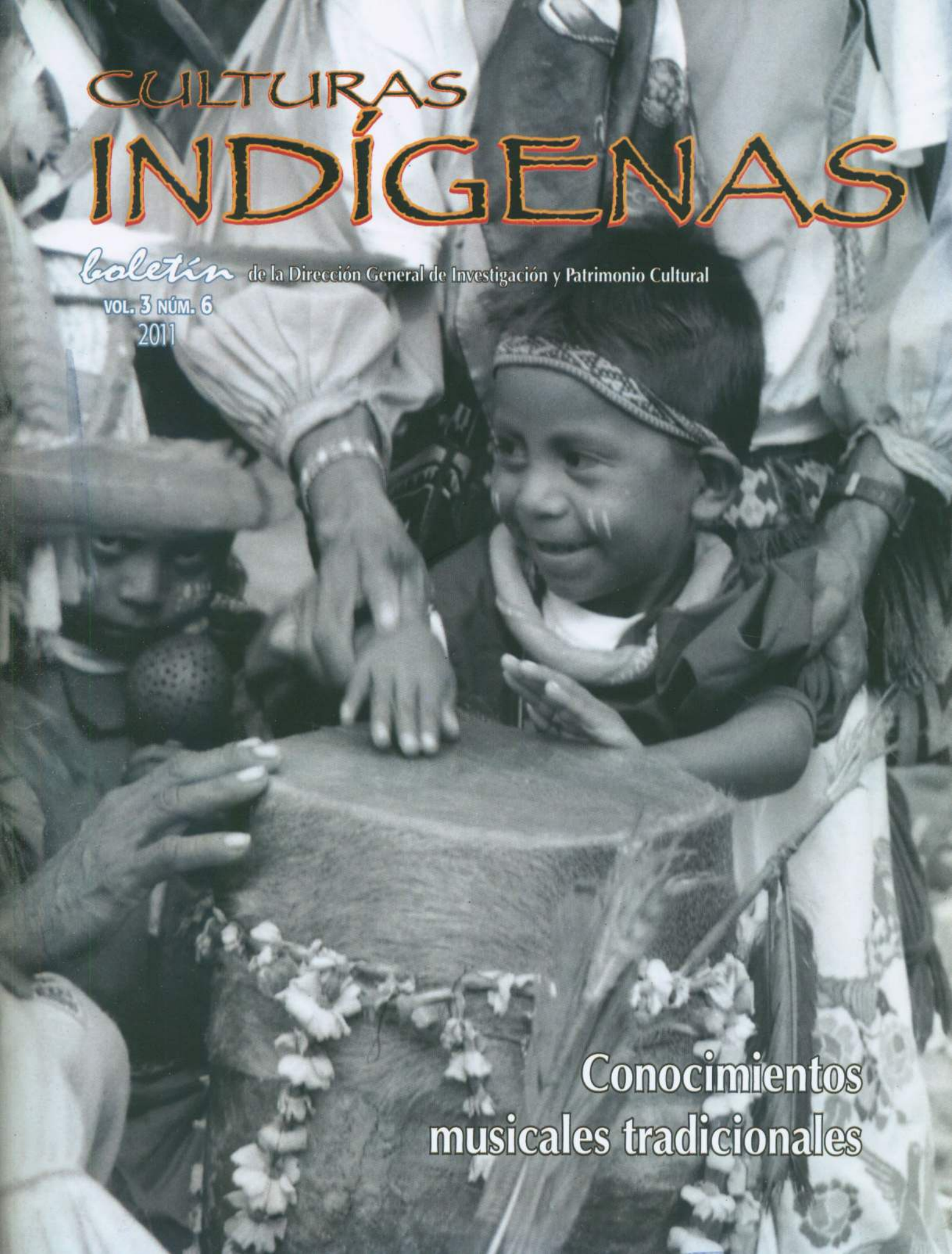
CULTURAS INDÍGENAS

boletín de la Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural

VOL. 3 NÚM. 6
2011



Conocimientos musicales tradicionales



Flauta ritual de mirlitón, ca. 1970. Pame de Santa María Acapulco, San Luis Potosí. Carrizo, cera de Campeche, mirlitón de tela de arácnido y cañón de pluma de ave. 53 X 7 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

FE DE ERRATAS

Páginas 8,11 y 12 (créditos de fotografías)
Dice: Fototeca Nacho López
Debe decir: Acervo personal de Luis Antonio Hernández Ayala



Músico wixarika
Iztaccíhuatl, México
Lorenzo Armendáriz, 1993
Fototeca Nacho López, CDI.

COMISION NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS
HEMEROTECA

CULTURAS
INDÍGENAS
Boletín de la Dirección General
de Investigación y Patrimonio Cultural

VOL. 3, NÚM. 6, 2011

Xavier Abreu Sierra
Director General

Janitzio E. Durán Ortegón
Titular de la Unidad de Planeación

Myrna Yadira Sánchez Aragón
Directora General de Planeación y Consulta

Xilonen Luna Ruiz
Directora de Acervos

Margarita Sosa Suárez
Subdirectora de Documentación y Catalogación

Coordinación General del boletín
Xilonen Luna Ruiz / Margarita Sosa Suárez

Coordinación de este número
Xilonen Luna Ruiz y Amparo Sevilla

Colaboradores en este número
Bernardo Esquer López, Miguel Olmos Aguilera, Amparo Sevilla, Xilonen Luna Ruiz, Camilo Raxá Camacho Jurado, Francisco Barriga Puente, Marina Alonso Bolaños, E. Fernando Nava L., Eduardo Llerenas, Margarita Ku Xool, Luis Lupone, Julio Herrera López, Álvaro Hegewisch, Amparo Mitra Miramón, Aurora Olivo, Adriana Rangel, Silvia Gómez Díaz, Sergio Luis Contreras.

Fotografías
Fototeca Nacho López de la CDI
Av. Revolución 1279, 3er. piso Col. Tlacopac, Deleg. Alvaro Obregón, C.P. 01010, México, D.F.

Culturas Indígenas. Boletín de la Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural es una publicación semestral editada por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Diseño: Juan Manuel Estrello Treviño
Impresión: Printshop S.A. de C.V.
Tiraje: 1 000 ejemplares

Teléfono 91 83 21 00 ext. 8133, 8134 y 8195
culturasindigenas@cdi.gob.mx

ISSN y Certificado de licitud de contenido en trámite. Los artículos firmados expresan únicamente la opinión de sus autores, y los no firmados de los editores.



Fotografía de portada:
Niño wixarika tocando el tepo
Jalisco
Xilonen Luna, 2007
Fototeca Nacho López, CDI.

Presentación 4

La entrevista

Entrevista a Bernardo Esquer López, músico yoreme.
Xilonen Luna Ruiz, Amparo Sevilla 8

Temas indígenas contemporáneos

La música de tradición oral y el contexto estético de curación colectiva.
Miguel Olmos Aguilera 14

La música indígena: algunos de los conocimientos que la hacen sonar
E. Fernando Nava L. 20

El tambor y la Luna. Saberes y expresiones musicales de pueblos indígenas de Chiapas
Marina Alonso Bolaños 27

Los yeli: bibliotecas ambulantes de Mali. Un encuentro de registro musical con la cultura "mande" de Mali.
Eduardo Llerenas 34

Apuntes de la música de arpa en la Mazateca Baja.
Camilo Raxá Camacho Jurado 40

El rock de los murciélagos
Francisco Barriga Puente 47



Banda otomí tocando fuera de una iglesia
Tolimán, Querétaro
Fernando Rosales, 2004
Fototeca Nacho López, CDI.

