metros de largo, lo que fue guardado también en el *calihuey* junto con los otros paños. Por la madrugada y guardando el ayuno, partieron varios hombres, los más fuertes, a traer el toro después de que el *maracame* agitó sus *muvieris* sobre la cabeza de los vaqueros y ellos mismos se rociaron con agua lustral tomada de una jícara que les ofreció Guadalupe Muñoz en su calidad

de mujer de más autoridad del clan. Luego de la partida de los vaqueros, el fuego de las lumbres empezó a crepitar en fogones improvisados en donde se puso a cocer el tejuino, en tanto que a los primeros rayos del sol el *maracame* se dirigió a un guamúchil donde después de las consabidas oraciones ató un largo listón al tronco del árbol para simbolizar que ahí debería estar atado el toro mientras hombres y mujeres y niños aumentaban el fervor de sus plegarias y se postraban en tierra. Terminado lo cual volvieron en pequeña procesión hasta el centro del *tacuá* donde se encontraba encendido el fuego y ahí le dijeron que el toro estaba ya amarrado y dispuesto para el sacrificio, que sólo la voluntad de él, de Tatewarí Matinieri, podría desatarlo de aquel árbol y le pidieron que no lo hiciera.

Conducir un novillo aunque no sea muy grande es una tarea difícil para los huicholes, que en general no son ganaderos y no tienen el apropiado conocimiento del manejo de las reses, por lo que el *maracame* intensificaba sus súplicas para que la traída del toro no sufriera ningún percance cuando llegó José acompañado de otro huichol, comunicando que el toro había reventado una soga y se había llevado otra perdiéndose en el monte y que iba por más sogas para poder cogerlo antes de que el sol diera paso a la noche; el incidente se juzgó como castigo de Tatevarí Matinieri debido a que alguno de los peyoteros con toda seguridad no confesó todos sus pecados y se dejó olvidado uno, por lo que era necesario proceder a limpiar al culpable de la mancha que impediría la buena marcha de la fiesta y provocaba el enojo de los dioses.

José Benítez se arrodilló frente al fuego y con los ojos cerrados pronunciaba sus rezos en voz alta y con un fervor que causaba en mí el desconcierto pero que paralizó las actividades de la comunidad, con excepción de Pascual, que preparó un largo cigarro de tabaco macuche, lo encendió y con el humo incensó a José que con los ojos cerrados seguía rezando. El humo espeso se enredaba en sus cabellos, en el paño que se ceñía al cuello y en todas sus ropas, arrojado a grandes bocanadas por Pascual que a continuación hizo varios pases sobre el penitente con sus *muvieris* de plumas de águila arrojando el mal desde los pies hasta la cabeza, como si con las plumas lo fuera empujando; finalmente le mojó el pelo y los ojos rociádoselos con el agua lustral traída de Teacata en su viaje a Real Catorce, con lo que terminó la lustración y José quedó limpio de su culpa, después de lo cual los dos vaqueros salieron con la confianza ciega de que ahora sí el toro se dejaría conducir dócilmente.

Y así fue más o menos porque ya casi para ponerse el sol se escuchó el primer pitido del cuerno que anunciaba el regreso de los vaqueros y el feliz cumplimiento de su comisión. El novillo, un hermoso animal de unos tres años y bastante gordo, traía tres sogas pegadas a los cuernos y una última en una de las patas traseras con las cuales era inmovilizado a cualquier intento de desviarse de la ruta que le venían señalando, y así sin soltarlo de ninguna soga lo pegaron al mezquite de suerte que la frente del animal rozaba la cáscara del palo, a efecto de que no pudiera halarse. Una vez que el animal estuvo seguro, se volivió a reunir en torno al fuego todo el grupo y se inició de nuevo la peregrinación pero esta vez hombres, mujeres y niños llevaban ofrendas al animal consistentes en chocolate, tortillas, tamales, jarros con tejino, peyote, velas, flores de papel, listones y cualquier otro

objeto de valor para la fiesta, llevando desde luego velas encendidas y la casera una jícara con agua de las fuentes sagradas.

Una vez que el animal estuvo seguro, vino una especie de receso, sobre todo entre los hombres, que en su mayoría se concedieron unos pocos minutos de descanso, tendiéndose algunos a dormir en cualquier parte, incluso sentados, recargados contra un tronco o las piedras del cercado. El *maracame* vigilaba la luna que había salido esplendente y una vez que ésta hubo llegado a su cenit fue a sentarse a su equipal y empezó a hacer sonar su tambor, lo que congregó de inmediato a la gente.

El contingente parecía haber aumentado cuantiosamente, parte se debía a que ya habían llegado los últimos invitados y parte a que por primera vez se habían reunido en el *tacuá* todos los componentes del clan además de todos los invitados que tomarían parte en la fiesta. Durante toda la noche Pascual estuvo sirviendo de comunicación entre los huicholes y los dioses, "arreglando los enredos" de los que se mandaron curar. Cuando el *maracame* Pascual dejaba de cantar, los músicos le entraban al quite y los presentes bailaban un baile sin coreografía definida y donde sólo se seguía el círculo en el sentido de las manecillas del reloj, pero sin obedecer a otra cosa que al estilo. Al bailar, los huicholes avanzan siempre de frente y bailan solos, por parejas o en hileras de tres cuatro y hasta cinco personas. Parejas es un decir, más bien debería decirse que por pares, pues lo mismo da bailar un hombre y una mujer, que dos hombres o dos mujeres o cuatro o cinco hombres o cuatro o cinco mujeres, o ya finalmente hombres y mujeres en la misma hilera. En estos bailes no priva el concepto de pareja porque no tienen ninguna tendencia de carácter sexual sino devoto o amistoso. Simplemente el individuo, hombre, mujer o niño, se suelta bailando y cuando dos personas se acercan lo suficiente y en la misma dirección entrelazan sus brazos por las espaldas quedando costado con costado; si la pareja encuentra otro amigo en las mismas condiciones u otra pareja, se abrazan de la misma manera formando hileras según lo permite el espacio y la comodidad de los movimientos. Las hileras se forman y se rompen continuamente y lo único persistente es el centro mismo de la evolución en la persona, pareja o grupo y en torno al cual eje giran, lo que da una movilidad extraordinaria y una vistosidad decididamente teatral. Estos bailes llevan el nombre genérico de *aquiérite*, entre baile y baile se organizan procesiones desde el lugar donde está el fuego hasta donde se encuentra el toro, al cual dirigen oraciones en las que principalmente le piden disculpas por los trastornos que le han causado, le dan la bienvenida y le suplican que hable a los dioses en forma favorable a la tribu.

Comparando mis notas con las de otros investigadores, encuentro con ellos muchas similitudes, pero en este pasaje hay una semejanza total con las observaciones descritas por Carl Lumholtz, a quien cedo la palabra, con la única diferencia de que las procesiones en el caso de Colorado de la Mora, que no es un centro ceremonial, sino una comunidad de reciente formación, las peregrinaciones van del hogar de Tatevarí al lugar donde está amarrado el toro:

Frecuentemente, durante la noche, iban procesiones de donde estaba cantando el chamán hasta la iglesia y alrededor del buey, al cual tenían amarrado cerca. Dos chicos, niño y niña, eran los que guiaban; el primero representa al Sol tal como era antes de que apareciese como es hoy; la otra representa a la hija de la Luna. Van vestidos de toda ceremonia, con plumas sacerdotales atadas a la cabeza con bonitas cintas. Cada niño lleva una vela encendida y una jícara o *tecomate* votivo con chocolate y pan. Los seguían los augures y después la música, constituida por uno o dos hombres que tocan en violín una marcha de composición huichola. La gente que sigue camina de dos en dos.

Al amanecer comienzan los preparativos para el sacrificio, y la procesión va directamente hacia el buey, acercándosele por el lado derecho. Uno de los niños lleva en la jícara el cuchillo con que se ha de matar al animal. Éste, con las piernas atadas, es derribado de manera que al hallarse tendido en el suelo vuelva las piernas al oriente. En seguida, se le adornan los cuernos con flores, suenan los violines, la gente ora abundantemente alrededor del caído animal, a la vez que los dos astrólogos levantan con la diestra sus plumas también hacia el oriente.

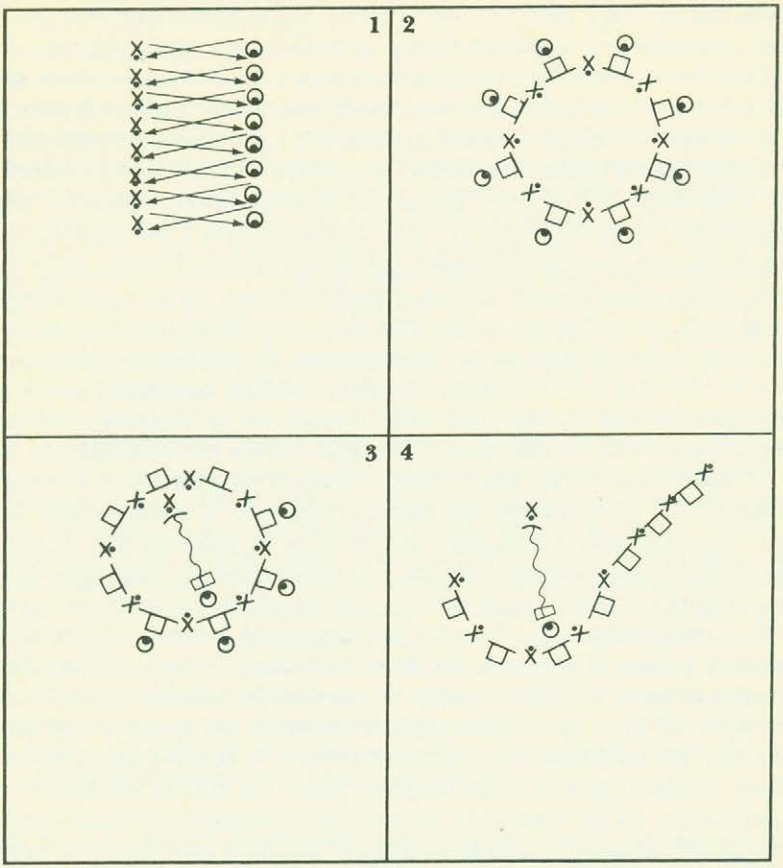
Al punto como los rayos del sol brillan en el horizonte, los sacerdotes hacen descender lentamente sus plumas hacia el buey, fijando curiosamente los ojos en ellas durante todo el tiempo, como si contemplaran algo que realmente fuese bajando. Pasan las plumas por sobre la víctima y el cuchillo con que van a matarla; rápidamente le hunde un hombre el acero en la garganta y las mujeres recogen en vasijas la sangre para llenar tripas que ponen a cocer para comérselas. La primera sangre que chorrea del moribundo animal se unta en varios objetos rituales, a menudo hermosos, hechos para el caso, los cuales constituyen símbolos de súplica y adoración que acostumbran colgar en las grutas de los respectivos dioses que han sido invocados.

Las mujeres ponen en seguida a cocer la carne y hacen la comida, la cual, después de otra noche de canto, se distribuye entre los individuos presentes, sacrificando, por supuesto, a los dioses las primeras porciones. Durante el día no se canta pero se toca mucho el violín y se baila sin ceremonia, entregándose cualquiera, hombre o mujer, a la danza siempre que le viene a las mientes.[1]

Hasta aquí Carl Lumholtz y sólo diremos que hay dos cosas que escapan a su perspicacia; la primera es que los sacerdotes tienen las plumas en alto y la mirada fija en ellas como si algo viniera realmente bajando en las puntas de las plumas; esta ceremonia huichola es muy precisa en cuanto al tiempo, de suerte que al producirse el orto del sol los sacerdotes levantan sus plumas y las van descendiendo conforme va descendiendo la luz del sol, de forma tal que, al recibir el primer rayo de sol el toro, le es hundido el cuchillo; por eso la atención suma de los *maracames* en sus plumas. Lo otro es la danza. Una vez destazado el animal y puesta la carne a cocer, el cantador en compañía de los caseros prepara la cornamenta y la cola del toro, uniendo primero los dos cuernos por medio de un palo que luego forran con un paliacate y le prenden un listón como de dos metros que va del centro de la cornamenta a un pañuelo adornado del mismo modo que los que ahora están en el *calihuey* prendidos a los bastones. El día lo destinan a borrar toda huella de la muerte del toro, cavando pozos en los que entierran los desperdicios y limpiando muy bien todo en tanto que el cantador da los últimos toques

[1] Carl Lumholtz, *El México desconocido* (edición facsimilar). México, Instituto Nacional Indigenista, 1981 (Clásicos de la Antropología, 11), t. II, pp. 11-13.

a los objetos que se van a necesitar en el baile. No se baila "siempre que les viene en mientes", sino que en todas las fiestas se baila cinco veces el baile ritual, para iniciar el cual los caseros reparten los bastones con paños que han sacado del *ririki* sólo a los hombres, los que se forman en hilera con el frente hacia las mujeres, los hombres a la derecha del *calihuey* y las mujeres a la izquierda. Iniciada la música, comienzan a bailar unos ocho compases en sus lugares sin hacer ninguna evolución, al término de los cuales inician un desplazamiento hacia sus respectivos frentes quedando los hombres en el lugar de las mujeres y las mujeres en el lugar de los hombres, con giro para quedar primero frente a frente; estos cruces los hacen cinco veces. Simultáneo a esto, y precisamente en el lugar donde estaba amarrado el toro, un individuo de los más jóvenes y de los más fuertes ha tomado los cuernos con todo y paño y otros, los vaqueros, le han puesto adornos de flores de papel y le han colgado sartas de tamales, tortillas tostadas y otras ofrendas, llevándolo amarrado de un lazo que lleva pegado de los cuernos; el fingido toro muge, raya el suelo con los cuernos y los rasga con los pies, simulando al toro enfurecido. A continuación de los cruces, el grupo de danzantes hombres inicia un desplazamiento para formar un círculo cogiendo el extremo del bastón del compañero con una mano y el suyo con la otra de manera que el paño quede extendido y con los adornos para afuera. Las mujeres se quedan atrás en dirección de sus respectivas parejas y no alcanzan a cerrar el círculo pero en esta posición el grupo da cinco vueltas a la derecha sin romper el "corral" que se ha formado con hombres y paños; al terminar las cinco vueltas, los vaqueros han llegado con el "toro", que arrecia su furia cuando se abre momentáneamente el corral y él queda adentro. El toro da más energía a su baile, sus brincos son más ágiles, levanta en alto los cuernos, raya con más ahínco la tierra y no deja de bramar; los hombres también gritan y las mujeres pitan un silbato de barro que traen colgado del cuello. Es un momento de verdadera animación; luego una mujer se mete adentro del círculo, el toro le entrega el pañuelo que continúa pegado a los cuernos por el listón, el corral no cesa de girar a la derecha desde que se formó, pero ahora el toro embiste a la mujer que sostiene el paño al frente para torearlo. El toro hace un engaño a la derecha y luego hacia la izquierda siguiendo el paño de la mujer y luego los dos dan una vuelta de campana, ahora los movimientos son en contrario de suerte que, por más vueltas que se den, el listón no se tuerce de ninguna manera. El mismo juego se repite con todas las mujeres y cuando la última empieza a torear el corral inicia un desplazamiento en línea hacia el *calihuey*, dejando solos al toro y a la mujer, la que, al verse desprotegida, lanza gritos de terror; el toro la corretea por todo el *tacuá*, la mujer logra esconderse en algún lugar y el toro va terminando el acto con algunos embistes a los presentes.



La danza de la cosecha

1. Al iniciar la música, los hombres se forman a la derecha del *calihuey* y las mujeres a la izquierda y bailan así cuatro frases musicales, luego cambian de frente viéndose mutuamente y hacen un "peine" y de la misma forma vuelven a sus lugares. Esto por cuatro veces. Los hombres llevan en el hombro, a manera de rifle, el paño de toro desplegado.

2. Cuando los vaqueros traen al "toro" los hombres cogen la punta del asta del paño del compañero cerrándose el "corral", en tanto que las mujeres se quedan afuera cubriendo los espacios que quedan entre hombre y hombre.

3. Una vez dentro el toro, entra una mujer, recibe el paño de los cuernos que tiene el toro y junto con el toro baila como si toreara dando vueltas de campana al unísono del toro. La mujer que torea no vuelve a su lugar sino que se reintegra a la multitud.

4. Cuando la última mujer entra a torear, el corral inicia la salida rompiéndose nomás en una punta y queda el toro amagando a la mujer que luego huye despavorida a refugiarse donde puede mientras el toro la sigue para alcanzarla.

Eihuátzirra.
La danza de la siembra

En los últimos días de diciembre o en los primeros de enero, los huicholes han ido a tumbar *coamil* en la tierra que han solicitado en la propiedad comunal; para los últimos días de abril y los primeros de mayo, la resequedad ha vuelto el paisaje cenizo y triste; las tolvaneras se suceden una tras otra y en el cielo se anuncia la proximidad de la temporada de aguas.

Se va llegando un tiempo muy importante, el tiempo de la siembra, y los huicholes revisan las cuentas con sus dioses para pronosticar cómo será la temporada de lluvias; de todos modos se encuentran con que es necesario hacer una fiesta más para bendecir la semilla, para sacralizar la tierra que va a sembrarse y para pedir a los dioses que el duro maíz, que será ahora su casi único alimento, les sea provechoso y no les haga daño.

Del suelo se ha borrado casi todo vestigio de verdor, los camotes del cerro, o hualacamotes, denominados *yeri*, y las jícamas cimarronas, *rātá*, casi se han terminado, el tempisque ha dejado de dar sus frutos como aceitunas, a las iguanas les está faltando también la comida y su cacería se hace más difícil y sólo se cuenta con los huamúchiles que dejan colgar sus vainas entreabiertas por donde asoma el fruto; los huicholes comen mucho maíz en este tiempo; maíz puro con el solo engaño de tostarlo en el comal para hacer esquite o de molerlo para hacer pinole que luego en el *coamil* se revuelve con agua para poder tragarlo. Y frente a esta escasez hay que pedir permiso a los dioses para que el maíz no haga daño, para que no provoque diarreas o calenturas o vómitos de sangre que luego dejan una tos que no se quita nunca, y se prepara la fiesta de la siembra que recibe la denominación de *Eihuátzirra* (última vez) o "también última fiesta" que se le hace al maíz. Para dar principio a ella se hacen los preparativos que son comunes a toda fiesta, desde barrer el *tacuá*, reparar las cercas, hacer el tejuino, etc., y como preparativos especiales, se desgrana al maíz que va a tostarse y se lleva al *ririki*. También se prepara el mono *üquí*, que son mazorcas ya bastante secas pero que se han conservado en la caña con todo y panojos, las que en número de cinco se atan en manojo muy bien acomodado; se amarra éste en el reverso de un equipal chico, de los llamados *üpari*, de manera que las mazorcas terminen en punta y todo el mono con una altura de cincuenta centímetros más o menos.

Una vez que se ha hecho el mono, se le viste con unas faldas de mujer muy bordadas y dos o tres *rikürite* (mantos de mujer) y se le adorna profusamente con collares multicolores, terminado lo cual se lleva al *ririki* donde permanece hasta la fiesta. El casero ha dejado a propósito un pequeño pedazo de tierra sin desmontar en su coamil y la tarde víspera de la fiesta invita a sus parientes y a sus amigos a coamilear, diciéndoles que afilen bien sus machetes (*cutzira*), para que ayuden al desmonte porque ya se ha llegado el tiempo.

A la mañana siguiente, los hombres se reúnen en la casa del casero y salen al monte con los machetes dispuestos. La caminata es alegre y van gritando continuamente, sobre todo dos hombres que de antemano han sido seleccionados para dirigir el trabajo, a los cuales se les llama *natüemete*; una vez que han llegado, los

hombres más jóvenes se dedican a desmontar el pequeño trozo de tierra que se dejó para eso, en tanto los dos *natüemete* se dedican a cortar trozos de madera en forma de bastón y de un poco más de un metro, en número de seis o de ocho, según; luego otro de más o menos dos metros al que le atan en los extremos otros de metro y medio terminado en horqueta de manera que puedan sostener el bastón más largo en forma horizontal a la altura de unos dos metros. El casero en tanto, junto con el cantador y los vecinos más viejos, se han reunido en el centro del coamil y han cavado un pequeño hoyo junto al cual han dispuesto las ofrendas tradicionales: maíz, carne de venado, peyote, chocolate, galletas, tamalitos pequeños, tortillas tostadas, etc., pero el cantador tiene además sus utensilios, es decir, su *tacuatzi* o petaquín, el espejo o *nierika*, las plumas o *muvieris*, y ha preparado la cuerda *vicurra* que es una cuerda que de trecho en trecho tiene nudos con algodón en rama amarrado. Los músicos han estado afinando sus instrumentos y en esta ocasión el *tepu* se ha quedado junto al *ririki* y sólo el violín y la guitarra han acompañado a la comitiva.

Más o menos a las once los gritos de los coamileros se intensifican como señal de que se ha acabado el trabajo y entonces los principales se reúnen en el centro del coamil en el lugar donde se ha abierto el hoyo; el *maracame* reza una oración en la que le dice al maíz que ahí lo van a dejar en la tierra pero que no va a estar solo, que lo acompañan el peyote y el venado que le manda su carne; dice esto mientras deposita en el hoyo primero el maíz y luego las demás ofrendas conforme las va nombrando. Los músicos tocan ahora un son corto y luego los *natüemete* reparten los bastones a los presentes quedándose ellos con los que han sido atados a los extremos de otro mayor, el cual levantan como si fuera el caballete de una casa; los demás colocan sus bastones apoyándolos sobre el caballete como si fueran vigas y sosteniéndolos en el extremo inferior con la mano hasta formar "una casa", todo esto mientras los músicos están tocando. Cuando la casa ha sido armada, el *maracame* empieza de nuevo a rezar diciéndole al maíz que aquélla es su casa y con el rollo de la cuerda *vicurra* se dirige a una orilla del coamil; ahí le da la punta de la cuerda a un hombre y por toda la orilla del desmonte la va desenrollando, deteniéndola un hombre simpre que es necesario para que la cuerda no toque el suelo, en tanto que el cantador le dice al maíz que aquel terreno es su solar, que ahí quieren los dioses que florezca y que tome aquello como suyo, que no tenga miedo y que ahí puede crecer libremente. En cuanto termina el cantador de rezar, los músicos retoman el son que han estado tocando y vuelven todos a reunirse en el centro deshaciéndose la casa y recogiendo la cuerda; ahora le ofrecen al maíz las demás ofrendas, como el chocolate, las galletas, velas untadas de sangre, incluso sangre de venado si la tienen todavía, los tamalitos, las tortillas, etc., diciendo el cantador que se ha llegado el momento de dejarlo, pero que volverán a verlo cuando nazca, cuando asome sus primeras hojas como orejas de venado, que le arrimarán tierra, que le quitarán la maleza y que lo cuidarán mucho, prometiéndole también ir a verlo cuando dé sus primeros jilotes y, finalmente, cuando se convierta en maíz.

Los *natüemete*, en cuanto se deshizo la casa, recogieron los bastones, los amarraron y emprendieron presurosos la marcha hasta el lugar ya determinado, donde

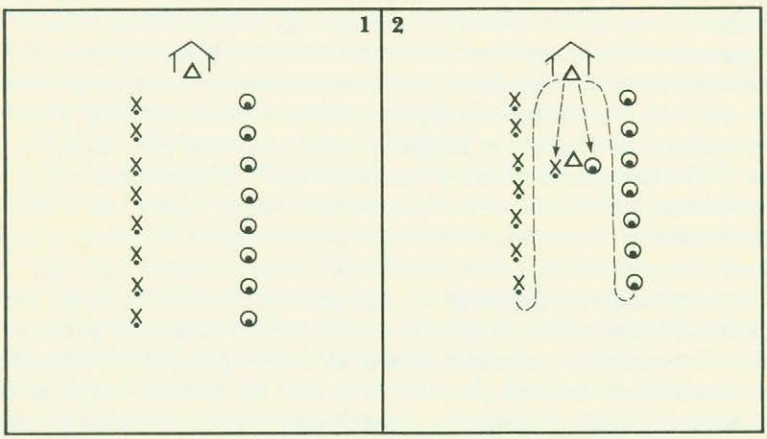
empezaron a cortar leña, teniendo en cuenta la cantidad de gente que fue con ellos al coamil, para cortar un leño por persona con excepción de los músicos y del cantador; en el coamil los rezos y la música parecen no tener prisa y precisamente están dando tiempo a los *natüemete* de que corten la leña suficiente para cuando ellos lleguen, tomar cada uno su leño sin entretenerse y emprender el viaje de regreso.

Al llegar la comitiva, las mujeres de cada uno de ellos están frente al *ririki* y en cuanto llegan sus hombres los rocían con *jatumari* y extienden hacia ellos sus *ricuri* formando con él una especie de cuenco, donde el marido deposita sus instrumentos de trabajo. Una vez hecho lo anterior, rezan frente al *calihuey*, las mujeres lloran considerando los trabajos que por ellas se toman sus maridos, les agradecen lo buenos que son con ellas y les dan gracias a los dioses que permiten que se realicen las siembras. Entonces los hombres, el casero primero, tienden su leño en el suelo; el casero orientado de este a oeste, luego los *natüemete* y otro de los principales colocan los leños orientándolos uno hacia cada punto cardinal para formar una cruz en el centro; el *maracame* enciende el fuego poniendo cuatro piedras, una entre cada leño, y sobre ellas el comal sobre el cual se dorará el esquite; entre tanto se realiza el primer banquete ceremonial; los caseros reparten el caldo de venado, la carne del pescado, gallina, iguana y demás y se reparte tejuino y peyote en trocitos verdes o secos y en horchata. Cuando el cantador se instala en su *itari*, llama a los caseros para realizar sus cantos augures que dicen lo que el casero debe hacer para obtener buena cosecha, para que llueva convenientemente o para que se alivien sus hijos, realizando estos cantos augures con todos los que se mandaron curar y a los que rocía después del canto con agua traída de los manantiales sagrados de Teacata, Tzacaimuta, Aracuna, etc. Cuando el fuego está a punto, los hombres presentes toman un leño, se lo colocan en el hombro y, en tanto el cantador empieza a hacer sonar su *tepu*; y los hombres danzan en torno a la hoguera y luego la alimentan con los leños que traen en el hombro. Para entonces el comal se ha calentado suficientemente y el *maracame* y los caseros se dirigen a donde se encuentra la mujer, que lo va a tostar; puede ser una joven bonita o una mujer madura a quien se le reconocen algunos méritos. Se lo piden, ella no deja de conmoverse por el señalado favor que se le hace y a veces derrama algunas lágrimas de agradecimiento; con la batea del maíz, se arrodilla junto al fuego y llena el comal con él y lo está volteando para que se dore.

Los músicos han estado tocando; el buen humor es general y el mismo *maracame* se permite abandonar su *ubene* para departir con los amigos; luego se empieza a bailar con las piezas que los huicholes llaman *akiérite* y que se bailan sin coreografía definida, simplemente dando vueltas en torno al fuego solos, por parejas, tríos o hileras de varios sin distinguir si es hombre o mujer a quien se le echa el brazo al cuello y dando vueltas continuas tomando como eje el centro del grupo que se ha formado.

A las altas horas de la noche se inicia el baile ritual de la siembra al que convoca el tam tam del *maracame*. Los caseros van al *calihuey*, sacan el mono cogiéndolo entre ambos y atrás de ellos se forman por orden de importancia en el parentesco, hasta llegar a los amigos que quieran tomar parte, siempre por parejas, dejando

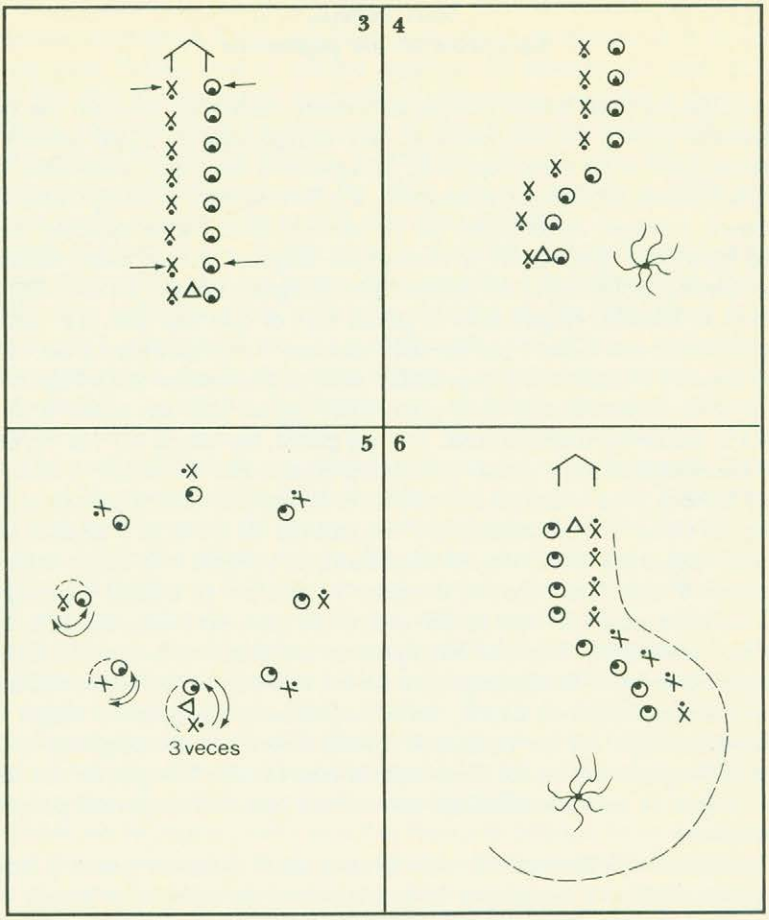
un pequeño espacio entre las filas. Una vez formada la fila, los caseros, seguidos de la fila, inician una pequeña carrera de cuatro tiempos, llevando el cuerpo erguido y el mono cogido entre los dos, luego en pasos naturalmente más cortos reculan por cuatro tiempos, inclinando mucho el cuerpo de la cintura para abajo, quedando casi en escuadra; así cuatro tiempos hacia adelante y atrás también cuatro, y luego, teniendo al mono por eje, dan una vuelta sobre sí mismos hacia la derecha. Con este movimiento han caminado desde el *ririki* hasta frente al *maracame* y luego giran en círculo en torno del fuego, pero ahora, al dar la vuelta sobre sí misma, la pareja de los caseros entrega el mono a la pareja que le sigue, casi siempre el hijo mayor con su esposa, y éstos hacen los movimientos descritos y a la vuelta del segundo pasa el mono a la pareja que le sigue, y así sucesivamente hasta que vuelve a manos de los caseros. La canción del cantador narra la historia del maíz y le dice que conozca a todos los de la familia, que ellos lo llevarán al coamil y que no los desconozca cuando ya haya nacido, cuando esté en elote y cuando vuelva a ser maíz macizo. El baile, como todos los bailes rituales de los huicholes, se repite durante la noche cinco veces, dándose por terminada la fiesta con un saludo de mano al *maracame* al que todos le dan las gracias, le piden disculpas por haberlo hecho que se desvelara tanto, pero le recuerdan que sólo dedicándose al servicio de los dioses en la forma que él lo hace los dioses le comunican lo que es bueno para los huicholes. Terminado lo cual y muchas veces con el llanto en los ojos, despiden al *maracame*, con lo que se termina la fiesta.



La danza de la siembra

1. Frente al *calihuey* se forman dos filas con el frente hacia el *maracame*; a la voz del cantador avanzan cuatro pasos deslizados y retroceden otros cuatro doblando la cintura casi en ángulo recto por espacio de cuatro frases musicales.

2. A continuación, los que hacen punta y que son los caseros, con el mismo paso deslizado, pero sin retroceder, van hasta el *calihuey* y recogen el mono regresando a sus lugares.



3. La fila se cierra cubriéndose con los caseros y con el mismo paso deslizado, cuatro adelante y cuatro atrás.

4. Forman un círculo en torno al fuego y al cantador, siempre irguiendo el cuerpo al avanzar e inclinándose profundamente al retroceder.

5. Cerrado el círculo y después de dar cuatro vueltas, el casero inicia un giro sobre la izquierda, teniendo como eje el mono, de suerte que la fila no se descompone, y luego el mismo giro sobre la derecha, los dos en ocho tiempos. La pareja que tiene el mono hace tres de estos giros dobles, el primero es para avisar a la pareja siguiente que luego inicia sus giros; el segundo es para entregar el mono y la tercera para dar las gracias. La pareja que recibe el mono hace lo mismo. Su primer giro a la izquierda, que inicia precisamente cuando la pareja que le avisa inicia su primer giro a la derecha, de manera que al recibir ya el mono son tres las parejas que están girando; como siempre se sigue avanzando, la entrega del mono se hace siempre frente al *maracame*.

6. Cuando el mono vuelve a manos de la primera pareja y cesan los giros, se inicia una marcha hacia el *calihuey* para dejar el mono en su lugar y las parejas se dan las gracias entre sí, saludándose de mano.

Icuri Tutuya.
La vuelta de los peyoteros

El cineasta español José María García Escudero cuenta en uno de sus libros que una vez visitaba Moscú en compañía de otro cineproductor y que ambos llevaban su tomavistas pero a su compañero se le agotaron las pilas, habiendo recorrido luego media ciudad sin encontrarlas pero, a pesar de ello, el cineproductor seguía viendo Moscú a través de la lente de su cámara como si el aparato rodara, sin importarle otra cosa que ver de la ciudad los ángulos que le interesaban. García Escudero termina la anécdota diciendo: "Estoy seguro de que así vio mejor Moscú. Además, vio su Moscú, el que sólo él podía ver, el que tan sólo a él pertenecía." Y con este criterio nos hemos presentado muchos investigadores a las ceremonias huicholas, a veces sin querer comprender todo el fenómeno sociológico que ante nosotros se está desarrollando sino queriendo captar sólo un aspecto, el nuestro, el que sólo a nosotros nos interesa. Por mi parte, he ido a ver los ceremoniales indígenas contemplándolos como si hubiera comprado mi boleto y estuviera sentado en mi butaca y los observara a través de la famosa cuarta pared, aun cuando otras veces me sitúo "entre bambalinas" en calidad de director y analizo la manera en que están dispuesto la acción, el decorado, la utilería y la disposición general de los actores. Y con este criterio, desecho lo que no es teatral y persigo lo que en escena me sirve para dar una mejor idea de lo que estoy viendo, de lo que logro captar de ese ambiente. Por eso mis apuntes no abarcan todos los aspectos del mundo huichol, porque la investigación de un elemento del fenómeno socioetnológico que ante nosotros se desenvuelve es primero búsqueda y luego selección y por último montaje. De las cualidades posteriores del investigador y de las del artista depende que a través del libro o de la cuarta pared se pueda dar una visión amplia de lo que es esta sociedad de museo tan maravillosamente preservada de contaminaciones.

En la estación del ferrocarril, más bien a unos cuantos pasos y bajo de un precario guamúchil, vi a un grupo de huicholes tremendamente sucios y desarrapados entre los que, de su indumentaria irreconocible, sólo destacaban los sombreros excesivamente adornados con plumas de guajolote. Con la curiosidad que siempre me despierta, me acerqué al grupo que permanecía ajeno a mi llegada sin prestar atención ni al ruido de mi automóvil ni al peligro de que se los echara encima ni a nada de lo que pasaba en su torno. Inmóviles, la mayoría sentados en el suelo con unas petacas de las que en Tepic llamamos *quilihuas* entre las piernas, o de pie junto a ellas, parecían haber clavado la mirada en la lejanía y estar pendientes de ella; parecían pendientes de lo que estaban observando a cientos de kilómetros. Reconocí a Pablo Taizán. "Pablo" –le dije. Y como anticipándose a toda mis preguntas, me contestó: "José fue a buscarte para comprar tortillas." Y su mirada volvió a quedar clavada en un punto lejano de ubicación imprecisable. Las *quilihuas* estaban repletas de peyote y ellos también. De inmediato supe que se trataba de un grupo de peyoteros que regresaban del viaje sagrado a Viricuta y que, hambrientos, su *maracame*, amigo mío, había recurrido a mi ayuda para continuar el viaje. Conociéndolos, invité a Pablo a subir para que

fuéramos a encontrarnos con José y directo me fui a la escuela, donde me supuse que me estaría esperando. Efectivamente, sentado en la banqueta de la calle estaba el *maracame* José Taizán con el mismo aspecto de miseria que sus compañeros. Me llevé a los dos hermanos al mercado, compramos tortillas y queso, sólo eso me aceptaron, nos volvimos a reunir con el grupo que encontramos en la misma posición en que lo habíamos dejado. Comieron parcamente; sin avorazamientos y agradeciendo lo que el *maracame* les daba con un apenas audible *pampariuse*, dedicándose luego a ingerir su ración con parsimonia.