Patrimonio Sonoro de los Pueblos Indígenas de México en la CDI
52 *Julio Armando Herrera López*

Acciones de conservación realizadas entre la Fonoteca Nacional de CONACULTA y la CDI para el rescate del acervo sonoro de la Radio XEZON "La Voz de la Sierra de Zongolica".
58 *Álvaro Hegewisch*

Políticas públicas
La protección de las culturas musicales de los pueblos indígenas de México, una política pública urgente.
63 *Xilonen Luna Ruiz y Amparo Sevilla*

Literatura indígena
Espejo / Neen
66 *Margarita Ku Xool*

Testimonios indigenistas
68 *Luis Lupone Fasano*

Gastronomía indígena
Comidas típicas de Chiquihuitlán.
72 *Amparo Mitra Miramón*

Reseñas de fonogramas
74 Fonogramas CDI 2010
Lienzos del viento
77 *Aurora Olivo y Fernando Híjar*

NO SE PRESTA

PRESENTACIÓN

A partir de diversos temas que envuelven el conocimiento de la música tradicional de los pueblos indígenas, el presente número de *Culturas Indígenas* ofrece un panorama general de esta expresión de la cultura mexicana.

Interrogantes como, si los conocimientos musicales tradicionales de los pueblos indígenas se pueden clasificar como una expresión cultural o un empirismo científico; o si su análisis se puede plantear desde la perspectiva de patrimonio inmaterial, o si debe ser estudiado desde un campo interdisciplinario; o si el conocimiento tradicional forma parte de la estructura de pensamiento dentro del ritual y/o del mito; o si los instrumentos musicales y sus repertorios han sufrido un proceso de pérdida desde el ámbito de los conocimientos musicales tradicionales, son cuestiones que abordan voces especializadas, investigadores, académicos y servidores públicos, desde sus diversos espacios de actuación.

De tal suerte que expertos de la cultura, etnomusicólogos, antropólogos y especialistas buscan dotar de contenido un fenómeno íntimamente relacionado con otras significaciones como patrimonio inmaterial, empirismo científico, generación en generación, colectividad indígena, habilidades intelectuales y estilísticas, entre otras.

En primer lugar, la maestra Amparo Sevilla y la etnomusicóloga Xilonen Luna realizaron una entrevista a Bernardo Esquer, especialista promotor cultural del pueblo yoreme, ubicado en el estado de Sinaloa. Don Bernardo -quien se autonombra *arpero, flautero, canta venado, maestro, rezandero e instructor de la ceremonia-*, narra la complejidad de la enseñanza tradicional del yoreme; así como los diversos aspectos de la música tradicional como las afinaciones antiguas y las tonalidades propias y su relación con los animales o con el sistema antiguo de acuerdo con los diferentes momentos de la fiesta.

Asimismo, se analiza la concepción de la música a partir de su espacio colectivo y que, al mismo tiempo, puede significarse como un conocimiento especializado a partir de la experiencia de cada músico y el esfuerzo de cada especialista, que en voz de este pascola mayor será *"tocar hasta donde llegue el último respiro".*

Por su parte el doctor Miguel Olmos Aguilera analiza en su artículo *La música de tradición oral y el contexto estético de curación colectiva,* las estructuras de pensamiento inmersas en los ámbitos de la música, la danza o el espacio, y que encuentran una correspondencia en rituales y en los mitos. De igual manera, aborda tópicos relacionados con las características de los rituales de emotividad y sus espacios normados, los estados de consciencia ligados a la simbología de la actividad dancística y musical; así como la importancia de los espacios lúdicos al interior de los pueblos indígenas, poseedores de una "ciencia práctica" y aspectos importantísimos como la memoria, los procesos de cognición ritual y los rituales en sí que regulan a la colectividad.

A su vez, la doctora Marina Alonso plantea en su documento *El tambor y la luna. Saberes y expresiones musicales de los pueblos indígenas de Chiapas,* dos aspectos cruciales del pensamiento mayense: en primer lugar, la música como construcción de los fundamentos de la existencia colectiva, donde los saberes musicales –al poseerlos, practicarlos reflexi-

vamente y transmitirlos- constituyen un acervo de conocimientos que rebasan al objeto denominado música y; por ende, son saberes y ejes de acción de historicidad. En segundo lugar, la etapa del proceso enseñanza-aprendizaje, de acuerdo al ritual y sus patrones culturales, a las afinaciones, los sueños, los compromisos, pero también los temores por parte de los mismos músicos.

El doctor Fernando Nava en su texto *La música indígena: algunos de los conocimientos que la hacen sonar,* analiza la música indígena, desde una perspectiva interdisciplinaria -para incluir, además de los aspectos musicales, los aspectos culturales, lingüísticos e históricos-. Nava analiza la música, desde Fray Bernardino de Sahagún, como un hecho social que descansa en más de un tipo de conocimiento, con la existencia de tradiciones musicales propias como el conocimiento de las estructuras musicales, el conocimiento de los géneros musicales, las piezas y el orden en la ejecución en festividades, rituales o actividades ceremoniales, así como los juicios de distinto orden y el conocimiento de la organología. Finalmente, ofrece un análisis morfológico entre los instrumentos musicales y los objetos.

Por otro lado, el etnomusicólogo Camilo Raxá Camacho Jurado realiza importantes aportaciones de los conocimientos musicales mazatecos con respecto a las posibles transformaciones culturales del arpa mazateca de las regiones bajas. Son escasos los estudios sobre el arpa mazateca en esta región, por lo que su análisis arroja información importante en relación al repertorio actual, los procesos de cambio que pudiera haber sufrido, su desuso y función.

El doctor Francisco Barriga Puente en su texto *El rock de los murciélagos* plantea una hipótesis interesante, donde a partir de la aparición de un disco de rock chiapaneco y su incursión del género en idioma tsotsil, han desencadenado una serie de derivaciones culturales que han permitido la aparición de un importante movimiento musical indígena en Chiapas. Al mismo tiempo, plantea el sesgo que hay en las políticas públicas encaminadas al ámbito oral, anteponiendo la escritura, y como contrapropuesta, la importante incursión que realizan hoy los rocanroleros tsotsiles.

En el artículo *Los yeli: bibliotecas ambulantes de Mali,* Eduardo Llerenas, Director General de Discos Corason, comparte su experiencia con estos músicos profesionales, depositarios del saber, su historia y la cultura de los '*mandé*'. Llerenas narra su trabajo como productor fonográfico -desarrollado con una gran sensibilidad- en la grabación que realizó con sus colaboradores en Kela, por ejemplo al transformar el estudio de grabación en 'Kambejeremá' (salud y paz para nosotros).

En la sección *Políticas Públicas* la etnomusicóloga Xilonen Luna y la maestra Amparo Sevilla, sostienen que la protección de las culturas musicales es una tarea urgente que se plantean quienes analizan lo que se hace en el plano internacional. Asimismo, sugieren una definición de los conocimientos musicales tradicionales y las transformaciones obligadas para que los pueblos y comunidades indígenas sean sujetos activos de las políticas públicas.

En materia de protección del patrimonio musical indígena de México, el profesor Julio Herrera, coordinador de la Fonoteca Henrietta Yurchenco, analiza los procesos de catalogación y conservación que ha desarrollado la Dirección de Acervos de la CDI en los últimos años, y que coloca a dicha Fonoteca a la vanguardia en cuanto a procesos técnicos, digitalización y resguardo de acervos sonoros en el país.

Incluye un informe presentado por el maestro Álvaro Hegewisch, Director de la Fonoteca Nacional, respecto a las acciones de rescate y conservación de 400 cintas de la Radio XEZON La Voz de la Sierra de Zongolica del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas, como "ejemplo de buena práctica".

En la sección *Testimonios Indigenistas*, Luis Lupone, realizador de cine indigenista, nos comparte su experiencia en la producción de películas del entonces Instituto Nacional Indigenista, durante los años ochenta.

También se incluyen reseñas de producciones fonográficas de la CDI, y del fonograma *Lienzos de Viento,* realizado por Aurora Oliva y Fernando Hijar. Además, recetas mazatecas, para los amantes de la cocina tradicional, así como un hermoso poema en maya y español de Margarita Ku Xool.



Baile maya
Guillermo Aldana,
Fototeca Nacho López, CDI.





Bernardo Esquer
Berlín, Alemania
Luis Antonio Hernández Ayala, 2011
Fototeca Nacho López, CDI.

Entrevista a Bernardo Esquer López

Xilonen Luna Ruiz * Amparo Sevilla**

* Directora de Acervos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)
**Directora de Fomento a la Investigación de la Coordinación Nacional de Antropología del INAH.

Bernardo Esquer, músico yoreme de Sinaloa y amigo de Amparo Sevilla accedió gustoso a esta entrevista. La presente transcripción es solo parte de una larga charla.

XL. *¿Dónde naciste Bernardo?*

BE. Yo nací en la comunidad de Suchumicare municipio de Guasave.

XL. *¿A qué pueblo indígena perteneces y a qué te dedicas?*

BE. Al pueblo yoreme mayo. Tengo 50 años, soy trabajador jubilado, trabajé 32 años para la institución del Seguro en Guasave y en la actividad cultural me he dedicado a casi todo lo referente a la música tradicional, soy arpero, flautero, canta venado, maestro rezandero e instructor de la ceremonia: también, danzante de pascola y en un tiempo danzante de venado, casi todas las actividades de la fiesta las hago.

XL. *Qué interesante Bernardo. ¿A qué edad comenzaste con todas estas cualidades culturales y artísticas?*

BE. Pues mira, en la comunidad como las festividades son nocturnas entonces a los chamacos no se les deja bailar porque no aguantan la noche. Casi todas las personas que son niños tienen que esperar a que tengan como unos catorce años para que tengan fuerza para poder amanecerse. Mi primera amanecida fue como a los doce o trece años.

XL. *¿Y cómo iniciaste entonces?*

BE. En el sistema de enseñanza tradicional yoreme no hay un patrón de enseñanza. Aquí hay un método de enseñanza étnica, es un método que no tiene escritura ni tiene tiempo, ni tiene un instructor allí presente, no. Este método se lleva a cabo como un don. La gente que se dedica a las fiestas tiene un don o una estrella, entonces de mil, de dos mil gentes sale uno o dos que tienen estrella. Con ese tipo de gente no batallas para la enseñanza, hay un hermetismo muy fuerte en la enseñanza tradicional de la música.

Los músicos tienen un sistema musical que se llama "encuentro en silencio", cuando hay dos paradas musicales, siempre la parada musical de enfrente tiene que ir haciendo las contestaciones de la música del primer son. Entonces hay un duelo en silencio, en ese sentido los músicos son muy celosos y el aprendiz tiene que batallar para la enseñanza, porque no hay una instrucción de tiempos, sino que hay una instrucción en la cual la persona va percibiendo la actividad musical sin una enseñanza.

XL. *Y cómo fue que te diste cuenta que tenías este don.*

BE. Pues mira, los chamacos que están de unos seis, siete, empiezan a bailar solos, entonces cuando van escuchando la música ellos van empezando. Por ejemplo si tú vives en una casa de músicos o vives cerquita de una casa de músicos, los niños juegan a ser tampoleros, juegan a ser arperos, juegan a ser violinistas y con un palito como que están tocando, pero de allí ya empieza inquietud para ser músicos, empiezan a jugar con un palito y ponen un palito grueso en sus piernas y como que es un arpa.

Entonces ellos ya están en un tanteo de lo que es la música, si oyeron un son ellos lo van cantando, lo van silbando y al tiempo estos niños jugando buscan quien les preste un instrumento, un (instrumento) viejito que ya no esté bueno, para ellos empezar a ensayar.

Muy comúnmente se dice palomear ¿no? pero aquí nosotros no decimos palomear, le decimos nosotros at suato quiere decir que está viendo observando y asimilando, eso quiere decir at suato.

Estos chamaquitos cuando ya tienen trece, catorce años ya saben tocar y no les enseño su papá ni les enseñó su tío ni les enseñó el abuelo, es una enseñanza que se trae y ellos la adquirieron en el juego.

Entonces jugando y jugando van cantando las melodías y ya en un tiempo tienen habilidad para los varios tipos de música que tenemos, que son cuerdas, percusiones para venado, tambor y flauta, también los cantos de los maestros rezanderos. Con respecto a estos cánticos es una actividad muy pesada porque es de amanecerse, entonces los maestros van entonados y llevan segunda y tercera si llevan cantos de mujer.

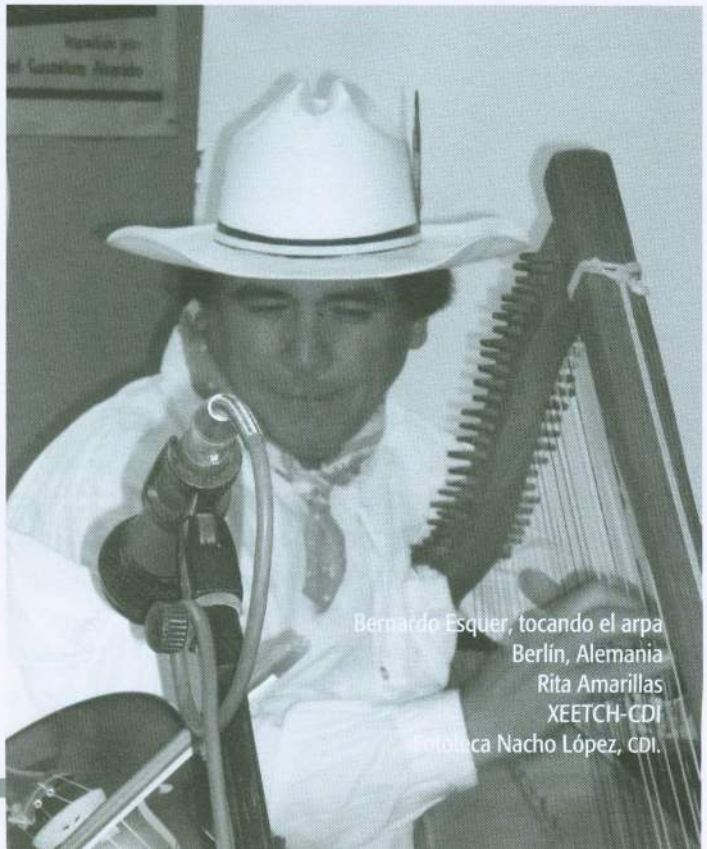
Ese mismo tipo de enseñanza se va adquiriendo sin un instructor presente. Aquí en la región del mayo nadie toca igual, aunque toque las mismas melodías,

la melodía siempre varía un poquito por el temple que le da el músico, porque es un temple único. Entonces es muy propio el tipo de música que tiene este nuevo músico. Si los comparamos con los demás músicos que ya viven en la fiesta el no toca igual que ellos, se aprecia la melodía igual pero el temple, el vareo, en la pisada siempre el nuevo músico va poniendo su cosechita.