El aspecto del grupo era, a mis ojos, lamentable. La oscuridad natural de su piel se había acentuado por los largos días pasados a la intemperie. Los pómulos se les veían más saltados y los músculos faciales se les dibujaban fuertemente debajo de la piel, y parecían que su constitución era ajena a cualquier clase de tejidos adiposos, todo, desde su misma frente, era músculo y venas, pero los ojos, también demasiado hundidos, brillaban con un fulgor desacostumbrado y su vivacidad no concordaba con la delgadez y la miseria de sus dueños. El brillo era inusitado y la profundidad de sus miradas me causaba cierto temor, porque eran los ojos de los iluminados. No eran los ojos del que ya vio lo sobrenatural sino del que lo está viendo pero sin temor, acostumbrado a esa visión quizá como un semidiós que se mueve entre dioses. Yo podía sentirme muy lejos de aquellos desarrapados huicholes enfundado en mi casimir, pero ellos estaban muy por encima de mí, muy lejos de mis harapos y mis carencias espirituales.

La curiosidad se me vino encima, me informé de su itinerario y de la fecha en que llegarían a su comunidad y me hice un plan para estar presente. La tradición más pura exige que el viaje a la tierra sagrada de los huicholes se haga a pie. Así lo describe Lumholtz en su obra *El México desconocido*, e incluso se sigue haciendo todavía así en los grandes centros ceremoniales o en grupos que así lo prefieren, pero ya en las descripciones que ofrece Fernando Benítez en el tomo que dedica a los huicholes en su importante obra *Los indios de México*, se ven mezclados, por lo menos en la conversación, elementos totalmente extraños a la cultura huichola como son el avión, el tren, el automóvil; por ejemplo, cuando el enviado de los peyoteros que regresan los está recomendando, dice: "Son gente buena. Y no lo olviden, traen coches, trenes y aviones que andan por el cielo como los zopilotes." Y si aquí se ven introducidos esos elementos sólo en la conversación, los huicholes los han introducido en la vida real, y una peregrinación de peyoteros no desdeña viajar en uno de esos vehículos o en los tres sucesivamente si se les ofrece. Ellos encuentran el modo de suplir las paradas rituales por ceremonias similares en otros sitios sin que esto altere para nada los resultados de su tranquilidad espiritual. Y los huicholes ni se asustan ni se acomplejan al utilizar los más modernos medios de transporte, y así los vemos subirse al metro o al avión con la misma tranquilidad y señorío con que caminan por sus agrestes montañas. Tenemos más reticencias nosotros los civilizados, y no pocas veces el huichol que viaja en un avión se burla un poco de los temores del mestizo que ocupa por primera vez una de esas frágiles avionetas que hacen el servicio entre Tepic y la sierra.

Así me sucedió en esta ocasión, en que después de informarme de la fecha en que llegarían a su comunidad me preparé para estar presente y tomé pasaje en

la avioneta de cuatro asientos que hace el vuelo, tocándome viajar con una familia de huicholes que se rieron de mis aprensiones, aunque discretamente, cuando el avión caía en una de esas bolsas de aire.

"Y es que el huichol está acostumbrado desde pequeñito a volar" –fue la respuesta desconcertante que me dio José Taizán cuando le conté lo sucedido, y me recordó el viaje imaginario que hacen los niños a Viricuta en alas de Tatei Verika Vimari, Nuestra Señora el Águila Niña, cuya interpretación es el águila bicéfala de los huicholes.

Cuando yo llegué a la comunidad, ya había sido detectada la presencia de los peyoteros en la aldea y me desconcertó que hablaban de ellos con temor, diciendo que una gavilla de rufianes y de bandoleros se había asentado en los aledaños del poblado y se temía que tomaran el *calihuey* por asalto y que incendiaran las chozas y los graneros, pero sólo hasta la madrugada siguiente se tuvo conocimiento oficial de su llegada, cuando uno de ellos hizo sonar su cuerno se presentó al *calihuey* y pidió hablar con el hombre de más representación que allí hubiera e informó que un grupo de jóvenes hombres había llegado de muy lejanas tierras y pedían posada por unos días. El *maracame* encendió una hoguera junto al *calihuey* con leña que ya de antemano estaba preparada y poco a poco aparecieron las mujeres que preguntaban qué sucedía y se les informaba de la petición del enviado, haciendo ellas grandes aspavientos para apoyar la negativa del *maracame*, pasado lo cual el enviado se volvió por donde vino. No habían pasado treinta minutos cuando se escuchó otra vez el cuerno de los peyoteros, pero esta vez fue contestado el pitido por otro cuerno en el pueblo, y a poco volvió el enviado llevando, esta vez, una jícara con peyotes, los que repartió a los ahí presentes incluyéndome a mí y volvió a hablarles de la petición de sus muchachos a los que no dejaba de ensalzar. Las mujeres probaron el peyote y sus negativas fueron menos enconadas pero el enviado se volvió sin una afirmativa, mas ya en el patio brillaban dos hogueras. Un poco de tiempo transcurrió, esta vez más corto en el reloj, pero más largo en mi ánimo, y el cuerno de los peyoteros volvió a sonar ahora bastante cerca y también fue contestado por otro cuerno en el *calihuey*. El enviado vino trayendo más peyote y al parecer ya se había despertado el interés en el pueblo por conocer a aquellos hombres, por lo que se le dio permiso al enviado para que los trajera, no sin antes encender una tercera hoguera a la luz de la cual se dejaron ver las figuras desarrapadas de los peyoteros, inmóviles, estatuarios como esculpidos en el bajorrelieve del paisaje. Yo entiendo ahora a estos hombres y los envidio; he desayunado con tres rodajas del amargo peyote que el enviado me ofreció en la punta de una flecha y tengo los ojos doblemente abiertos. El sol, el padre de estas gentes, está disparando sus rayos multicolores antes de despejar el cielo de montañas y forma un resplandor esplendente detrás de aquellos hombres que tienen como plinto una montaña. Yo siento una ansiedad tremenda que danza a los golpes de un *tepo* que suena dentro de mí. Angustiado, me llevo las manos al pecho y encuentro mi corazón que palpita con una taquicardia que me hace feliz al descubrirla. Ya sé lo que está pasando dentro de mi pecho, porque ahora oigo el palpitar de todos los corazones de los huicholes que están en torno a mí; latimos al unísono. No quiero que me toque nadie. No quiero rozar con mis brazos de

manga arriscada los brazos desnudos de las mujeres o de los hombres que junto a mí se agolpan porque siento el torrente de su sangre y me hacen sentir el de la mía y tengo miedo de que choquen, de que rompan la piel y se levanten en olas encrespadas.

Los peyoteros avanzan llamados por las voces del enviado y por primera vez yo entiendo la lengua huichola. Me parece una lengua familiar que yo conozco desde hace mucho tiempo pero que está un poco disfrazada. Oigo clara e indistintamente las palabras pero no desentraño su significado particular ni me importa; desprecio el oscurecimiento individual de cada palabra porque recuerdo —maestro de español— que las palabras por sí solas carecen de significado preciso y que sólo en la oración gramatical adquieren toda su intención y eso es lo que a mí me pasa: sé por qué lloran y por qué ríen, por qué se ablucionan y por qué rezan; me ofrecen un nuevo peyote y yo siento que con él me dan la llave de su mundo, un mundo donde el reloj dorado que me pesa exageradamente sobre la canilla parece tan dislocado y su tic tac fuera de ritmo y su persistencia en señalar los números tan obsoleta y tan inútil que me entra un tremendo ataque de risa mientras como mi cuarta rebanada de peyote.

Por la tarde de ese día estaba asustado y es que hubo un molesto equívoco: los hermanos Taizán me dijeron que llegando iban a hacer la fiesta de "la vuelta"; pero nuestra manera de compaginar los términos no era la misma. Para ellos la fiesta incluye desde el ceremonial de la llegada que someramente describí, hasta el descanso y luego la caza del venado a que se iban a dedicar, más los preparativos de hacer el tejuino, etc. Y para mí, la fiesta comienza cuando el cantor principia a sonar su *tepo*, por lo que al día siguiente y sin haber logrado conciliar el sueño en toda la noche abordé la avioneta para regresarme a Tepic sintiendo una especie de frustración en todo mi ser incluyendo las yemas de los dedos.

Seis semanas más tarde me dieron aviso de que la fiesta iba a continuar y de nuevo volví con la esperanza de encontrar elementos plásticos y coreográficos que incorporar a mis programas. Estuve presente y la fiesta empezó con la pantomina de la llegada de los peyoteros que se fueron temprano a la leña y por la tarde sonaron su cuerno, enviaron un avanzado para pedir alojo, lo que se repitió las tres veces en una pantomina donde todo era teatro y sólo el peyote era real, como igualmente eran reales sus efectos. La diferencia es que ahora venían relucientes de limpios; por la tarde se habían ido a bañar al arroyo junto con su familia, mujer e hijos y se habían puesto ropa nueva, casi toda muy bien bordada, y si se veían un poco menos demacrados, no les faltaba el brillo peculiar de los ojos. Por la noche los peyoteros se congregaron frente al *calihuey* llevando sus petacas de peyote casi vacías; hicieron oración y luego se dedicaron a decorarse la cara con *uzra*, la raíz amarilla que les da la pintura. Los hombres no se veían muy duchos en el arte del maquillaje y unos pedían a otros que les ayudaran. La pintura facial es otra oración. Y revela la preocupación interior de quien la ofrece. Algunos se pintaron nubes y lluvias, otros venados, lazos y flechas, otros los símbolos del peyote y otros más puntos y rayas que simbolizan un maquillaje sencillo consistente en seis puntos sobre cada mejilla e incluso algunos impresos con sellos de barro. En un receso del cantador, éste me dio la siguiente explicación: "Ahorita van a

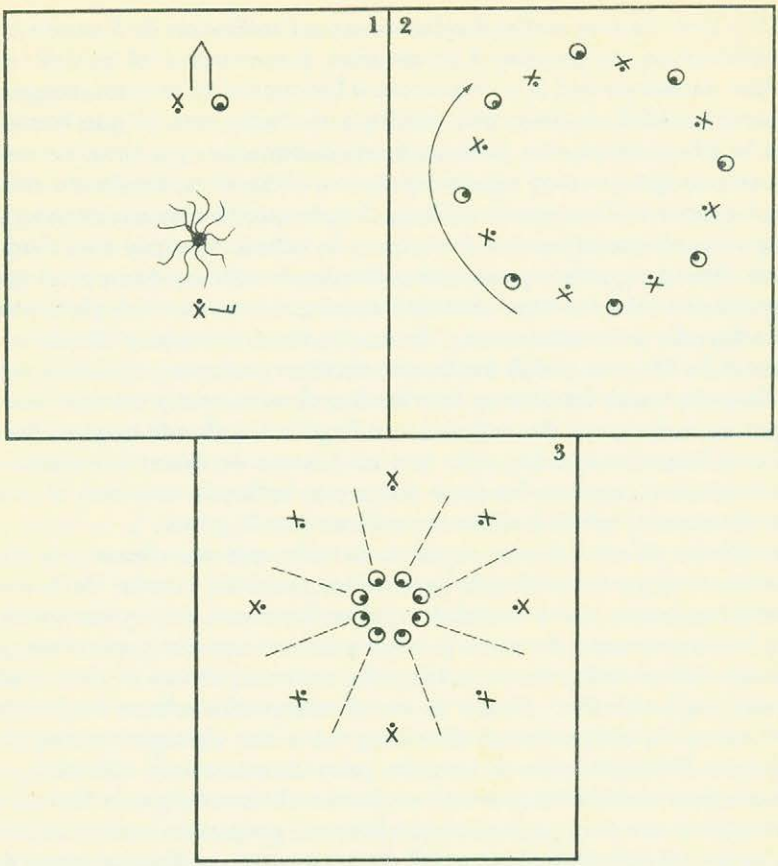
bailar y los dioses los van a ver frente a frente; entonces sabrán qué es lo que cada uno le está pidiendo y eso le mandarán seguramente porque el baile los contenta siempre."

Cuando hubieron terminado de maquillarse, lo que yo consideré que deberían haber hecho antes como otras veces, formaron un círculo frente al *ririki*, movimiento que me tomó desprevenido porque yo estaba entretenido con el *maracame* creyendo que bailarían al son de su *tepu*, cuando los violines anunciaron la entrada de un son y los peyoteros en círculo empezaron a danzar. Tenían los ojos vendados con un paño rojo y del hombro izquierdo, sobre el costado, les pendía la *quilihua* que se afianzaban con la mano izquierda mientras que con la derecha cerraba el círculo tocando el hombro de su compañero, y así, en círculo cerrado, bailaron ocho tiempos en su lugar y luego giraron en dirección contraria a las manecillas del reloj, sin dejar de tocarse los hombros con las manos hasta completar cinco vueltas, al término de las cuales volvieron a bailar ocho tiempos en su lugar y los números uno (vamos a suponer) avanzaron al centro del círculo en forma radical, mientras los números dos quedaron en sus respectivos lugares. Cuando los números uno tocaron el centro, se regresaron inmediatamente caminando de espaldas; pero en el mismo tiempo musical los números dos inician la marcha al centro para llegar a él al mismo tiempo que los uno llegan a sus lugares en la periferia, para iniciar ambos grupos el retorno; se inicia otra vez la marcha, todo durante cinco viajes redondos y siempre conservando el mismo frente, de manera que este efecto le da una gran movilidad a la coreografía que tiende a imitar una flor que se está abriendo. Terminada esta evolución, se bailan cuatro tiempos en su lugar para emparejarse y luego los números uno se adelantan cuatro pasos en dirección al centro, quedando ahora dos círculos concéntricos, y empiezan a girar el de afuera en sentido del reloj y el de adentro en contrario durante cinco vueltas, al término de las cuales se detienen los dos círculos y luego inician la marcha hacia adentro, de manera que los números uno llegan hasta el centro y se regresan y los números dos llegan nada más hasta medio círculo y se regresan haciendo esta última evolución cinco veces, al término de las cuales todos, sin cambiar de frente, caminan hacia atrás, se va abriendo el círculo hasta que se pierde entre la multitud. El *maracame* me explicaba el significado de las evoluciones, cómo se ve la movilidad de la flor cuando se ha ingerido el peyote, cómo se cierra para que no la vean los que están en pecado y cómo se abre para los limpios de corazón y, finalmente, cómo se incorpora en el pueblo huichol.

Tuve que retirarme porque el cantador empezó a entrar en carácter y yo ya estorbaba allí, así que me retiré con deseos de descansar porque escuché que el cantador iniciaba el canto del *Ikuri*, o sea la danza del Venado, que yo ya había anotado; pero luego vi que ahora las mujeres portaban una corona hecha de un arco de guásima forrada de estambre de varios colores que llevaba al frente un ojo de dios de un poco menos de un palmo y a los lados de él dos mechones de plumas de urraca. En la mano traían otro ojo de dios de cinco o más rombos. Se formaron en una línea por parejas y luego iniciaron la danza haciendo un gran círculo en torno al fuego siempre por parejas; a las cinco consabidas vueltas, las mujeres se intercalaron en las filas de los hombres danzando todos con el mismo

frente; al término de esta evolución las mujeres cambiaron de frente en la misma línea, espaciándose las parejas. Las mujeres presentaban el ojo de dios a los hombres que danzaban con la cornamenta o los cueros de venado, luego volvieron a la formación inicial, es decir por pareja, y de improviso el que hacía punta se desvió de la fila y empezó a brincar exageradamente y a tirar cornadas a los concurrentes; luego los tres siguientes fueron tras él tratando de derribarlo y cuando lo lograron lo llevaron al *calihuey*, donde quedó como si estuviera muerto, con la mujer acurrucada junto a él como si lo velara, siempre con el ojo de dios en la mano. Este juego se repitió con todos los hombres, siempre el que quedaba en la punta iniciaba intempestivamente unos saltos más enérgicos y se salía de la fila para agredir a los asistentes y de nuevo ser derribado y llevado al *calihuey*, donde formó la fila con todos los otros venados muertos a quienes velaban sus mujeres. Cuando todos estuvieron derribados, el *maracame* se levantó de su asiento asistido por su mujer y los dos segunderos, llegó hasta donde estaban los venados, los roció con *hatumari* que asperjía con un hisopo de flores y orando elevó sus plumas a los cuatro rumbos, las pasó luego por la fila de venados, al contacto de las cuales el venado revivía y se iba a revolver con la gente.

El significado de esta danza, según la versión que me dieron ese día, es que "los venados andan paciendo muy tranquilos pero los llaman de la tierra y les ofrecen muchas cosas, como tamales, tejuino, *hatumari*, etc., y entonces Tatevarí Matinieri les da permiso de venir y salen y son atrapados y muertos, pero que con los rezos del cantador vuelven a la vida, se incorporan a la tribu y se quedan a vivir entre los huicholes". Como se ve, el mismo símbolo se explica con otros símbolos. Antes de despuntar el alba empecé a ver algunos rostros limpios de maquillaje; nos llevaron caldo de venado, pero ahora parecía más bien un reconstituyente que una comida ceremonial; empecé a observar algunos llantos particulares, un hombre y una mujer que lloraban juntos o grupos un poco más numerosos, es decir, la pareja con la intervención de los padres, o algunos otros familiares que lloraban de una manera mansa mientras el hombre se limpiaba la cara de maquillaje y desprendía las plumas de su sombrero o juntaba sus flechas traídas de Viricuta y uno por uno o varios, pero cada quien por su cuenta, arrojaban al fuego las flechas, las plumas de los sombreros y otras ofrendas u objetos que durante el viaje tuvieron alguna significación mientras daban gracias al dios del fuego, Tatevarí Matinieri (literalmente "nuestro abuelo que nos está viendo"), por haberlos traído con bien de tan peligroso viaje. Daban también todos las gracias a José Taizán porque los había cuidado y con ello se desprendían del carácter divino que los había acompañado desde su llegada a Viricuta.



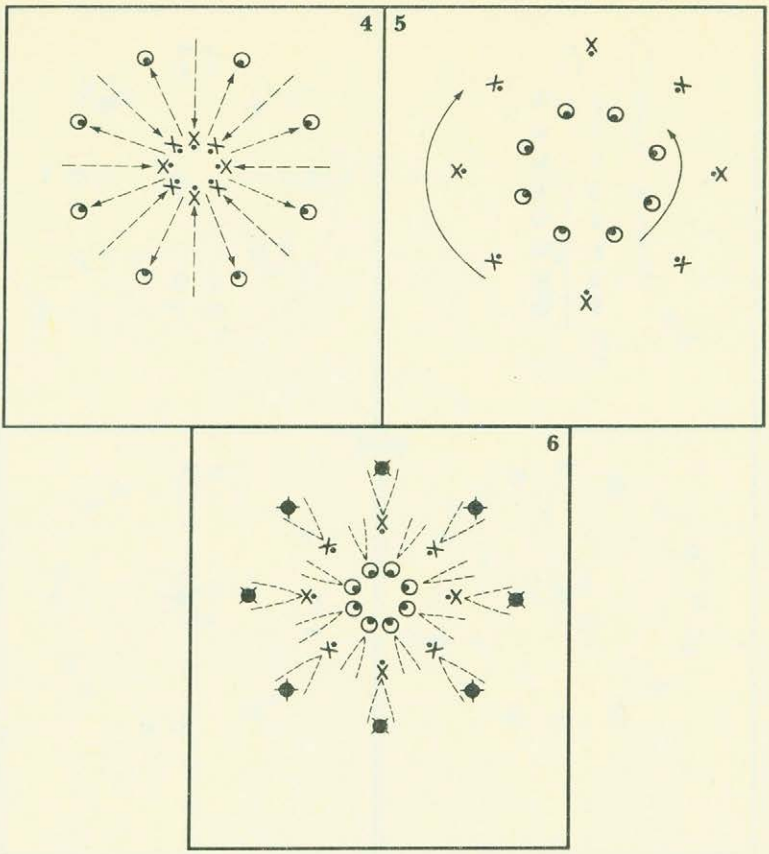
Icuri Tutuya

1. Este baile se baila frente al *calihuey* y en presencia de los caseros, del cantador y de las mujeres del pueblo.

Los peyoteros llevan una *quilihua* en el hombro derecho y con la mano la sujetan en tanto que con la mano izquierda tocan el hombro de su compañera que lleva los ojos vendados, porque no pueden contemplar todavía a los semidioses. Se forma un círculo.

2. Los bailadores forman un gran círculo conservando siempre el frente hacia el centro del mismo y en esta posición bailan cuatro vueltas hacia la derecha, caminando de costado.

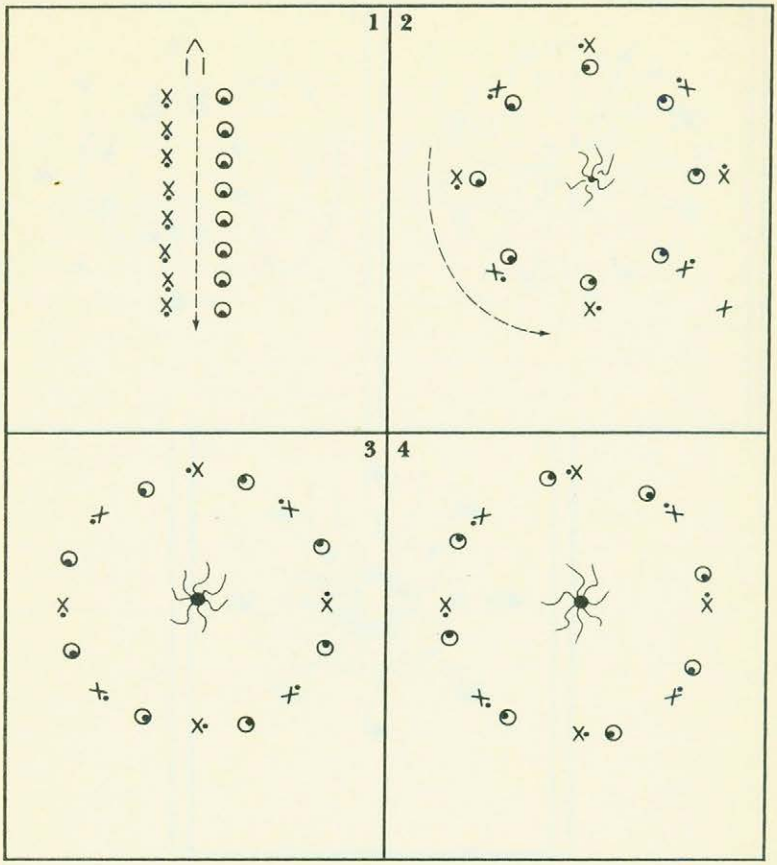
3. Terminadas las vueltas, las mujeres van al centro hasta que sus hombros se tocan.



4. Regresan en el momento de llegar al centro hasta que en ese mismo tiempo los hombres inician el viaje. Estos movimientos se repiten cuatro veces.

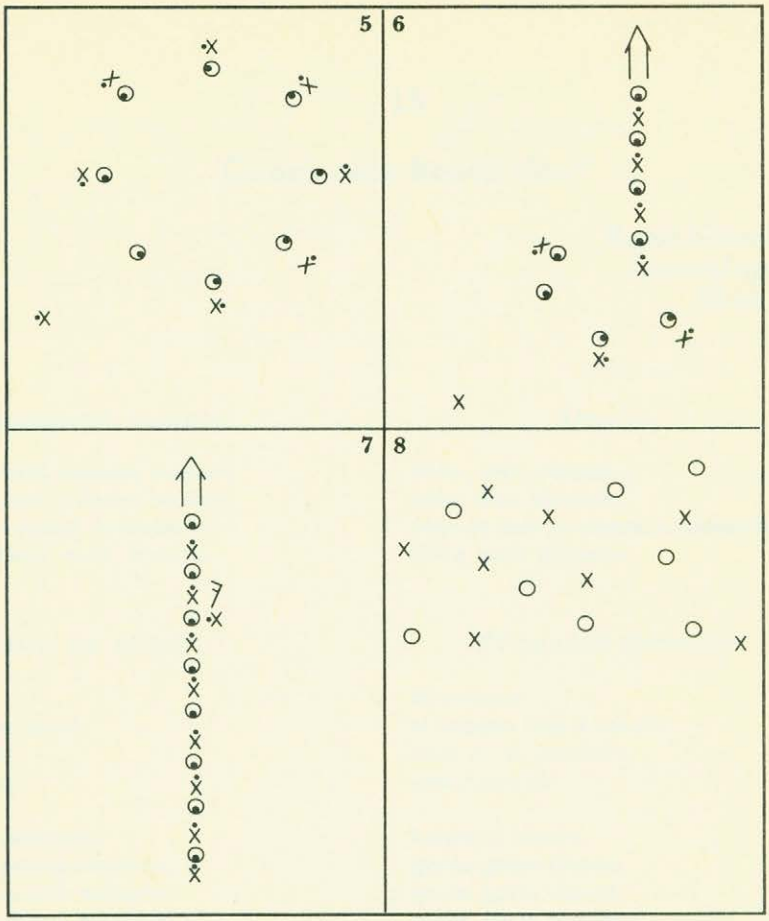
5. Después del movimiento anterior, las mujeres avanzan hasta medio círculo, formándose dos círculos que giran uno a la derecha y otro a la izquierda por espacio de cuatro veces.

6. Al término de las cuales las mujeres, desde su media circunferencia, se dirigen al centro y los hombres desde el lugar inicial comienzan el viaje hasta la media circunferencia y vuelta en forma simultánea hombres y mujeres; al terminar cuatro viajes, todos siguen caminando hacia atrás y se disuelven entre la multitud.



La muerte del venado

1. Con esta formación van del *calihuey* hasta el fuego. Los hombres llevan cornamentas o cueros de venado y las mujeres ojos de dios.
2. Giran por parejas en torno al fuego por espacio de cinco vueltas.
3. Las mujeres se intercalan conservando el mismo frente.
4. Las mujeres cambian de frente, continúan avanzando y mostrando, cada vez más cerca de los hombres, el ojo de dios que traen en la mano. Se repite este movimiento cuatro veces, como todos.
5. Intempestivamente, un hombre se sale de la fila, brincando, gritando y gesticulando como si estuviera loco pero sin perder el ritmo. La mujer lo sigue con mansedumbre.



6. Luego todos los hombres lo siguen para atraparlo y cuando lo han conseguido lo llevan como muerto y lo tienden junto al *calihuey* con la cabeza apoyada en las piernas de su mujer que permanece inmóvil como si lo velara, con el ojo de dios muy visible en la mano.

7. Este mismo juego se repite con todos hasta que el último, después de bailar solo como loco, seguido de su mujer, se derrumba en la fila de venados muertos.

8. Entonces el *maracame* se levanta y con sus *muvieris* canta y toca a los venados muertos que reviven y bailan una danza loca sin coreografía definida*La danza de la cosecha*

15

Canciones huicholas*

René Núñez Franco
Guadalupe Valdés
Elisa Ramírez

Itsi kanipeni, nunutsi

Itsi kanipeni, nunutsi, nunutsi,
itsi kanipeni, nunutsi, nunutsi;
akiewa a mama, ke tiuyunirri.
Itsi kanipeni, nutsi, nunutsi...

Arrullo

Niño, niño chiquito,
niño, niño chiquito,
¿dónde está tu mamá, a dónde fue?
Niño, niño chiquito...

Marra me kutsú

Marra,
marra me kutsú
jiri warie
me kutsú.

Cuarru meuturra,
cuarru, cuarru meuturra,
cuarru, cuarru meuturra,
cuarru, cuarru meuturra...

El venado dormido

El venado,
el venado está dormido
atrás de la montaña,
está dormido.

La garza blanca,
garza, garza blanca,
garza, garza blanca,
garza, garza blanca...

Tutu maka wiwi

Tutu maka wiwi,
ke paiki piti juri,
San Cualpa meka wiwi,
ke mu'ane peiti juri,
tutu maka wiwi.

La flor que se cayó

La flor que se cayó,
¿quién la recogió?
En San Cualpa se cayó.
¿Quién recogió
la flor que se cayó?

* *Wirrarika iirratsikayari. Canciones, mitos y fiestas huicholes. (Tradición oral indígena)*, CONAFE/Dirección de Educación Indígena, SEP, México, 1982.

Wiriki nunitsi

E'ne kakaikaku, e'ne u kakaikaku,

wiriki nunutsi, juta ma kuné, juta ma kuné;

e'ne meu kamiekai, juta neu kumieni, juta neu ti
mieni, wiriki nunutsi; juta neu ti mieni.

Tekia ne ukakaiku, tékia ne ukakaiku,

ne aurie mukitia, wiriki nunutsi,
mu'u ta naiyeti, ena neu kamieni,

tekia ne ukakaiku, tekia ne ukakaiku

ne aurie mukitia.

Wata meuku miekai, wata meuku miekai,

wata meuku miekai, ena ne ukakaiku,

ena ne ukakaiku, wata ma kuné
wiriki nunutsi, ari ne aurie kaniu
kaya'ni.

El zopilotito

Cuando estaba yo acostado, cuando estaba yo acostado
un zopilotito de por allá se vino, de por allá se vino;
aquí pasó, se fue de lado, se fue para arriba,
el zopilotito se fue para arriba.

Cuando estaba yo en la cima, cuando estaba yo en la cima
muy cerca pasó el zopilotito;
con la cabeza pelada se fue para abajo,
cuando estaba yo en la cima, cuando estaba yo en la cima
pasó cerquita.

Pasó para aquel lado, pasó para aquel lado,
pasó para aquel lado. Aquí estaba yo sentado,
aquí estaba yo sentado, se vino de allá
el zopilotito, aquí cerca pasó y se fue hacia abajo.

Tutu mu yuyuawi

Tutu mu yuyuawi
jalakuna me yei'u
Mekiku me yei u
tutu meye jautiwe.

Tekani yejuni,
tekani piyuni
Mekiku me ye'u
tutu mu yuyuawi.

Jaisama, Jaisama
pamune iyali, pamune wiweli
kelí pe jaineni.

Ne machie pitiani
tutu mu yuyuawi.
jalakuna me ye'u
Mekiku me ye'u.

Las flores azules

Las flores azules[1]
están en México;
sobre la laguna
flotan las flores.

Nos vamos,
vamos a cortarlas;
están en México
las flores azules.

Jaisama, Jaisama,[2]
eres mi corazón, eres mi vida;
qué vas a decir.

Te voy a dar
las flores azules;
están en la lagunita
allá en México.

1 Letra original de Guadalupe Valdés.
2 Agua que brota en surtidor. Nombre de mujer.

Kɨye

Katini ikɨ tɨni,
katini ikɨ tɨni,
katini kɨyetɨni
ari ne teukari.
Ke pauka Pemey maki,
tekani mariekatsɨ.

Kapti narakarri, kapti narakarri
katini ikɨ tɨni
kapti narakarri
ari ne teukari
pemka imate.

El árbol

Éste es, éste es
el árbol, abuelo mío.
Cuando te lo dieron, nos dimos cuenta
qué árbol era.

Ya sin naranjas, ya sin naranjas,
este árbol, ya sin naranjas;
abuelo mío, no se le reconoce.

Uka manayɨwi

Uka manayɨwi Mekiku makawe.

"Alriyutsi kue'a", te mɨ te ɨaweni.
Uka manayɨwi Mekiku makawe.

Mujer de falda negra

Mujer de la falda negra, la que está
en México.
"Ay, cuñada", le vamos a decir.
Mujer de la falda negra, la que está
en México.

Itsɨari nu a'aya

Tutu a'ka pika, tutu a'ka pika
Itsɨari nu'aya, Itsɨari nu'aya
penetiu mawiya,
penetiu mawiya.

Watá pe'a kuwetɨ watá pe'a kuwetɨ
Itsɨari nu'aya
penetiu mawiya.
Tutu pe'a, pitɨ tutu pe'a, pitɨ.

La hija de Itsɨari

Cortando una flor, cortando una flor
la hija de Itsɨari, la hija de Itsɨari
me hace señas,
me hace señas.

Desde allá, desde allá
la hija de Itsɨari
me hace señas;
me ofrece la flor, me ofrece la flor.

Mariya

Mariya nu'aya, Mariya nu'aya,
uka pe'a neni, iwi murata urra
nematsi nanairieni,
uka pe'a neni
nematsi ɨawimitɨ
nematsi nanairieni
tuturi mata mane.

La hija de María

Hija de María, hija de María,
si eres soltera, voy a comprarte un vestido
floreado;
te lo voy a comprar para poder hablarte,
te voy a comprar un vestido floreado.

Mariya nu'aya, Mariya nu'aya
uka pe'a neni,
tuturi mata mane
nematsi nanairieni
uka pe'a neni
ne matsi ɨawimɨtɨ
nematsi nanairieni
Mariya nu'uya.

Hija de María, hija de María,
si eres soltera, voy a comprarte un vestido floreado;
si eres soltera, te lo voy a comprar para hablarte.
Hija de María.

Utsima nu a'aya

Utsima nu a'aya,
Utsima nu a'aya
keri peakie tɨni
neka niu taineni
neka niu taineni
ari metsa mutimie, arimɨ nu a'aya
neka niu taineni

Puwuari mu yɨyɨwi
puwuari mu yɨyɨwi
neka i wieni
tu kari maka niere
penetsi ɨuirieka
Utsima nu a'aya.

Utsima nu a'aya,
Utsima nu a'aya,
neka niu taineni
kiewari pe akitɨni
kiewari pe akitɨni
neka niu taineni.

Kieripa ta naka
neka niu taineni,
kieripa ta naka
neka niu taineni.

Utsima nu a'aya
Utsima nu a'aya
pu'uari mu yɨyɨwi
reka anuku yulra
penetsi ɨrieka
tukari maka niere
utsi nu a'aya.

Ariyotsi kue'a!

La hija de Utsima

Hija de Utsima,
hija de Utsima,
¿dónde está tu casa?
Te pregunto,
te pregunto
desde hace una luna,
te pregunto.

Flores negras,
flores negras
voy a sembrar,
en la otra vida
hija de Utsima
las cuidarás.

Hija del ocote,
hija del ocote
¿dónde está tu casa?
¿Dónde está tu casa?
Te pregunto.

Soy de Kieripa
te digo,
soy de Kieripa
te digo.

La hija de Utsima,
la hija de Utsima.
Flores negras,
si brotan
las cuidarás en la otra vida
hija del ocote.

¡Ay, cuñado!

Nunutsi pematu'u

Nunutsi pematu'u, nunutsi pematu'u
ke pai'ki pira niwe nunutsi pematu'u
ke pai'ki pira niwe nunutsi pematu'u
kewa pepei titui, kema pepei titui.

Nunutsi pematu'u, nunutsi pematu'u
ke paiki pira niwe, kei pai'ki pira niwe
ke pepei titui, kewa pepei tutui.

Pemu a raitatukai, pemu'a raitatukai
ke paiki pira niwe, nunutsi pematu'u
kewa pepei yetui, kewa pepei yetui.

El niño que traes

El niño que traes, el niño que traes
¿de quién es hijo, el niño que traes?
¿de quién es hijo, el niño que traes?
¿en dónde lo recogiste, en dónde lo recogiste?

El niño que traes, el niño que traes
¿de quién es hijo, de quién es hijo?
¿en dónde lo recogiste, en dónde lo recogiste?

Estabas sola, eras sola,
¿de quién es el hijo, el niño que traes?
¿en dónde lo recogiste, de dónde lo trajiste?

Rriye

Taiwairi niu kie yaki
rriye nekane mieni
watie ne a' timieti
rriye neka ne mieni,
watie neka kani
ipai kati nekani,
perrika, itimieni
rrika ti kuaiwani.

Teiwari ne'etaniuku
teiwari ne'etaniuku
rriye neka ne mieni
watie ne a' timieti.

Rreka ti kuaiwani
perrika itimi'eni
pau kati ne kani,
pau kati ne kani.

El armadillo

Por oír a ese mestizo
maté un armadillo
cuando venía bajando.
Maté un armadillo
y allá está muerto,
si quieres traerlo
para comerlo.

Por oír a ese mestizo
maté un armadillo
cuando venía bajando.

Si lo quieres traer
para comerlo,
allá está,
allá está.

16

Los corridos huicholes*

Ramón Mata Torres

Los mestizos o vecinos de los pueblos cercanos que van a San Andrés a las fiestas de enero y Semana Santa son los autores de estos seis corridos que se han compuesto sobre algunos huicholes que no gozaban en lo más mínimo de notoriedad alguna.

Con frecuencia en las fiestas del Cambio de Vara y Semana Santa, sobre todo al final de esta última, se ven circular por el caserío de San Andrés dos, tres y hasta cuatro mariachis que, música al viento, van siguiendo los pasos de algún huichol alegre que gasta, en bebidas y sones, hasta lo que no tiene, o van detrás de uno, de dos o de un grupo de vecinos que, habiendo venido desde lejos para hacer negocio, botan lo que trajeron, lo que ganaron y lo que no poseen, y todo sólo por la bebida y por el gusto de hacerse seguir por el mariachi.

Serapio García, venido de El Zapote, en el estado de Zacatecas, y el cual encabezaba un mariachi, tuvo un día la gran idea de componer un corrido —esto fue en 1971— a Eusebio Reza; luego compuso el corrido de José Carrillo, más tarde el del gobernador Pancho Parra, en seguida el corrido de San Andrés, en 1972, y por último, en 1973, el corrido de Manuel Navarrete. El señor Enrique García, procedente de San José del Refugio, Zacatecas, no queriendo quedarse atrás y pensando en la ventaja económica que podría obtener de tal actividad, compuso también un corrido a la muerte de Manuel Navarrete, así que sobre este último personaje huichol hay dos corridos.

Los vecinos y compositores de estos corridos lo hicieron no tanto porque pretendieran enaltecer la memoria de nadie de los huicholes muertos en incidentes comunes, sino porque ellos buscaban crear una novedad que impresionara a los indígenas de San Andrés. Pretendían que los huicholes buscaran su música, que les dieran trabajo, buscaban asimismo ampliar su repertorio de canciones y corridos, ya que si iban a una zona indígena donde sólo se conocía lo muy popular, lo que es conocido por ellos, pues era necesario hacer negocio, es decir, hacer que los huicholes les mandaran tocar muchas veces corridos que hablaran de sus propias gentes.

En aquellos años ya lejanos de 1971, cuando un mariachi sin trompeta cobraba cinco pesos por pieza, yo, en ocasiones, para escuchar su música o simplemente

* Aparecido en *El Informador. Sumplemento cultural*, Guadalajara, 26 de octubre de 1986, pp. 6-7; 4 de enero de 1987, p. 2; 11 de enero de 1987, pp. 10-11.

para alegrar a un grupo de huicholes que se congregaban, pagaba hasta cien canciones de un tirón. A los huicholes les gustaba mucho aquella música, y eran ellos los que mandaban tocar las piezas que más eran de su agrado.

Los huicholes de que hablan estos corridos no fueron pues personas distinguidas dentro de su comunidad, sino ciudadanos comunes y corrientes. Por lo tanto, lo que les sucedió le pudo haber acaecido a cualquier hijo de vecino. Pero a través de los corridos salieron del anonimato y a través de las voces de los cantantes y mariacheros se lanzaron sus nombres por pueblos, ranchos, veredas y los caminos del viento. Se les dio asimismo cierta notoriedad, se les hizo parte de un acaecer, de un ser aquí o allá; y quizá lo más importante fue que esos incidentes, tan comunes y tan simples, se convirtieron en motivo de una creación artística y popular.

Estos corridos son genuinos como el nopal, como el maguey, como el tepetate o la tierra colorada; son auténticos corridos de expresión popular, es decir, encierran en su letra y en su música el quehacer, el sentir y el ser de la gente del pueblo. Yo los grabé y los conservo porque me parece que en su ingenuidad conservan su sabor a fiesta, a tragedia, a fatalidad o a algo que es producto del florecer de cada mañana, pero que recreado a través de la letra y música se convierte en motivo de expresión colectiva, de identidad, de página de historia regional.

Me gustaría dar estos corridos a algún mariachi o conjunto musical para que los cantara como algo popular y al mismo tiempo para que muchos oyentes se dieran cuenta, al escucharlos, de cómo viven las personas de otras latitudes, es decir, que se enteraran de la forma de pensar y de ser de quienes habitan la zona huichola. Estos corridos no son como los melosos corridos que componen los que se dedican a fabricar música comercial. El conjunto, es decir, el mariachi no se parece en nada a los mariachis perfumados que aparecen en los teatros, en la televisión o a aquellos que hasta hablan el inglés e interpretan con alarde, en notas solemnes, obras "clásicas" como *Poeta y campesino*. Estos corridos huelen a quehacer, a campo, a marginación, a desgracia, y tienen el color de lo inusitado; por ejemplo: uno se refiere a un suicidio, otro, a un huichol que muere a consecuencia de un puntapié en la boca del estómago, y aquél, a un huichol que muere bañado en lumbre por una lata de alcohol que estalla. ¡De verdad raros!

Los huicholes gustan mucho de la música ranchera y casi a todas horas del día o de la noche tienen sus radios encendidos. Cuando un huichol va a la ciudad o a algún pueblo donde hay alguna estación de radio de las que dedican canciones, no deja pasar la oportunidad. Un huichol puede no tener para comer durante varios días y, además de que no le preocupa mucho, puede sobrevivir; sin embargo, sacrificaría gustoso cualquier cosa con tal de tener el placer de contar con un radio o con una pistola.

Los huicholes viven, como dice López Velarde, "de milagro y al día como lotería". Para ellos no hay mañana. Su preocupación inmediata es el hoy que ya está aquí, no el mañana que todavía no llega.

Una vez los alumnos grandes de la misión de Santa Clara, en la comunidad de San Andrés, integraron un mariachi y fueron a tocar a San Andrés en una Semana Santa. No ganaron mucho dinero porque no tenían un gran repertorio

de canciones, pero eso sí, fueron la novedad de la fiesta. También en el rancho El Novillero perteneciente a la comunidad de Tuxpan de Bolaños, Jalisco, los huicholes de ese lugar integraron un mariachi y fueron a tocar en plan de profesionales a distintos pueblos, e incluso vinieron a la propia ciudad de Guadalajara, pero después de algún tiempo el conjunto se acabó debido a que cuando los vecinos o mestizos les pedían canciones o no las sabían o cuando las cantaban se comían las palabras, es decir, interpretaban las canciones mochas o ininteligibles y, claro, los vecinos se disgustaban con ellos.

La zona norte del estado de Jalisco, limítrofe con los estados de Zacatecas, Durango y Nayarit, es una región rica en costumbres y viejas tradiciones. Ahí todavía el tiempo tiene sabor antiguo, ahí, en aquellos lugares abandonados, alejados "del mundanal ruido" de fábricas, de líneas ferroviarias y de carreteras aptas para todo lo que va y viene, aún se conserva la palabra arcaica, el instrumento primitivo, la vieja receta, el viejo muy viejo que cuenta historias, los viejos muy viejos que saben tonadillas y corridos de personajes de la región que no aparecen en ningún libro; ahí en aquellos lomos de la sierra Madre, refugio de culturas e idiomas, recinto de ritos y de gentes que en la humildad y la costumbre clavan la rodilla en tierra y acuden al curandero para hallar el alivio, ahí bajo el silencio brilla todavía el oro de los cantos lejanos. Así es aquella zona como una sala de museo que guarda sus objetos, no como cosas muertas, sino como antigüedades que no han perdido la vida.

De ahí mi interés por dar a conocer estos corridos, frutos frecuentes del árbol que anochece y se despierta. No es el corrido una cosa simple: es una pulsación del tiempo, es un hecho que vibra y hace eco, es un hilo que a manera de vereda atraviesa la vida del hombre, la de aquel hombre de la zona norte que aún adora soles y lunas, venados y maíz, viento y fuego.

Corrido de San Andrés

Serapio García
El Zapote, Zacatecas

Ay, mi lindo pueblito,
San Andrés muy querido,
te traigo unos versitos
con todo el corazón,
gritando con el alma
que viva mi Jalisco,
que vivan los vivientes
de toda la región.

Que viva el presidente,
don Luis Echeverría,
amigo de la gente
de toda la nación,
el primer mandatario
del pueblo mexicano,
de toda nuestra patria
y todita la nación.

Frente a la casa grande
está la presidencia,
la gente se reúne
al cuadro del jardín
a ver los festivales
de la Semana Santa
que siempre se acostumbra
celebrar por aquí.

Que viva mi Jalisco,
San Andrés por igual,
que vivan los alumnos
del plantel federal,
también el instituto,
el campo de aviación,
la tienda Conasupo,
su calificación.

En las fiestas de enero,
también las de diciembre,
rolan su buen dinero,
también toman licor,
pagando los mariachis,
paseando sus amores,
porque aquí en este pueblo
son hombres de valor.

Al pie de la montaña
se miran sus llamadas,
hermosas fuentes de agua
que se miran correr.
Es plan, mi buen amigo,
les doy mi despedida,
se terminó el corrido
del pueblo de San Andrés.

Consta este corrido de 48 versos heptasílabos y su rima es irregular. La música y la letra fueron compuestos en 1973 por Serapio García, del rancho El Zapote, Zacatecas.

Está dedicado al pueblo de San Andrés Cohamiata, cabecera de la comunidad del mismo nombre. Este lugar es el más conocido de todos los poblados huicholes, pues, dado que cuenta con la mejor pista, ha sido el más visitado por turistas mexicanos y extranjeros, así como por presidentes y gobernadores.

San Andrés está sobre una meseta y cuenta con la casa de gobierno, con el *calihuey* o templo huichol, con el *teyopani* o templo católico (que al retirarse los misioneros en 1917 quedó en poder de los indígenas), con una tienda Conasupo, con un albergue que pertenece al Instituto Nacional Indigenista, con otras instalaciones que pertenecen a la misma institución, con algunas casas huicholas, pocas, pues la mayoría de los huicholes viven en rancherías.

San Andrés está comunicado por tierra por una brecha muy mala que va por Santa Lucía, Zacatecas, hasta Huejuquilla.

El licenciado Luis Echeverría estuvo en San Andrés durante su primer año como presidente, y a consecuencia de esto San Andrés se vio invadido de aviones, funcionarios, periodistas, curiosos, indígenas acarreados de otras partes. ¡De verdad que era un mundo de gente!

Recuerdo que en esa ocasión, cosa de dar risa, las instalaciones del INI se equiparon para la visita presidencial con camas y muebles en buen estado que una vez ido el rey regresaron a su lugar de origen, que era Tepic.

Durante el periodo del licenciado Luis Echeverría se echó a andar el Plan Huicot, y era cosa de ver cómo los secretarios de Estado, queriendo poner más que su granito de arena en aquel plan luminoso, su mera presencia, llegaban cuando menos se esperaba en sus aviones oficiales o en sus helicópteros. ¡La civilización transformadora había llegado a la sierra! Aviones grandes con personal técnico, equipo y materiales que transportaban a un alto costo. Iban y venían, bajaban y subían, o simplemente llegaban, abrían un ojo y regresaban. ¡Y claro, a los huicholes ni siquiera se les dijo "ai' voy"!

San Andrés Cohamiata, que era en ese momento la capital de la transformación, recibió de inmediato "los beneficios" de los planes políticos. Frente a la casa de

gobierno se improvisó un jardín de mal gusto que cambió la imagen del lugar, pues o las casas de lodo y zacate eran falsas junto al jardín o el jardín era falso junto a aquellas casas. Se pusieron unos hidrantes (llaves de agua) que nunca conocieron la humedad. Alguien, no sé quién, tuvo la horrible idea de hacer en el *teyopani* (iglesia católica), en el piso, un ojo de dios de cemento.

Se construyó un frigorífico para congelar carne y después enviarla a Guadalajara, pero nunca operó.

Creemos que lo positivo del Plan Huicot fue el mejoramiento de las pistas de aterrizaje, la brecha que se abrió por Santa Lucía, Zacatecas, las semillas mejoradas que se llevaron, los centros de salud que se construyeron, los tractores que llevaron pero que sin una capacitación previa al indígena se le pusieron en la mano para que terminaran en ruina, el intento fallido de esclarecer los límites de las tierras comunales.

Este corrido, que habla de una época ya ida, es importante porque es un testimonio de lo que en determinado momento se hizo o se intentó hacer. Por lo tanto, ya este corrido es página de la historia, porque del Plan Huicot sólo queda el recuerdo y algunos tramos o pedazos de cosas que hablan de una moderna arqueología envejecida.

> Frente a la casa grande
> está la presidencia...

El corrido expresa un afán desmedido de enaltecer San Andrés, pero no hay presidencia municipal, pues San Andrés pertenece al municipio de Mezquitic, y no llega ni ha llegado nunca ni a delegación municipal.

> La gente se reúne
> al cuadro del jardín...

Nunca hubo flores, ni fuente, ni bancas, ni kiosko para dar vueltas, ni jardín, sino sólo unas simples barditas.

Alguna vez hubo algún foco moribundo.

> En las fiestas de enero,
> también las de diciembre...

Las fiestas de enero se refieren al cambio de autoridades o Cambio de Vara. En diciembre no hay fiesta pues los huicholes no celebran la Navidad. La fiesta de diciembre es la que se hace el día 12, pero no es de toda la comunidad, sino sólo de los encargados de la imagen de Guadalupe que se cambian.

> Pagando los mariachis,
> paseando sus amores...

A los huicholes les gusta mucho la música y pagan el vino y el mariachi hasta con lo que no tienen.

Lo de pasear sus amores no es cierto, pues muy rara vez las mujeres andan con los hombres. Normalmente los hombres hacen bola con los hombres y las mujeres se quedan donde las deja el marido. Ellas no gustan de hablar con extraños. Alguna vez —muy rara—, se emborrachan, y cuando están cerca de donde están los hombres no participan en la conversación.

Corrido de Eusebio Reza
Serapio García
El Zapote, Zacatecas

Año del setenta y tres,
presente lo tengo yo,
que en San Andrés de Jalisco
Eusebio Reza murió.
La causa de su desgracia
fue tomar tanto licor
y dos mujeres que amaba
que le brindaron su amor.

Como a las tres de la tarde
Eusebio empezó a tomar,
él tal vez ya presentía
que otro día se iba a matar.

Eusebio Reza decía
cuando mandaba tocar:
"Tomo por un sentimiento
que no puedo soportar,
ya sin dinero y sin suerte
y sin poder conseguir
¿para qué quiero la vida?
mejor prefiero morir."

Otro día por la mañana
ya no esperó más razón,
tomó la horca en su mano,
le entregó su alma al Creador.
Sus esposas le lloraban
tal vez con grande dolor,
en la noche lo velaron
en la capilla las dos.

Corre y vuela, palomita,
párate en aquella presa,
aquí termino cantando
los versos de Eusebio Reza.

Este corrido consta de treinta y dos versos, su métrica es irregular y predominan los octosílabos y los heptasílabos. La rima es también irregular pues hay versos con asonancia y otros con consonancia. El corrido menciona en el primer verso el año en que sucedió la tragedia.

Año del setenta y tres
presente lo tengo yo,
que en San Andrés de Jalisco
Eusebio Reza murió...

Y concluyó como otros muchos corridos populares:

Corre y vuela, palomita,
párate en aquella presa,
aquí termino cantando
los versos de Eusebio Reza.

El autor de la música y la letra, Serapio García, vecino del rancho de El Zapote, Zacatecas, conoce perfectamente bien la estructura de los corridos que él ha oído cantar.

Tres cosas importantes se mencionan en este corrido: la primera:

y dos mujeres que amaba
que le brindaron su amor...

La segunda:

Tomo por un sentimiento
que no puedo soportar...

Y la tercera:

tomó la horca en su mano
le entregó su alma al Creador...

Entre los huicholes existen varias formas de unión matrimonial: primero el matrimonio convencional, el matrimonio que convienen los padres y en el cual no interviene el chamán, el matrimonio civil llevado a la sierra durante la segunda mitad del siglo XIX, y en el que casi nadie se casa por la sencilla razón de que después es muy enredoso conseguir la separación; la unión libre y el matrimonio católico, que es muy débil en cuanto a su durabilidad.

En la actualidad un porcentaje muy elevado de los huicholes viven en unión libre, y esta costumbre ha ido creciendo en los últimos tiempos. Un huichol puede vivir con una, con dos, con tres o con más mujeres. En la comunidad de Santa Catarina había un huichol que vivía con seis mujeres. Sin embargo, muchos tienen sólo una y lo hacen para evitar los problemas que puede haber entre ellas, o entre el marido y la familia de las esposas.

Eusebio Reza, como lo indica el corrido, vivía con dos mujeres. Tenía problemas con ellas y con sus familiares. Además, la situación se había ido poco a poco agravando, pues él no disponía de recursos económicos para solventar sus necesidades más apremiantes. Por esta razón Eusebio Reza estaba encerrado, atrapado, desesperado y, sin más ni más, decidió quitarse la vida.

Eusebio Reza era joven, no tenía ni veinticinco años. En 1970 yo fui a San Andrés, y estando ahí decidí ir a pasar la Semana Santa en la comunidad de Santa Catarina, distante de San Andrés un día de camino. En esa ocasión mi amigo Julio Carrillo, que desapareció misteriosamente en la costa de Nayarit, me ofreció par hacer el viaje un caballo muy flaco y Eusebio Reza me acompañó, fue el guía. Era alegre y sencillo, platicador. Me miraba con respeto y cuando yo le hacía alguna pregunta sobre sus costumbres, él me contestaba siempre sin rodeos. Durante ese viaje aprendí varias cosas. Recuerdo que, como era tiempo de secas y sólo encontramos un hilo de agua al bajar al río, comimos jícamas. Él me dejó en Santa Catarina y se regresó. Yo le agradecí el favor y le di algún dinero que él recibió

con gusto, pues en San Andrés lo esperaba la misma fiesta. Eusebio vivía en la ranchería de Cohamiata.

Tomo por un sentimiento
que no puedo soportar...

La pena moral nacida de los frecuentes problemas con sus dos esposas y los familiares de éstas, unidos a la pobreza, a la falta de trabajo y al poco apoyo de sus mismos parientes, lo sumieron en la desesperación, y la única puerta que encontró para salir de aquel estado de depresión fue tomar una cuerda y colgarse de un árbol. ¡Era tal su angustia que no podía soportarla! Cuando supe por un huichol que vino a la ciudad que Eusebio Reza se había colgado de un árbol, me conmovió como la piedra que baja rompiendo las arterias del agua.

Tomó la horca en su mano
le entregó su alma al Creador...

El corrido de Eusebio Reza es un corrido poco común, pues no se refiere a dos rivales que se citan para medir sus armas y afrontar su suerte, sino que se refiere a un suicidio. Yo no conozco corridos que se refieren a suicidios, y menos a colgados.

Una vez un huichol, no sé por qué, decidió quitarse la vida. Tomó el camino que va a la misión de Santa Clara y, una vez escogido el pino, se colgó con la faja. Pero antes de realizar su propósito, movido quizá por el temor de que su cuerpo fuera a quedar indefinidamente suspendido e ignorado, tomó la sabia precaución de dejar una pista: fue macheteando los árboles por donde iba pasando.

Dos días después un hombre que venía por el mismo camino vio los machetazos y, extrañado, fue siguiendo los árboles macheteados, hasta que dio con el cadáver.

En San Andrés un hombre le dijo a su esposa que cogiera un mecate y fuera a traer unos puercos. Se lo dijo una vez, dos, varias veces y quizá las últimas de mala manera. La mujer cogió el mecate y se fue. Como había pasado mucho tiempo y la mujer no venía, el esposo decidió ir a buscarla. La mujer estaba muerta, se había colgado con el mecate.

En una fiesta conocí a un hombre que había intentado suicidarse. El huichol que me dio la información dijo:

—Ese que está ai' parado.

—¿Y cuándo fue?

—El año pasado en una fiesta.

—¿Estaba borracho o había comido mucho peyote?

—Más bien estaba borracho. Se había subido a un árbol y ya estaba colgándose cuando otro lo vio y se subió corriendo a quitarle la faja.

—¿Y ya no se mató?

—No; nomás dio el golpazo en el suelo. Después lo amarraron entre varios y lo soltaron hasta que se puso bien.

—¿Y por qué se quería matar?

—Quién sabe.

—Y cuando ya se puso bien ¿qué dijo?

—Dijo que no se acordaba de nada.

El hombre, muy joven aún, conversaba efectivamente con otros compañeros como si no se acordara de nada.

Uno de los efectos del peyote, cuando se come en gran cantidad, es el deseo de caminar. Caminar sin cansarse y sin casi sentir el contacto de las cosas. Caminar rápidamente con el cuerpo ligero, casi ingrávido. Caminar desmaterializado, como una sombra insensible. Caminar... es como volar, como ser llevado por el impulso. Pero alguna vez, rarísima vez, un huichol deseoso de caminar, forzado no sé por qué extraña obsesión, se aparta de sus semejantes y se despeña. No sucede con frecuencia, pero sucede. Un amigo mío, huichol, me ha contado que en cinco años sólo se han dado dos casos.

En todas las fiestas de la comunidad se nombran cuatro o cinco *topiris* encargados del orden. Ellos no deben emborracharse sino vigilar, estar alerta, reprimir cualquier brote de violencia por muy pequeña que sea.

Y la verdad es que pasan muchas fiestas sin que un *topiri* intervenga. Todo es normal, todos se divierten en un clima de cordialidad. Pero... ¿Y el suicidio? El suicidio está latente como una voz oculta, como una voz atada, como un súbito relámpago, que tiembla su tempestad en pleno medio día. ¿Inexplicable?

El huichol es pacífico, es respetuoso de la vida, ama la vida; no así el cora. Los casos de homicidio en la zona huichola son sumamente raros, por eso nos parece extraño que un pueblo tan respetuoso de la vida ajena no respete la propia. Esto puede darnos una pista en el esclarecimiento.

El huichol es muy sensible. Si en algún lugar donde trabaja lo regañan, simplemente se va. Y cuando, obligado por alguna pena, ha decidido quitarse la vida, no lo comenta con nadie, no lo da a entender a nadie, no deja papelitos ni recados para nadie. Sencillamente se suicida. Se ahorca con la faja, con un mecate, con la camisa o con la correa del huarache.

¿Por qué se suicida el huichol? ¿Por impotencia? ¿Por huir de algo que no puede afrontar? ¿Por hallar una solución fácil? ¿Por ser una forma tradicional de morir con honor? ¿Lo permiten sus creencias religiosas? ¿Por qué si alguna vez decide quitarse la vida tiene que colgarse? La verdad es que no lo sé. Pero es indudable, y en muchos casos se puede comprobar que el huichol se suicida por penas morales, por sufrimientos profundos: tristezas, desprecios, regaños, problemas de familia. El suicidio es un dolor misterioso, una pena, un remedio, una costumbre, un camino, una respuesta.

En la oscuridad sólo se oyen nuestras voces. Del techo de la *jareta* cuelgan los bultos de las cosas: talegas, sombreros, ropas, objetos. Los niños y la esposa duermen. Yo le pregunto a Rosalío de la Cruz, que ahora escucha radio sin preocuparse de los que duermen o de los que quieren dormir:

—¿Tú has visto que un huichol se cuelgue?

—Sí.

—¿Dónde?

—En San Andrés. Ya va pa' tres años yo tenía cargo...

—¿Qué eras?

—*Mariatoma*.

—¿Qué hace el *mariatoma*?

—Se encarga de *Tanana*. Esa vez se colgó uno ai'pa'tras...

—¿Por dónde está la casa de Asunción? ¿Se colgó con la faja?

—¡Mira, le atinó! —dice ingenuamente Chalío—. Andaba borracho en la noche; entonces la mujer lo vio salir de la casa. Pensó que iba a seguir tomando por ahí y se acostó a dormir. Y ya en la mañana, cuando se levantó, que va viendo blanquear ahí en el palo, donde estaba colgado de la faja, estirado así, tieso. Nadie quiso que lo bajaran hasta que no vino el gobernador para que viera que nadie lo había matado, sino que él se había ahorcado solo.

—¿Y por qué se ahorcó?

—No sé.

—¿Has visto a otros?

—No, nomás a ése.

Después de despedirme del padre de la misión de Santa Clara y de decirle que lo esperaría a la mañana siguiente, emprendimos el camino hacia San Andrés. Yo quería llegar antes de que las sombras perdieran los rasgos de las cosas. Una pequeña subida, la pista, y luego aquel plano de altos y aromáticos pinos.

Y siempre la imagen de un hombre suicida que pasó por aquí macheteando los árboles.

—Allá en aquel pino se ahorcó un huichol con una faja —le dije a mi compañero—, un huichol de Santa Catarina.

—¿Ahora pronto?

—No; hace como tres años... ¿Tú has visto a huicholes que se ahorquen?

—Sí.

—¿A cuántos?

—Por ai' unos seis.

—Yo creía que en Santa Catarina no se colgaban.

—También.

—¿Por qué?

—Quién sabe.

—Yo tampoco lo sé y quisiera saberlo...

—¿Cómo te llamas tú?

—Juan García.

—Y en huichol, ¿cómo?

—*Jawiakame*.

—¿Y dónde vives?

—Ai' por Taimarita.

Los corridos de Manuel Navarrete
Música y letra de Enrique García
San José del Refugio, Zacatecas

I

Voy a contar unos versos
para recordar el día,
cuando a Manuel Navarrete
le dio ganas de un tequila.
Fue el principio de un disgusto
que le costó hasta la vida.

El mero día dos de enero
del año setenta y tres,
murió Manuel Navarrete
en el pueblo de San Andrés.

Rosendo invitó al mariachi
a que le fueran tocando
para llevarlo a su tumba
donde quedó sepultado.

Vuela, vuela, pajarillo,
párate en aquel granjel,
estos versos son compuestos,
dedicados a Manuel.

Vuela, vuela, palomita,
de mañanita muy fría,
estos versos los compuso
un amigo que él tenía.

Rosendo invitó al mariachi
a que le fueran tocando
para llevarlo a su tumba
donde quedó sepultado.

Este corrido consta de 27 versos, en lo general octosílabos con rima asonante. La música y la letra fueron compuestas por Enrique García, originario de San José del Refugio, Zacatecas, poblado muy cercano a la zona huichola. El corrido menciona el día y el año en que sucedió la tragedia.

El mero día dos de enero
del año setenta y tres
murió Manuel Navarrete,
en el pueblo de San Andrés...

El día tres de enero coincide con la fiesta de año nuevo, es decir, del Cambio de Vara o cambio de gobernador.

El comienzo de este corrido es muy común.

Voy a contar unos versos
para recordar el día,
cuando a Manuel Navarrete
le dio ganas de un tequila...

Además de repetir,

Vuela, vuela, pajarillo,
vuela, vuela, palomita,

consta de un estribillo:

Rosendo invitó al mariachi
a que le fueran tocando
para llevarlo a su tumba
donde quedó sepultado.

Rosendo era el hermano más chico de Manuel. Cuando era muy niño estuvo en mi casa y cuando salía a la calle conmigo tenía que cuidarlo para que no lo fuera atropellar un vehículo.

Manuel Navarrete era un hombre bajito, ligero de peso, endeble. Era amable, amistoso y servicial. Fue en dos ocasiones mi compañero en la peregrinación del peyote a Wirikuta, San Luis Potosí.

Recuerdo que cierta vez que Manuel andaba trabajando en la reparación de la pista de aterrizaje de San Andrés, al bajar yo de la avioneta y no advertir su presencia, se acercó y me dijo:

—¡Quihubo, amigo Ramón! ¿Qué ya no se acuerda de mí?

—Ah, claro que sí, tú eres Manuel, mi compañero de Wirikuta. Y al día siguiente, cuando venía a trabajar, me trajo desde Cohamiata, pues allá vivía, un balde pequeño con calabaza cocida. Conservo el recuerdo de él en muchas transparencias.

II

Un martes, día 2 de enero
del año setenta y tres,
murió Manuel Navarrete
en el pueblo de San Andrés.
Dicen que andaba peliando
J. Jesús con Efrén,
llegó Manuel Navarrete
y dijo: ya no se pelién.

Efrén Reza le contesta:
"Yo sé que no eres mi padre,
retírateme lueguito
antes de que sea más tarde."
Le dio un puntapié en el pecho,
cayó Manuel Navarrete.

Dicen que ése fue el principio,
sin duda, ésa fue su muerte.
Corre y vuela, palomita,
párate en esos manzanos.
Murió Manuel Navarrete
pero quedan siete hermanos.

Otro día por la mañana
Manuel ya estaba tendido
y Efrén ya estaba en la cárcel
pasando horas de presidio.
Tomaron datos y huellas.
Como estaban en su deber,
a Efrén lo ayudó la suerte,
quedó libre de la ley.

Manuel ya va caminando,
lo llevan para el panteón.
Y Efrén se quedó en la cárcel
para dar su declaración.
Ya con ésta me despido
al pie de un verde laurel,
aquí terminó el corrido
de Efrén Reza y de Manuel.

Consta de 36 versos, en lo general octosílabos, con rima irregular, asonante y consonante.

Un martes, día 2 de enero
del año setenta y tres
murió Manuel Navarrete
en el pueblo de San Andrés...

Sobre la muerte de Manuel Navarrete se escribieron dos corridos, de autor diferente. El motivo de los compositores era aumentar el repertorio de sus canciones y corridos.

Dicen que andaban peliando
J. Jesús con Efrén,
llegó Manuel Navarrete
y dijo: ya no se pelién...

¡Lo que sucede al calor del vino que mata la claridad! Un huichol de nombre José de Jesús se andaba peleando con Efrén Reza, y en eso llegó Manuel Navarrete tratando de meter paz y diciendo que no se pelearan, pero

Efrén Reza le contesta:
Yo sé que no eres mi padre,
retírateme lueguito
antes de que sea más tarde...

"Yo sé que no eres mi padre", por lo tanto, no tengo por qué atender tus consejos, así que retírate y no te metas en lo que no te importa. Así que Efrén muy enojado

Le dio un puntapié en el pecho,
cayó Manuel Navarrete.
Dicen que ése fue el principio,
sin duda, ésa fue su muerte...

"Yo sé que no eres mi padre." El huichol, niño, joven o viejo, respeta y consulta con su padre todos los negocios que emprende. El puntapié no fue en el pecho como dice el corrido, sino en la boca del estómago. La muerte de Manuel Navarrete hace de este corrido un corrido nada común, pues, que yo sepa, no se conocen corridos de personas fallecidas a causa de un puntapié en la boca del estómago.

Esto indica que en aquellos lugares tan apartados, en ocasiones, la justicia juzga sin siquiera abrir un solo ojo.

El huichol nace, crece y vive familiarizado con la muerte.

La mortalidad infantil es muy alta. El aislamiento, la pobreza que en muchas ocasiones raya en miseria, la falta de asistencia médica y de educación, de higiene, la desnutrición, el apego a los tratamientos terapéuticos tradicionales de los *maraakames*, su poca fe en nuestros médicos y en su forma de curar, son la causa de que cada año haya una gran pérdida de vidas infantiles. A esto hay que añadir las epidemias y diarreas que vienen con el cambio de cada estación,

los niños perdidos y devorados por algún animal, los que mueren a causa de los rayos o picaduras de arañas, de alacranes, de víboras o de otros animales ponzoñosos.

Durante los meses de frío, diciembre, enero y febrero, se mueren muchos niños y muchas personas mayores. Los catarros mal cuidados, tos ferinas, sinusitis, reumatismos, tuberculosis, enfermedades de los ojos ocasionadas por el humo encerrado en sus viviendas sin ventilación, enfermedades de las vías urinarias, todo esto hace que la *mukiyari*, la muerte, esté siempre presente en la zona huichola. El huichol no se queja, no protesta, solamente espera la muerte.

—El niño y la niña —cuenta Chalío, un huichol de Huastita— habían salido a buscar hongos. La niña se asustó al ver que se habían alejado mucho de la casa. El niño siguió caminando. Después, cuando se dio cuenta de que estaba perdido, gritaba y lloraba e iba de una parte a otra. Pero no lo oyeron. Yo lo oí, pero creí que lloraba por otra cosa.

—¿Cómo a qué horas fue?

—Los niños habían salido como a las cuatro de la tarde. El niño caminó hasta que, cansado ya, llegó al filo de una barranca y, no pudiendo caminar más, se detuvo ahí hasta que se durmió.

—¿Pero no lo buscaron pronto?

—Sí lo buscaron. Lo buscaron toda la noche, y otro día y otro, pero no lo hallaron. El cantador hizo que se hiciera, y en la noche, cuando estaba cantando, dijo, tentándose la frente, que se había concentrado mucho, mucho y que había visto que alguien acompañaba al niño.

—¿Cuántos años tenía?

—Cuatro.

—¿Y hasta cuándo hallaron los pedazos de la camisita?

—Hasta... verás... fue en junio, julio, agosto, septiembre, tres meses nomás. Estaba la camisita hecha pedazos y tenía sangre. No había ni huesitos siquiera.

—¿Qué animal se lo comería?

—Los coyotes. Aquí hay muchos.

La noche nos internó en el sueño. Todo se hizo negro. Y afuera seguía el golpeteo de la lluvia. De pronto, lloró un niñito de brazos. Al momento pensé en el niñito que vi esta tarde en los brazos de una de las madres. Una noche de tormenta, como ésta, la mamá de ese niño dormía con sus dos pequeños. Un rayo furioso rajó el muro en el que se apoyaba la casa, y la mujer quedó muerta al instante. Los pequeños resultaron ilesos pero huérfanos. Así llegó a esta misión de Guadalupe Ocotán ese niño huicholito que está llorando.

Aquí el hombre está desprotegido y la desgracia toca todas las puertas, y va y viene por todos los caminos.

Cuando fui por segunda vez a la peregrinación del peyote, el *maraakame* Hilario llevaba a su hijito de tres años de edad. El niñito estaba reumático y lloraba al caminar porque no podía doblar bien las rodillas. Hilario lo llevó a Wirikuta para

que los dioses de aquel lugar sagrado le dieran la salud. Para el huichol Real del Catorce es un lugar donde está la vida y la fuerza. A veces el viejo *maraakame* masticaba peyote y con la saliva untaba y frotaba las piernas del niño.

El niño estaba reumático porque la familia siempre había vivido en un lugar demasiado húmedo. Pero la familia, a pesar de eso, continúa viviendo en el mismo lugar.

Muchos de los huicholitos que vinieron a la ceremonia, es decir, a despedir el alma de Pedro Montellano, no se han ido. Algunos se fueron pero regresaron, porque sabían que esta tarde se iba a repartir maíz.

—¿Cuándo veniste? —pregunta un hombre que parece conocerme desde hace tiempo.

—Hace nueve días.

—¿Y se va?

—Si en este momento llegara el avión, me iba.

—Llévame a Guadalajara a trabajar; aquí no hay trabajo y no tenemos qué comer... ¡Mira! los niños no han comido.

—¿Viniste para que te dieran maíz?

—Sí; pero ya no me van a dar, porque hace tiempo me dieron, y dizque al que le dieron ya no le van a dar... Y yo ya no tengo nada, nada qué comer...

—Deberían dar el maíz a quien lo necesita.

Mientras el hombre de palabra doliente me está platicando, acaricia a un niño como de dos años. El niño descalzo, de ropa roída y sucia, ostenta los signos de la miseria, de esa miseria q
alegre en el niño eran sus ojos de brillo mojado.

Un huichol algo gordo, con calzón corto, sombrero y tres morrales colgados de un hombro, se apea del caballo. Amarra el animal de un zapote y se dirige a saludar al gobernador que está sentado en la puerta de su casa. Yo me acerco para ver quién es. Cuando el hombre termina de saludar y se aleja, me doy cuenta que es mi amigo Daniel, un *maraakame* de Las Guayabas.

—¿Cómo te va?

—Pos bien.

—¿Qué traes ai'?

—Tepe, bebida... ¿Cuándo vino?

—Hace dos días. Estoy esperando que el padre Joaquín me lleve en la avioneta a San Sebastián. ¿Tú cuándo vas a Guadalajara?

—Pronto.

—¿Cuándo?

—Nomás que se alivie la mujer y una niña que tengo enferma... La mujer ya tiene tres días que no se levanta, y la chiquilla está ai', tirada. Se enfría de día y de noche.

—¿Qué tiene la niñita?

—Tiene chorro y está ai'nomás con las patitas abiertas, cagada y no quiere comer. A veces pienso que es mejor que se muera...

—¿Por qué?

—Antes estaba coloradita, contenta... estaba bonita, y ora así...

—¿Por qué no la traes con el médico de San Andrés? Él tiene medicina y te la puede curar.

—Su medicina no sirve.

—¿Cómo no va a servir? ¡Mira, si tu niña estuviera en la ciudad, yo te la aliviaba. Una enfermedad del estómago se cura fácilmente. ¿A poco tú crees que los niños de mi casa nunca se enferman? Se enferman pero uno ya sabe cómo curarlos. Lleva a la niñita con el médico o llévala a Tepic.

—Mejor voy a hacer fiesta a ver qué dice el dios.

17

Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayares*

Irene Vázquez Valle

Advertencia

Este trabajo intenta proponer algunas líneas de interpretación y hacer un recuento de lo que sabemos los mexicanos sobre la música cora y otras manifestaciones relacionadas con ella. Para dar cuerpo al anterior propósito tomaré en cuenta la información que obtuve, en la investigación y grabaciones de campo realizadas con el patrocinio del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de La Mesa del Nayar, Nayarit, en dos ocasiones: la primera en 1974, días anteriores, durante y después de la Semana Santa, la segunda en junio de 1978, época de terrible sequía en esa zona, que llevaba ya dos años castigada con tal calamidad. Lo recopilado entre los meseños será comparado con otras referencias aportadas por los contados investigadores que en muy diferentes épocas han documentado dichas manifestaciones, tema de estas líneas.