XL. *Dime una cosa entonces si este conocimiento tradicional que dices se adquiere desde la niñez a través del juego, entonces ¿el conocimiento tradicional que tiene que ver por ejemplo con la afinación del arpa o las distintas afinaciones, tonalidades también se adquieren a través del juego y de la observación de la fiesta?*

BE: Sí porque por ejemplo, un niño puede empezar a tocar desentonado o puede tener sus errores musicales pero cuando ya se va a sentar a tocar con un músico es donde empieza la corrección, pero entonces ya está muy avanzado pues ese niño que empezó a tocar jugando tiene que tocar melodías que no están en la entonación del músico ya hecho.

O también suele suceder que hay niños que nacen y que ya empiezan a cantar muy temprano y son niños muy afinados. Entonces es el caso de los niños que cantan ranchero en los ranchos ya cuando tienen trece catorce años ya son muy afinados.



Bernardo Esquer, tocando el arpa
Berlín, Alemania
Rita Amarillas
XEETCH-CDI
Fototeca Nacho López, CDI.

Entonces ese tipo de niños tienen un sentido musical, un oído musical, no hay necesidad de una instrucción muy fuerte para que se hagan músicos porque se aprenden un patrón musical y de ese patrón musical las melodías de los otros músicos las tienen que ir haciendo pero en su estilo musical nuevo.

Cuando los niños todavía no están tocando en la fiesta es que son aprendices porque la fiesta tiene muchos requisitos, por ejemplo en la fiesta grande un músico completo se requiere toque en todas las tonalidades de los siete cambios del arpa, de las siete cuerdas mayores del arpa, tiene que saber afinar y tocar en todas las tonalidades.

Entonces por ejemplo si un niño nada más toca en Sol o en La o en Re todavía tiene que esperarse porque le faltan las demás tonalidades del día, por ejemplo a esta hora son las diez de la mañana, ahorita hay una tonalidad que se llama aquí Kona'jiawi que es un equivalente a Fa sostenido.

Entonces las tonalidades tienen su nombre muy específico en yoreme porque cuando vinieron los instrumentos europeos ellos no traían la afinación que ahorita existe, no. Cuando trajeron por primera vez el arpa aquí y los violines aquí pos aquí se llamaban rabeles, no se llamaban violines y las arpas pues eran unas arpitas de la edad media.

Entonces las afinaciones como eran cuerdas de tripas de animales en ese tiempo no tenían la afinación de La 440 que ahorita existe. La afinación de ese entonces cuando recién vinieron los frailes se quedó presente en todos los músicos de todas las generaciones que ha habido, porque no hemos cambiado el sistema de afinación.

Seguimos con la afinación que dejaron ellos aunque estemos utilizando cuerdas de nylon ahorita pero la afinación siempre es como en 438, 436 más o menos es un medio tono atrás de la afinación de La.

XL. *Entonces todavía existe ese sistema de afinación?*

BE. ¡claro! como referencia nosotros decimos ¿en qué tono vas a tocar? Sol pero no es Sol, es Fa porque es un tono menos por la afinación europea.

Entonces los chamacos tienen ese oído y como los



Bernardo Esquer y su grupo
Berlín, Alemania
Luis Antonio Hernández Ayala, 2011
Fototeca Nacho López, CDI.

animales cantan entonados ¿no sé si sabes tú que los animales cantan entonados?

XL: *No, ¡platica, platica!*

BE. Mira, los humanos tenemos el problema de que tenemos voz desentonada, porque no todos los humanos que vivimos en la tierra sabemos cantar. Entonces los animales por regla natural eh ¿no sé si oíste un gallo que está cantando?

XL *Sí, jajaja.*

BE. ¡Ah bueno!, aquí lo tengo enfrente de la casa. Ese gallo está entonado porque todos los gallos del mundo cantan igual que él. Él no está desentonado, esta desentonado cuando tiene catarro o cuando está enfermo, entonces, no le alcanza a salir la voz.

Entonces, las afinaciones de los músicos de violín y arpa están basadas en los cantos que había en las épocas prehispánicas dedicadas a los animales, estaban entonados sin la intervención de la afinación europea.

Por ejemplo, un canto prehispánico que se haya venido arrastrando desde entonces, está entonado, porque está hecho de un animal; por ejemplo, yo le voy a cantar al cenzontle no pos' el cenzontle canta en muchos tonos, el cenzontle de aquí canta como en 12 tonos tiene 12 variaciones.

Entonces, lo voy a tomar como referencia, entonces agarro una melodía como afina el cenzontle y le voy ir metiendo todos los cambios que él hace entonados, él no se equivoca.

Yo me puedo equivocar porque yo no tengo la facilidad de hacer los doce tonos, doce cambios

musicales que hace el cenzontle, pero trato de imitarlo en el violín o en el arpa o en la flauta, entonces busco un equivalente.

Entonces de allí los tonos de las tonalidades, a veces por ejemplo viene un etnomusicólogo y dice "ah, a ver, a ver, a ver cómo están aquí, esa afinación no, no, no la estudié" –dice- no por ejemplo vino de visita una musicóloga de Cuba y dice "a ver, a ver cómo andan aquí".

Y dentro de la variación hay muchas cosas que la iglesia ya perdió, por ejemplo ya perdió toda la liturgia en latín, entonces la tradición yoreme no ha perdido la liturgia en latín. Esta la trajeron en la conquista como en 1590, 1600, en la primer festividad en 1609. Desde entonces todo ha sido transcripción y aquí cuando corrieron a los jesuitas en el siglo XVI ya no se recibieron más frailes, pero como estábamos muy lejos del virreinato aquí no hubo una conquista espiritual cristiana muy fuerte, fue muy superficial.

Entonces tenemos que la tradición yoreme está muy mezclada con lo poquito que dejaron ellos de la instrucción católica religiosa. Entonces, lo que quedó en manos de los aprendices aquí les decimos nosotros "sanquitas", siempre el sacristán aprendía todo lo del padre. Entonces cuando los yoremes sacristanes quedaron al frente de la iglesia, todas las reliquias de la iglesia se guardaron en casas cuando se caía la iglesia, porque eran de adobe. Entonces se volvía a reconstruir una iglesia y todo estaba en manos del maestro rezandero, del que el fraile dejó, instruido por que el fraile se fue.



Bernardo Esquer enfrente del Parlamento
Berlín, Alemania
Luis Antonio Hernández Ayala, 2011
Fototeca Nacho López, CDI.

Entonces por ejemplo se siguió haciendo la escritura con el canutillo. Todavía mis libros de transcripción están hechos con esa pluma; ya se ven medio borrosos, pero como son reliquias yo los voy a transcribir un poco más delante ya que se empiecen a borrar.

Entonces en ese sentido todavía escribimos en latín y la música tradicional ha tenido un arrastre desde los tiempos prehispánicos en que se viene el canto, porque todas las melodías de violín son (fueron) músicas cantadas primero a capella.

Entonces, por ejemplo toda la música que hay se cantaba en el monte, en el trabajo, donde sea y la inspiración del músico abierta a los animales,

abierta al pasaje de mujer, abierta a los cambios físicos, abierta a la muerte, a las mareas del mar, al río, a la lluvia, y a todo lo que interviene dentro del sistema natural.

XL. *¿Me podrías enumerar los siete cambios del arpa?*

BE. Mira, mira eh, el arpa tiene siete cuerdas gruesas, de arriba hacia abajo. Por ejemplo, woyi es tono de do, kurus es tono de re, kona'jiawi tono de fa, bétala tono de sol, baji kutti tercera es tono de la, el tono de si se llama par ri jero jiagui o babijeagui que es el tono de si y ya vuelves a caer a la cuerda de do, esos serían los siete cambios que tiene la arpa.