Algunas referencias sobre el pueblo cora

El área habitada por los coras, huicholes, tepehuanes y mexicanos tiene una superficie de 27 725 kilómetros cuadrados y se localiza en la sierra Madre Occidental, en el extremo oeste de la cuenca Lerma-Santiago.[1] Esa superficie posee cimas que se elevan a más de tres mil metros sobre el nivel del mar y se caracteriza por ser muy accidentada, tanto que, prácticamente, no existen planicies. Dentro de ese gran territorio los coras ocupan, posiblemente desde tiempos prehispánicos y hasta el presente, unos 4 798 kilómetros cuadrados, situados en la parte occidental de la sierra comprendida entre los ríos San Pedro y Jesús María, en el estado de Nayarit.

* Aparecido en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 29, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1987, pp. 99-120.

[1] *Plan Lerma de asistencia técnica, operación HUICOT*, Guadalajara, Jalisco, Poder Ejecutivo Federal/Secretaría de Recursos Hidráulicos/Secretaría de Agricultura y Ganadería/Comisión Lerma-Chapala-Santiago/Nacional Financiera, S.A./Banco Interamericano de Desarrollo, 1966, p. 10.

En la región cora existen unos cuantos poblados; entre ellos destacan cuatro: Jesús María, la Mesa del Nayar, Santa Teresa y San Francisco. Además hay varias comunidades periféricas como San Lucas, Saycota, San Blasito, Rosarito, San Juan Corapan y San Pedro Ixcatán,[2] en donde viven juntos coras y mestizos. Los poblados son importantes porque funcionan como centros político-religiosos y no por el número de sus habitantes. Así, por ejemplo, en la Mesa del Nayar vivían en 1974 y 1978 no más de trescientas personas, entre las que se contaban representantes civiles y religiosos de las sociedades indígenas, estatal y nacional, además de algunos coras sin "cargo" y otros pocos huicholes y vecinos, como les dicen a los mestizos, casi siempre dedicados al comercio. El grueso de la población vive diseminada en ranchos, muchos de ellos bastante alejados de los poblados permanentes. Este patrón de poblamiento disperso, nos dice la maestra Barbro Dahlgren,[3] se explica por la escasez de tierras laborables y por el bajo rendimiento de las mismas, ya que en su mayoría son de ladera con cultivo de temporal.

Lumholtz estimó en 2 500 el total de coras que vivían a finales del siglo pasado,[4] por su parte el censo de 1970 reportó una población de 6 242 indígenas mayores de cinco años, de los cuales casi la mitad eran monolingües. Los nayares representaban, pues, un porcentaje mínimo de la población nacional y según distintas fuentes en épocas pasadas tampoco fueron numerosos; no obstante, han mantenido una identidad étnica y un mismo territorio por varios siglos.

Su historia puede interpretarse como una lucha sin fin para sustraerse de la absorción o de la aniquilación totales. Lo anterior no quiere decir que el hábitat y la cultura se hayan mantenido sin cambios. Las crónicas dicen que los coras precortesianos tenían contacto con distintas poblaciones, entre ellas las de la costa, debido a que el comercio era una actividad importante entre ellos y a la carencia de sal.[5] Con la conquista del occidente el intercambio, hasta cierto punto pacífico, se interrumpió, pues la violencia desatada por Nuño de Guzmán en las costas y tierras bajas nayaritas provocó, por un lado, dificultades cada vez mayores para proveerse de sal y realizar intercambios y, por otro, la llegada de gentes de esas partes a los sitios ocupados por los nayares. Parece ser que desde esos tiempos su territorio se convirtió en lugar de refugio y dique de la conquista; por ejemplo, el padre Tomás de Solachea aseguró en 1715 que en la Mesa del Nayar vivían "muchos cristianos apóstatas de todos los colores y jaeces y algunos esclavos fugitivos".[6]

[2] *Ibid.*, p. 95.

[3] Barbro Dahlgren J., *Los coras de la sierra del Nayarit*, México, Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología, INAH/CAPFCE/SEP, 1962, p. 31.

[4] Carl Lumholtz, *El México desconocido* (edición facsimilar), México, Instituto Nacional Indigenista, 1981 (Clásicos de la Antropología, 11), t. I, p. 479.

[5] José Ortega, *Historia del Nayarit, Sonora, Sinaloa y ambas Californias*, nueva edición comentada con un prólogo escrito por el Sr. Lic. Manuel de Olaguíbel, México, Tipografía de E. Abadiano, 1887, pp. 92-97.

[6] *Ibid.*, pp. 86-90. Sobre población no cora en El Nayar, Barbro Dahlgren, *op. cit.*, pp. 4 y 9, refiere que en una Relación Geográfica de 1777 se dice que en la Mesa del Tonati había 140 familias de indios neófitos y 13 de mulatos, lobos y coyotes.

Con todo, los nayares se mantuvieron independientes de la administración colonial durante dos siglos, pues sería hasta el año de 1722 cuando la Mesa del Nayar, lugar sagrado de los coras, residencia del Tonati o Sacerdote del Sol, fuera ocupada y arrasada por las huestes españolas. El jesuita José Ortega contó que el triunfo de los conquistadores se debió a la ayuda de Santiago Apóstol, quien se apareció en un caballo blanco con la espada desenvainada en la mano y, "sin necesitar adarga, con sólo tender con la otra la capa, no sólo se reparaba de las flechas, sino que impedía que ofendiesen a sus soldados".[7] A la conquista física siguió el intento de la espiritual, emprendida por los "padres prietos", quienes, como bien señaló don Miguel Othón de Mendizábal, imprimieron un estilo inconfundible y distinto al de otras órdenes en sus acciones evangelizadoras y por ello en las prácticas religiosas de los grupos indígenas que habitaban el actual noroeste del país.[8] El extrañamiento de la Compañía de Jesús —ocurrido como se sabe cuatro décadas después de la destrucción de la Mesa del Tonati— provocó en buena parte que la incorporación de los coras a la sociedad colonial se efectuara a medias.

La lucha por la tierra, siempre presente en la historia de los pueblos indígenas, fue la causa recurrente que obligó a los nayares a tomar las armas en diversas ocasiones a lo largo del siglo XIX. Entre las rebeliones acaecidas entonces, ocupa lugar destacado la que lidereó Manuel Lozada; tal cosa se deduce de su permanencia en la versión que proporcionaron los coras de su historia y así lo demuestra el traslado de este personaje al territorio de la leyenda. El Tigre de Alica representa para los vecinos de la Mesa del Nayar un asesino que no tenía compasión con mujeres y niños. En cambio el legendario Manuel Lozada puede interpretarse como la versión cora de Santiago Apóstol, mezcla además de héroe cultural y bandido generoso; se dice, entre otras cosas, que nació en la Mesa, que se comunicaba con "los dioses", obteniendo así sabiduría y fuerzas sobrehumanas; se dice también que luchó contra los soldados conquistadores y que los venció muchas veces solamente provisto de un machete.[9]

Desde la época de Juárez y hasta nuestros días, los nayares han intentado detener el avance de las acciones agrarias avaladas por las legislaciones de los distintos gobiernos de la República, y lo han hecho, ya que han sido desfavorables para las comunidades indígenas, por lo menos hasta 1937. De los intentos con las armas, del enfrentamiento directo en defensa de su territorio, hubieron de plegarse en el presente siglo a la lucha pasiva y desesperante de los trámites administrativos y de las negociaciones en el papel; los coras se incorporaron tardíamente a este estilo, pues fue hasta 1962 cuando, para defender su derecho de cultivar y disfrutar

[7] José Ortega, *op. cit.*, p. 204.

[8] Miguel O. de Mendizábal, *La evolución del noroeste de México*, México, Publicaciones del Departamento de Estadística Nacional, 1930, pp. 87-89.

[9] Relatos proporcionados por coras y vecinos de la Mesa del Nayar en 1978. Una versión de la leyenda de Manuel Lozada fue recogida en 1939 por Roberto Téllez Girón, en el pueblo de Santa Teresa; está publicada en la siguiente obra: Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México*, introducción y notas de Baltasar Samper, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, vol. II, pp. 117-121.

la tierra colectivamente, se formó el primer grupo de representantes, llamado Organización de Comunidades Indígenas y Ejidales, Brigada Adolfo López Mateos.[10] A esa organización le siguieron otras, todas encaminadas a lograr que la sociedad nacional les confirmara, titulara o restituyera sus "bienes comunales", es decir, la tierra que han habitado y trabajado por siglos.

La incorporación de la sociedad cora a los requerimientos de la legislación agraria vigente es un ejemplo de las acciones contemporáneas encaminadas a la conquista espiritual de esta etnia. En última instancia, los coras y otros grupos indígenas representan una forma de vida campesina que tiene como una de sus características principales la de organizarse colectivamente para satisfacer muchas de sus necesidades espirituales y materiales; ese estilo de vida se contrapone con el de la sociedad nacional, la cual protege con leyes, instituciones y acciones la propiedad, el trabajo, el disfrute y otras entelequias individuales.

Calendario de fiestas y ceremonias colectivas que se celebran en la Mesa del Nayar[a]

Septiembre	
Se inician las elecciones indígenas.	En varias casas de principales se escuchan minuetes y hay bailes de tarima.
Día 8: La Natividad.[11] Elecciones.	Minuetes en la iglesia; bailes de tarima en casas; moros de caballo; danzas de la urraca y de maromeros.
Día 29: San Miguel	Minuetes en la iglesia; moros de caballo; danza de la urraca.
Octubre	
Mitotes del maíz tierno y del elote. Ceremonias agrícolas[b]	Altares dispuestos fuera del poblado; velación del maíz; cantos y danzas ceremoniales acompañados con el arco musical.
Noviembre	
Días 1 y 2: Nombramiento de autoridades indígenas.	En la Casa Fuerte, ceremonias, minuetes y bailes de tarima.

[a] He respetado la manera meseña de recorrer el calendario de festividades anuales, coherente con el ciclo agrícola y con la organización del grupo. Por otra parte, en la segunda columna solamente enumero las manifestaciones en que interviene la música, el canto o la danza.

[b] La realización de las ceremonias agrícolas está estrechamente ligada a la temporada anual de lluvias, la cual puede retrasarse o adelantarse un mes o más tiempo.

[10] Héctor Velázquez Rodríguez, *Problemas de las tribus cora y huichol de Nayarit, en relación con la Reforma Agraria*, tesis que para obtener el título de licenciado en derecho presenta... México, UNAM, Facultad de Derecho, 1962, pp. 72-85.

[11] Además de las festividades católicas enumeradas, en distintas comunidades de los nayares se celebran otras de esta filiación, según lo informa el profesor Gildardo González Ramos, en su libro *Los coras*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1972 (Colección SEP-INI, 9), pp. 162-163. Por otra parte, en la obra de don Roberto Téllez Girón ya citada, aparece en las páginas 18 y 19 un calendario de fiestas del pueblo de Jesús María, elaborado por don Gerónimo Baqueiro Fóster.

Días 1 y 2: "Los Finados"	Altares familiares; minuetes en la iglesia; el día 1 los niños hacen "la tecoloteada", que consiste en visitar las casas en donde se les ofrece comida de la ofrenda.
Diciembre-Enero	
Día 12: Virgen de Guadalupe	Minuete en la iglesia; moros de caballo; danzas de la urraca y de maromeros.
Día 24: Navidad[c]	Moros de caballo; danzas de maromeros.
Del 25 de diciembre al 6 de enero Fiestas del cambio de autoridades indígenas. El 1 de enero toman posesión las menores, en tanto que el 6 lo hacen las mayores como el gobernador y los alguaciles.	Minuetes en la iglesia y en las casas de las autoridades; bailes de tarima; moros de caballo; danzas de nahuillas, maromeros y urraca; velación de la danza de nahuillas.
8 de enero: La Virgen de la Natividad "visita" las casas de la comunidad	Minuetes.
Mitote del esquite. Ceremonia agrícola.	Véase mitotes de las primicias y del elote.
Febrero-Marzo	
Las Pachitas o las Malinches.[d] Se inician después del mitote del esquite y concluyen el miércoles de Ceniza.	Procesiones que recorren las casas del poblado; relaciones cantadas; bailes en cada parada, acompañados por violines; bailes de tarima la noche anterior a la conclusión de la fiesta.
Fiesta de los Borrados, la Judea o Semana Santa. Los preparativos se hacen al mismo tiempo que los de las Pachitas; formalmente se inicia el jueves anterior al domingo de Ramos; concluye el domingo que sigue al sábado de Gloria.	Minuetes en la iglesia; procesiones que incluyen salmos cantados en latín; toques de chirimía acompañados con tamborcillo; cantos y danzas acompañados con flauta, asociados al peyote; velaciones asociadas al peyote.
Mayo-Junio	
Ceremonias en adoratorios dispuestos en cuevas.	Diversas peticiones, entre ellas la de lluvia, a cargo de los principales y un cantador.
Mitotes del fin de temporada de secas y de la siembra.	Véase mitotes de las primicias y del elote.
17 de junio: La Santísima Trinidad, patrón de la Mesa.	Danza de la urraca.
Julio	
24-26: Fiestas del señor Santiago y de la señora Santa Ana.	Música de minuetes y de tarima; moros de caballo y cortapollos; velación en la iglesia y en diferentes casas.
Agosto	
Mitote del elote.	Véase mitotes de las primicias y del elote.

[c] El padre Pascual Rosales, franciscano que hasta 1978 atendía la pequeña misión establecida en la Mesa, apoyaba la introducción de danzas en ciertas festividades importantes para la Iglesia católica.

[d] Diversos autores interpretan las Pachitas como la versión cora del carnaval; pero si bien algunas de las coplas que se cantan así lo hacen suponer, en la Mesa se ofrecen otras dos versiones de su significado: el padre Pascual Rosales afirma que es una fiesta dedicada a la Virgen María, introducida

La enumeración de fiestas hace evidente el considerable gasto de tiempo, esfuerzo y dinero de esa colectividad de no más de dos mil personas,[12] contando desde luego a los habitantes de ranchos y otras poblaciones que reconocen en la Mesa su centro político-ceremonial. La realización anual de tales eventos posiblemente se relaciona estrechamente con el relativo éxito logrado por los coras para mantener hasta el fin del siglo XX una identidad y un mismo territorio.

Por otra parte, habrá que aclarar que no todas las festividades están en el mismo rango; los propios coras las jerarquizan destacando cuatro, éstas son: las fiestas del cambio de autoridades,[13] los mitotes,[14] las Pachitas[15] y la Judea.[16]

Al analizar estas fiestas, se advierten varios rasgos comunes, los que aparentemente refuerzan su importancia. Así por ejemplo: *a)* se celebran no sólo en la Mesa, sino en casi todos los poblados coras, incluyendo los periféricos;[17] *b)* su organización requiere de un número considerable de personas, todas elegidas por la comunidad y agrupadas jerárquicamente; en ese cuerpo organizativo las autoridades civiles y religiosas se entrelazan de tal modo que en realidad forman una estructura de poder distinta y mucho más compleja, si se compara con las que funcionan en tiempos no festivos y aun con las que se establecen en fiestas menos

---

por misioneros en el siglo XVII; por su parte, autoridades indígenas aseguran que las relaciones cantadas con las Pachitas relatan la manera en que sus antepasados llegaron a la Mesa. Aparentemente, pues, en esta fiesta hay una mezcla de los tres significados arriba enumerados.

[12] Estimación de las autoridades indígenas de la Mesa.

[13] La autoridad máxima que se elige es el gobernador, quien preside todas las fiestas y ceremonias colectivas, imparte justicia y proporciona, en fin, la normatividad de la vida civil y religiosa del grupo. En la Mesa el gobernador tiene un ayudante; hay además, entre otros cargos principales, cuatro alguaciles, cuatro mayordomos y dos caporales, todos ellos con otros tantos ayudantes o tenanches. Sobre variantes en las autoridades de las distintas comunidades coras véase Gildardo González Ramos, *op. cit.*, pp. 91 y ss.

[14] Los coras de la Mesa estiman que los mitotes más importantes son los de enero y agosto. Estas ceremonias se organizan por barrio o sector, cada sector tiene su jefe o encargado. Sobre los mitotes coras se pueden consultar las siguientes obras: Fernando Benítez, *Los indios de México*, México, Ediciones Era, S.A., 1973, t. III, pp. 452-456; Barbro Dahlgren, *op. cit.*, pp. 62-67; Gildardo González Ramos, *op. cit.*, pp. 150-160; Carl Lumholtz, *op. cit.*, pp. 503-511; Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, pp. 123-126.

[15] La fiesta de las Pachitas en San Pedro Ixcatán fue estudiada desde el punto de vista musical por don Roberto Téllez Girón en su obra ya citada. También puede consultarse a Fernando Benítez, *op. cit.*, pp. 345-349, quien indagó en Jesús María, lo mismo que Gildardo González Ramos, *op. cit.*, pp. 164-166.

[16] La Judea o Semana Santa en Jesús María está descrita y comentada por don Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, pp. 158-167; también por Fernando Benítez, *op. cit.*, pp. 484-523.

[17] Según información aportada por Gildardo González Ramos, las excepciones serían las siguientes: las Pachitas ya no se celebran en San Blasito, Saycota y Santa Cruz, tres comunidades próximas a la costa. La Judea ya no se organiza en San Francisco (municipio del Nayar), ni en Santa Cruz. Los mitotes en algunas partes se reducen a los dos aparentemente más importantes: el del maíz tierno y el del esquite. En cuanto a las fiestas de cambio de autoridades indígenas, las fechas para su elección, nombramiento y toma de posesión son las mismas en todos los poblados coras; habrá que añadir que en algunos lugares estas autoridades ya no existen, como es el caso de Saycota, población que cuenta con un número respetable de vecinos.

importantes;[18] *c)* en su desarrollo participa también un nutrido contingente, cuya asistencia forma parte de sus obligaciones con la comunidad;[19] *d)* en su organización y desarrollo no participan los vecinos; *e)* su realización representa un fuerte gasto económico o una importante inversión de trabajo y tiempo.

Danzas, bailes y música en las fiestas

Moros de caballo. Una *chira,* como le dicen a la chirimía, más dos tambores del tipo militar, son los instrumentos que acompañan a los moros "de caballo". Las melodías sirven en este caso para señalar a los participantes las direcciones de su recorrido.

Los moros, juego ecuestre, como le dice la gente: "andan a la vuelta y vuelta". Ellos son quienes organizan en las fiestas del señor Santiago y la señora Santa Ana los "jalapollos", juego competencia (muy extendido en América) que consiste en el intento que hace un grupo de "caballeros" por arrebatar la gallina que llevan en una mano otros jinetes, mientras los dos grupos corren a todo galope. La especialidad ecuestre de los moros también se aprovecha en las procesiones, pues son ellos los que hacen valla y cuidan el orden.

Danza de la urraca. Esta danza, como todas las de la Mesa, se organiza por grupos, cada uno de ellos con dos "encargados" o "capitanes" que enseñan, ensayan y son los depositarios de su sentido religioso, coreográfico y escenográfico. La urraca, como las otras danzas que reseñaré, está muy extendida entre los coras. Se integra

[18] Un ejemplo meseño de este rasgo se puede advertir en la organización de Las Pachitas; en la cúspide de la estructura organizativa, de manera digamos paritaria, se encuentran el gobernador (representante del poder civil) y el mayordomo mayor (representante del poder religioso); ambos a su vez se apoyan en diversas personas, hombres y mujeres, quienes también saben que cuentan con ayudantes. Tanto el gobernador como el mayordomo son responsables directos de las dos malinches (niñas elegidas para desempeñar ese papel a través de una "revelación" o "sueño", y cuyo "cargo" debe durar cinco años), quienes cuentan con dos mujeres que las auxilian y dos varones que les cargan las banderas en los largos recorridos que emprenden visitando las casas de la comunidad. Otra persona, ayudante del mayordomo, tiene la comisión de atender a las "cuadrillas", es decir, a los tres jefes de cantadores (que son los que deben pronunciarse), y a los otros seis cantadores. Otra persona más se encarga de llamar al o a los violinistas que acompañan el canto y el baile que se efectúa en cada parada del recorrido. La comida diaria de los pachiteros —que se ofrece en la casa fuerte o en la casa del mayordomo— también conlleva una estructura organizativa, lo mismo los atuendos de las malinches, el cuidado de las banderas, etc. Por lo menos ochenta personas participan en la organización de las Pachitas.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en las organizaciones dancísticas, pues bien pueden interpretarse como elementos legitimadores de la estructura política y social, al intervenir en las fiestas de cambio de autoridades, si bien su razón de ser está en la expresión de una parte de la religiosidad del grupo.

[19] El más claro ejemplo de este rasgo es la celebración de la Judea, en donde, por ejemplo, so pena de cárcel, todos los jóvenes varones de la comunidad tienen obligación de formar parte del contingente de "borrados" que comanda el centurión.

con un número variable de danzantes, aunque siempre par, si bien en la Mesa se dice que el número ideal es de doce, incluidos sus capitanes; además de éstos interviene una Malinche coronada de flores de papel;[20] otro personaje más es el viejo, quien cuida el espacio de la danza y se distingue por las travesuras que hace y por el zorrillo o iguana disecados que lleva en una mano. Los danzantes de la urraca bailan en filas enfrentadas encabezadas por sus capitanes; durante su desarrollo escoltan a la Malinche y danzan alrededor de ella. Los participantes llevan un tocado compuesto de flores de papel y listones, del que sobresalen unos penachos de plumas de urraca; ese tocado no cambia en toda la región cora. En la Mesa la danza se diferencia de otras regiones solamente por los bailarines que cubren su cara con una especie de velo o máscara hecho de sartas de chaquira, el cual puede formar diseños a la manera de los recipientes ceremoniales que utilizan coras y huicholes. Cada bailarín lleva en una mano una palita de madera y en la otra una sonaja hecha de "bule cireal"; con la palita resaltan la coreografía, con la sonaja el ritmo, el cual se integra a las melodías o sones que interpreta un músico en un violín.

Danza de nahuillas o de arcos.[21] Interviene un número par de danzantes y también aparece el viejo con su zorrillo o con su iguana; durante su transcurso se realizan evoluciones concertadas y de tanto en tanto aparece el zapateo. Los integrantes, pañoleta al cuello, portan un tocado en forma de corona profusamente adornado con plumas de gallina teñidas, espejos y listones. La danza se llama de nahuillas porque sus integrantes llevan una especie de faldellín rojo adornado con carrizos; en una mano traen una sonaja de lata y en la otra sostienen un arco de cacería de dimensiones reducidas. El arco les sirve para producir un golpe seco al simular la acción de disparar su flecha.[22] La música corre a cargo de un violinista que sabe de memoria decenas de sones o "piezas" exclusivas de esta danza.[23]

A continuación aparece la transcripción del *Son del toro*, que es el primero que debe tocarse. La versión fue proporcionada por el violinista meseño Rogaciano Solís, grabado por quien esto escribe en junio de 1978 en la Mesa del Nayar, Nayarit; la transcripción fue realizada en 1984 por Fernando Nava.

El etnomusicólogo Fernando Nava hizo los comentarios siguientes sobre el fragmento de la danza de nahuillas:

> El son comienza y finaliza ejecutando una parte de métrica muy libre, misma que se repite y concluye con la tónica, la que se ve con el calderón entre paréntesis. Aquí, el

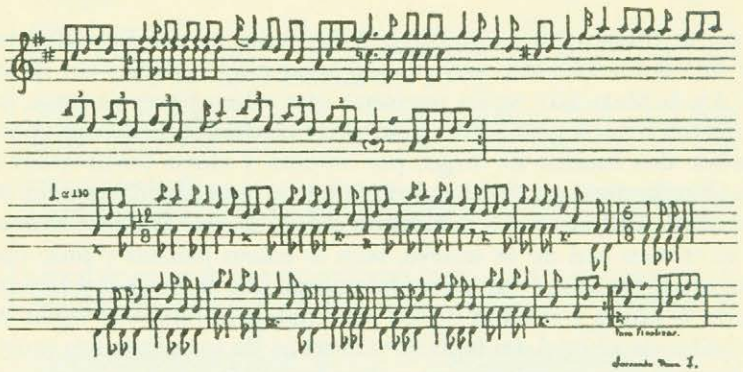
[20] Barbro Dahlgren, *op. cit.*, p. 71, afirma que Preuss vio esta danza en la que intervenían un niño y una niña.

[21] Don Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, p. 129, comentó que esta danza también es conocida con el nombre de danza de mecos o de apaches.

[22] Una descripción del arco que llevan los danzantes se encuentra en Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, p. 130.

[23] Henrietta Yurchenco grabó un son de esta danza en 1944 en San Pedro Ixcatán; véase Thomas Stanford, *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968, p. 15.

Son del toro para la danza de nahuillas



valor del cuarto se aproxima al del cuarto con puntillo de la otra parte. Según se escuchó en otros sones del mismo tipo, todos comienzan y terminan con esta parte, la que pudiera denominarse "llamada" o "atención", siguiendo los criterios empleados para nombrar el mismo fenómeno en otro grupo de sones. La otra parte sí lleva un compás rígido, aunque contrastan sus dos secciones, siendo de 12/8 A-A' y de 6/8 B-B'. Es notable el contrapunto realizado durante toda esta parte. En A-A' la melodía se ejecuta en el registro alto, mientras el contrapunto se lleva con la segunda cuerda al aire; por otro lado, en B-B' se van combinando los planos de melodía y contrapunto, lo que permite decir que la pieza muestra claras posibilidades polifónicas. La afinación del violín, único instrumento melódico acompañante, era: $la^5 = fa^{\#5}$, o sea una tercera menor baja.

Don Roberto Téllez Girón transcribió una serie de sones pertenecientes a esta danza en una versión de Jesús María; en sus comentarios concuerda con Fernando Nava al decir que los sones comienzan y finalizan con una parte de métrica muy libre y asimismo al llamar la atención sobre el uso de las dobles cuerdas.[24]

Danza de maromeros. Interviene un número par de bailarines con sus dos "capitanes"; además de ellos aparece un danzante guía que marca el ritmo por medio de una gran sonaja. El nombre de la danza deriva de las acciones de los danzantes, quienes, además de maromas, realizan una serie de evoluciones concertadas. Todos ellos portan en una mano una pequeña sonaja de calabaza, en la cabeza un sombrero de paja adornado con listones y en la cintura, sobre el traje común, un rebozo amarrado. Los sones se interpretan con una flauta de carrizo y un tamborcillo, ambos instrumentos ejecutados por el mismo músico.[25] La coreografía y

[24] Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, pp. 129-138 y 337-350.

[25] *Ibid.*, p. 139, explicación de la manera de ejecutar la flauta y el tamborcillo. Por otra parte, Henrietta Yurchenco grabó en 1944 un son de esta danza, en una versión de Jesús María; véase Thomas Stanford, *op. cit.*, p. 17.

los pasos de esta danza tienen un gran parecido con la de matlachines que interpretan otros grupos indígenas del noroeste de México.

Sones de tarima. Siempre se tocan fuera de las casas, en donde se dispone la tarima que tiene una doble función: servir como lugar para el baile y ser un instrumento percutor. En la Mesa hay varias personas que saben hacer tarimas, las cuales se excavan de un tronco grueso de pino o de *chalate*, con las siguientes medidas aproximadas: dos metros de largo, por setenta y cinco centímetros de ancho y cincuenta centímetros de espesor.[26] Encima de una tarima pueden bailar hasta cinco personas, aunque es más común ver a dos o a una. El bailador levanta apenas los pies, su tronco casi no se mueve, sólo lo hacen piernas y pies; cuando baila, los brazos están sueltos, a los lados del cuerpo. En la tarima el bailarín produce sonidos con la punta y el talón de los pies, que generalmente están descalzos. El estilo de bailar, la actitud del bailarín y muchos de los pasos son muy semejantes a los de los pascolas yaquis y mayos. Los sones de tarima son tan complicados que hay personas con fama de buenos bailarines a quienes se les invita por el placer de verlos bailar; y no menos fama adquieren los virtuosos tocadores de estos sones que se interpretan con uno o dos violines —aunque pueden ser tres— y con una guitarra sexta que se puntea con un plectro. Don Roberto Téllez Girón estimó que la música de tarima consiste en una sucesión de jarabes con soluciones rítmicas y armónicas notables.

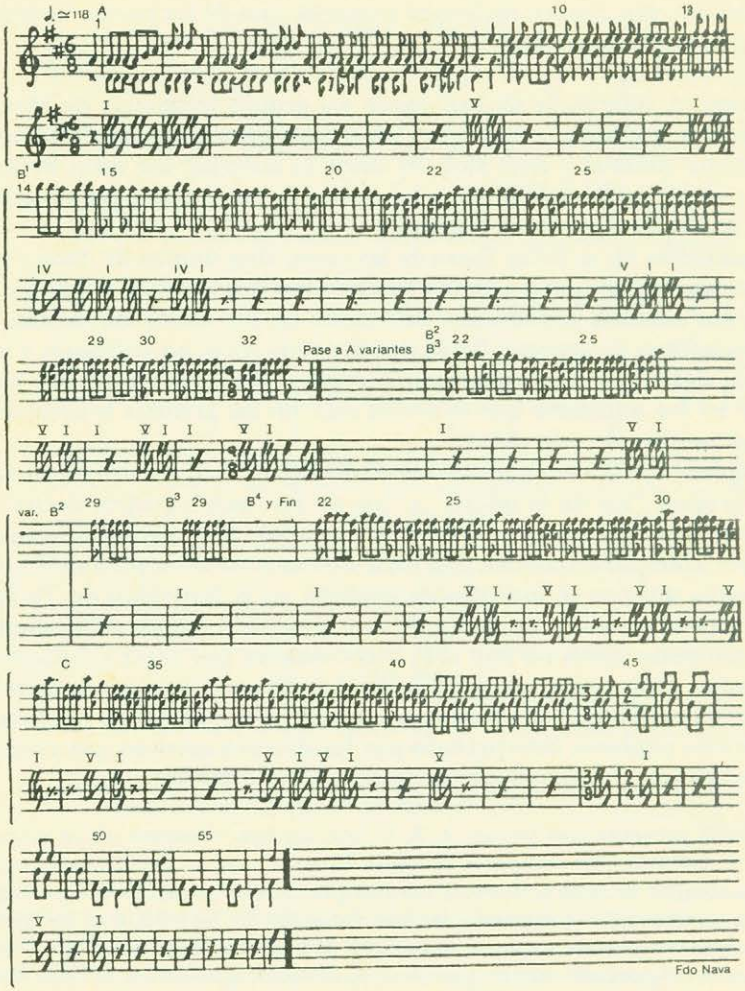
La transcripción anterior, debida a Fernando Nava, corresponde al son de tarima interpretado por dos músicos procedentes del rancho Los Cangrejos: Ricardo López, violín, y Marcelino López, guitarra sexta. La grabación fue realizada en junio de 1978 en la Mesa del Nayar, Nayarit, por Irene Vázquez.

Los comentarios del transcriptor sobre este son de tarima dicen:

> El presente son comprende tres partes: A, B y C, las que contrastan en recursos contrapuntísticos. Puede observarse en A —compases 1 a 4—, a la melodía en la parte superior y el contrapunto llevado en la parte grave; entre el compás 5 y 13 hay una inversión, es decir, la melodía es realizada en la parte inferior, en tanto que el contrapunto sucede en la parte aguda. Durante toda la parte B, sólo encontramos la tercera baja paralela al ejecutarse el tercero y segundo grados de la melodía. En la última parte, la C, tenemos otro contrapunto, del compás 41 al 48, en el cual se prepara el final de la pieza. Hay que hacer notar que las realizaciones de B llevan algunos cambios; por ejemplo, nunca se da igual el compás 29; pero quizás el cambio más notable es el que aparece de los compases 26 al 32 en B1, B2 y B3, y que contrasta con los que van del 25 al 31 en B4. Por otra parte, es evidente que el compás 32 corresponde al final de la parte B, pues aun en B4, para unir con C, se realiza dos veces la negra con puntillo para marcar que lo que viene ya no corresponde a la segunda parte. Durante todo el son la guitarra acompaña con la misma figura, haciendo los correspondientes cambios en la armonía (1º, 4º y 5º grados). La figura que realiza consiste en un rasgueo por

[26] Lumholtz, *op. cit.*, p. 482, difiere de esta descripción pues afirmó que la tarima consistía en n tablado sostenido por zoquetes.

Son de tarima



octavo, combinando siempre dos hacia abajo y uno hacia arriba. De acuerdo con la notación empleada, tenemos dos octavos con la plica hacia abajo —que indican el movimiento de la mano que va de las cuerdas graves a las agudas— y un tercer octavo que lleva la plica hacia arriba, indicando un movimiento contrario al anterior. En los últimos compases la guitarra cambia el ritmo, de acuerdo con el cambio melódico del violín; así, hace rasgueo por octavo, pero ahora alternando un descendente con un ascendente. La afinación de los instrumentos era: $la^5 = fa^{\#5}$, es decir, una tercera menor baja. Las partes de este son se suceden así: A - B^1, A - B^2, A - B^3, A - B^4 - C.

Las anteriores apreciaciones pueden ser comparadas con las vertidas por don Roberto Téllez Girón, quien transcribió un son de tarima de Santa Teresa, del cual opinó que era, dentro de lo que recopiló, una de las piezas "más interesantes y bellas por muchos motivos".[27]

Los minuetes. A diferencia de casi todos los grupos indígenas de México, el cora no sólo asocia la música con el canto y la danza, pues posee también una tradición estrictamente musical y muy rica. Al decir lo anterior me estoy refiriendo a los minuetes, designación que alude a la música interpretada para escucharse y para subrayar múltiples ocasiones festivas.

Los minuetes no se tocan fuera de las casas, sino dentro de éstas y en la iglesia. En su interpretación generalmente intervienen dos violines y una guitarra sexta, es decir, los mismos cordófonos utilizados en los bailes de tarima, si bien en algunas ocasiones se agregan otros dos instrumentos: un triángulo y un membranófono de doble parche llamado en la región "tambora"; esos dos instrumentos aparecen en los minuetes que se tocan sólo en las grandes festividades como la Judea y el cambio de autoridades.

El amplio repertorio de minuetes es dividido por los músicos meseños en dos grandes grupos: "los de la iglesia" y "los de las casas"; podría decirse, pues, que existen minuetes religiosos y minuetes profanos. Hay asimismo minuetes "dedicados"; por ejemplo se conoce una serie de cinco de ellos para el Señor Santiago, aunque estos mismos se interpretan también en la festividad de Todos Santos.

Vale la pena señalar que, fuera de una grabación debida a Henrietta Yurchenco,[28] los minuetes coras no han sido mencionados por otros estudiosos, por ello, y por muchas otras cosas, merecerían un estudio en el que por lo menos pudieran compararse con los que se conservan en la región mestiza de la costa nayarita.

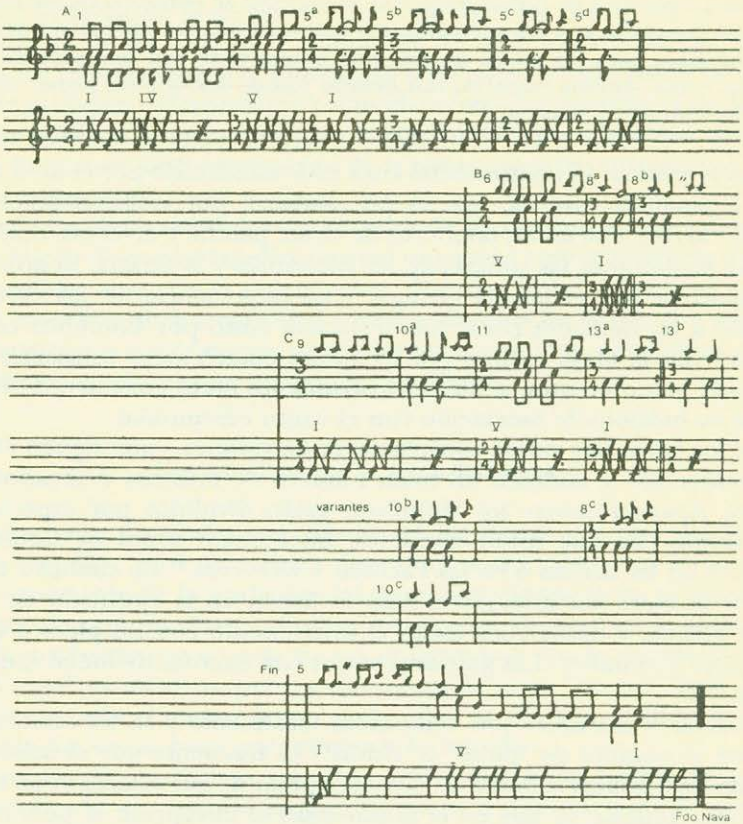
Sobre este minuete, interpretado por los mismos músicos que proporcionaron el son de tarima, el transcriptor Fernando Nava escribió:

> Esta pieza presenta tres partes: A, B, C, con algunas variantes en su estructura. En la parte A tenemos tres compases de pulso binario, con un contrapunto en el violín; el cuarto compás de A es ternario y pasa al quinto, que presenta dos principales posibilidades: primero, 5a y, segundo, las tres variantes 5b, 5c y 5d; con los datos de que se dispone no es posible explicar el compás 3/4 de 5b, opuesto al de 2/4 de 5c y 5d, aunque es importante notar que el ternario sólo aparece en el ciclo I. La parte B, especie de "cadencia", consiste en tres compases, binarios los dos primeros y ternario el último; destaca el contrapunto de 6 y 7 o de 11 y 12. La última sección, la C, tiene solamente dos compases ternarios con tres variantes en el segundo: 10a, 10b (que es similar a 5c) y 10c, que tiene el mismo recurso que 5b y 5d. Por otra parte, el minuete tiene básicamente 10 compases distintos y varias repeticiones de secciones. La melodía finaliza con una parte sensiblemente libre, y no se alude a la aparente libertad que se permite en 5b, 5c, 5d o 10a, 10b y 10c, sino a una manera "espontánea" de terminar

[27] Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, pp. 127-129 y 355-356.