XL. *Y esos cambios tienen que ver con diferentes momentos de la fiesta o del día o…*

BE. Hay un ciclo de tonalidades, en la tarde se empieza con sol, en la madrugada después de las doce se toca en tono de do, despuesito en sol sostenido, en la madrugada en tono de re, en más de mañanita re sostenido, después pasamos a la otra vez un la trasportado sostenido, después pasamos al tono de si, al tono de mí y de esos medios tonos también hay afinaciones pero esas se llaman de otro modo y tendríamos que pasarnos todo el día platicando de eso….

XL. *Tú consideras, crees que la música yoreme está en peligro de desaparición, todo esto qué tiene que ver con la tradición.*

BE. No, no, porque en todos los tiempos cuando hubo epidemias y arrasó el 70% de la población yoreme. Se murieron miles de músicos, pero viene la recuperación y se volvieron hacer más músicos.

Ahorita, eso que tú estas preguntando es una percepción, por ejemplo que tienen muchos historiadores que dicen "está desapareciendo", pero está desapareciendo de la vista del antropólogo, pero no está desapareciendo de la vista de la comunidad, porque la comunidad guarda muchas cosas pues.

En ese sentido los antropólogos dicen: "está en decadencia la música yoreme", pero resulta que en la fiesta encuentras músicos nuevos de catorce, quince, dieciséis, diecisiete años tocando y entonces dices, ¿pero, pos dónde se murieron?

Todos los tiempos han tenido escases de muchas cosas, no. Las epidemias, las guerras, cuando el Gobierno de Porfirio Díaz mandó al exterminio a los yaquis y a los mayos, allá a Yucatán, ellos sacaban sábado de gloria allá, sacaban fiesta allá ¿si estas enterada de eso allá?

XL. *¡Sí, por supuesto!*

[…] Sí, porque en la filosofía que a nosotros nos enseñaron nos dice el pascola mayor "vas a tocar hasta el último día que tengas vida", entonces por ejemplo la filosofía dice: Itóm jiapsa'apo bennucu, hasta donde llegue el último respiro pues.

XL. *¡Uff, maravillosa!*

BE. Y como en la filosofía yoreme no hay purgatorio, no hay nada de eso. El hombre muere, baja a la tierra, la tierra se lo come y arriba donde está la tierra está un nopal y sale la flor y ese es Sewa yoleme, por eso te decía yo que tenemos que tener mucho cuidado de hablar de Sewa yoleme porque es el hombre que vivió con, e hizo música, lo enterraron y le llovió y los árboles que crecen arriba de él en el monte y lo que le florece, eso, se llama Sewa yoleme,

XL. *Bueno pues muchísimas gracias Bernardo, quiero decirte que esta grabación va a ingresar al acervo de la CDI como un documento y como un testimonio de Bernardo Esquer, músico Yoreme, también le vamos a pedir a los colegas de la Subdirección de Radio si la podrían trasmitir a través del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas para que te escuchen desde Etchojoa a San Quintín, hasta Peto, Yucatán.*

Bernardo pues es un honor realmente haberte escuchado y haber podido compartir contigo esta charla.

La música de tradición oral y el contexto estético de curación colectiva

Miguel Olmos Aguilera *

Recapitulando nuestro examen de la génesis psíquica de las ideas religiosas, podremos ya formularla como sigue: tales ideas que nos son presentadas como dogmas, no son precipitados de la experiencia, ni conclusiones del pensamiento: Son ilusiones de los deseos más antiguos, intensos y apremiantes de la humanidad. El secreto de su fuerza está en la fuerza de estos deseos.

S. Freud, El porvenir de una Ilusión.

La música y el sonido de las culturas de tradición oral poseen un sustento de origen abstracto, que se materializa en las prácticas rituales con una eficacia simbólica ejercida por el músico, el maestro, el sacerdote o la colectividad comunitaria que produce la atmósfera sonora. A lo largo de mis investigaciones he supuesto la existencia de un vínculo no evidente entre la estética y los estados de conciencia, entendiendo la primera categoría como el conjunto de principios sobre los que reposa la creación artística representativa de la colectividad y que posee la capacidad de conmover la subjetividad comunitaria. Por otro lado los estados de conciencia se refieren a percepciones extraordinarias de la realidad experimentada en particular en el proceso ritual. Al señalar esta relación entre el código estético indígena y los cambios de conciencia preciso la existencia de una curación indirecta mediante la catarsis colectiva envuelta por los fenómenos musicales.[1] En éstos, el goce estético de la música, como estado de conciencia, es experimentado tanto por ejecutantes como por "expectadores" que al mismo tiempo forman parte del evento ritual. Dicha experiencia puede manifestarse bajo sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que de manera consciente se introduzca en el papel de observador y disfrutarlo".[2]

Así, la estética de la música ritual es un mecanismo que posee varias etapas: receptiva, productiva y comunicativa (*Poitesis, Aisthesis, y Katharsis*), íntimamente ligadas con las emociones rituales, conformando estados de conciencia, cuyo escenario promueve indirectamente una la curación colectiva vehiculada por las danzas, las músicas y la puesta en escena ritual en general. En este orden de ideas los símbolos relacionados con los estímulos

---

*Director e investigador del Departamento de Estudios Culturales del Colegio de la Frontera Norte.

[1] Entendida esta última como un estado de purificación de elementos perturbadores mediante el desfogue de energía a través de la danza la música y el conjunto de estímulos rituales.

[2] Mukarosky Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte,* Edición crítica de Jordi Llovet. Editorial, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

sensoriales se expresan no solamente a nivel objetivo, sino que se presentan también a nivel inconsciente, y es aquí donde el mito nos remite a las estructuras mentales de la percepción en términos cosmogónicos y cosmológicos. Por esta razón la estética, entendida a nivel de contenido, está relacionada tanto con la percepción como con la transmisión de la realidad inconsciente en forma de mito, ya sea este relacionado con la música, la danza, o el vestuario ritual. Dicho contenido funciona como refractor del bombardeo sensorial en diversos estados de conciencia extraordinaria individual o colectiva. Este tipo de fenómenos persisten al paso del tiempo, entre otras cosas, debido a que son lenguajes estructurales fusionados indisolublemente con la constitución de la identidad étnica.[3]

Considerando que la cognición del entorno depende de pautas y patrones preestablecidos, tanto en las normas como en nuestro inconsciente social mediado por una serie de mitos que le dan sentido a la existencia de grupo, es evidente que cada sociedad desarrollará sus particulares formas de purificación cultural y en algunos casos lo harán a través de experiencias de trance catártico, teniendo como transmisores la danza y la música.

Por ejemplo, los rituales estudiados por Bastide (1972) en Brasil, están preferentemente asociados, en mayor o menor grado, con la posesión dependiendo de las cualidades de la deidad o espíritu que posee el cuerpo de la persona, que puede ser iniciada en un rito específico. Sabemos, sin embargo, que tanto la posesión como el trance, el éxtasis o los estados de conciencia modificada cualquiera que esta sea, no se manifiesta de la misma forma en todas las culturas. Frecuentemente los etnógrafos y antropólogos tendemos a proyectar las más amplias generalizaciones sobre múltiples fenómenos, mientras que la especificidad de cada grupo social otorga las cualidades a seguir en el desarrollo de los cambios de conciencia; no todos presentan las mismas características en cuanto a sus técnicas extáticas: unos las desarrollan con un fuerte elemento mítico que determinará los grados de posesión, y si ésta se manifiesta como benéfica o maléfica; en otros casos éstos son promovidos por la incidencia del mito en la ingesta de algún enteógeno y con la inclusión de la música y de las danzas rituales.