[28] Thomas Stanford, *op. cit.*, p. 16. Se trata de un minuete grabado con músicos procedentes de Corapan y Jesús María.

Minuete para el Señor Santiago



la pieza; es por ello que se ha eliminado la barra de compás. La guitarra realiza acompañamiento homogéneo, sólo cambiando las tonalidades. Puntea un bajo con el pulgar y le sigue un rasgueo haciendo descender la mano; este movimiento se da en cada cuarto. En la notación empleada, la primera corchea lleva en la barra de altura otra barra horizontal y la plica hacia arriba, indicando con esto que se trata del bajo punteado con el pulgar; luego la segunda, con la plica hacia abajo, indica el rasgueo que va de las cuerdas graves a las agudas. Por último, la afinación de los cordófonos no corresponde a la "universal", pues estaban temperados a una tercera menor baja ($la^5 = fa^{\#5}$).

El estilo de la música cora fue comentado por don Roberto Téllez Girón como sigue:

...[el uso de las dobles cuerdas es constante], lo que constituye una de las características más interesantes de esta música y a la vez una modalidad estética especial, de gran

> efecto y belleza. Naturalmente que la doble cuerda es producida por las cuerdas segunda, tercera, y excepcionalmente la cuarta, al aire, formando series de notas que se repiten a intervalos de quinta justa. Por este medio se obtienen sucesiones de los más diversos intervalos con encadenamientos que seguramente parecerían desastrosos [...] Sin embargo, para los coras, enlazar una quinta justa con una séptima mayor, una novena y una séptima mayores, dos octavas justas, dos quintas justas, etc., es lo más sencillo, correcto y natural...[29]

Instrumentos músicos. El instrumental cora está constituido por el arco musical con caja de resonancia externa, que es un calabazo; por violines, guitarras sextas, flautas de carrizo, chirimías, tambores de doble parche y diversos idiófonos, entre los que se encuentran las sonajas de los danzantes y la tarima. El arco musical es mencionado ya por el jesuita Ortega, y su importancia en las ceremonias de invocación a las deidades coras fue destacada tanto por Lumholtz como por K. T. Preuss.[30] En la Mesa existen por lo menos cuatro arcos musicales al cuidado de personas preeminentes, si bien el instrumento no es considerado como tal, en virtud de su indisoluble asociación con el canto ceremonial.

Entre los coras hay varios constructores de violines —que siguen el patrón del violín occidental— y también un buen número de músicos dedicados a este instrumento. Aparentemente los violinistas están divididos por especialidades de interpretación: los que tocan minuetes, interpretan sones de tarima, pero no intervienen en las danzas o en las Pachitas y viceversa.[31] En cuanto a las guitarras sextas, en la Mesa sus intérpretes sólo lo hacen en la ejecución de minuetes y sones de tarima, y todos ellos tocan el instrumento con un plectro que se coge con el pulgar y el índice. Las guitarras sextas con cuerdas de metal son compradas en Tepic.

Las flautas y chirimías son elaboradas localmente y se les conoce indistintamente con el nombre de "pitos" o "chiras". Es frecuente que el músico que toca la chirimía sepa utilizar la flauta de carrizo, a pesar de que ésta no es un instrumento solista como aquélla, ya que en el último caso el intérprete es percusionista con una mano y con la otra flautista.[32]

Los tambores de minuetes tienen unos setenta centímetros de largo (aunque pueden ser más) y unos cincuenta centímetros de diámetro; son de madera doblada y poseen dos parches tensados con cuerdas. El músico se sienta y dispone el instrumento horizontalmente sobre sus piernas; lo toca con palillos, haciendo en cada parche percutido un ritmo diferente.

Las danzas, los bailes y la música, elementos constitutivos de las fiestas tradicionales coras, se pueden interpretar como elementos que refuerzan la identidad del grupo, pero también como expresiones de una sociedad campesina que pro-

[29] Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, p. 84 [p. 92 de esta edición].

[30] Véanse los comentarios al respecto en Barbro Dahlgren, *op. cit.*, p. 69, y Fernando Benítez, *op. cit.*, p. 454.

[31] Sobre las afinaciones del violín cora y otros detalles de su ejecución, véase Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, pp. 83-84 [p. 92 de esta edición].

[32] *Ibid.*, pp. 141-143.

duce, reelabora y vive su cultura material y espiritual colectivamente. Así por ejemplo, las danzas que se han mencionado parecen tener al mismo tiempo por lo menos dos finalidades: la de ser ejercicios de destreza física, que recuerdan el pasado aguerrido de los nayares, y testimonio de una religiosidad practicada de una manera no contemplativa ni individual, sino activa y colectiva. Por su parte, los minuetes pudieran interpretarse como elementos legitimadores de las fiestas y ceremonias públicas importantes para la comunidad, pero también como ejemplos de una forma musical proveniente de la etapa colonial, apropiada y reelaborada por los coras.

Esos y otros posibles múltiples significados de las manifestaciones descritas no invalidan el hecho de que todas ellas forman una parte muy importante del caudal emotivo, sensible, vital, de la colectividad. Danzas, bailes y música, pues, son expresiones concretas de la creatividad cora que ilumina las fiestas con originales y hermosas estructuras sonoras, con movimientos armónicos, agradables sabores y texturas, diseños y colores que proporcionan placer.

Los músicos en la sociedad cora

Las manifestaciones musicales que afloran en las fiestas son responsabilidad de los músicos meseños, esos personajes depositarios del saber y el arte musicales, parte muy importante de la tradición del grupo; la relevancia de lo anterior es el origen, quizá, de una peculiar y distinta manera de situarse en la sociedad. Desempeñan la profesión como parte de sus obligaciones con la comunidad, ya que poseen el "cargo" de músicos; pero, a diferencia de otros "cargos", que duran un tiempo limitado, más o menos largo, el de ellos es vitalicio, y además no es de elección como los otros, pues generalmente lo heredan.

Otro ejemplo de su distinta situación social está en el hecho de que como grupo especializado se organiza jerárquicamente, a diferencia de lo que sucede con los danzantes, los que, fuera de sus "capitanes", poseen el mismo rango en el grupo; en el caso de la Mesa, aparentemente en la cúspide se encuentran los cantadores de mitotes. Esos cantadores tienen el poder del canto, o más bien de la invocación cantada, pues a través de ella es posible la comunicación con las deidades; por este poder son sacerdotes, pero al mismo tiempo son cantadores y tocadores del arco musical, instrumento que sólo a ellos les es permitido interpretar. Personajes ambiguos, los cantadores asumen distintas tareas o "cargos" en tiempos festivos y en los no festivos; como sucedía con el meseño don Esteban Martínez, campesino, cantador y tocador del arco musical en los mitotes, asimismo cantador en ceremonias mortuorias, además de "rezandero" en las procesiones de la Semana Santa cora, en donde entonaba salmos en latín.[33] Por debajo de la categoría de los cantadores de mitotes se encuentran los viejos músicos tocadores

[33] El caso de don Esteban Martínez no es único, pues ya se hace mención de las múltiples funciones de los cantadores coras en el siguiente trabajo: Alfredo Ibarra Jr., "Entre los indios coras de Nayarit", en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, México, Imprenta Universitaria, 1944, t. IV, p. 54.

de "tambora" y de violín en los minuetes, junto con los "jefes de cantadores" y violinistas de Pachitas. Parece ser que después le siguen los músicos que acompañan a las danzas, y, finalmente, los jóvenes violinistas y guitarristas de sones de tarimas y de minuetes.

A todo lo anterior habrá que agregar otro hecho: muchos de los músicos meseños están emparentados entre sí. Así por ejemplo, un hijo de don Esteban Martínez también era cantador de mitotes, un violinista de Pachitas era hijo de un cantador en estas mismas fiestas, dos hermanos eran tocadores de sones y primos de un bailador y constructor de tarimas, etc. Parece ser, pues, que los músicos conforman un grupo emparentado, organizado jerárquicamente y paralelo a los constituidos por las autoridades civiles y religiosas elegidas por la comunidad.

La importancia (y hasta cierto punto el poder) de los músicos meseños quizá se deba a que sus "cargos" son vitalicios y generalmente heredados, pues gracias a esos hechos —y desde luego al caudal de arte-información que protegen en su memoria— se asegura la permanencia, la continuidad, del sector de la cultura que le da cohesión e identidad al grupo.

18

Música y participación corporal en la Semana Santa cora: una aproximación simbólica y semiótica*

Ryuta Imafuku

Presentación

Existen unas cuantas investigaciones y estudios en torno a la tradición musical y las fiestas de los coras en el estado de Nayarit. Previamente se puede referir, entre los escasos trabajos con énfasis etnomusicológico, los de Henrietta Yurchenco en los años cuarenta y los de Max H. Brandt realizados entre febrero y abril de 1974, materiales que pueden ofrecernos una visión general para emprender un acercamiento etnomusicológico al tema.[1] Sin embargo, después de estas incursiones no parece existir, hasta el momento, ningún otro estudio analítico que aprecie el estudio de la música cora en un contexto festivo, el cual considero que es el aspecto fundamental en la vida de la cultura cora.[2]

* Aparecido en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 30, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1987, pp. 99-114.

[1] Materiales principales son las grabaciones hechas por Henrietta Yurchenco editadas en los discos *Indian Music of Mexico* (1952, Ethnic Folkways Library, FE4413) y *Folk Music of Mexico* (The Library of Congress, Music Division-Recording Laboratory, AFSL19). Estos discos incluyen breves notas de la editora. Probablemente el artículo más detallado e importante por el momento acerca de la tradición musical de los coras está escrito también por Yurchenco en *Cuadernos de Bellas Artes*, vol. IV, núm. 6 (junio de 1963) [véane las pp. 141-142 de esta edición]; vol. V, núm. 3 (marzo de 1964), con el título de "Investigación folklórico-musical de la señora Henrietta Yurchenco en Nayarit y Jalisco". Max H. Brandt escribió únicamente su breve reportaje de la "Misión México, 1974" del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Venezuela, que apareció en la *Revista INIDEF*, núm. 1, Caracas, 1975, pp. 125-126. Cabe recordar sus grabaciones de música cora en Jesús María.

[2] Como bibliografía más general, habría que referir registros anteriores y datos etnográficos publicados en la obra de Carl Lumholtz, *El México desconocido*, México, Editora Nacional, 1960 (1902), y en la de K.T. Preuss, *Die Nayarit-Expedition*, Leipzig, B.G. Teubner, 1912. Ambas contienen algunas descripciones sobre los aspectos musicales de los coras. Hay otro material muy importante del primer periodo: Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México*, II, México, INBA, 1964 [véanse las pp. 51-135]. Es el informe de la expedición hecha de enero a mayo de 1939, y tiene muchos datos importantes sobre las fiestas y música transcrita de los coras. Además es muy útil ver las explicaciones bibliográficas y el análisis musicológico de una parte de la obra de Robert Stevenson sobre la música cora. Véase su libro, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968, sobre todo las pp. 131-139 y 148-149 [véanse las pp. 187-199]. Acerca de las aspectos festivos, el libro de Fernando Benítez, *Los indios de México*, t. 3, México, Era, 1970, incluye un excelente reportaje y

Por este motivo, mi intención en este breve ensayo se orienta hacia el análisis desde un punto de vista simbólico y semiótico, para entender el significado y la función de los eventos musicales y la participación corporal en el contexto festivo de la fiesta cora. Para ello, he partido de mis experiencias personales como investigador participante en la Semana Santa cora.[3]

He de reconocer que mi visión es totalmente antropológica, ya que no me siento autorizado para ofrecer un análisis musicológico ni mucho menos coreográfico como lo harían los especialistas. Sin embargo, espero que este breve análisis simbólico y semiótico pueda hacer patentes las estrechas relaciones entre música y participación festiva en la cultura de los coras, abriendo así un nuevo panorama para que la etnomusicología y los estudios de la "actuación humana"[4] reconozcan fuertes vínculos con la semiótica de la cultura.

Eventos musicales en la fiesta

La música en la Semana Santa cora es extremadamente simple. Alrededor de cinco días de fiesta, los conjuntos musicales acompañantes están generalmente dotados de un flautista (flauta de carrizo) y dos tamborileros; éstos intervienen de acuerdo con el procedimiento festivo acompañando varias danzas y actuaciones dramáticas, con ciertas variantes melódicas y rítmicas que pueden escucharse fácilmente. El impresionante sonido creado por la flauta y los tambores comienza en la noche del martes y continúa sin cambiar su tono básico hasta el último día de la fiesta, aunque con ciertas variantes también.

Primero que nada, desearía hacer notar que es esta sencilla ejecución musical la que de hecho dirige y coordina el procedimiento de la fiesta desde el principio hasta el final, de tal manera que la música se convierte en el elemento más importante, aun cuando parece un tanto simple y primitiva en su manera de expresarse.

La música de la Semana Santa cora ofrece una estructura muy clara en la que pueden reconocerse diversos patrones básicos y cada patrón mantiene una profunda relación con la ocasión específica del procedimiento de la fiesta. Así, cada patrón musical sólo puede ser tocado en dicha ocasión o evento, y día tras día estos patrones son repetidos a través de variantes. En mi observación personal

---

estudio de la Semana Santa cora, el cual nos da una visión panorámica de esta fiesta. La más reciente aportación es la que ofrece Irene Vázquez Valle, en su apreciación contextual de fiestas y música cora en la región de la Mesa del Nayar [véanse las pp. 271-286]. Para saber el calendario de las fiestas coras, véase Pedro Castillo Romero, *Calendario folklórico de las fiestas en Nayarit*, Tepic, Editorial del Magisterio "Benito Juárez", 1979.

[3] Mi investigación participante fue hecha durante 1983 y 1984 en Jesús María, que alberga a una amplia comunidad cora de gran importancia en Nayarit.

[4] Con este término quisiera mencionar un nuevo campo del estudio de la ciencia social que trata todas las formas expresivas de la cultura humana, tales como teatro, danza, fiesta, rito, ceremonia, juego, comunicación verbal y otras conductas humanas específicas. Véase, por ejemplo, Richard Schechner y Mady Schuman (eds.), *Ritual Play and Performance: Readings in the Social Science*, Nueva York, The Seabury Press, 1976. El término "participación", que aparece muchas veces en este ensayo, se está refiriendo en el mismo sentido de arriba.

pude captar cinco patrones básicos de la ejecución musical durante la fiesta, los cuales pueden describirse de la siguiente manera:

1) Música para llamar a los participantes a fin de reunirse o formarse en un determinado lugar, en donde se efectúan una serie de rituales (danzas, actuaciones dramáticas). Para este tipo de evento musical propongo que se le denomine *llamada.*

2) Música para dirigir y acompañar todos los actos dramáticos, danzas y rituales; podría llamarse *conducción.*

3) Música que aparece entre dos diferentes escenas dramáticas de la fiesta. Frecuentemente es tocada cuando se cambian de un sitio a otro de la fiesta y se llama *entreacto.*

4) Música para la procesión nocturna o *procesión.*

5) "Anti-música" o parodia musical interpretada por gracejos o bufones: *parodia.*[5]

La siguiente tabla muestra la distribución de estos patrones básicos de eventos con sus variantes en el transcurso de cinco días de fiesta. Las cifras 1, 2, 3, etc., representan las variantes en cada patrón básico.[6]

	Martes	*Miércoles*	*Jueves*	*Viernes*	*Sábado*
Durante el día		Llamada 2 Conducción 2 Entreacto 1	Llamada 4 Conducción 4 Entreacto 2 Conducción 5	Llamada 6 Conducción 6 Entreacto 3 Conducción 7	Llamada 8
Durante la noche	Llamada 1 Conducción 1	Llamada 3 Conducción 3	Llamada 5 Procesión 1 Parodia 1	Llamada 7 Procesión 2 Parodia 2	

[5] Entre estos cinco elementos, sólo la parodia musical no la hacen los músicos sino los bufones, que caracterizan su papel por la manera de vestir. Casi siempre ellos llevan algo (por ejemplo, un violín de juguete) para sugerir que tocan música, pero nunca hacen ruido aunque "hablen" muchas malas palabras. En este sentido el quinto patrón, *parodia*, no es música sino "antimúsica" y corresponde a la estructura de la "inversión simbólica" de la fiesta. La bufonería en esta fiesta sería un tema bastante interesante que desarrollar.

[6] Aquí he pasado por alto el análisis musicológico de las variantes en cada patrón debido a la escasez de los materiales grabados. Sin embargo, quisiera insistir en el hecho de que aquí hay una técnica extraordinaria de la variación musical, es decir, cinco patrones son variaciones de una sola tonada de la fiesta y cada patrón tiene distintas variantes también. Roberto Téllez Girón dice que los sonidos utilizados en las melodías de la danza son sólo tres: re, sol y si (Téllez Girón, *op. cit.*, p. 166); pero en mi observación pude escuchar por lo menos cinco sonidos: re^{b}, re, sol, si^{b}, Si, aunque los tres sonidos que Téllez Girón indicó sean básicos. En el caso del patrón 2, *conducción*, se usan tres sonidos: re, sol y si (y, a veces re en una octava más alta). Se dice que hay 16 variaciones de esta melodía (cf. la grabación de Max H. Brandt). En el caso del patrón 1, *llamada*, los sonidos se componen por re^{b}-sol-si-(re), o re-sol-si^{b}-(re). Se puede reconocer una notable similitud entre el patrón 3, *entreacto*, y el patrón 4, *procesión*, pero las melodías son completamente distintas de los primeros dos patrones y son difíciles de transcribir, pues hay una duración libre del sonido y las técnicas de vibración. Hablando de las variantes en cada patrón, es muy difícil definir la diferencia exacta de cada variante, pero, por ejemplo, el sonido si^{b} aparece frecuentemente en *llamada* 1-3, en tanto el sonido re^{b} aparece generalmente en *llamada* 4-6.

El curso dramatúrgico de la fiesta es articulado periódicamente cuando se escuchan los cambios entre las variantes que mencioné arriba. Antes que funcionar como un simple acompañamiento asociado con la danza individual o la participación corporal, la música adquiere la mayor presencia, lo que permite apreciar directamente los diferentes aspectos simbólicos de la fiesta inspirados en la variabilidad de los patrones musicales. En otras palabras, la música adquiere un papel primordial que define la estructura sintagmática de la fiesta como una especie de forma gramatical.[7]

En torno a esta perspectiva, existen algunos estudios que enfatizan la función semiótica básica de la música en el contexto festivo. Recientemente tal posición, que considera la música como un tipo de expresión metafórica y mediatizante de las imágenes de la sociedad, está figurando en el campo de estudio de la música popular urbana.[8]

Sin embargo, me parece que el papel de los eventos musicales en el contexto festivo está todavía subestimado como un simple acompañamiento de otras participaciones —cuando el investigador arriba a una sociedad más primitiva y tradicional. Una de las razones de esto puede encontrarse en el hecho de que el análisis ha tendido a apreciar la música en sí misma, separada de la existencia de los significados simbólicos del complejo social en las fiestas y rituales en donde se realiza la ejecución musical. Hace ya veinte años que Alan Merriam también indicó este punto aludiendo a que los precusores de la etnomusicología tendían a separar la matriz cultural de su lugar de origen.[9]

Si yo presento aquí algunos términos clave desarrollados por los semiólogos soviéticos es porque se podría decir que necesitamos de lo *pragmático* en el estudio de la música, contrariamente al hecho de que la tradición musicológica ha insistido

[7] Generalmente la música primitiva ha sido ideada como uno de los "idiomas" (o mejor "idiotismos") culturales, pero ahora queda por analizar el aspecto de la música como una "gramática" culturo-sintagmática. Aquí estoy usando el término "gramática de la música" en su verdadero sentido lingüístico, a través del cual podremos lograr una nueva comprensión musical. Shuhei Hosokawa hizo una buena reflexión saussuriana sobre "la gramática musical" en su artículo "How Saussurian is a Music?", *Musical Grammars and Computer Analysis*, Florencia, Leo S. Olschki, 1984, pp. 155-163. En el campo de la etnomusicología, Vida Chenoweth, en su libro *The Usarufas and Their Music*, Dallas, S.I.L. Museum of Anthropology, 1979, mostró la importancia de la gramática y la sintaxis musicales analizando la tonalidad y las fórmulas émicas de la música usarufa (pp. 140-155). Este método me parece compatible con el análisis paradigmático de los símbolos musicales de una cultura, el cual se relaciona estrechamente con el nuevo camino de la semiótica de la música. Véase la discusión de Charles L. Boiles en su artículo "Processes of Musical Semiosis", *Yearbook for Traditional Music*, vol. XIV, 1982, pp. 24-44.

[8] Por ejemplo, véase *Musique en Jeu*, núm. 24, 1976, que es el número especial para la semiótica de la música urbana.

[9] Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwesterm University Press, 1964, pp. vii-viii. Se refiere especialmente a que los primeros esfuerzos de la etnomusicología y sus precursores se orientaron más hacia la estructura de la música, ignorando gran parte de la teoría antropológica. Pero hoy día podemos señalar algunos excelentes trabajos en los que el fenómeno musical es efectivamente integrado dentro de su contexto cultural. El libro de Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1982, es un buen ejemplo.

en la *sintaxis* y la *semántica*. Cabe hacer notar que la música tiene esencialmente un significado semiótico en relación con la sociedad, como un medio de expresión humana.[10]

La segunda característica importante en la música de la Semana Santa cora es una total ausencia de cantos. Este aspecto puede ser un caso relativamente raro cuando consideramos lo que ocurre en muchas otras partes primitivas de México donde las manifestaciones vocales son más dominantes que las instrumentales.[11] Sobre todo, la total ausencia de cantos nos sugiere la existencia de cierta prohibición o tabú durante la fiesta.[12] Sin embargo, la ausencia de cantos puede reflejar otra característica más importante de la música cora cuando se introduce una perspectiva semiótica.

En las culturas primitivas, cuando la música es acompañada por cantos, el texto del canto está más o menos asociado con los siguientes dos aspectos. El primero, en escenarios dramáticos, ocurre cuando música y canto se interpretan como acompañamiento para algún ritual o actuación dramática.[13] El segundo puede estar asociado con las expresiones de folklore narrativo. Podemos encontrar este tipo de asociación en las culturas donde la tradición oral está altamente desarrollada. En este caso, los textos de los cantos están asociados frecuentemente

[10] Especialmente los estudios de Alan Lomax ofrecen una gran cantidad de interesantes discusiones en este sentido. Pero como Charles Keil lo apuntó, me inclino a pensar que la amplitud de su teoría se debe a su excesiva generalización de las relaciones entre ejecución musical y hecho cultural. Véase Charles Keil, *Tiv Song*, Chicago, The University of Chicago Press, 1979, pp. 187-189.

[11] Yurchenco también indica que la música cora tiene características más instrumentales en comparación con otras culturas indígenas (*Cuadernos de Bellas Artes*, vol. IV, núm. 10, pp. 21-22 [véanse las pp. 147-148]). Especialmente la importancia de la posición de la flauta en la total expresión musical es notable. Según Yurchenco, los huicholes utilizan cantos como manifestación central de la música durante la Semana Santa y las danzas son frecuentemente acompañadas sólo por cantos (cf. H. Yurchenco, "Survivals of Pre-Hispanic Music in New Mexico", *Journal of the International Folk Music Council*, vol. XV, 1963, p. 17). Además, Yurchenco dice que en la sociedad huichola "todo el mundo toma parte en el canto durante las fiestas" (*Cuadernos...*, vol. V, núm. 2, p. 42 [véase la p. 154]), y "esta región es una de las pocas de México donde no se encuentra ninguna clase de flautas" (*Cuadernos...*, vol. V, núm. 3, p. 39 [véase la p. 156]); en cambio los coras casi "todos saben construir flautas y tocarlas" (*Cuadernos...*, vol. IV, núm. 8, p. 35 [véase la p. 145]). Sería interesante analizar este contraste de las dos culturas colindantes que tienen características musicales muy distintas.

[12] "La Semana Santa tiene mucho de solemne, puesto que toda clase de música (excepto la de los pitos o flautas de carrizo) y danza están prohibidas" (Yurchenco, *Cuadernos...*, vol. IV, núm. 9, p. 45 [véase la p. 146]). Diciendo así, Yurchenco atribuye la prohibición enteramente a la solemnidad de la fiesta, pero según mi observación se encuentran muchas otras prohibiciones, tales como la de las palabras, el uso del río, las bebidas alcohólicas, transportación y cámaras fotográficas a los visitantes. Por otro lado, se está permitiendo la licencia de la bufonería, conductas sexuales y violentas en ciertas ocasiones. Así, pues, tendríamos que buscar otra razón más profunda de la existencia de estos "tabúes" festivos, considerando la estructura simbólica de la fiesta como una clase de "ritos de revés". Sobre este concepto, véase Barbara A. Babcock (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

[13] A veces ocurre que el sentido de los textos cantados en la ocasión ritual no es comprensible ni para los cantantes. El caso de ensalmos y palabras mágicas también. Pero en cualquier caso, lo importante es que los textos están percibidos como las cosas significativas relacionadas estrechamente con su contexto ritual.

con la historia y los personajes en los relatos y mitos que poseen.[14] En este sentido, la música en la fiesta cora con ausencia de cantos muestra características bien definidas, siendo totalmente independiente de otros géneros culturales.

Cuando se hace acompañar de cantos, la música puede reforzar un poder en cierta manera persuasivo de su significado inicial, pero al mismo tiempo tiene la posibilidad de ser asimilada fácilmente por otras categorías o géneros culturales, tales como el ritual, el drama folklórico, las expresiones narrativas, etc. En el caso de ser independientes del texto lingüístico, la música será capaz de tener mayores potenciales semióticos de expresión, porque tiene una posibilidad de entrar en una relación más libre con las voces humanas, sonidos naturales y ruidos. En este sentido podemos decir que la música cora ofrece alta plasticidad semiótica.[15]

Para demostrar esta plasticidad en la música cora, ya totalmente independiente de los textos cantados, expondré algunos ejemplos ocurridos en el transcurso de la fiesta.

Cambios de la música	*Cambios de la danza*	*Acción final (solución)*
Variación rítmica-melódica, específica	Danza de la tortuga	Gritos o gruñidos bajos
Pausa corta	Interrupción	Percusión con espadas de madera
Pausa larga	Acostado boca abajo	Rugido de animal

Este cuadro muestra la facultad de correspondencia entre la música y la participación corporal que se observa en la fiesta, especialmente antes y después de la danza de la tortuga. La música, elemento que dirige todo el proceso de esta escena, tiene siempre estos tres patrones de cambio en la acción de los participantes; de igual manera, a través de cambios específicos de la acción corporal, finalmente introduce alguna solución participativa mediante la realización de di-

[14] Aquí podemos incluir desde las canciones de trabajo, canciones de cuna, hasta la forma primitiva del romance y corrido.

[15] Quisiera notar que hay otro enfoque interesante, el de John Blacking, de la problemática de la relación entre música, narración y textos. En el artículo titulado "The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text", en *Yearbook for Traditional Music*, vol. XIV, 1982, pp. 15-23, Blacking dice que para entender la relación entre música y narración es necesario primeramente analizar intenciones humanas basadas en experiencias socioculturales. Recalca la importancia de la "impresión sonora total" a la que responde el ser humano. Según él, el sentido literal del texto mismo no es igual que el texto cantado para una ocasión específica. Escribe: "Words in a song did not have to tell a story. A string of words could be slotted in as appropriate for a particular occasion or type of song. They were presented as a finished artifact without requiring thought about the details of their content. They had symbolic meaning in the context of a song, without necessarily specifying or referring what they could mean in ordinary verbal discourse" (*ibid.*, p. 22). Me parece que estas discusiones fenomenológicas son muy productivas para obtener nuevos entendimientos musicales, sin embargo, desde el punto de vista semiótico, no hay duda que la música sin textos lingüísticos tiene más plasticidad expresiva, aunque el canto o "discurso musical" pueda reducirse a un "modo de pensamiento" (*ibid.*, p. 23).

versos ruidos y sonidos, como se muestra en el cuadro. Aquí la música se basa en todo tipo de sonidos o eventos sonoros, tales como gritos bajos, imitación de rugidos de animales, sonidos naturales y golpes de percusión con espadas de palo.

Todo fenómeno debería considerarse un *continuum festivo* de música-voz-ruido. Aquí el motivo musical combina todos los sonidos. Tal tipo de *continuum* paradigmático de los signos auditivos es realizado sólo cuando la música adquiere su total independencia de la lógica de la significación lingüística, la cual se enlaza a los textos de los cantos.[16]

Si consideramos la orientación histórica del hombre en términos de creación musical —en la cual ofrecimos formas semánticas dentro del motivo musical primitivo, desarrollamos un tipo de folklore independiente por vía de una sofisticada metafísica y creamos los géneros de música popular y artística—, entonces, en cierto sentido, debemos entender que la música cora tiene una orientación determinada, en la que se tiende a la reversión de dicha historia. En la Semana Santa cora la música retorna a su ubicación original, hacia donde se gestó el primer sonido, el sonido original.

Esta situación de "retorno musical hacia el origen" casi borra la frontera que existe entre la participación musical y la participación corporal. De la misma manera como se ve combinada la acción mimética animal y sus sonidos naturales, podemos ver también que el significado simbólico de las fiestas es expresado mediante la unificación del "sonido" y la "participación corporal".

El simbolismo de la participación corporal

Desde el punto de vista de la participación corporal, esta fiesta cora se caracteriza por la "violencia física" o el "uso anormal del cuerpo". Si adoptamos el bien conocido concepto de Trubetskoy-Jakobson, me inclino a considerar esta fiesta un tipo de teatro abierto con expresión "marcada" del cuerpo. A continuación referiré la más común actuación "marcada", que se aprecia en toda la representación de la fiesta:

corriendo a toda velocidad;
deteniéndose repentinamente;
rodeando;
acostándose boca abajo;
transformándose perezosamente;
imitando la conducta animal;
luchando-muriendo-haciendo pedazos:
imitación de la caza.

[16] Por ejemplo en el terreno de la música como arte, podemos citar la obra *Marteau sans maître* (1953-1955) de Pierre Boulez, en donde introduce todo tipo de voces humanas. Así, en la música como arte contemporáneo pueden reconocerse muchos intentos en que se desarma la lógica de la expresión musical tradicional de manera estructuralista y la música vuelve a integrarse como un conjunto de "sonidos".

Estas actuaciones corporales implican, sin duda, un retorno al estado más primitivo de la expresión del cuerpo humano.

Marcel Mauss demostró por vez primera que el significado de la expresión corporal se extiende hasta la profundidad de la realidad social humana, es decir, la dimensión cosmológica de la sociedad.[17] Con posterioridad al estudio de Mauss, actualmente Mary Douglas se está ocupando del tema de los aspectos simbólicos y cosmológicos del cuerpo humano,[18] insistiendo en la función mediatizadora del cuerpo en el sistema de comunicación humana y apoyándose en la importancia del cuerpo al pensar en el modelo cósmico de cierta cultura.

Si parafraseamos y aplicamos este análisis al caso que nos ocupa de la fiesta cora, podemos decir que la cosmología cora tiende a recobrar su memoria original, dentro de su cuerpo, utilizando una serie de expresiones corporales extraordinarias.

Esta fiesta, cuya forma ha sido inspirada en las escenas de la Pasión, se considera básicamente una ceremonia de iniciación de los jóvenes coras que llegan a la edad requerida. Actualmente los jóvenes coras, hasta cierta edad, están obligados a participar en la fiesta dentro de un periodo de cinco años. Probablemente se reconozcan en ella raíces del mundo indígena del precontacto hispano, tal y como se ve en el tipo de iniciación ritual que desafía los límites de habilidad y resistencia física de los jóvenes. Hasta después de la penetración del catolicismo, se puede uno imaginar que la forma de la fiesta combinó diversos elementos históricos y religiosos, y cambió su forma en el estilo actual.[19] La oposición binaria de Judas-Cristo que aparece frecuentemente durante la fiesta puede interpretarse como una homología de la oposición entre conquistadores e indígenas, en el nivel simbólico de la fiesta; este simbolismo sociocultural se ve reflejado en su participación corporal. En el transcurso de este estilo festivo de combate-drama, los coras identifican a Judas, en sus propios conceptos, asociado al bando de los conquistadores, del lado del mal, en un primer plano, y así ellos dan fuerza a su realidad cotidiana desde el lado de las circunstancias no usuales, mediante la reversión metafórica de su experiencia histórica de la conquista.

Tal interpretación simbólica de la Semana Santa cora, como lo mencioné con anterioridad, nos muestra una perspectiva analítica a la manera de una "semiótica de la fiesta del cuerpo", que deberá tomarse como un campo nuevo de investigación abierto a todas las ciencias humanas.[20]

[17] Marcel Mauss, "Les techniques du corps", *Journal de la Psychologie*, vol. 32, 1935.

[18] Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, Barrie & Rockliff, 1970, y la misma autora, "Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism", *Journal of Psychosomatic Research*, vol. 15 (1971), pp. 387-390.

[19] Véase Thomas B. Hinton, "Un análisis del sincretismo religioso entre los coras de Nayarit", en *Coras, huicholes y tepehuanes*, México, SEP/INI, 1972. Hinton dice que en Jesús María se ve sincretismo entre los conceptos de dioses, pero las ideas cristianas no llegan hasta el nivel de la visión del mundo. Además, "hay poca relación formal con la Iglesia. La mayor parte de las fiestas y ceremonias orientadas hacia el catolicismo son llevadas a cabo por miembros de la jerarquía cívico-religiosa del pueblo, con poca participación del sacerdocio formal" (*ibid.*, pp. 34-35). Se puede decir que en la Semana Santa los elementos católicos sólo ofrecen algún marco formal de la fiesta.

[20] Hoy día parece que existen dos corrientes principales para la cuestión del simbolismo corporal en la circunstancia participativa. La primera corriente tiene su origen en los estudios de Robert Hertz

Dos formas de cultura expresiva: un esquema tentativo

Como ya hemos dicho, la participación corporal observada en la fiesta es un tipo de actuación en extremo confortada, a la que llamamos "danza" en un contexto ordinario. Quizá podamos llamarla "danza primordial" o mejor aún "antidanza".

Tentativamente presento aquí un esquema dual, que alude a la expresividad del cuerpo humano.

Danza/participación primordial	:	*Danza/participación estilizada*
Dominio musical extremo (*continuum* música-voz-ruido)	:	Música como acompañamiento
desordenado	:	ordenado
no histórico	:	histórico, con argumento consciente
inconsciente	:	consciente
improvisado	:	coreográfico (improvisación dirigida)
Espacio festivo (carnaval)	:	Espacio ritual, escenario
Cultura participativa A	:	Cultura participativa B

El lado izquierdo muestra las diversas características de lo que designo como "danza/participación primordial", la que pude reconocer desde el interior mismo de la participación corporal en la Semana Santa cora; en el lado derecho del esquema se pueden apreciar las características opuestas que hipotéticamente se dan, como "danza/participación formalizada", en términos generales.

y M. Mauss, que, introduciendo la teoría lingüística-semiótica de Ferdinand de Saussure, estudian la posibilidad cultural del cuerpo como un medio de la expresión. Aquí se enfatizan los aspectos pragmáticos de la función semiótica del cuerpo. Mary Douglas, Ray L. Birdwhistell y Alan Lomax son los promotores más importantes en esta corriente aunque cada uno tenga distinta metodología. Ted Polhemus muestra su posición de una manera comprensible utilizando el modelo de Saussure: "Employing a Saussurian framework for the study of the human body would permit us to contrast *body expression*, on the one hand, with *body imagery*, on the other; the former being the material signifier, the latter being the conceptual signified" (Jonathan Benthall y Ted Polhemus, *The Body as a Medium of Expression*, Nueva York, Dutton, 1975, p. 24). Aquí el mecanismo simbólico del cuerpo se busca entre el significante (expresión material) y el significado (imagen corporal, o concepto), entre la característica arbitraria de la relación social humana. La segunda corriente la representan Victor Turner y Richard Schechner. Ellos parten de los estudios del "rito de pasaje" de Arnold van Gennep y desarrollan una nueva perspectiva del simbolismo de la conducta ritual humana, siendo inspirados por las prácticas teatrales. Se interesan en el proceso transitorio (Turner lo llama "*liminality*") de la participación humana, en el cual aparece la infiltración de conceptos como "lo sagrado", "tabú", "desviación", "ambigüedad" o "inversión"; estos vehículos semióticos funcionan principalmente para sostener el dinamismo ritual/teatral. Véase Victor Turner, *The Ritual Process*, Chicago, Aldine, 1969, y *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1975. También véase Richard Schechner, "From Ritual to Theatre and Back", *The Educational Theatre Journal*, vol. 26, núm. 4 (diciembre de 1974), pp. 455-480, y, del mismo autor, "Restoration of Behavior", *Studies in Visual Communication*, Filadelfia, Temple University Press, 1981, pp. 2-45.