[3] La capacidad que tiene un grupo de reconocerse entre sus individuos, así como de diferenciarse de otro conjunto social. Las cualidades por las que se identifican generalmente, son múltiples y abordadas de acuerdo a la historia, el parentesco, la lengua, la organización social, la economía, el vestuario. La identidad va mas allá de estos elementos que en son evidentemente importantes, lo que interesa resaltar es que existen factores como la música y la emoción estética, que no se manifiestan de manera consciente, y que atañen al mundo de la subjetividad oculta.



Marakame huichol
Teotihuacán, México
Lorenzo Armendáriz, 1993
Fototeca Nacho López, CDI.

Evidentemente los estados conciencia no nos remiten a un solo tipo de culturas. Todos los grupos humanos buscan canales de desahogo y purificación. Por consiguiente los rituales con mayor o menor profundidad del cambio de conciencia están encaminados a la regulación social y al equilibrio mental de una población. Sobre esto Bastide (1972) comenta: "Yo mismo tuve ocasión de comprobar, en una época de persecución policiaca, cómo el cierre de las fraternidades había determinado un incremento de las enfermedades mentales".

Emotividad Ritual

Con el fin de mantener un estado cultural sano, diversas culturas se han provisto de una serie de escenarios propiciadores de su armonía cultural. Los rituales de los indígenas del noroeste de México a los que hemos tenido oportunidad de asistir, varían de acuerdo a su carga catártica y emotiva. Existen músicas y rituales vinculados con espacios de esparcimiento, de expiación y de reestructuración del universo. Estos rituales suelen estimular conductas y comportamientos más o menos extrovertidos e introvertidos. Cada uno tiene sus particularidades y sus actividades específicas: la preparación de la comida, la danza, la música o la expectación activa. Uno de los puntos de coincidencia en los rituales, es la regulación de los impulsos en el transcurso del tiempo, aún cuando la naturaleza de la emotividad pueda ser muy distinta. Una de las características de estas músicas de tradición



Wikatame meriko y niñas guarijios
Mesa Colorada, Sonora
Xilonen Luna, 2008
Fototeca Nacho López, CDI.

oral, se encuentra en la calidad participativa de la comunidad: no existe una separación entre la colectividad, la mayoría se desempeña en un papel durante las fiestas o ceremonias. Dichos vínculos acrecientan el grado de involucramiento al interior de las actividades festivas o ceremoniales. Entre los rituales que se distinguen con mayor euforia o desenfreno más o menos violento, o arrebatos festivos, los hemos ubicado en la celebración de la carrera de bola entre los rarámuris. No obstante el epílogo de las fiestas patronales y de Semana Santa entre los *yoremes* o *yoeemes* conjugan diversos momentos de penitencia junto con elementos transgresores de emotividad que recaen finalmente en la extroversión sobreexcitación festiva. Para el caso de las danzas de los grupos yoremes que durante años he venido trabajado, la danza pascola venado y matachines viene a crear un conjunto de códigos particulares ensamblados entre la música, la danza y otras sensaciones determinantes en conjunto para entrar en esta conciencia extraordinaria.

En cambio, los rituales de emotividad en su conjunto tienen sus espacios normados. Para el caso de la conciencia introvertida se presentan en la primera parte de la Semana Santa antes del sábado de gloria en su parte de penitencia. Los estados de conciencia vinculados con estos tipos de músicas de traición oral, están más cercanos a la simbología de la actividad dancística y musical que a la ingesta de algún enteógeno. El danzante de pascola, de matachines o el músico de cada una de las danzas yoremes o rarámuris, posee su reglamento y su conjunto específico de creencias que lo orillan a regocijarse en estados mentales extraordinarios donde la emoción ritual juega un papel importante. Esto no significa que dichos sentimientos se restrinjan a los productores de los fenómenos estéticos, la colectividad expectante también participa de los estímulos rituales. Lo que sucede es que la distancia estética se manifiesta en diferente medida entre los músicos y danzantes, productores del fenómeno sonoro, que en el pueblo que se mantiene como espectador, pese a la socialización de los mismos códigos simbólicos.

Retomando los rituales de extroversión, las representaciones del desfogue son el "ruido", las posiciones corporales hacia el exterior con movimientos sueltos, y la recomposición de los símbolos cristianos. Esto indica que los individuos mayormente expuestos a dicho bombardeo simbólico y sensorial, son los intérpretes de la música y danza, mismos que interactúan en el inconsciente social conformando los estados emocionales a los que nos hemos referido.

Por otra parte en el proceso de cognición ritual, se entremezclan tanto los fenómenos conscientes como los inconscientes. Los primeros pueden depender en menor medida de la representación metafórica o de la asociación comunicativa. Por ejemplo, saludar



Músicos wixaritari
Jalisco
Xilonen Luna, 2007
Fototeca Nacho López, CDI.

a la gente, observar el entorno, degustar la comida; podemos percibir estos estímulos asociados a la danza la música, la comida, el olor, el color, o las sensaciones táctiles que integran a su vez a otros intermediarios. Estos actos son asociados de manera inmediata con los elementos de la imaginaría mítica, donde la memoria tiene un papel fundamental en los mecanismos de la comunicación simbólica. Al degustar la comida ritual, o escuchar música sagrada, se evocan elementos del tiempo y espacio festivo; fenómenos que se presentan en estas condiciones especificas y no en otras. El sabor de la comida o la música no son estímulos cotidianos, lo mismo sucede con la danza que a través de un motivo rítmico o melódico introduce en un mar de sensaciones cíclicas y por lo tanto repetitivas. La información que antecede al acto ritual es aquella que se almacena en el inconsciente individual y social, y ésta, al asirse a las nuevas experiencias es retroalimentada siguiendo las pautas de comportamiento y de respuesta a las proyecciones que recibe nuestro sistema perceptivo[4].

[4] Las áreas de asociación cerebral denominadas también áreas «silenciosas» o áreas restringidas, son las encargadas de captar exclusivamente las señales de asociación y no como otras partes de la corteza cerebral facultadas para reconocer sensaciones visuales, auditivas o motoras, estableciendo armonía entre las zona sensitivas y motoras.

Conclusión

Es de resaltar como ciertas estructuras de pensamiento inmersas en la música, la danza o el espacio, encuentren una correspondencia en fenómenos como el ritual, y el mito. Dejando así en claro los distintos paralelismos inmersos en fenómenos culturales de carácter estético unidos mediante campos semánticos percibidos en la narrativa mítica, los modelos conceptuales de referencia simbólica, y los rituales, mismos que nos remiten a la reproducción cultural y por consecuencia a la renovación y reproducción del nuevo orden cosmológico.

Las reacciones provocadas mediante la emoción y el trance dancístico-musical ponen al descubierto las necesidades humanas no conscientes, como alternativa a la misma cultura producida. Los tiempos festivos representan momentos indispensables en la vida cultural indígena. La supresión de los canales del placer y la frustración de los instintos hace que estos se transformen en explosiones de los espacios "lúdicos" al interior de los pueblos indígena, poseedores de una "ciencia practica" colmada de elementos transgresores, que por costumbre y saber ancestral, se implementan en su propia cultura como válvulas catárticas de la manifestación de las expresiones subjetivas, en cuyos factores giran fuertes elementos de identidad social y étnica.



Danzantes totonacas
Guillermo Aldana,
Fototeca Nacho López, CDI.



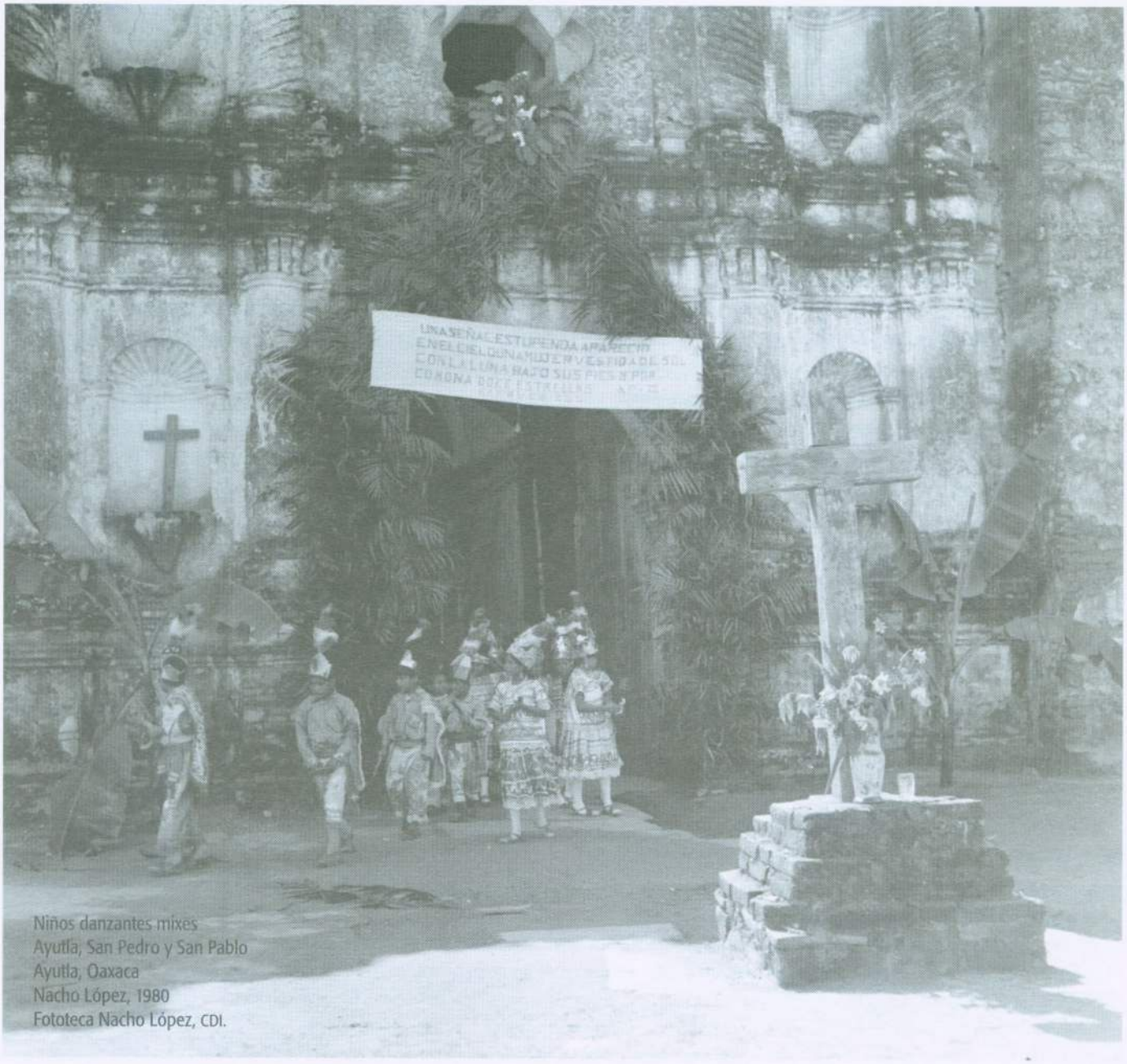


Músico zapoteco
Cerro del Fortín, Oaxaca
Nacho López, 1980
Fototeca Nacho López, CDI

LA MÚSICA INDÍGENA: ALGUNOS DE LOS CONOCIMIENTOS QUE LA HACEN SONAR

E. Fernando Nava L *

1*Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.



Niños danzantes mixes
Ayutla, San Pedro y San Pablo
Ayutla, Oaxaca
Nacho López, 1980
Fototeca Nacho López, CDI.

Como punto de partida para llegar a las breves reflexiones que deseamos estimular en el presente texto, nos permitimos transcribir uno de los centenares de testimonios que sobre la vida prehispánica dejó fray Bernardino de Sahagún en el *Códice Florentino*. Se trata de la paleografía, presentada a continuación en dos columnas, de unos fragmentos en castellano y en mexicano, como es en el texto original, del "Parrapho. 7. de la sala de los cantores, y de los ataujos del areyto / Injc chicome parrapho, vncā mjtoa: injc mocencaoaia cujcanjme, in tlamaceoaz tlatoanj: ioan in tlein ipan mjtotizque.", extraídos del "Capitulo. 14. de la manera de las casas reales / Injc. 14. Capitulo, vncan mjtoa: in tecpan calliin tlatocacalli, ic mopia tlatocacalli, veitecpan in vncan ca tlatoanj…", perteneciente al "Libro octauo, de los Reyes, y señores, y de la manera, que tenjan, en sus elections, y en el goujerno de sus reinos / Iníc chicueí amoxtli intechpa tlatoa yn huehuey tlatoque ioan inpipiltzi, yoan in quenín quipiaia tlapepenaliztli yn ipan tlatocaiotl." En algún sentido, las reflexiones surgen de las ligeras notas que hemos agregado aquí al texto en mexicano –o lengua náhuatl–, mismas que complementan, y en algunos casos precisan, la traducción castellana original.

***Códice Florentino*; paleografía de la parte en castellano (vol. 2, libro 8)**	***Códice Florentino*; paleografía de la parte en mexicano (vol. 2, libro 8)** [1]
[fo. 29, reverso] Auja otra sala, que se llamaua, *mjscoacalli*: en este lugar, se juntauan todos los cantores de méxico, y tlatelulco: aguardando a lo que les mandaSse el señor, si qujsieSse baylar, o prouar, o oyr algunos cantares de nueuo compuestos: y tenjan a la mano aparejados, todos los ataujos del areyto, amtabor, y tamboril, con sus inStrumentos, para tañer el atambor, y vnas sonajas, que se llaman ayacachtli, tetzilacatl, y omjchicaoaztli, y flautas,[2] con todos los maestros tañedores, y cantores, y bayladores: y los ataujos del areyto, para qualquyera cantar: si mandaua el señor que cantaSsen los cantares de vexotzincayutl, o anaoacayutl, ansi los cantauan, y baylauan con los ataujos del areyto de vexotzincayutl, o anaoacayutl.[3] Y si el señor mandaua a los maestros cantores, que cantaSsen, y baylaSsen el cantar, que se llama cuextecayutl, tomauan los ataujos del areyto, conforme el cantar,[4] y se componjan con cabelleras y maxcaras pintadas, co narizes agujeradas, y cabellos bermejos, y trayan la cabeça ancha, y larga, como la vsan los cuextecas: y trayan las mantas texidas, a manera de red, de manera que los cantores tenjan muchas, y diuersas maneras de ataujos, de qualqujera [fo. 30] areyto, para los cantares, y bayles.	Mixcoacalli, vncan tecpanoaia in jzqujtlamanti, mâcehoalcujcanjme in tenochca, ioan tlatilulcatl: vncan qujtlatolchiaia in tlatoanj, in aço mâçeoaz, aço itla cujcatl qujiehecoz, aço itla iancujc cujcatl qujmomachtiz, mochi ic moçencauhticatca, in cujcanjme: in jxqujch monequj teponaztli, olmaitl, veuetl, aiacachtli, tetzilacatl, çoçoloctli, teponaçoani, veuetzonani, cujcaitoanj teiacanque; ioan in ixqujch tlamantli mâcehoallatquitl, intla uexotzincaiotl meoaz cujcatl, in iuh muchichioa vexotzinca, ioan in iuh tlatoa: motlaiehecalhuja in jca cujcatl: ioan ica inechichioal intlatquj. Çan no iuhquj intla anaoacaiotl meoaz, motlaiehecalhuja, in jntlatol anaoaca: ioan in jnnechichi [fo. 30] oal in iuhquj intlatquj. Çan no iuhqui, intla cuextecaiotl meoaz cujicatl, motlaiehecalhuja in jntlatol: ioan mocuj tzoncalli in qujntlaiehecalhuja, intzon, injc quacoztique, ioan xaiacatl ixtlamjoa iacaujcole, tlantziquatic, quapatlachtic, içan jtilma, Çan no iuhqui in oc çequj cujcatl.