El hecho de que deba asignar tentativamente aquí la especificación "cultura participativa A" se debe a que es una cultura que atiende a su expresividad mediante la difusión o dispersión de la participación corporal. Este tipo de cultura en mi opinión puede extenderse hacia una genuina expresión festiva (o expresión carnavalesca), en el estricto sentido del término.[21]

El siguiente pasaje de Jean Duvigneaud, quien distingue "trance" de "posesión" fundamentalmente en un contexto festivo y ritual, debería ser útil en una especulación posterior.

> Para el análisis, probablemente lo más difícil de aprehender sea la naturaleza de esos estados "a-estructurales", de esas "zonas de sombra" que sólo la literatura, con más fuerza, ha tratado de experimentar. No se trata ya de segmentos de realidad colectiva incluidos en el ejercicio de lo sagrado, sino de rupturas momentáneas en el "transcurso de las cosas" y para las cuales hay que definir una duración original como una aprehensión original del espacio.[22]

Volviendo a nuestro esquema de opuestos, en el otro extremo de orientación cultural (A) que se extiende hacia el cosmos festivo a través de la dispersión, existe otra cultura (B) que se inclina por la suprema expresividad a través de un trabajo con "fuerza centrípeta" o por medio de un proceso de "sublimación". Esta orientación cultural es realizada por lo general dentro de un espacio ritual formalizado o escenario artístico. De cualquier manera, a través del análisis de la participación corporal unida a la música, entre los coras, podemos extraer dos patrones de cultura participativa, que dirige y coordina la suprema expresividad.

Es un problema bastante difícil entender cómo nacen y se desarrollan estos dos opuestos de orientación cultural; sin embargo, el pensamiento de Duvigneaud, basado en su experiencia fenomenológica, que lleva el punto divergente de estas dos orientaciones dentro de un proceso sucesivo de trance y posesión, ofrece una serie de sugerencias.

> ...En vez de abordar el trance como una experiencia original, experiencia errante, cuya intencionalidad jamás es funcional sino que da al vacío de una existencia momentáneamente libre de la presión social. ¿No se tratará de dos caminos distintos y, por decirlo así, de un "doble frenesí", el del trance que conduce a la fiesta, y el de la posesión que lleva al ritual y a la religión?
>
> Este doble frenesí domina las manifestaciones "delirantes": la que encuentra su realización momentánea en la descomposición del "sí" social, el trance, y la que termina en la imitación de los modelos establecidos: la posesión...[23]

[21] Por supuesto, aquí tenemos que recordar la obra monumental de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

[22] Jean Duvigneaud, *El sacrificio inútil*, México, FCE (Colección Popular, 182), 1979, pp. 28-29.

[23] *Ibid.*, pp. 47-48.

Este breve ensayo ha intentado analizar la estructura sintagmática y paradigmática de la música festiva cora e incursionar en el terreno de la cosmología cora, mediante las expresiones "marcadas" del cuerpo unidas a los aspectos musicales. A todo esto, y debido a que mis experiencias de participación en la Semana Santa cora me han convencido de la existencia de dos orientaciones definitivas de cultura participativa, decidí presentar un esquema tantativo de la "teoría general de la cultura participativa", por decirlo así.

Este esquema será objeto de un posterior y más preciso análisis. Por último, lo que deseo subrayar aquí es que el estudio de la música y la danza deberían ser concebidos como el estudio de un estilo específico de conducta humana, un nuevo campo del estudio de la expresión participativa.

19

Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria*

Xilonen Luna

La Unidad Cultural Indígena XEJMN, la Voz de los Cuatro Pueblos, radiodifusora cuatrilingüe del Instituto Nacional Indigenista, está ubicada en la comunidad de Jesús María, municipio de El Nayar. Transmite con 5 000 watts de potencia y se encuentra en el 750 de amplitud modulada, su cobertura es de 120 kilómetros a la redonda aproximadamente; de esta manera abarca a casi toda la población indígena de Jalisco, Nayarit y Durango. Salió al aire por primera vez el 3 de abril de 1992 y transmite diariamente nueve horas al día, de 6:00 a.m. a 3:00 p.m.

La investigación participativa para el proyecto de radiodifusión comunitaria

En 1991 se inició el proyecto para la instalación de una radiodifusora cultural con el objeto de atender a la población indígena de Jalisco, Nayarit y Durango. Se decidió ubicarla en la comunidad cora de Jesús María, por ser la cabecera de uno de los municipios más grandes con población indígena, en su mayoría cora, y por estar instalado ahí uno de los centros coordinadores del INI.

Del diagnóstico socioeconómico de la región se pretendía obtener el perfil de las barras de programación. Se utilizó para ello el método de investigación participativa, conformando así los talleres de reflexión en las comunidades indígenas y tomando en cuenta su estructura social y comunitaria. En estos talleres se manifestaron propuestas por parte de los futuros radioescuchas, quienes sugirieron programas que contribuyeran al conocimiento de su medicina habitual; el fortalecimiento de la música tradicional; materiales de entretenimiento y educativos así como "las complacencias" o productos dirigidos a la población infantil; mensajes para el fortalecimiento de sus propias estructuras de gobierno, sociales, religiosas y de comunicación interpersonal y comunitaria, como los avisos.

* Artículo preparado especialmente para esta antología.

De los talleres de reflexión surgieron también los posibles candidatos para trabajar en la radiodifusora, en su mayoría jóvenes indígenas con escolaridad primaria y secundaria. A partir de entonces se les capacitó durante varios meses de manera interdisciplinaria; esta actividad arrojó que el aprendizaje de los futuros productores de radio no podía restringirse estrictamente a la radiodifusora, sino que era indispensable su acercamiento a las organizaciones indígenas de la zona de cobertura de la XEJMN, en el sentido de que comprendieran el proceso social, cultural, económico y político de su auditorio para lograr elaborar materiales acordes con esa realidad.

La etapa de capacitación inicial y operacional concluyó. Los muchachos indígenas aprendieron a manejar dentro de las cabinas el equipo de transmisión y grabación, así como la programación y locución. Actualmente se encuentran en la segunda etapa de aprendizaje para la elaboración de programas de radio; cabe aclarar que la unidad cultural cuenta con una cámara de video Hi 8 y una "isla de edición" para realizar programas en video, que ya se está empezando a utilizar.

En los últimos meses de la etapa de vinculación a nivel microrregional y macrorregional, los talleres de reflexión con comunidades y organizaciones arrojaron indicadores que ayudaron a corregir errores en la transmisión diaria o a darle otro matiz al proyecto de la radio.

De acuerdo con los resultados del diagnóstico, una de las conclusiones a que se llegó fue que los materiales de la radio se elegirían con base en los siguientes criterios:

a) Los sujetos de acción: niños, adultos hombres y mujeres, jóvenes, ancianos.

b) La priorización de la problemática comunitaria (económica, política, cultural), basada en las vertientes de movilización anual de la población indígena, de acuerdo con los ciclos migratorios, rituales y agrarios.

c) La colaboración con los grupos organizados, como la Unión de Comunidades Huicholas de Jalisco, Unión de Comunidades y Ejidos Indígenas de Nayarit y los grupos de Jicareros de los Centros Ceremoniales de Jalisco.

En la estructura de programación de la XEJMN, la vertiente agrícola se sustenta en el temporal de lluvia. La obtención del maíz como alimento básico está unida a las formas de organización territoriales, ya que los grupos de trabajo pertenecen a un tronco familiar común, que se basa en el derecho privilegiado a la posesión de un territorio y la explotación de sus recursos naturales.

Para la mayoría de los habitantes de estas zonas indígenas, el ciclo anual se rige por la temporada agrícola. Los asentamientos, que se consideran las principales comunidades, se caracterizan por contar con una estructura de gobierno tradicional y representantes de bienes comunales o ejidales que abanderan a su vez a rancherías pertenecientes a una o varias etnias, e incluso a población mestiza; las autoridades permanecen durante todo el año en la cabecera comunal. Por lo general, los demás miembros se reúnen allí para la celebración de fiestas religiosas o civiles, aunque casi siempre hay población permanente, sobre todo si existen pequeños comercios, servicios educativos y de salud.

Las familias se trasladan en el tiempo de lluvias a los ranchos de aguas para cuidar la siembra, el ganado y los animales domésticos. En la época de seca los

jefes de familia o familias enteras se ven obligados a emigrar a la costa en busca de trabajo asalariado y poder, entre otras necesidades, cumplir con la preparación de sus coamiles para la siguiente temporada de lluvias. Es así como regulan su situación económica, además de los compromisos adquiridos que giran en torno a las fiestas de la etnia, comúnmente llamadas "costumbre".

El movimiento migratorio de los que permanecen en el occidente de México es como sigue:

Febrero-mayo: Migración a la costa nayarita en los municipios de San Blas, Acaponeta, Santiago Ixcuintla, Rosamorada, Ruiz y Tuxpan; localidades: Palma Grande, Pericos, Pimientillo, Vicente Guerrero, San Vicente, Peñitas, Yago y muchas otras.

En lo que respecta a los que emigran a la frontera norte:

Febrero-mayo: Migración a la frontera norte y al territorio estadunidense para trabajar en el corte de naranja, manzana, pera, cereza, alfalfa, limpia y arranque de cebolla, la ordeña de vacas, el pastoreo de ganado bovino; en algunas ocasiones se emplean como obreros.

Julio-agosto: Los o'dam y los nahuas acuden al norte del estado de Durango, a las localidades de Santa Lucía y Canatlán, para el corte de manzana y el arranque de frijol.

En la temporada de seca de 1993 hubo una incidencia mayor de jornaleros en las costas de Nayarit. Se veían comunidades casi enteras en el arranque del jitomate y en el ensarte del tabaco, ya que las lluvias de 1992 resultaron insuficientes para obtener una buena cosecha de maíz en la sierra.

Vertientes religiosas

El sol-maíz para los coras o el venado-peyote-maíz para los huicholes colocan al hombre frente a un principio sagrado que los trasciende. Los elementos naturales como la tierra, el agua, las piedras, el aire, los árboles y las plantas influyen en la comunicación dentro de espacios y tiempos sagrados insertos en ceremonias religiosas. De los rituales se desprenden diferentes lenguajes visuales, corporales y sonoros que integran una serie de símbolos, a partir de los cuales la sociedad elabora sus mitos, y de ellos surgen los complejos sistemas de pensamiento y expresión. Ejemplo son los siguientes tipos de ritos:

a) Propiciatorios: Ligados a los pedimentos de lluvias a través de la oración, cantada y dancística.

b) Agrarios: Constituyen la principal fuente de actividades ligadas al ciclo vegetativo del maíz; son realizados en los sitios sagrados o bien en el propio lugar de la siembra.

c) De paso: Constituyen la presentación de los niños en las épocas de los ritos agrarios.

d) Petitorios: Por el buen crecimiento de los frutos, por las familias; se llevan a cabo al inicio de los ritos agrarios por un buen temporal y al final de cada ciclo agrícola.

Algunos ritos se caracterizan por ser realizados a través de grupos familiares, si bien otros son colectivos de tal manera que participa toda la comunidad, como en el caso de los coras.

Existe otro tipo de celebraciones íntimamente ligadas a las ceremonias del maíz, que son los ritos vinculados con el cristianismo, impuestos a la llegada de los misioneros jesuitas y franciscanos (1600 y 1722). Desde entonces los indígenas mezclaron sus creencias con las cristianas, adoptando significados propios.

En el siguiente esquema veremos cómo, a partir de las actividades anuales de los coras, se logró planear la programación de la radio para atender a la zona indígena.

Calendario	*Agrícola*	*Migratorio*	*Cultural*	*Ritual*
Enero	Desmonte		Cambio de varas	
Febrero		La costa de Nayarit	Pachitas	
Marzo				
Abril	Tumba y quema del coamil		Semana Santa	
Mayo			Mitote de la chicharra	Propiciatorio petitorio
Junio	Siembra		San Antonio	
Julio	Espera de los primeros frutos		Santiago/Santa Ana	
Agosto	Limpia de la milpa Recolección de nanches		Ceremonia del elote tierno	Agrario de paso
Septiembre	Primeros elotes		Santa Natividad/ San Miguel	
Octubre	Maíz nuevo (mazorca)		Ceremonia del elote maicillero Santa Teresa Santa Rosario	Agrario
Noviembre	Pizca del maíz		Ceremonia del esquite Presentación del gobierno tradicional	Agrario
Diciembre	Acarreo y desgranado		Fiesta del maíz nuevo para siembra Virgen de Guadalupe	Petitorio

Cabe aclarar que este plan es apenas un intento, toda vez que la radio tiene que pasar por un proceso de capacitación en el aprendizaje de la producción, operación, programación e investigación de los contextos socioculturales.

Durante la temporada seca de 1993 (febrero-mayo), se realizaron cápsulas dirigidas a los jornaleros agrícolas, y se puso énfasis en los avisos que provenían de la costa, ya que hubo mayor incidencia de cartas, para ser leídas por la radio, procedentes de los jornaleros agrícolas de los estados de Jalisco, Nayarit y Durango. Se realizaron cápsulas de prevención de incendios en montes y bosques, prepa-

ración de coamiles, cuidado del agua para beber y remedios caseros para evitar enfermedades estomacales.

Identidad y radio

A partir de la conjunción de diferentes elementos simbólicos de distintas comunidades indígenas se va construyendo la autoidentidad de la radiodifusora, al armonizar la dinámica indígena en su programación diaria.

En la XEJMN, las identidades se confrontan al mezclarse ideas y gustos musicales de cuatro regiones étnicas y de varias subregiones. Existe un proceso de interacción en la radio cuando se dan las aportaciones de los radioescuchas; la música de *raweri* y *canari* proyecta una semejanza entre todas las poblaciones huicholas por las características del canto, la dotación de instrumentos musicales y la lengua materna, aunque estos cantos y sones sean interpretados (entre los pueblos) de manera diferente por la afinación, ejecución y contexto festivo. A partir de los escuchas se da el intercambio de estilos de región a región. Otro aspecto es la participación en acciones de comunicación como las "complacencias"; los indígenas juegan con sus relaciones personales a distancia. A través de la radio pueden aparecer nuevos símbolos culturales sin que se modifique la estructura comunitaria, como la nueva manera de oír la música tradicional fuera del contexto original pero durante la temporada festiva; o pueden ponerse en contacto con sus familiares durante los periodos de trabajo como jornaleros agrícolas; escuchar cómo cantan los hijos canciones de los abuelos y enterarse de lo que sucede en otras poblaciones de una manera diferente. Otra faceta importante es la concepción del tiempo: cuando el locutor da la hora exacta y el escucha relaciona el tiempo con la cotidianidad en el acto de despabilar el sueño o el acompañar el café y las tortillas con el programa musical mañanero.

La radio y los movimientos sociales

El proceso organizativo de las comunidades indígenas en Jalisco y Nayarit se ha gestado durante varios años. Cabe mencionar que, de 1989 a 1992, los encuentros de pueblos indígenas en Nayarit dieron forma a la búsqueda del proceso de autorreflexión en torno al patrimonio cultural y la defensa de su integridad étnica.

Los wirrárika, o'dam, nayarhi'i y nahuas se quejaron ante las instancias institucionales e identificaron los principales problemas regionales que afectan las lenguas, usos y costumbres de las comunidades indígenas y la violación de los derechos humanos y culturales. Tal es el caso de la región cora, donde el ejército ha entrado con el pretexto de vigilar la veda de la venta de alcohol y combatir el narcotráfico, haciendo aterrizar algunas veces sus helicópteros en los espacios sagrados de Jesús María y dañando monumentos históricos, como el abandonado y sin techos templo jesuita de Santa Teresa, construido de material de cantera labrada en su interior y exterior y que el ejército ocupó por varios meses como

cuartel y como baño, o la casa comunal de la misma población que también fue dañada. Otro problema era el abuso de las mujeres indígenas. Estas violaciones testimonian que jamás hubo respeto ni reconocimiento al gobierno tradicional de estas etnias.

Los pueblos nuevamente reivindican respeto a los lugares sagrados; piden apoyo a las instancias oficiales para la rehabilitación de sus centros ceremoniales, para peregrinaciones y fiestas religiosas; en otro plano, el pueblo wirrárika exige la salida de las sectas religiosas protestantes que ejercen labor de proselitismo en algunos sectores de la comunidad, creando desequilibrio en el seno de estas entidades. Entre otras cosas:

1) Proponen la reconstrucción histórica de su etnia en la enseñanza oficial educativa, así como el reconocimiento de sus valores culturales.

2) Se proyecta la Organización de Médicos Tradicionales de los estados de Jalisco y Nayarit para difundir las técnicas curativas y el manejo de la herbolaria propias de los pueblos indígenas.

3) También cobra fuerza el proyecto de crear una radiodifusora en la sierra, que difunda los valores culturales y contribuya a la solución de problemas de las cuatro etnias, para que a mediano plazo ellos mismos operen la radio y produzcan sus programas.

4) Se reconoce al gobierno tradicional de las comunidades que posteriormente formarían parte de la estructura de las organizaciones de productores para vigilar el buen manejo de los recursos destinados a las comunidades indígenas.

El 13 de junio de 1990 se constituye la Unión de Comunidades y Ejidos Indígenas de Nayarit, y el 8 de abril de 1991 se forma la Unión de Comunidades Indígenas Huicholas de Jalisco, como instancias de segundo nivel, en un intento de resolver los problemas intercomunitarios e interétnicos y captar las necesidades comunes de toda la región, así como proponer soluciones ante las instancias oficiales y destinar, de manera más adecuada, los recursos otorgados por los Fondos Regionales de Solidaridad, para las áreas agrícolas, forestales, minera y de servicios, como los transportes de pasajeros.

El 3 de diciembre de 1991 se integra la Organización de Médicos Tradicionales Indígenas. Este medio propicia el reconocimiento y desarrollo de la medicina tradicional en algunas comunidades de Jalisco y Nayarit, y hay casos en que se vinculan con instituciones del sector salud presentes en la región.

En cuanto a la programación de la radio, surgió la primera participación de los médicos tradicionales: yerberos, hueseros, parteras y los curanderos mágico-religiosos, en varios programas en los que difundieron sus experiencias y las actividades de la organización.

Se dio un paso significativo para conservar y enriquecer la organización comunal y familiar solucionando problemas de la economía familiar; con este objeto se instalaron panaderías y cocinas comunitarias, huertos hortofrutícolas y talleres de costura, estos últimos manejados por las mujeres indígenas.

De igual manera, las Uniones de Jalisco y Nayarit contribuyen al desarrollo del patrimonio cultural, en busca de la defensa de sus lugares sagrados y de una base económica que les permita continuar con la costumbre.

El acercamiento de las comunidades con la XEJMN ha permitido resolver necesidades de comunicación, y se han propuesto temas en la programación de acuerdo con el proceso social que están viviendo.

Actualmente, las Uniones incluyen en el orden del día de sus reuniones regionales y estatales a la Unidad Cultural Indígena XEJMN, la Voz de los Cuatro Pueblos, como parte del proyecto cultural de la zona serrana.

La radio y los lugares sagrados

En las conclusiones de los Encuentros de Pueblos Indígenas, organizados por el INI y las Uniones, los huicholes manifestaron su descontento ante el saqueo de las ofrendas depositadas en los lugares sagrados, así como por la pérdida del derecho a transitar libremente por territorios que hace decenas de años eran suyos y en donde se encuentran sus lugares sagrados y que por razones geopolíticas quedaron fuera de sus comunidades, como es el caso de Wiricuta, ubicado en Real de Catorce, San Luis Potosí. Ante estos acontecimientos iniciaron un movimiento en torno al rescate y consolidación de lugares sagrados, tratando de conseguir financiamiento para el levantamiento de *ririquis*.[1]

En diciembre de 1990 se decretó que el lugar sagrado de Aramara[2] (diosa del Mar y reina del Maíz de Cinco Colores) es patrimonio cultural del grupo wirrárika. En 1992, los representantes de los centros ceremoniales de Jalisco, Nayarit y Durango se reunieron para construir el *ririqui*, lugar donde se depositarían las ofrendas. Este ritual, así como una parte de los cantos y de las actividades, los tiene registrados la XEJMN.

En mayo de 1993, los *o'dam*[3] de Durango cedieron formalmente el lugar sagrado de Aurra Manacá (situado en Cerro Gordo, Durango) a la comisión wirrárika[4] compuesta por gobernadores tradicionales, kahuiteros (ancianos) y jicareros (representantes de centros ceremoniales) de los estados de Jalisco, Nayarit y Durango, con el apoyo de las instancias institucionales. La radio ayudó a convocar a las comunidades huicholas de los tres estados. Miguel Ramírez, huichol de San Miguel Huaixtita y programador de la radio, ha dado seguimiento a este movimiento cultural traduciendo los cantos y reconstruyendo la historia en torno a los lugares sagrados con la ayuda de los ancianos. Se hicieron registros en video con la aprobación de los huicholes. También, en la lengua materna, los locutores huicholes comentan los resultados de estas movilizaciones. Las opiniones hacia la radio son recogidas por medio de las reuniones comunales y regionales de las Uniones.

Éstos son los indicadores con los que el trabajo de la radio se va evaluando cada día.

[1] Pequeños templos para los dioses.
[2] Situada al lado oeste de los puntos cardinales en la cosmogonía huichola en San Blas, Nayarit.
[3] Tepehuanos.
[4] Huicholes.

Los encuentros de pueblos indígenas

Como mencionamos anteriormente, de 1989 a 1992 se realizaron tres encuentros de pueblos indígenas en el estado de Nayarit. A éstos acudieron las autoridades tradicionales y agrarias indígenas de los estados de Jalisco, Nayarit y Durango; el tercer encuentro fue decisivo en la vida de la radiodifusora, pues se realizó en la comunidad de Jesús María y se formaron mesas de trabajo que abordaron las temáticas relativas a los artículos 4 y 27 constitucionales: Gobierno Tradicional (Derecho Consuetudinario), Lugares Sagrados, Mujeres, Medicina Tradicional y Radio.

Durante el 11 y 12 de octubre, la XEJMN estuvo transmitiendo en directo las conclusiones del encuentro y se realizaron entrevistas a los participantes: autoridades tradicionales, huicholes, tepehuanos, coras y mexicaneros. Llegaron alrededor de veintidós grupos de danzantes a participar durante la noche del 12 de octubre. No era un encuentro para protestar o para recordar los quinientos años de la llegada de los españoles a América; era un encuentro para discutir una serie de problemas que estaban viviendo en ese momento, para convivir con etnias de comunidades tan lejanas debido a lo abrupto de la sierra Madre y a lo dispersas que se encuentran unas de otras, pero tan semejantes en términos culturales. Así nuevamente afloraron los problemas de hace decenas de años, las necesidades y las propuestas del cómo seguir adelante. Si bien es cierto que fue organizado a partir de una instancia institucional (INI), lo importante es que llegó a formar parte de un movimiento indígena.

En el marco de este encuentro se realizó el Festival de Música y Danza Indígena que se transmitió en directo hasta las 12:30 de la noche. Así, los huicholes de Las Latas participaron con música de *raweri* y *canari*, los de Zoquipan con la danza del Toro, Puerto de Guamúchil, Brasiles, Santa Bárbara, San Sebastián Teponahuaxtán, San Miguel Huaixtita, San Andrés Cohamiata, se presentaron en esta manifestación cultural al interpretar parte de sus ceremonias. También lo hicieron los *o'dam* con la danza de Matachines y los mexicaneros con la danza de Palma y Paño.

Este día, antes del inicio del festival, fue presentada la radio indígena a los gobernadores tradicionales de las cuatro etnias a siete meses de haber salido por primera vez al aire. Así se oyeron los discursos del presidente de la UCEI-Nayarit y de la UCIH-Jalisco, de algunos gobernadores tradicionales y de los locutores indígenas. Con un brindis de refrescos de sabor concluyó este acto.

Como parte de estos acontecimientos, los locutores solicitaron a los *mara'akames* del centro ceremonial de Santa Catarina que hicieran una ceremonia en la XEJMN para bendecirla y presentarla a los dioses, para pedir por una buen vida a la radio y que ayude a las comunidades indígenas. Don Antonio Hernández[5] accedió y, así, la noche del 14 cantó con sus segunderos y veló, acompañado por los trabajadores de la radio. En el lugar de la ceremonia fueron colocadas las grabadoras que se utilizan en el campo; las credenciales de los trabajadores o algún objeto que les pertenezca, los planos y los documentos, todo fue bendecido.

[5] *Mara'akame* de Santa Catarina.

En la madrugada, como es usual siempre que hay este tipo de ceremonias, llovió buena parte de la noche. Al amanecer bendijeron las instalaciones, colocaron una vela (con doce listones, cada uno representaba a un trabajador) en la cabina de transmisión, bendijeron también la camioneta de la radio y a cada uno de los trabajadores, se depositó una ofrenda cerca de las instalaciones y se despidieron. Este acto es el camino para continuar con el diario quehacer de la radiodifusión.

El vínculo de la XEJMN con lo sagrado fueron los *mara'akames* huicholes. La comunicación de estos cantadores con el cosmos y los pueblos huicholes fue el eje del ritual que abrió la puerta de la aceptación. Se autoafirmó de esta manera el arraigo indígena en la emisora; la presencia ya está... falta un intenso hacer entre las comunidades y los trabajadores de la radiodifusora.

Programación musical

En la fonoteca de la Voz de los Cuatro Pueblos hay una canción wirrárika con dotación instrumental de *raweri* y *canari*[6] titulada *Rinoranonotzi eimamakabe* ("Mujer mestiza que estás en lo alto"). Pregunté a Jorge Martínez (locutor huichol) de qué hablaba la canción y me contestó que se refería a una virgen, pero que en esa interpretación se dedicaba precisamente a la radiodifusora. Esta manera de concebir la radio nos hace pensar en un agente externo y con poder, se trata de un medio de comunicación cultural que a veces se interna en la cotidianidad de los radioescuchas indígenas. La voz y la música entraron en las casas, en el solar; las mujeres mexicaneras de la comunidad de San Buenaventura, Durango, no interrumpen sus actividades para escucharlas, al tortear, al dar de comer a los animales domésticos, al limpiar la casa, al bordar la ropa de toda la familia; ahí, en ese lugar tan apartado hasta donde hay que caminar diez horas desde Santa Teresa, comunidad cora, para luego atravesar los enormes cordones de la sierra Madre, en donde el mundo se concibe limitado a una región y en donde las relaciones sociales se establecen cara a cara con otras poblaciones mexicaneras y coras. Ahí escuchan a Leopoldo (locutor mexicanero), originario de San Pedro Xícoras, Durango, que les habla en mexicano[7] y en español, y da la pauta para que se conciban otras formas de comunicación con los mexicaneros de su pueblo, o con las etnias que se encuentran en la zona de cobertura de la radio. Escuchar música tradicional de la región, escuchar los comentarios acerca de los movimientos sociales de las poblaciones indígenas —como los encuentros—, saber qué está pasando fuera de la región indígena por medio de los noticiarios y el riquísimo circuito de comunicación que generan los avisos personales, comunitarios, interétnicos e institucionales, llega a convertirse en una necesidad cultural. Un ejemplo de la experiencia de los avisos es el de los trabajadores indígenas de la costa (coras y huicholes), que escuchan la radio desde los plantíos del ensarte del tabaco y desde el galerón; y el hecho de escuchar *su* música desde el trabajo y el mandar

[6] Violincito y jaranita.
[7] Nahua.

avisos o peticiones de complacencia musicales los conecta de manera concreta con su región.

El programa de las complacencias, llamado "El gusto de mi pueblo", puede resultar tedioso o "anticultural" desde el punto de vista elitista de no respetar las preferencias musicales del auditorio o de encasillar la música tradicional indígena, pensando solamente en la recuperación de las raíces. Pero ¿acaso las poblaciones indígenas se pueden excluir del universo de la órbita cultural, o bien tienen derecho a entrar en ella? Desde luego la cultura musical y el gusto van cambiando. No pretendemos que permanezcan estacionarios, después de estos quinientos años. La música tradicional forma parte de todo un contexto cultural, social y religioso, lo mismo los corridos del narcotráfico, los bailes de tambora, la canción ranchera del mariachi, tienen su arraigo a partir de la cotidianidad de la vida indígena: la migración, los bailes populares, el trabajo en el coamil, etcétera.

Música sagrada, secreta y profana

Los pueblos coras y huicholes han vivido procesos socioculturales diferentes, y sus manifestaciones musicales son parte de la estructura de sus comunidades.

La música se fusiona y forma parte de la cultura de acuerdo con los intereses religiosos o sociales de cada población. La música crece y se readapta. Al igual que el ritual, es utilizada para diversos fines que marcan las características culturales de la etnia, no sólo como acompañante o como creadora de estados anímicos, sino como instrumento de uso para el enriquecimiento de la cultura o para el fin que a ésta se le quiera dar.

En la fonoteca de la XEJMN, el material musical grabado en la región se puede clasificar con base en tres criterios, de acuerdo con los contextos socioculturales en que se desarrolla: música sagrada, secreta y profana.

La sagrada interviene en rituales religiosos, y es interpretada en contextos específicos, como fiestas patronales, agrícolas, asociadas a la vida de Cristo, al cambio de varas o autoridades tradicionales, y la vinculada con la cosmogonía huichola. Está conectada con el mundo mítico cosmogónico de los receptores; crea la comunicación, entre instrumento-músico-divinidad; en el *Tacua'na* (mitote o ceremonia agrícola de los coras) "El Mayor" entabla la comunicación con el dios y quien le sigue es el cantador y tañedor del arco musical, éste es el mensajero que hace entrar a la familia en lo sagrado.

Pero la música sagrada también puede ser secreta, porque el iniciado sólo sabe de qué está hablando el canto. Así, por ejemplo, en el canto del *mara'akame* huichol, sólo él y los iniciados comprenden toda la ilación del mito que va relatando el cantador.

Hay música sagrada en la fonoteca, que fue grabada durante los rituales coras y huicholes, así como en los lugares sagrados de Aramara y Aurra Manaká y que sólo se transmite en momentos muy precisos. Este material es patrimonio exclusivo de ellos y fue grabado en las comunidades que dieron su voto de confianza a la radio para el fortalecimiento de la cultura indígena y el crecimiento de la XEJMN.

También hay música secreta que fue grabada en los rituales, y que no se transmite por petición expresa de los *mara'akames*, jicareros y kahuiteros y que se guarda como parte del patrimonio de las comunidades.

La música profana es la que interviene en cualquier evento sociocultural, e incluso en festividades; hay dotaciones de instrumentos musicales como el *raweri* y el *canari* (tocado por huicholes), que participan en rituales sagrados que refuerzan y dan vida a los mitos como un vehículo, pero también pueden situarse en la faceta no sagrada, como trovadores, improvisadores de sucesos de la vida cotidiana. Otro ejemplo es la dotación del conjunto de minuetes y sones de tarima (violín, tambora, guitarra y triángulo), interpretado por los coras en Jesús María, que pueden ser tocados en una fiesta patronal, en el Cambio de Vara o en una fiesta cívica como en el caso de los sones de tarima.

Y así "muchas músicas y muchas danzas" que, a través de la recopilación *in situ*, los trabajadores de la radio han logrado acopiar, tratando de acompañarlas con su respectiva ficha de investigación.

También está la música popular, es decir, la música de mariachi, norteña, ranchera, interpretada por músicos de la región que, por supuesto, le imprimen a las canciones su propio estilo de ejecución, a veces cantadas en lengua materna, y que se canalizan por medio del espacio para las "complacencias" o en otro espacio en la programación. La apertura a los intérpretes indígenas de música popular atrae en especial la atención de los radioescuchas, con corridos como el de *Agustín Castañeda*, haciendo alusión al asesinato del ex líder de la Unión de Comunidades y Ejidos Indígenas, quien se distinguió como luchador de las causas de los indígenas de Nayarit.

Centros de producción radiofónica

La radiodifusora no pretende ser más que un reflejo de la vida de las comunidades indígenas. La Voz de los Cuatro Pueblos se ha adentrado paulatinamente en la zona. A medida que la información se genera desde las comunidades, la radio se torna más representativa y se va imbuyendo de la problemática de la región, como es el caso de los aserraderos tepehuanos en Santa María Ocotán, donde existen serios problemas de corrupción. En este caso los tepehuanos ya esperan una posición por parte de la radio para que ayude a frenar este tipo de situaciones y apoye a la verdadera representatividad. Así, poco a poco se va gestando la red de los corresponsales comunitarios.

Se instalaron cinco centros de producción radiofónica en comunidades coras y huicholas, el primer centro de producción fue "Tatei kie", ubicado en San Andrés Cohamiata, Jalisco. Los huicholes de esta población ya están elaborando sus propios programas, hacen registros de música tradicional y mandan a la radio la cinta grabada para que sus mensajes sean transmitidos a todas las comunidades huicholas.

La apropiación de la radio por parte de las comunidades indígenas se irá incrementando siempre y cuando los involucrados tengan claro el compromiso para con su gente y asuman el derecho de ser y sentirse indígenas.

20

Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos*

Jesús Jáuregui

> De Inés Ríos, de 'ai viene la herencia de toda la familia. No digamos que igual que él, pero más o menos van agarrando la base de él. Todos los hijos, sobrinos, parientes, todos saben música. Casi la mayoría se enseñó bien.
>
> *Catarino Ríos*

> De'ai, que yo me acuerde, los hijos de Inés Ríos comenzaron a tocar; sus hijos, oyendo al papá, 'ai se enseñaron, que vienen siendo Cruz Ríos —el papá de Juan Ríos—, otro sobrino de Cruz, que se llamaba Marcos Ríos, y un hermano de él, que se llamaba Cleófas, también era violinista. Se empezaron a enseñar ellos y 'ai quedan los retoñitos. Causa de ese viejito, Inés Ríos, los retoños fueron muy famosos.
>
> *Rufino Ríos*

> Yo pienso que mi papá [Cruz Ríos] le aprendió la música a él, a Inés Ríos. Yo le aprendí a mi papá... de por allí viene la música...
>
> *Juan Ríos*

El mariachero Inés Ríos (¿1850-1920?)

Según la tradición oral de la región del río Huaynamota y del río Santiago, el primer mariachero huichol fue Inés Ríos. Uno de sus nietos, Juan Ríos, recuerda, con el siguiente relato, la manera como su abuelo aprendió a tocar la música de los vecinos:

> Cuando en antes se juntaban en las tardes los viejos —no de la época de él, él estaba nuevo entonces— le gustaba a él, a Inés Ríos, arrimarse a oír lo que platicaban. Y allí platicaban los viejos cómo debía de hacerle uno para hacer la compañía a los difuntos, allí daban cuentas pa' poder hacerse uno tigre, lobo..., pa' ir en la

* Preparado especialmente para esta antología.

noche a matar animales y comer carne..., entonces no había armas de fuego...; allí platicaban cómo le debía de hacer uno para hacerse rico de un día para otro, cómo se le debía de hacer para hablarle al diablo..., entonces el diablo andaba muy confiado entre nosotros, dizque nomás lo mencionaban y respondía cortito: "Mande, usted." Y a él le gustaba oír y se arrimaba... estaba muchacho.

Y a él le gustó el destino de ser músico. Pos que ayunó siete viernes. Fue a un cerro que le dicen el cerro de los Chiles, ai está por Huaynamota. Llevó su violín... un paño negro. Y allí tendió el paño y puso el violín y ya cuando eran las once de la noche, le gritó dizque al diablo y por este rumbo le contestó, ai pal rumbo de San Felipe. Y allí se estuvo. No'mbre, ¡ai aquellos estruendos que se oyió!: pujaba el tigre, bramaba el toro, parecía que se derrumbaba el cerro... y él oyendo todo. Ya cuando sintió que se venía arrimando cortito el animal, se oyó como tumbadera de palos [árboles], ya no aguantó y corrió, se fue de allí y dejó todo, ya cuando según se le iba a revelar el diablo, y se fue a dar a un cascajal y una piedra le talló desde el tobillo hasta la espinilla y el cuero le quedó colgando y ya no pudo caminar y allí se quedó oyendo todo. Ya que se acabó todo lo que le reveló el diablo, se fue poco a poco pa' su casa, ai dejó todo. Como pudo llegó a su casa.

Entonces los padres eran delicados. Él estaba arrimado con un hermano y entonces se obedecía al hermano mayor como padre. Entonces las reglas estaban duras. El hermano lo vio dormido en la mañana —porque se había desvelado— y agarró el petate y lo aventó al agua. Se levantó chueco.

—¿Luego, qué estás haciendo allí?

No le dijo nada. Y el hermano le dijo:

—Por andar de vago con las pinches viejas te pasa eso.

Y le puso una "cueracera" [unos azotes].

Así estuvo poco tiempo. Sería un mes, dos meses pa' aliviarse; el caso es que se alivió. Ya que pudo salir —como que vivía en un rancho, o en la orilla—, el caso es que vino a pasearse a un pueblito. Según ya le gustaba la "bebeta" [tomar] y anduvo diviertiéndose. Ya en la tarde, para irse pa' su casa, compró una botellita y se fue tomando, estaba bonita la luna. Por el camino encontró uno de a caballo. Venía uno de a caballo, brillaba con la luna todo: plateado el freno y los tapojos, el sombrero galoneado... y lo encontró. Venía fumando y le dijo:

—Buenas noches, amigo.

—Buenas noches —que le dijo mi abuelo.

Se saludaron —y mi abuelo pensaba que era gente— y dizque estuvieron platicando:

—¿Gustas un trago?

—Cómo no, hasta dos. ¿Gustas un cigarro?

—Nos lo echamos.

Lo que le extrañó a mi abuelo fue que el cigarro estaba negro. Lo encendió y se lo fumó. Y estuvieron platicando... Se despidieron. Ya le dijo "el jefe": "¡Pos ai que seguirle!" Y al poco de andar le dijo:

—¿Ya fuiste por tus cosas?

—No he ido.

Él, luego luego, comprendió.

—Ai están, así como las dejaste, así están. Ai te dejé lo que querías.

Hasta entonces se dio cuenta de que estaba platicando con el diablo. Ya le dijo "el jefe":

—¿Qué más quieres?

—Pos algo así pa' defenderme, ya ves... luego los borrachos.

Entonces no había armas, puro machete. Entonces, como que se desató el cinto y, al jalarlo, le dio una espada.

—Es una espada y se hace cinto. Vas a ser notado, vas a tener mucho contrario, pero tú vas a ganar en tu música. Cuando sientas las orejas calientes, levántate, porque ya vienen por ti. Vas a tener dificultades con los mismos mariacheros. Si tienen un compromiso, les vas a reventar las cuerdas y tú vas a ser el del compromiso.

Dizque así, ya fue y recogió su violín. Ai estaban tres papelitos negros, como mi uña de grandes. Ya los juntó, dizque los envolvió en un listoncito y los guardó y los cargaba como escapulario. Pidió la merced pa' ser un gran músico de vecino, de mestizo. Tocaba sones de tarima, polkas que se bailaban brazueliadas, puros jarabes... Decía mi padre que era músico de jarabes, sones, bules, cuchillos, mazurkas, chutes... Yo todo eso le oyía a mi padre.

No pos dizque tocaba en tres partes en la misma noche: tocaba como en Tepic, en Bellavista y en Puga... por tres partes tocaba la misma noche... Lo veían tocando 'onde estaba tocando y lo vían tomando entre sus amigos, dizque. Ya iban con el machetazo por él, entre tres o cuatro lo querían agarrar y se macheteaban entre ellos y él por allá, echándoles la Diana. Amanecía con mancuernas de reses y con la víbora [cinturón, a modo de cuero, que sirve para guardar consigo el dinero metálico] llena de puros pesos.

Él pidió la merced pa' doce años. Cuando ya iba a terminar, ya cuando le faltaban seis meses, hizo una novia "vecina": la muchacha vivía en San Luis de Lozada y él de seguro vivía pal rumbo de Huajimic —decía mi jefe que allá tenía su ganado. Era novia de él la muchacha y él salía a giras a tocar... duraba dos, tres meses trabajando allá. Y ya que le faltaba poquito [para cumplir su promesa], salieron a tocar pa' Dolores, ai pal lado de Durango, sabían hacer fiestas bonitas por allí, pa'quel lado. Es lejos, entonces se caminaba a pie nomás. En un gira por allá pal lado de Dolores andaba él tocando —ya tenía más de dos meses trabajando—, cuando soñó él que la novia se andaba casando y soñó qué día iba a ser la boda. Por allá andaba, cuando el mismo "patrón" le anunció en sueños:

—Tu novia se va a casar tal día.

Cuando amaneció, les dijo a sus compañeros:

—Me voy a ir yo, mi novia se va a casar tal día y apenas alcanzo a llegar.

Se vino y por allá dejó a los compañeros con el mariachi. La novia vivía aquí, en San Luis de Lozada. Pos sí, el día que llegó ya estaba la boda jalando, ya se estaba casando la muchacha. Llegó dizque mi abuelo y se metió hasta adentro, pidió un son —entonces se ocupaba bailar sones y había allí tres tarimas— y le brincó a la tarima. No, pos a las dos, tres patadas, la inutilizó, la quebró. Le brincó a la otra, igual... las tres tarimas quebró. No, pos la raza se enojó, se enojaron los

borrachos por lo que 'bía hecho, y se vienen dizque a quererlo agarrar. Nomás se dio el sentón y se salió pa' fuera y ellos nomás abrazados unos con otros. "Amárrenlo, aquí lo tengo." Y él ya estaba fuera de la casa. Cuando se salió, ai estaba parada la novia afuera también y ai la agarró y la metió en la funda del violín —entonces se usaba funda, no había estuchis— y se fue así, llevando la muchacha adentro.

Por allí dizque la Defensa Rural lo alcanzó en Tres Balitas, ai pal lado de Agua Caliente. Lo acompañaron buen tramo, a ver si le vían la novia... y nada. Ya les dijo a los de la Defensa:

—Bueno, ¿ustedes qué me siguen?

—No, pos la novia se perdió y pensamos que tú la traibas.

—No, pos yo no tengo nada.

Y se devolvieron. Llegó al paso de Agua Caliente, allí, en el embarcadero, la sacó de la funda del violín y la volvió gente y la echó en la canoa, con el velo blanco... no, ya no llevaba velo, ya estaba en la fiesta, nomás con el vestido que se puso. Se fueron ya los dos a Huajimic, allá vivía él... allá tenía su ganado. Estuvo con ella escondida, porque el gobierno lo andaba buscando. Estuvo con ella sin tocarla, porque le faltaban dos meses para despedirse del "patrón". Mientras cumplía, allá andaba nomás escondido. Doce años duró solo, sin pecar, no podía él tener mujer. Pero todavía se robó la mujer —a Juana Cabadas— antes de que entregara. Ya fue a despedirse de con el patrón, a darle las gracias. A los doce años le cumplió y le entregó lo que le había dado el diablo. Ya fue a pagar la manda, entregó todos los secretos que traiba. Vendió todos los animales, porque era rico. Y se fueron con un mediohermano de él, el que lo había echado al agua, que vivía en Pochotita, allá por la sierra, y se fue Inés Ríos para allá y se dejó de músico. Allí estuvo un tiempo, ya no fue músico más.

Sabe cuántos años después vendría a dar acá, allí se cimentó en San Juan de las Piñas, dizque caminó tres días por agua... estaba todo muy penoso en aquellos tiempos. Y allí falleció su esposa y allí quedó él solo. Y allí estaba una huicholita y se juntó con ella, que viene siendo la mamá de una familia que vive en Las Blancas —Cleofas, Fermín y Tomás Ríos— y esa familia viene siendo de esa mujer. Ellos desde chicos se independizaron de sus creencias, de sus costumbres, no hacen fiestas, se consideran mestizos. Y mi padre viene siendo de una hermana de la mamá de esos compañeros —de esos primos, parientes—; con la otra mujer vino mi papá. Luego, una niña quedó de la mujer que era vecina, se llamaba Angelita. De esa mujer —que crió mi abuelita— es la familia que vive en Salvador Allende: Carlos Ríos y el papá de Catarino, José. Ellos son Ríos Cabadas. Los otros son Ríos Martínez y nosotros Ríos González...

Hasta aquí llega, hasta allí me acuerdo de la vida de él, de Inés Ríos. Creo que mi abuelo era hijo de un español y de una huichola. Era güero, colorado, nariz apericada... los que lo conocieron, así lo platicaban: un hombrazo y una hablota robusta, pero se crió entre huicholes, sabía hablar virrárica y hacía fiestas de las de nosotros. Esto lo sé, porque mi papá lo platicaba.

Un bisnieto de Inés Ríos, Catarino Ríos, presenta otra versión, con ciertas diferencias, sobre el aprendizaje de ese primer mariachero huichol:

> Yo creo que Inés Ríos no trabajaba lo natural, como nosotros. Una vez me platicó mi papá que cuando él pidió el don de tocar, fue a un cerro —como aquel de allá arriba— y se subió a un árbol y le gritó al diablo: le pegó como dos o tres gritos. Es el árbol del viento y en huichol le dicen el *kieri*, viene a ser como el diablo. Entonces le contestó. Entonces se bajó del árbol y ya vido a una persona que venía. Entonces éste [Inés] no aguantó y corrió. Al correr se raspó en una piedra, se le peló el cuero.
>
> En el sueño, dizque le dijo que por qué había corrido, que no le iba a hacer nada, que juera otra vez allí 'onde le había salido. Entonces fue él allá otra vez. Le dijo:
>
> —¿Qué te hicistes cuando corristes?
>
> —Pos mire cómo estoy.
>
> Y que le enseñó la peladota que tenía. Antonces le dijo:
>
> —No tienes nada.
>
> Nomás le hizo así —le bajó el cuero, le sobó la pierna— y ya no tenía nada. Yo creo que cuando se raspó, el *kieri* lo hizo para que regresara... nomás le dio una sobada y ya no tenía nada.
>
> —Ora sí, dime ¿qué es lo que querías conmigo? ¿Para qué me gritabas?
>
> Y ya le dijo que él le diera para saber tocar. 'Tonces le dio un listón negro, por aquí así de chiquito [unos diez centímetros].
>
> —Pero no vas a agarrar el violín sino hasta los seis días.
>
> Y antonces hizo lo que le dijo: a los seis días ya agarró el violín. Y antonces le dio el don como él quería. Antonces tocaba aquí y tocaba en otra parte. Y eso es lo que a la gente le cayía raro.
>
> —¿Inés Ríos?... pos allá está tocando...
>
> —¡Pero también está tocando acá!
>
> Antonces, cuando él se cansaba, tiraba el violín al suelo con la vara cruzada y tocaba como que si él lo trajera en la mano. Una vez le platicaron a mi abuelo:
>
> —Inés, tu novia se está casando.
>
> —¿Cómo así?
>
> —Sí, se está casando orita.
>
> —Pos orita me voy.
>
> Se fue y cuando llegó sí se estaba casando su novia. Ya llegó y les dijo a los músicos:
>
> —Tóquenme un jarabe, pa' bailarlo.
>
> —Cómo no, pos en eso estamos.
>
> Empezó a patear en una tarima de palo y quebró la tarima, la hizo pedazos. Pero él nomás les estaba corriendo la vista. Antonces lo corrieron, porque dizque les estaba haciendo el mal en la fiesta, que andaba borracho, pero él nomás se andaba haciendo. Antonces él se fue, pero al irse agarra la novia del cogote [el cuello] y la echó en la bolsa del violín. Pos la gente... ¿usté' cree que no lo iban a seguir, pos ya llevaba la novia? Y al poco rato: "¿Onde está el señor?" Se les

desapareció de allí. Pos ¿ónde lo iban a hallar? Y como a la media hora llegó la novia otra vez allí 'onde estaba la fiesta. No agarró nada, nomás les estaba curando la vista... y la tarima estaba bien, no tenía nada.

Por eso digo que Inés Ríos no lo hacía "a la buena", tendría algo de secreto, era muy mañoso.

Y hasta allí le supe yo nomás. Esto es lo que me platicó mi papá, porque él lo vido, y eso es lo que nosotros supimos.

Logramos una tercera versión detallada de la leyenda de Inés Ríos, de boca de otro de sus bisnietos (Rufino Ríos *apud* Jáuregui, 1991). Aquí sólo recordaremos los siguientes planteamientos:

Inés Ríos sí fue un gran músico, porque él tocaba solo, pero acompañado: ése no ocupaba guitarra ni violonero... él nomás cargaba su violín y la música se oyía completa. Cuando se le reventaba una cuerda, él mismo la hacía; lo que no supe es si lo estaba haciendo personalmente o en base a otra creencia de él.

Una cosa es cierta, que Inés Ríos se enseñó en ese árbol: ése fue su don. El llevó ese instrumento, porque supo que había ese árbol allí. El *kieri* se transforma en persona, ésos son lugares donde se presenta él... son lugares apropiados, donde a las doce de la noche llega. Se pone el instrumento al pie del árbol o a un lado: donde va a pasar el espíritu. Desde oscureciendo, ai se queda la persona, velando hasta las doce de la noche. Si lleva suerte, a esa hora tiene que oír algún estrago: el *kieri* se convierte en sierpe, tigre, o un lobo o un venado.

El don es el poder, el poder que dio el *kieri* se lo dio en forma de flor: la flor azul es el don, el poder que le dio, se lo dio en forma de flor. El poder y el don es lo mismo.

El cinto se convertía en sable de acero. Era como un machete que se usaba con puño [empuñadura]. Según platicaba mi abuelito, cuando se ponían los relajos, jugaba [peleaba] con cuatro o cinco cabrones y ni siquiera lo tentaban.

El tema de la ayuda sobrenatural del diablo se presenta como recurrente, según vemos por la versión de Cleofas Ríos:

Decían que Inés Ríos cargaba el diablo, decían que él tocaba con el diablo. Dicen que hacía cosas que no se creyían... Son pláticas que oyía yo... Él sí sabía tocar, decían que to- caba en dos partes al mismo tiempo y luego que hacía tocar el violín solo. Yo creo que eso no lo hacía de "a buenas". Agarraba por ai algunos secretos, pienso yo. Sí le sé decir que él no tocaba "de a buenas, bien a bien", tenía secretos con el diablo... decían.

Otras personas entrevistadas, como Eleodora Rentería Robles, coinciden en varios de los detalles sobre Inés Ríos:

Mi papá me platicaba que Inés Ríos era muy buen músico. Que tocaba como aquí y también en Huaynamota. Tocaba en dos partes: no lo hacía "bien a bien"... ¡Dizque muy buen músico!

Decía mi papá que era arribeño, del Potrero de Gallegos, yo creo que ha de ser Jalisco. Era mitad y mitad, sus papases de él... ya ve que más antes, en aquel tiempo, la gente se revolvía como quería... no tenían cuidado con decir "ésta no es de mi raza"... lo que hallaban, eso levantaban... y compraron [tuvieron] a ese señor Inés y de ahí viene esa familia... también Cleofas, mi esposo, es nieto de él. Mi papá [Silverio Rentería Salas, ¿1897?-1957] nos platicaba de él [Inés Ríos] porque también era de la familia de los Rentería. Según eso, eran como primos: él [mi papá] le decía "Inés", no le decía "tío". Cuando estábamos en Loreto –porque no llovió y no hubo maíz allá en Las Adjuntas–, nos platicaba mi papá que él [Inés Ríos] era muy vago. Nos platicaba:

–Miren, mis hijos, ai enfrente está una cueva y yo le llevaba tortillas a Inés, porque estaba herido.

Dizque se agarraba a los carambazos con la gente, entre muchos, y no le hacían nada; y una vez le tocó que lo hirieran poquito.

Inés Ríos tenía su novia, era una mujer "vecina", de la familia de los Cabadas, hija de un señor Bardomiano, hermana de don José Cabadas, ella. Aquí vivían en El Casco, estarían en la Mesa [de Picachos], aquí cerquitas. Dizque se fue él a andar, a transitar por allá y al tiempo llegó y dizque le dijo a su tía:

–¿Qué hay de nuevo aquí?

–Pues la nueva que hay es que ya se casó tu novia.

–Tá bien –dizque le dijo él.

Entonces se fue y se bañó y se trajo su violín. Se lo llevó a la boda. Estaba en la boda, dizque, la muchacha sentada con el novio. Entonces él seguro se arrimó allí, la agarró y la metió en el violín. Y se fue tocando su violín, ya con ella... se la llevó. Duró –decía mi papá– dizque pos mucho tiempo por allá por la sierra con ella. Y "compraron" [tuvieron] una niña. Entonces ella [la mamá de la niña] pos no quería ya estar con él, seguro, ¿verdad? Y la dejó por allá, la mató y nomás se trajo a la niña. Se crió la niña, se llamaba también Angelita, que viene siendo la mamá de Carlos, el papá de Rufino. Eso es lo que me aplaticaba mi suegra, doña Félix, la mamá de Cleofas. Anduvieron mucho ellos juntos por allá por la costa, por Acatán de las Piñas... todo eso andaba ese señor y por allá vino muriendo don Inés Ríos.

Pero todos estos entrevistados son familiares –consanguíneos o afinales– del aludido Inés Ríos. Requeríamos, pues, el testimonio de alguien que no fuera su pariente, para corroborar la vigencia de su fama más allá de su círculo familiar.

Uno de los antiguos mariacheros serranos que sobreviven, don Luis Pacheco, nacido en Huajimic en 1901, recuerda las hazañas de Inés Ríos:

El difunto Inés Ríos, que tenía pacto con el diablo, hacía tocar el violín solo. Dizque ese Inés Ríos una vez andaba tocando en Puga y le dijo un tal Clemente Casas:

–¿Dizque tú eres el diablo, que haces tocar al violín solo?

Inés se hizo el disimuladote, dejó el violín en la silla y le atravesó la vara en las cuerdas y se fue a platicar con Clemente. Al rato, le dijo:

—Oye, ¿sabe quién está tocando mi violín?

Ya estaba tocando solo el carajo violín. Clemente le tuvo que pagar. Yo no lo conocí, pero oyí las honras de él, le ganó diez pesos a Clemente... en ese tiempo era mucho dinero. También decían que al que no quería dejarlo tocar le reventaba las cuerdas de lejos.

Sin embargo, como las diferentes versiones sobre las aventuras de ese primer mariachero huichol mezclan lo histórico con lo mítico —lo cual es normal en las sociedades tradicionales—, necesitábamos el testimonio de alguien que hubiera conocido directamente a Inés Ríos, para confirmar —ante la historiografía occidental— la plena veracidad histórica de su existencia.

Después de una búsqueda de varios años, localizamos en la colonia Mololoa de Tepic a una pareja, matrimoniada en 1925, que, en su infancia, sí había conocido personalmente a Inés Ríos. Don Cruz Medrano nació en Cuyutita de la Mala Noche, municipio de El Nayar, en 1903. Creció, se casó y formó su familia en la sierra; hace unos treinta años pasó a residir a este suburbio tepicense. Ante nuestra pregunta, su respuesta fue segura y categórica:

Yo lo conocí a Inés Ríos... en Carretones de Cerritos. Conocí a él y a su familia. ¡Sí!, sí lo conocí yo. Él tenía tres hijos: Faustino, Cruz y Tomás y sus hijas se llamaban Angelita, Pachita, Virginia y Luciana... Esos hijos que le conocí eran hijos de él.

Yo estaba chico, pero más o menos me acuerdo y lo conocí muy bien. En 1910 tenía yo siete años... yo, muy chiquito de a tiro, mis padrinos me recogieron y de ellos oyía yo esa razón en 1910: que tenía siete años. Le doy yo la razón de qué tiempo me acuerdo y de eso le doy yo un pormenor. Entonces Madero y Zapata entraron en dificultades, en revolución...

Inés Ríos era músico, sabía tocar muy bien... Él tocaba en cualquier fiesta que hacía la gente mestiza... muy buen músico. Y sabía curar también... curar enfermedades... era como los doctores del campo. Antes eran unos músicos muy diferentes a los que hay ahora. Anteriormente se tocaban canciones, porque en las borracheras "a lo antiguo", puras canciones, piececitas... Entonces no había músicas como las que hay ahora de tres músicos; eran músicos nomás de guitarra y violín. Eran músicos muy antaños, nomás la pura guitarra y el violín se usaban pa' la sierra. Después ya fueron tres músicos: guitarra, violín y violón.

En la manera de ser y en su modo de tratar Inés Ríos era muy campechano, muy ladino... Era indio, porque era hijo de una huicholita; pero era un indio hijo de español: era güero, colorado... Pa' lo que lo ocuparan, era muy mentado.

Inés Ríos murió cuando yo tenía unos trece años... Yo hasta allí le doy la clave. Estaba yo muy chico, pero esto es puro efectivo lo que yo le hablo. Lo que yo me doy cuenta, vide y oyí, eso es lo que le hablo. Bueno, oyía yo pláticas —yo eso no lo vide— y platicaban las gentes mayores que Inés Ríos tocaba en dos partes al mismo tiempo... que, si lo necesitaban, tocaba y cumplía en las dos partes al mismo tiempo...

Como Juan Ríos no nos había mencionado a Tomás como hijo de su abuelo, al preguntarle al respecto –a partir de la aseveración de don Cruz Medrano– nos respondió: "Ay, se me había olvidado mi tío Tomás... Es que murió joven él... luego, nomás tuvo un hijito que murió de chiquito, se desbarrancó cuando andaban buscando camotes..."

Sobre el tema de que su abuelo era curandero, Juan Ríos nos comentó: "Sí, platicaba mi jefe [papá] que Inés Ríos también era curandero, también era *marakame*... pos todo eso consiguió allá en el cerro..."

En contraste con las respuestas concisas de don Cruz Medrano, su esposa, doña Flora Hernández –nacida en Aguamilpa en 1905–, fue más prolija en sus informaciones, una vez que su marido le concedió el permiso para narrarnos sus recuerdos sobre el tema:

> A Inés Ríos yo también lo conocí, porque era amigo de mi padre y se visitaban frecuentemente. Cuando mataba algún puerco o una res, Inés Ríos invitaba a mi papá y sabíamos ir a su casa.
>
> Inés Ríos era un músico muy famoso. Cuando lo invitaban a tocar a una boda y a una fiesta, tocaba en una parte y en la otra parte también estaba tocando... ¡imagínese!... tocaba en las dos partes, cumplía.
>
> Varias veces lo invitaban a tocar a mi casa, cuando hacía los herraderos mi papá. Esos herraderos se hacían en La Palmita, en el rancho de mi papá, Diego Hernández Rentería –así se llamaba mi papá. Por cierto que todavía existe el corral. Mire, es que allí en mi casa, cuando hacían los herraderos, duraban ocho días. Unos músicos tocaban en el día y otros en la noche. Cuando tocaban un son, se subían un hombre y una mujer a bailar en la tarima aquel son... jarabes, como los nombran. Las tarimas eran unos árboles gruesos y los hacían huecos por debajo, como las canoas. Era un cajón largo y parejito de arriba, por debajo está hueco. Lo embrocaban pa' que sonara y lo amacizaban en el suelo y se subían a bailar arriba. Así bailaban los sones... y movían las patas redoblando, al son de la música y se pasaba uno pa'llá y el otro pa'cá. También bailaban piezas y canciones en el piso, había piezas que les decían "chotes": se agarraban y le daban así [señala hacia un lado] y luego daban la vuelta... corrían pa'llá y luego corrían pa'cá... Unas gentes bailando, otros tomando, otros jineteando, otros arriando becerros... huicholitos asando carne en las brasas, porque mataban un novillo o una vaquilla y se acababa, y mataban otra. ¡Viera qué bonito se veía... tantos hombres jineteando! Después de que acababan de herrar los becerros, metían las yeguas... Las muchachas se repartían: unas moliendo, otras torteando, otras haciendo gorditas de cuajada en el horno, otras bailando... se repartían.
>
> Don Inés Ríos sabía ir a tocar con mi papá. Iba con todo y familia, allí se quedaban ocho días, allí con nosotros; él iba de por ai de un ranchito que le decían La Guachera, de allí iba con nosotros. Era muy amigo de mi abuelito, de mi papá, de mis gentes todas... lo apreciaban todos. Era alto, güero, colorado... ojos azules... decían que era hijo de un español.
>
> Mi abuelito –el padre de mi papá– y Inés Ríos anduvieron con Lozada... platicaban ellos. Fue segundo jefe de Lozada mi abuelito, Inés Hernández; él era

de por ai de por Las Higueras, La Palmita, El Cordón... Platicaban ellos 'ónde peleaban, 'ónde dejaban entierros [de dinero]... que en el cerro que está al lado de Aguamilpa acabaron a sus contrarios con piedras que les aventaron de arriba.

Según eso, mi abuelito y Inés Ríos anduvieron con Lozada... anduvieron en diferentes partes. A Lozada lo traicionaron, lo denunció un compadre; aquí está su tumba de él en [la Loma de] Los Metates. La Casa Aguirre mandó matarlo, porque le debían a él muchos préstamos; los documentos de esos préstamos están allí en Picachos... quedaron como empaderados en una cueva.

Platicaba mi abuelito que allí en Picachos vivieron un tiempo y por fuera de la cueva donde vivían hicieron una atarjea en la misma piedra, 'onde les daban maíz a las remudas. Y en esa atarjea quedó llena de dinero y ai quedó la "espada de honor" de Lozada... así la mentaba mi abuelito... y que el puño [la empuñadura] de esa espada podía valer medio Imperio de México".

Aclaró don Cruz Medrano: "Ésas son espadas de las que acostumbraban los generales, los coroneles..."

Y concluyó doña Flora Hernández: "Platicaba mi abuelito que cuando él iba ya a indultarse, él a todos los soldados que quedaron vivos les dio 'de a medida' —de a cajón de a cinco litros— de dinero, pa' que regresaran a sus casas. Porque Lozada trajinó en revolución quince años... El tiempo que duró peleando él fueron quince años..."

Los mariacheros Cruz Ríos (¿1880?-1944), Cleofas Ríos (¿1920?-) y Marcos Ríos (¿1916-1969?)

Uno de los pocos recuerdos que Juan Ríos nos ha confiado sobre su padre es el siguiente:

Ese día íbamos a trabajar... era en "las aguas". Había sacado él dinero prestado, pa' desquitarlo por trabajo, en la limpia de coamiles. Debía él dinero con un señor que se llamaba Félix Cabada. Yo tenía unos doce años y andaba de compañía de él. Íbamos por una cuesta que le dicen la Cuchilla de los Fortines y como a dos, tres, cuatro kilómetros de lejos, o más, se oyía la guitarra —...tu-shú, tu-shú, tu-shú...—, se oyía el eco. "¿Qué se oye?" —dijo mi papá.

No... ¡pos dejó de ir a trabajar, por ir allá! Allí, en una majadita, estaba una hermana de él viviendo —mi tía Pachita. Allí era 'onde se oyía la música: eran días [del santo] de ella, seguro había mandado traer el mariachito y estaban festejando el día.

Y ya llegó mi papá y como eran conocidos don Luis [Pacheco] y él y Julián Carrillo, no, pos como si hubiera llegado "Dios del cielo". Luego luego le dio el violín don Luis —le pasó el violín— y don Luis se puso a tomar. Y mi jefe [papá] le empezó a tocar. Le tocó sones todo el día y toda la tarde y don Luis se puso a bailarlos... Don Julián acompañando a mi jefe con la guitarra... tocaba muy bien don Julián...

Don Luis Pacheco todavía recuerda a Cruz Ríos:

> Cruz Ríos tocaba violín... y era maldito... al que no quería que tocara, le reventaba las cuerdas. Me decía a mí:
>
> —Si ya no quieres tocar, ya no te sirve tu violín.
>
> —¿Cómo?
>
> —Ei.
>
> ¿A ver?, por creer, por saber, a ver si era cierto. No, sí, empezaba yo a tocar el son o la pieza y tronaba a la primera, luego se reventaba.

Y uno de los guitarreros que acompañaron a este mariachero, Mónico Robles, así lo rememora:

> Conocía a Cruz Ríos, desde cuando él estaba viviendo en [Carretones de] Cerritos. Fui compañero de él, tocábamos nada más dos, él y yo: porque entonces no había que vigüela, no había que violón, no había más de que solamente dos, violín y guitarra. Y yo fui compañero de él. Todo el tiempo los Ríos y yo hemos sido conocidos; a esa gente la conozco yo. Entonces, por eso le digo que tengo la seguridad de que al hombre ése [Cruz Ríos] y a su música yo los conocí bien.
>
> Tenía yo la edad de por ai de algunos doce o catorce años [*circa* 1930], cuando nos conocimos. En Carretones vivía mi abuelita, Luisa Márquez, y yo venía a verla de Huaynamotá a Cerritos, allí estaba la familia mía por parte de ella. Entonces cuando venía yo allí, echábamos música. Yo ya era músico de la edad de doce años, le entré por derecho al destino. Mi padre era músico, se llamaba Carlos Robles. Él no me dejaba que me arrimara yo a oyir. Pero yo tenía mucho entusiasmo por enseñarme y entonces, a escondidas de él, compré una guitarra, sin que él se diera cuenta. Y yo solo, nomás oyía yo y veía cómo ponía los dedos y ya me iba fijando. Y ya cuando él se dio cuenta, lo que él sabía, yo ya lo sabía, ya lo tenía grabado en mi mente. Lo que yo miraba que él estaba tocando, se me iba grabando en mi mente.
>
> El que tocaba directamente con Cruz Ríos era un tío mío, que se llamaba Guadalupe Valdivia, ése era el compañero de él. Pero cuando yo iba, a mí me dejaba la chamba, pa' que tocara, porque a mí me gustaba de corazón andar entre los borrachos, andar gustando, y me dejaba mi tío.
>
> La primera vez que él [Cruz Ríos] vio que podía acompañarlo, me dijo él así:
>
> —Cómo ves, Mónico, ¿tienes ganas de enseñarte a tocar?
>
> —Sí.
>
> —¿De veras?
>
> —¡De veras!
>
> —¿Tienes empeño?
>
> —¡Sí tengo empeño!
>
> —Vamos a hacer una cosa —dijo—, vamos a ayunar siete días. Esos siete días los vamos a ayunar al traspaso y ya cuando hagamos los siete días, vamos a ir a una cueva. En esa cueva tiene que salir "el patrón". El primero que tendremos que encontrar es un chivo; no vayas a tenerle miedo, no te va a hacer nada; nada más déjalo. Parece que te va a cornar, pero no te va a hacer nada, te va a lamber

nada más la frente. De ahí nos vamos a encontrar con un toro... ya parece que te va a cornar –dijo–, pero no le tengas miedo, no te va a hacer nada, nada más te va a lamber la frente. En el rincón nos vamos a encontrar con una víbora por aquí así de gruesa [unos treinta centímetros] y ya parece que te va a morder, pero no le tengas miedo, no te va a hacer nada y, entonces, vas a abrir la boca y te va a lamber el paladar. Y entonces de ahí ya se va a presentar "el patrón" y ahí vamos a hacer un juramento, con el plazo de siete años. Tú no tendrás que buscar mujer, te van a seguir las muchachas, a quererte besar, tú no te vas a dejar, porque si te dejas, vamos a ser perdidos. Tú necesitas de retirarte, de no hacer caso. A los siete años –dijo–, te prometo que estamos libres pa' tocar en tres bodas a un solo tiempo. Te están viendo que estás tocando aquí, que estás tocando en la otra parte y en la otra, en la misma nochi. Nos están viendo que estamos tocando ahí, pero no somos nosotros... es "el patrón"; nosotros podemos estar dormidos en nuestra casa. Vamos a ser "campeonatos" [campeones] en todo el municipio pa' tocar, de dondequiera nos van a llamar pa' tocar, naiden va a tener más chamba que nosotros.

Le dije, pues: "Mira, todo se me hace fácil, lo que no se me hace fácil es que digas tú que le vamos a perder nomás porque me vaya a abrazar una muchacha." Entonces le dije yo: "Ai que quede, así la dejamos mejor." No quise entrarle yo, porque dije: "Vamos a perder cuando menos piense... si estoy yo dormido y llega una mujer y me besa, ya con eso vamos a perder."

Él [Cruz Ríos], si se le ocurría a usted: "quiero que me toque el violín solo, ai en esa silla", no decía que no. "Te cuesta tanto, si quieres que el violín te toque una pieza, una canción... un ratito, que te toque el violín solo." Lo hacía, cuando le pagaban. Yo no lo vi, nomás lo llegué a escuchar que le llegó a amagar cortito a personas, que si lo dudaban, que le pagaran lo que él quería.

Cruz tocaba violín, tocaba música antigua. En ese tiempo, cuando Cruz Ríos tocaba, se acompañaba con las guitarras de ésas, panzonas. Se necesitaba de que llevara sonido, se necesitaba de que se oyera, ¿verdá? Porque, sabiéndolo sonar, ese instrumento se oye como tamborcito, lejos se oye. Las guitarras de ahoy, ya nada más tocan el puro tiempo; en aquellos tiempos, se le daba el golpe, se hacía el pespunteo; se revestía la pieza, y se le daban algunas vueltas. Y se oyía lejos la guitarra ésa, porque también está en saberle dar el golpe, porque si no le da el manoteo como es, no se oye; pero dándole bien, se oye lejos.

El único sobreviviente de este periodo de la tradición mariachera de la familia Ríos, Cleofas Ríos, nos comenta:

Yo me enseñé lírico, a lo que me daba la memoria. Yo oyía a mi tío Cruz. Yo cuando me acuerdo, ya tocaba Cruz, no sé decirle cómo o cuándo aprendió. Pos él tocaba con alguno que lo quería acompañar; no era músico de posición, era nomás cuando lo ocupaban en una tocada iba a tocar. Cruz tocaba violín, ya era violín de esos que hay orita.

Yo aprendí de los quince años pa' delante. No era músico de cuenta [de nota], era "musiquillo". Yo tocaba con el que me daba la gana de acompañarme. Mi

hermano Marcos sí me acompañaba de fijo; pero nos juntábamos con otros. [Cleofas y Marcos duraron tocando aproximadamente de 1935 a 1967.]

Yo tocaba 'ondequiera que vivía. Cuando comencé a tocar, vivía en un rancho que le decían El Chiquihuitillo. Tocaba aquí por Roseta, por San Rafael, aquí por El Zapote cuando hacían los rodeos.

Yo aprendí a pura cabeza. Tocaba bien, porque la gente me procuraba. Marcos tocaba violón, comenzamos a tocar iguales. Yo tocaba de esa música ranchera. Minuetes, cuando se trataba de santos o angelitos; cuando se trataba de bailar, piezas... pero de son. También tocaba sones.

Luis Pacheco y yo anduvimos tocando juntos: nos convidábamos. Yo toqué con Atilano Martínez de Villa Guerrero. Marcos andaba conmigo de todos modos, tocara yo con quien tocara.

Rufino Ríos, sobrino de Cleofas, así recuerda el final de ese periodo:

Después de la Revolución, Cruz y su papá, don Inés, vivían en un punto que le decían Chiquihuitillo y luego se vinieron a un punto que se llama Carretones de Cerritos. Nosotros vivíamos con mi papá [José Ríos] y mi abuelito [Candelario de la Rosa] en Rancho Viejo, pero se visitaban ellos: íbamos y venían pa'cá con nosotros. Luego nos juntamos con ellos en Cerritos, porque eran primos de nosotros.

Cuando nosotros recordamos ya había muerto don Inés, pero de esa descendencia algo se le pegó a su hijo Cruz, muy bueno pa' tocar; pero líricamente, no de notas, nomás oyendo, como los pericos: él aprendió oyendo a su papá. Cruz, el papá de Juan, era músico de los primeros: guitarra y violín nomás, así andaban 'ondequiera. Cruz salía de su casa con su violincito y tocaba con el guitarrero que se hallaba: dos músicos nomás hacían el baile. Cuando tocaron Marcos y Cleofas, cuando venían mariachis, ai se incorporaban... Luego había otros señores mestizos —hermanos ellos— Melquiades y Darío Hernández; entonces ya eran cuatro los instrumentos que tocaban: Cleofas tocaba el violín, Marcos el tololoche [violón], Melquiades guitarra y Darío la vigüela.

Entonces, cuando comenzamos a enseñarnos nosotros, ya había muerto Cruz Ríos, y ya había un mariachi de huicholes allá en Carretones de Cerritos: los tíos grandes —Marcos, Cleofas y Faustino Ríos— junto con mestizos, unos señores Hernández; tenían un mariachi y salían a tocar a Roseta, a San Rafael, en distintos ranchos, ai por Laureles, por Huaynamota...

De allí empezamos nosotros: mi compadre Juan Ríos y yo. Entonces oyíamos a Cleofas y Marcos con sus compañeros. Aprendimos de los tíos y de los músicos que iban pa'allá pa'l rancho. En ese entonces, cuando nosotros comenzamos, los primeros que escuché yo, cuando me acuerdo por allá por el 46, fue un mariachi de Puga, ese músico se llamaba Antonio Lazunda, mestizo; el mariachi eran cinco músicos: el vigüelero se llamaba Ligio Cruz, el guitarrero se llamaba Sebastián... no sé de qué, el nombre del violonero era José Magallanes —un hombre prieto, grandote—, no era originario de Puga, era de San Fernando, ese señor usaba el arco [para tocar el violón].

En ese entonces había muchos musiquillos. Yo oyí primero a ese mariachi de Puga, fue por allá por Carretones de Cerritos. Luego escuché a un músico que llegó allá a Cerritos, se llamaba Atilano Martínez, era de Puente de Camotlán, un violinista muy bueno ese señor, tocaba con un mariachi de a cinco músicos, tocaron en la boda de los Monroyes; pero se le fueron los compañeros, porque andaba mal: traiba a la señora robada y él no se podía regresar, se quedó allí a pasar "las aguas" [la temporada de lluvias].

De allí oyimos a Luis Pacheco y Julián Carrillo, ése era un mariachi de guitarra grande y violín nomás; ésos se llevaban por ai por Rancho Viejo. Luego un violinista, vivía ese señor en Zapote de Picachos, se llamaba Aurelio Ruiz y su guitarrero un señor que se llamaba Guadalupe Valdivia. Todos esos músicos conocimos por esos recintos: me ponía yo... los escuchaba... ¡tan lindo que tocaban! Y así como nosotros conocimos a esos músicos, otros nos recordarán a nosotros que tocamos en aquellos tiempos.

Esos músicos escuchábamos entonces, todavía no hacíamos nosotros el mariachi, teníamos nomás los violincitos de *virrárica*. Luego iba Luis Pacheco, él andaba ai por Ventanas, y se juntó con Marcos y Cleofas Ríos y ya se hicieron cinco músicos, con dos violines. "Que en [el día del] Santo de fulano se oyían dos violines, ¡se oyía bonito... se asegundaba!"

El mariachi de Carretones de Cerritos (1945-1957)

Entonces nosotros dijimos a completar los cinco que tocaban pa' que se oyera bonito. Los muchachos me decían a mí, como era el más grande: "Luego ¿será difícil tocar como tocan ellos?" Decían: "¿Qué nomás los viejos pueden tocar, luego nosotros no nos enseñaremos?" [Mariano Ríos]

Nos enseñamos nosotros en violín de huichol. Nos gustó la música de mestizo y nos compramos cada quien un violincito de *virrárica*. Por allí empezamos... lo afinamos de mestizo... y que la segunda. Mi compadre salió más listo que yo y comenzó a afinar la guitarra. [Rufino Ríos]

Rufino y mi compadre Juan empezaron a estudiar con el *ravere* de huicholito, tocaban canciones de mariachi en *ravere* de huichol. Yo compré el violón y Secundino González —era hijo de un señor hermano de Cruz Ríos, se llamaba Lucas— mandó hacer una guitarra, no crea que de fábrica, se la hizo un huichol, José Martínez, a puro machete. [Mariano Ríos]

Era una guitarra grande, de clavijas de palo, entonces todas las guitarras así estaban, 'ora nuevamente las maquinarias [para el encordado] han salido. Un hermano de Marcos, que se llamaba Tomás, compró la vigüela y pues así fue como empezamos a estudiar. Yo le dije a mi papá: "Cómprame un violín." Pero los jefes eran muy duros en aquellos tiempos. Mi jefe me regañó: "Mire, lo que vamos a hacer, mañana le voy a comprar un machete pa' que se vaya a trabajar." Pero

nosotros, mi compadre Juan Ríos y yo, ya estábamos entusiasmados con la música del mariachi, ya nos había gustado. [Rufino Ríos]

Mi hermano lloró y, al ver eso, mi tío Esteban Ríos le compró el violín a ese Atilano [Martínez]. [Mariano Ríos]

Mi compadre [Juan Ríos], cuando me compraron ese instrumento, él se compró otro, un violín hechizo. Así armamos nosotros el mariachi por 1946. Ya que compramos los instrumentos nos pusimos en obra, escuchando a los viejos, con mucho trabajo. Por cierto que entre la huicholada de entonces no había otro mariachi, por San Andrés Coamiata, Tuxpan de Bolaños, ni por Guadalupe Ocotán, que son los centros ceremoniales donde está toda la huicholada. Aquí en Carretones de Cerritos comenzamos a tocar de mariachi los huicholes. [Rufino Ríos]

Juan Ríos también da su versión del inicio de ese mariachi de cinco músicos entre los huicholes:

Por 1945 se formó el primer grupo de mariachi "grande" por parte de huicholes. Se formó en Carretones de Cerritos y yo era el jefe del grupo. Yo ando en sesenta años: soy del 30; de quince años entré de músico al mariachi; en lo huichol, de diez a doce años. Rufino Ríos era mi segundero, Mariano Ríos el violonero, Trinidad Rentería tocaba la vihuela y Secundino González, la guitarra.

¡Ei!... los iniciadores nosotros fuimos ai del mariachi, en Carretones de Cerritos. Primero éramos Mariano y Rufino [Ríos] y otro primo hermano, Secundino González, y un "vecino" que es cuñado de nosotros, Trinidad Rentería.

Al principio, nomás era puro compás los instrumentos y tocábamos así, no conocíamos el compás de la música. De un mariachi que fue de Atonalisco, de Luis Pacheco, aprendí el compás, cuando tocaban me fijé. Antes, 'ondequiera entrábamos. Entonces me comencé a fijar el compás.

Batallé pa' que se me fijara el compás y también pa' hacerlo. En el monte, solo, iba pensando cómo iba la melodía y la armonía. Le batallamos pa' entrar juntos y pa' cantar también. Uno en sueños compone música y se le graba.

Casi toda la música que toco la aprendí con mi papá, que se llamaba Cruz Ríos González; él tocó música de mariachi: jarabes, potorricos, chutes, mazurcas. Mi papá sabe Dios con qué grupo de mariachi tocaba; murió cuando yo tenía catorce años. Esa música la aprendí yo con él; el compás no lo sabía, lo aprendí con [Luis] Pacheco.

Todos los integrantes de ese mariachi recuerdan lo difícil de su inicio:

Así nos fuimos nosotros, al puro oído, sin director ni nada, líricamente, así la hicimos. La primera vez que tocamos, cuando ya nos acomodamos, fue en Zapote de Picachos, pa' un día de clausura de una fiesta escolar. Nos veíamos curiosos: nuestros pantalones eran calzones de manta todos, en ese tiempo así se usaba, así la gente se vestía, los calzones blancos, sin adornos; camisa y sombrero. De allí comenzamos la carrera por derecho; de aí nos solicitaron a muchas partes, por

donde los viejos tíos andaban tocando. Comenzamos a tra- bajar y al poco tiempo la gente comenzó a decir: "Los muchachos tocan mejor que los señores." Lo apartamos a ese mariachi, les ganamos el lugar a ellos; así anduvimos tocando por Ventanas, Jazmines, Huaynamota, por Guadalupe Ocotán, Jesús María, Gavilanes... A nosotros nos reconocían como el mariachi de "Los Ríos".

En Huaymoloya conocí a un señor que se llama Daniel Pulido, un músico muy bueno, eran bien famosos, es el mariachi mejor que había; nosotros entonces ya tocábamos, andábamos pa'llá y pa'cá. A don Cuco Orozco yo lo oyí en Zapote de Picachos, él tocaba entonces con sus hijos: muy buenos músicos pa' tocar; les decían el mariachi "de los Hormigas".

Íbamos a los pueblos y allí aprendíamos en los discos; había más antes unas que se llamaban "victrolas" que se tocaban con una aguja: allí aprendíamos cualquier pieza, oyéndolas. Pero 'onde más aprendíamos era de los señores, de los mariacheros, oyéndolos, aprendíamos líricamente, a puro oído, pero que nos hayan dado clases, no. [Rufino Ríos]

Ai tocamos todo eso, mucho trabajo teníamos. Íbamos a Rancho Viejo, La Mesa de los Caballos, La Palmita... en fiestas escolares, en santos. Llegábamos de una parte y ya estaba otro recado de otro lado.

Íbamos hasta San Juan Peyotán, a Santa Rosa. Llegábamos con dos mil pesos y mi mama me decía que comprara ganado. Pero uno es pendejo: con ese dinero podía comprar entonces ocho vacas; pero a puro pistear [emborracharme], con un garrafón de tequila al hombro y los amigos... y el mariachi tocándome.

¡Ei... cómo teníamos trabajo! Doce años duró ese mariachi y diario trabajando. Doce años duramos juntos trabajando. Íbamos pa' la sierra, hacíamos dos giras en las secas, durábamos un mes y medio. Llegábamos cada uno con dos mil pesos en aquellos tiempos. Lo que es no saber uno cuidar. Yo nomás le daba 300 pesos a mi madre y a los otros 1700 me los chingaba en la cerveza, cargando el mariachi. Todo me lo chingaba en la cerveza y el vino. Andaba el atajo de cabrones detrás de mí... y yo "jalando" [bebiendo]. Las vacas lecheras —buenas las cabronas— valían 250 pesos... en esos doce años 'bía yo quedado rico.

Duré doce años tocando allí. Luego hubo problemas: el violonero se enamoró de una vieja y se dieron de balazos... A los doce años Mariano se enamoró de una "vecina" y tenía problemas la pinchi vieja y ya lo andaban matando. Andaba de alborotado, porque él ya estaba casado y la otra era de esas alegres y tenía queridillos y uno lo andaba matando. Ya te digo... Ya se fue el mariachi para San Rafael y ai me quedé yo solo, como si no hubiera sido músico... esperando a ver quién me convidaba... ya nomás "a la pegona" con otro mariachito. Nomás me la llevaba así después y ya no era igual, ya estábamos muy hallados yo y estos compas. [Juan Ríos]

Pasó un caso de que se mataron los señores Marcos y otros hermanos con otros señores Ibarra. La gente nos salimos de allí de ese ejido de Cerritos, cada quien por distintos rumbos. Desde ese entonces mi compadre Juan Ríos ganó pa'l lado de Compostela, de Zapotán de las Jícaras. Yo ya de allí también me vine a San

Rafael, municipio de El Nayar, ai me fui a vivir, y jamás nos juntamos ya los compadres, nos desbalagamos. [Rufino Ríos]

El mariachi de San Rafael - Carretones de Cerritos (1958-1965)

Cuando se destruyó el mariachi –que se fueron mis primos para San Rafael– fue que quedé yo solo allí en Carretones de Cerritos. A un hermano mío, Pancho, le enseñé yo a tocar violón y a mi hermano "Poli" [Apolinar], guitarra. Y así conseguí a éstos acá, a Tereso y a Fidel [Martínez], vivían en San Rafael. Y organizamos otra vez el grupo con cinco elementos.

Duramos como seis o siete años trabajando juntos. Hacíamos giras por Jesús María, Santa Rosa, San Juan Peyotán, San Francisco... subíamos a Jazmines, La Palmita... de allí le dábamos pa' Ruiz, bajábamos por El Zopilote, El Venado... todo eso andábamos.

Nos iba bien. No había competencia entonces, los tocadiscos apenas estaban comenzando a sonar. Entonces nos pagaban con puras monedas del 0.720, de plata.

Nomás agarrábamos la cobija, tortillas, un cambio o dos de ropa y agarrábamos camino. Andábamos a pie, cargando los instrumentos. Entonces no había estuchi, se usaban bolsitas de percal de "cabeza de indio" pa' los violines. Durábamos quince, veinte días, hasta un mes sin regresar a la casa.

Llegábamos a una casa:

–Oiga, señora, ¡tortillas por música!

–No tengo, pero orita las hago.

Mientras estaba moliendo en el metate, le echábamos las canciones que pedía.

A veces íbamos pasando y había un festejo de un santo, se daban cuenta de que allí íbamos y nos detenían. A veces llegábamos a un rancho y había boda, nos contrataban. Nos daban adelantada una feria [un dinero], mientras se preparaban, uno o dos días, porque a veces estaban desprevenidos. En Los Sabinos estuvimos una semana con Lencho Díaz; se vinieron a casar hasta Tepic y allí estuvimos hasta que regresaron pa' la boda.

Cuando había boda, venían desde Jesús María por nosotros. Les tocamos allí a los hijos de Epigmenio Medrano cuando se casaron. Otra boda fue en Jazmines, cuando se casó Juan Villarreal. Allí en Jazmines, cuando la boda de Felícitos Ocampo, se acabó la boda y ya nomás quedaban dos bailadoras, las hijas de Diego Escalante; el papá, seguro por darles gusto a sus hijas, dijo: "Ai están las bailadoras, dense gusto." Le seguimos el día siguiente, con los borrachos, todo el día y toda la noche; al otro día, como a mediodía, nos rajamos. Nos cayó don Feliciano, luego los Arellanos y luego un viejo ya al último. Ya a esas horas andábamos nomás... ya le dijimos: "Déjenos descansar, ya no podemos." Consciente el viejo, nos dijo: "Bueno, unas tres, cuatro horas." Según eso, estaban viendo el reloj, porque a las tres o cuatro horas, luego luego llegó: "Órale, ya es hora." Trabajamos mucho esa vez. [Juan Ríos]

Así recuerdan los hermanos Martínez esa época:

Nosotros comenzamos a trabajar con Fermín Bautista –él vivía entonces en el mismo rancho [San Rafael]–; allí hicimos un grupito chiquillo. Pero no teníamos violón todavía. Y con un tío de nosotros –se llamaba Mónico Robles– éramos cuatro ya: vigüela, guitarra y dos violines.

Con el tiempo, nos pusimos a hacer una canoa entre todo el ejido, todos cooperamos. Ya vendimos la canoa y con el dinero mandamos por el violón a Tepic.

El mismo día que lo llevaron, lo estrenamos. En la tarde se hizo un borracherón de gusto, porque ya teníamos violón. Puro alcohol con refresco tomanos. Nos amanecimos de puro gusto de que ya teníamos violón. Amanecimos desvelados y nos fuimos a dormir. Y al rato, cayeron otra vez: estaban picados y el violón sonaba bien, estaba nuevecito. Le seguimos toda la tarde y hasta las once o doce de la noche.

Ya habíamos ido a tocar dos o tres veces a la sierra con Fermín, y cuando éstos [los Ríos] se salieron de Carretones de Cerritos, vino Juan Ríos un tiempo a San Rafael. Rufino ya tenía su mariachi, andaba con Fermín. Y nos juntamos con Juan.

Nosotros vivíamos en San Rafael y Juan vivía en Carretones de Cerritos. Nomás nos poníamos de acuerdo qué día íbamos a salir y llegábamos nosotros un día antes. O, si había compromiso, iba uno por ellos. [Tereso Martínez]

El mariachi de San Rafael - El Vicenteño (1958-1973)

Allí nos conocimos Tereso [Martínez] y yo en San Rafael, ejido de El Vicenteño; ellos tenían un tío que se llamaba Mónico Robles, con guitarra él y él fue quien seguro les enseñó a tocar. Tereso de violín, su hermano Fidel tocaba la vigüela y el tío ése con guitarra "de las grandes", entre los tres tocaban. Nos unimos, a mí de violín y a mi hermano Mariano de violón, nos acomplamos los cinco músicos. Esos muchachos son mitad y mitad: el papá era huichol y la mamá era "vecina", era mestiza.

Allí también, en San Rafael, conocí a Fermín Bautista, le decían el mariachi "de los Burros", muy famoso ese músico también cuando estaba nuevo; ese hombre sí tocaba por muchas partes: Puente de Camotlán, Guerrero, San Juan Peyotán, San Miguel del Zapote, toda esa región andaba. El hombre era originario de San Martín de Bolaños. [En realidad, es originario de Tepizuac, Jáuregui, 1992.]

De allí hicimos el mariachi, fue por ai más o menos como el 58 y duramos juntos tocando algunos quince años, muy hallados a la música. Salió Tereso un violinista muy buenísimo, él agarró ya la primera; lo que él tocaba, yo tocaba; él solo puede tocar asegundado. Entonces también se nos incorporaba en partes Fermín Bautista, ai la armábamos; tocábamos en la sierra y comenzamos a ir a tocar a la costa: Santiago, Ruiz, La Presa, Villa Hidalgo, Acatán de las Piñas, El Venado, Rosamorada y también a Tepic, Compostela.

Fuimos a México a ver al delegado agrario, que entonces era Augusto Gómez Villanueva; íbamos referente a la tenencia de la tierra, que había conflicto. Entonces aprovechamos y llevamos los instrumentos y vestidos como virrárica. Duramos

más de quince días y dijimos: "Vamos a Garibaldi, donde están todos los mariachis." Por allí anduvimos "echándole l'ebra". Tocamos algo... les conmovió a los muchachos de ver los trajes de virrárica; muchos dejaron de tocar y nos mandaban tocar ellos. Ni creían que éramos huicholes, nos preguntaban: "¿De qué raza son ustedes?" "Pos huicholes." "¿De dónde?" "Pos de Nayarit." Decían que nunca habían visto un mariachi huichol. Dijeron: "No, pos tocan muy bien." Duramos en Garibaldi esa noche y otro día. Luego tuvimos oportunidad de ir con el presidente de la República, Luis Echeverría; esa ocasión le solicitamos instrumentos... y sí nos dieron para comprar instrumentos, hasta trompetas y quisimos imitar a los mariachis regionales, no tradicionales, pero nomás nos pusimos bien cachetones y no nos pudimos enseñar, no las pudimos pitar.

Yo cuando conocí a los mariachis regionales fue entonces cuando fuimos a Garibaldi: allí aprendí el son de la Negra, que tocaban mucho. Yo creo que esos músicos pos también son mariacheros buenos, yo pienso que sí tienen ellos mucha razón, ellos tocan también toda la música del mariachi. Yo por esa gente mi respeto, se les reconoce el derecho. Esas gentes tuvieron un director que les enseñó: yo les concedo razón, tocan muy bien. Nosotros, por suerte o por desgracia, tocamos líricamente, de vez en cuando, no todos los días. A lo mejor nosotros, fuera nuestra profesión la música, tocáramos mejor.

Otra vez, el profesor Esparza Reyes se iba a lanzar a la gubernatura de Aguascalientes; él nos conoció en el Departamento de Asuntos Agrarios, allí trabajaba él. Entonces él nos invitó a que lo acompañáramos en la campaña. Anduvimos en los municipios de Aguascalientes, echando el alma, tocamos con el mariachi de pura cuerda.

Desde el 75 fue la primera vez que conocimos a Alejandro Gascón Mercado, nosotros vivíamos todavía en El Vicenteño, municipio de El Nayar. Nos hizo una invitación para que lo escucháramos en su política y lo entendimos, porque era de un partido de los pobres, progresista y socialista. Él andaba luchando —y anda todavía— porque cambien las cosas. Entonces vinimos con el mariachi a tocarle a El Casco, porque no pasó al otro lado del río [Santiago]. Hacía mítines en Tepic, en la plaza principal, y allí íbamos nosotros a tocarle sus corridos, sus canciones; tocamos también en los auditorios y en [el Paseo de] La Loma. Anduvimos con él cuando fue presidente municipal de Tepic, anduvimos tocando por aquí por este municipio. Así fue como Emilio Pardo, de Pericos, le compuso un corrido a él y otro al doctor Salvador Allende.

Nos regresamos a El Vicenteño y luego hubo una división entre El Vicenteño y el anexo de San Rafael. Estaban en eso cuando sucedió un caso de que se robaron una muchacha "a güevo" allí 'onde vivíamos. Vimos medio problemático ya vivir allí, porque las gentes de un barrio y de otro no se podían ver, nomás oscureciendo ya andaban con las armas colgadas. Nosotros no teníamos que ver, pero luego no les pareció a éstos que platicáramos, que tuviéramos que ver con aquéllos... Ya le platicamos un día a mi papá que estábamos arriesgándonos, en peligro, que un día "en jierre de cuentas" nos iban a dar un golpe. [Rufino Ríos]

El mariachi de Salvador Allende (1975-1993)

Y así fue como nos distanciamos los músicos. Nosotros nos salimos ya pa'cá, para ver dónde hallábamos una franja de terreno. Fidel y Tereso [Martínez] se fueron a Empalme, Sonora; de allá se regresaron derecho a Tepic, ya no llegaron a San Rafael, porque habían perdido sus derechos [de parcelas], ya no podían sembrar allí. Como lés gusta la música, se quedaron a tocar en Tepic.

Nosotros caímos aquí, fundamos este ejido de Salvador Allende. Tenemos dieciséis años separados, sin tocar juntos de fijo, pero nos entendemos de música, sabemos tocar uno y otro; en veces, algún compromiso que hay, nos juntamos a tocar.

Llegó el día en que el mariachi "de los Ríos" llegó a ser muy famoso por acá. Mucha gente ahoy lo dice, que como el mariachi "de los Ríos" no va a haber otro. Ya los mariachis de ahora no tocan igual. Todos nos preguntan: "¿Pos qué pasó?" "No, pos ya nos cansamos, ya estamos rucos [viejos]." "¿Pero todavía tocan?" "Por sí."

Ora hace poco, unos cuatro años, nos conoció un maestro [huichol] en Tuxpan de Bolaños; nos habían llevado allá pa' una clausura escolar. Él es licenciado en economía, se llama... Le pareció curioso que hubiera un mariachi de huicholes que tocara tan asentado, bien claro. Él no creía que fuéramos huicholes. Ya le comenzamos a platicar en virrárica. Nos llevó a Oaxtepec, que iba a haber un encuentro de todos los indígenas, de las razas de dondequiera; allá se juntaron varios, la gente apenas cabía en unas canchas. Fue el presidente de la República. Sacamos el primer lugar, pero la diploma está en Guadalupe Ocotán, porque creen que por acá no hay huicholes, que 'onde hay huicholes es por allá.

El vigüelero y el guitarrero que ahora andan con nosotros también cayeron aquí, cuando se hizo este ejido. Se incorporaron con nosotros y ai se han ido enseñando lo poquito que saben, todavía no se sienten muy seguros en el mánico de un son, de un guapango, de un bolero... algún valsecito que tiene cuatro o cinco partes no se las graban, no miden el tiempo, el golpe, del vals. Pero ellos están nuevos, pueden aprender bien el ritmo de la música. Orita no estamos de acuerdo bien: como estos muchachos trabajan en la obra de [la presa de Aguamilpa], a veces de día, a veces de noche, llegan el domingo cansados, con sueño.

Luego hace un año me dio un golpe una vaquilla y ya no pude mover los dedos muy bien, se me entumieron, se me acalambraron. A veces se me acalambraba un dedo, pero le seguía con los que me quedaban. Ya ahora me siento otra vez más seguro, ya bien. Pero más que nada falta la práctica.

Cuando hay un compromiso nos damos nuestro tiempo, damos una escoleteada. Pero a veces no tenemos tiempo... por ellos que trabajan fuera; mi quehacer es nomás ir a coamilear, ir a buscar los animales. Con ese trabajo del vigüelero [en la construcción de la presa de Aguamilpa] es motivo de que no podemos estar juntos pa' trabajar, para ensayar algo. [Rufino Ríos]

El mariachi de El Colorín - Las Blancas (1965-1993)

Otro bisnieto de Inés Ríos tuvo un camino propio para llegar a ser mariachero:

> Yo no le pedí al diablo... yo me enseñé solo, de pura mente. Como había muchos músicos antes, 'ai nos fuimos orientando con unos y otros: como el perico, oyendo y aprendiendo. Oyíamos a un músico y a otro y a otro.
>
> Me gustó la música desde chico. Oyía yo a la gente, como a ese Fermín Bautista, "El Burro", otro que se llamaba Luis Pacheco. Toda esa música la fui grabando en mi cabeza. A veces oyía yo en la noche algunos minuetes en mi cabeza, de memoria.
>
> Comencé a tocar como de 25 años, 'ai por 1965. Me acompañaba entre hermanos. Luego ya hubo familia, ya se enseñaron también ellos y ya toco con mis hijos. [Catarino Ríos]

Catarino tocó acompañado por sus hermanos entre 1965 y 1975 y, desde entonces, toca acompañado por sus hijos.

El mariachi del Instituto Cultural y Artístico de Nayarit

Sin duda, la tradición de Inés Ríos ha trascendido en el contexto nacional e internacional por medio de Juan Ríos. Después del problema que se suscitó en Carretones de Cerritos, en 1957, él –como quedó narrado arriba– se juntó con los hermanos Martínez. Pero su destino lo condujo hacia territorio mestizo, con la familia de su esposa. Así nos narra su éxodo de la sierra:

> Ellos [sus primos] ya no pudieron estar allí y ya tampoco pudimos estar bien nosotros: los malhechores allí estaban y nos vían nomás de reojo y por lo mismo me salí yo también de allí. Dios no me ha dejado de la mano y he tenido suerte. Nos veían mal los cabrones ésos. Mi suegro era de Tequilita [municipio de Compostela]. ¿Quién sabe que andaría haciendo allá en la sierra? Pensé, voy a llevar a mi mujer que conozca a su gente. Era en mayo, ya tenía yo el coamil echado. Al llegar allá, al día siguiente me convidaron a trabajar en la siembra del chile. Le dije a mi mujer: "Voy a trabajar los días que estoy aquí." Ya empecé a ver que había mucho trabajo. Ya me dijieron los pa- rientes de ésta [mi esposa]: "Aquí hay trabajo ¿cómo ves?" Ya nomás fui a acomodar los coamiles a medias allá a Cerritos y me vine; ya estaban quemados, nomás pa' sembrar.
>
> Ya de ahí de Tequilita me pasé pa' El Naranjo; ya la familia comenzó a crecer y me vine a Zapotán [de las Jícaras] pa' echarla a la escuela.
>
> Ya de allí, como a los cinco o seis años, una hermana que se quedó en El Naranjo me convidó a una fiesta de huicholes: había ido por entonces al peyote mi cuñado. Entonces fui a visitarla y habían ido también a la fiesta de aquí [de Tepic] de la Escuela de la Cultura, le decían entonces la Escuela del INPI [Instituto

Nacional de Protección a la Infancia]; eso fue en el último año [del Gobierno] de [Julián] Gascón Mercado [1969].

Allí andaba Ángel Andrade de investigador. En la noche habían tocado otros músicos y al otro día llegué yo en la tarde. Como yo toco música, llegando me arrimaron un bulón de tejuino y el violín [*raweri*] pa' que tocara; se arrimó la gente y otro con guitarra [*canari*], que allí estaba tocando. Ángel se me paró enfrente, yo no lo conocía. Me dijo que mi música se le hacía distinta a la de la noche, que no había oído música como la que estaba yo tocando. Me dijo que andaba procurando música pa' bailables.

—Te he oído unas que nos pueden servir. ¿Por qué no vas a la Escuela? —me dijo.

—Pos también sé música mestiza.

No, pos como a los quince días me llegó un oficio allí. Vine a presentarme y les gravé lo mestizo: minuetes, sones y lo que yo sabía. Pos montamos el programa con música mía y con dos o cuatro que habían escogido de Arnulfo [Andrade]. Y desde entonces me recogí en la Escuela y estoy trabajando allí.

Ángel [Andrade] y Zoila [Nava] montaron el programa, primero con la música pa' analizarla; yo entonces ni cuenta me daba qué era eso de la danza [de escenario], yo no lo comprendía. ¿Qué sabía yo de contar las partes que lleva cada bailable...? Fue puro sacrificio. De las piezas mías quedaron en el programa [de "Nayarit Mestizo"] *Voy con mi novia*, *El sanpedreño*, *El buey*, el *Son de tarima* y el *Son de los cuchillos*; de Arnulfo son *El ardillo* y *El jarabe nayarita*. Esa música yo la puse —yo no la compuse—, yo la aprendí por aí... en la casa: mi padre era músico, todo eso tocaba él.

Y allí en la Escuela me enseñé también a hacer cuadros [de estambre]. Nomás ensayaban las tardes y le dije al profesor [Miguel Palafox Vargas] que me "diera chance" en las mañanas. Él me ayudó mucho. [Juan Ríos]

Desde finales de los años sesenta hasta mediados de los ochenta, Juan Ríos fue integrante de un mariachi moderno en Compostela, Nayarit. Sin embargo no dejó de colaborar con el grupo del ICANAY, al que se incorporaba cuando había "presentaciones" o grabaciones. Fue contratado de fijo en 1986.

En 1970 participó en el disco que, a la postre, se convertiría en clásico de la música tradicional de "Nayarit mestizo" (CBS MC-0361). En 1973 colaboró en el disco *Acayapan, barrio del Agua* y en 1981 en el disco *Nayarit Folk Dances of Mexico* (Festival VIII, East Los Angeles College, June 23-27, 1981). Varias de las piezas de la tradición mariachera de los Ríos se han difundido exitosamente por medio de estos tres discos: la polka *Voy con novia*, el pasacalle *Comadre, téngame al niño* (nombre inventado), los sones *El gallinazo*, *El callejero*, *El amigo*, *El cuatro*, el *Son de tarima* y los minuetes *El buey*, *El jilguero*, *El gallito* y otro sin nombre que bautizaron ficticiamente como *Los cuchillos*. Estas melodías solamente representan un fragmento mínimo de su acervo musical.

Asimismo, a principios de 1970 Juan Ríos —cuyo nombre huichol es Taurri Tumuani (Pintado de Rojo)— grabó, ejecutando el *ravere*, un disco de música huichola, con acompañamiento de *canari* de *Mahuatzi* (El esperado) y las voces

de *Yucauye Cucame* (Caminante silencioso) y *Ruturi Temai* (Hermoso como las flores) (*Música del área Huicot. Volumen I: Los huicholes*, Escuela de Bellas Artes y de Investigaciones Estéticas, Universidad de Nayarit, Tepic). En este disco se incluyen los siguientes ejemplos: *Yui Macuazrra, La flor del esquite, Eihuatzirra, Aquierite, La palabra de los dioses, I-Icuri, I-Icuri Tutuya, Tatei Rutzi, N-Arihuame, El gringo* y *El rezo del coamil.* Varios de estos cantos se incluyeron de nuevo en la sección "Nayarit huichol" del disco de 1981.

Bibliografía

Jáuregui, Jesús, "Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia", en Jesús Jáuregui, Víctor Franco, Eugenio Olvarría, eds., *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1991, en prensa.

Tres mariachis jalisciense olvidados en su tierra. Cuaderno de Estudios Jaliscienses, 9, El Colegio de Jalisco/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Guadalajara, 1992.

Elenco de personas entrevistadas

Cruz Medrano, mestizo, nació en Cuyutita de la Mala Noche, municipio de El Nayar, en 1903. Campesino, arriero y comerciante. Se casó con doña Flora Hernández en 1925. Vivieron en El Rincón y en Cerritos de Picachos, ambos en El Nayar. En 1960 emigró a la Colonia Mololoa de Tepic.

Flora Hernández, mestiza, nació en Aguamilpa, municipio de El Nayar, en 1905. Esposa de don Cruz Medrano. Ama de casa.

Fidel Martínez, mestizo, nació en Las Adjuntas, municipio de El Nayar, en 1944. Se crió en San Rafael, a orillas del río Santiago. Desde 1972 reside en Tepic. Violonero, guitarrero y vihuelero.

Tereso Martínez, mestizo, nació en Huaynamota, municipio de El Nayar, en 1939. Se crió en San Rafael, a orillas del río Santiago. Desde 1972 reside en Tepic. Violinero.

Luis Pacheco, mestizo, nació en Huajimic, municipio de La Yesca, en 1900. Mariachero serrano de 1920 a 1970. Anciano y enfermo, vive actualmente en Atonalisco, municipio de Tepic. Violinero.

Eleodora Rentería, mestiza, nació en Las Adjuntas, municipio de El Nayar, en 1931. Esposa de Cleofas Ríos. Ama de casa.

Catarino Ríos, huichol, nació en Carretones de Cerritos, municipio de El Nayar, en 1940. Avecindado en El Colorín, municipio de El Nayar, y en Las Blancas, municipio de Tepic. Violinero.

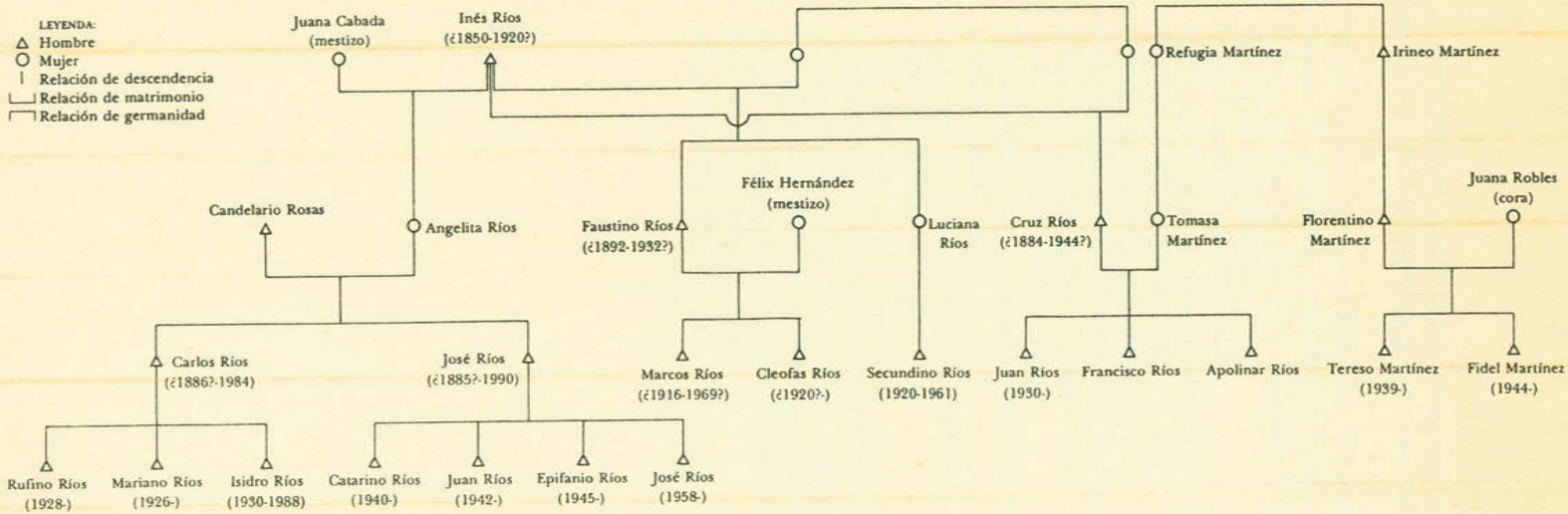
Cleofas Ríos, huichol alejado de sus tradiciones, nació en Carretones de Cerritos, alrededor de 1920. Mariachero serrano de 1935 a 1967. Retirado del oficio musical, reside actualmente en Atonalisco, municipio de Tepic. Violinero.

Juan Ríos, huichol, nació en Carretones de Cerritos, municipio de El Nayar, en 1930. En 1967 se trasladó al municipio de Compostela. Actualmente reside en Sitakua, municipio de Tepic. Violinero.

Rufino Ríos, huichol, nació en Rancho Viejo, municipio de El Nayar, en 1928. Fue criado en Carretones de Cerritos y desde 1971 reside en el ejido huichol de Salvador Allende, municipio de Tepic. Violinero.

Mariano Ríos, huichol, nació en Rancho Viejo, municipio de El Nayar, en 1926. Fue criado en Carretones de Cerritos y desde 1971 reside en el ejido huichol de Salvador Allende, municipio de Tepic. Violinero.

Mónico Robles, mestizo, nació en Huaynamota, municipio de El Nayar, en 1918. Avecinado en el ejido de San Rafael. Guitarrero.



Los Mariacheros de la familia Ríos

Agradecemos a las siguientes editoriales, revistas, instituciones y personas su amable autorización para reproducir los textos correspondientes:

Capítulo 1	*American Anthropologist*, Menasha, Wisconsin
Capítulo 2	*Globus*, Braunschwig, y Druck und Verlag von B.G. Teubner, Leipzig
Capítulo 3	Druck und Verlag von B.G. Teubner, Leipzig
Capítulo 4	Jesús Jáuregui, México, D.F.
Capítulo 5	Carlos Vázquez, México, D.F.
Capítulo 6	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", México, D.F.
Capítulo 7	*Revista Musical Mexicana*, México, D.F.
Capítulo 8	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", México, D.F.
Capítulo 9	Crown Publishers, Nueva York
Capítulo 10	Instituto Nacional Indigenista, México, D.F.
Capítulo 11	Mireille Simoni-Abbat, París
Capítulo 12	University of California Press, Berkeley
Capítulo 13	Éditions Gallimard, París
Capítulo 14	Hilda Palafox, Tepic, Nayarit
Capítulo 15	Secretaría de Educación Pública, México, D.F.
Capítulo 16	Ramón Mata Torres, Guadalajara, Jalisco
Capítulo 17	El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán
Capítulo 18	El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán
Capítulo 19	Xilonen Luna, México, D.F.
Capítulo 20	Jesús Jáuregui, México, D.F.

INPI
INSTITUTO NACIONAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

BIBLIOTECA
JUAN RULFO

FECHA DE DEVOLUCIÓN

I 972.34 J38m
Adq: 018800 Ej.2
Jáuregui, Jesús
Música y danzas del Gran Nayar

Adq: 018800
Ej.2