[1] Agradezco a Alfredo Ramírez Celestino la traducción que hizo de estos segmentos del náhuatl –su lengua materna– al español –mi lengua materna–, en la que se basan las traducciones alternativas que se ofrecen en las siguientes notas.

[2] Teniendo a la vista la ilustración que acompaña la presente cita [fo. 30] –en donde se aprecian más elementos que los nombrados en el texto–, nos permitimos proponer las siguientes equivalencias entre los nombres castellanos y mexicanos de los instrumentos, así como su identificación, descripción o traducción (entre comillas): atambor / teponaztli; tamboril / veuetl; inStrumentos para tañer el atambor / olmaitl (par de manos o baquetas con borlas de hule del teponaztli); sonajas, que se llaman ayacachtli / aiacachtli "sonaja"; tetzilacatl / tetzilacatl "cascabel"; omjchicaoaztli / [omichicahuaztli] (hueso estriado usado como raspador); y flautas / çoçoloctli "¿flauta?". Además, algunos de estos instrumentos recibieron diferentes nombres en otras fuentes, como el veuetl (huéhuetl), traducido también como "atabal" (véase de Wolf 2003: 80); y otro instrumental mencionado no parece haber quedado ilustrado, como el omichicahuaztli.

[3] Esta parte subrayada también puede ser traducida como:

intla uexotzincaiotl meoaz cujcatl,	**si se montaba el canto huejotzinca***
in iuh muchichioa vexotzinca,	**así se caracterizaban como huejotzincas**
ioan in iuh tlatoa:	**y así hablaban**
motlaiehecalhuja in jca cujcatl:	**se imitaba con el canto**
ioan ica inechichioal intlatquj.	**y con sus adornos y sus atavíos.**
Çan no iuhquj	**Así también**
intla anaoacaiotl meoaz,	**si se montaba el anahuaca****
motlaiehecalhuja, in jntlatol anaoaca:	**se imitaba su idioma anahuaca**
ioan in jnnechichioal in iuhquj intlatquj.	**y sus adornos y también sus atavíos.**

En esos párrafos, el franciscano escribió para la posteridad evidencias de un rasgo postulado como universal de las sociedades humanas: la existencia de conocimientos que soportan tradiciones musicales propias y que, a la vez, permiten identificar similares tradiciones ajenas. En efecto, hablando de manera sucinta, en las citas anteriores tenemos referencias a la cultura musical del Anáhuac, la que en este contexto consideramos propia por tanto que, en términos generales, el *Códice Florentino* fue elaborado en el ámbito tenochca, así como a las culturas musicales de Huejotzingo y de La Huaxteca, a las que colocamos la etiqueta de ajenas por tratarse, entre otros criterios aplicables, de parajes externos al Valle de México. Conscientes de estar dejando de lado algunas cuestiones de mucho interés, tan sólo deseamos aquí estimular unas cuantas reflexiones en torno a algunos de los conocimientos y saberes subyacentes a la música entre los pueblos indígenas de los Méxicos antiguo y contemporáneo. La guía de nuestro pequeño ejercicio la establecen las estructuras musicales y su interrelación con otros elementos culturales, así como los instrumentos musicales.

Estructuras musicales

Damos por hecho que los maestros tañedores y cantores mencionados por Sahagún tenían los conocimientos de las estructuras musicales de, al menos, las tres tradiciones aludidas en el texto: la del Anáhuac, la de Huexotzingo y la de la Huaxteca; además, por los mismos elementos de la cita, aquellos artistas también contaban con conocimientos sobre el habla de los portadores de las tradiciones ajenas y sobre los bailes que correspondían a la música y los atavíos referidos.

Por su parte –y agudizando así nuestras reflexiones–, podemos decir que el conocimiento de las *estructuras musicales* corresponde a dos registros principales, a saber: el de la estructura de piezas musicales en particular y el de la estructura de diferentes conjuntos de piezas. El conocimiento de la estructura de las piezas musicales específicas subsume la identificación y el dominio de los motivos, frases, partes mayores, sistema de repeticiones, etcétera, que conforman cada obra. Para dar un ejemplo de dicho conocimiento, podemos valernos de lo que en términos de la descripción musicológica se conoce como *frases asimétricas,* esto es: diferente número de compases entre los motivos de una misma frase o la presencia de compases diferentes de un motivo a otro en la misma frase también. Al respecto, observamos que las frases asimétricas no sólo son permitidas en varias piezas de la tradición artística de distintos pueblos indígenas, sino que son hasta recurrentes y por ello características y definitorias de géneros musicales particulares. Dichas frases asimétricas las podemos encontrar en los sones de varias danzas totonacas –como *Los Voladores* o *Los Negritos*–, así como en algunos de los sones de la danza de *Los Paxtles*, practicada por algunas comunidades nahuas del occidente de nuestro país; entre los purépechas, las frases asimétricas son comunes en los *sones* y *abajeños*, tanto los instrumentales como los cantados –*las pirekuas*–, instancia que nos sitúa ante un conocimiento tanto musical como de las estructuras de las palabras y las frases de la misma lengua purépecha (véanse Reynoso Riqué 2011, para un acercamiento detallado al caso purépecha, y Nava L. 2002, para una aproximación general a la relación entre música y literatura). Por supuesto que entre los propios músicos indígenas –y como

*) Todo parece indicar que el **uexotzincaiotl** corresponde a los asuntos o las cuestiones de Huejotzingo, población en el actual estado de Puebla.

) Es de suponerse que el **anaoacaiotl tiene que ver con la vida del antiguo Anahuac, región en que la que se asentaba la capital azteca y que comprendió parte de lo que hoy denominamos el Valle de México.

[4] Y la parte con doble subrayado puede igualmente traducirse como:

Çan no iuhqui,	**Así también**
intla cuextecaiotl meoaz cujicatl,	**si se motaba el canto huaxteco**
motlaiehecalhuja in jntlatol:	**se imitaba su idioma**

Charles Dibble proporciona las siguientes traducciones al inglés de los segmentos aquí marcados: "If the song were to be intoned afete the manner of Uexotzinco, they were adorned like men of Uexotzinco, and spoke even as they did; they were imitated with the song and in their adornment and their equipment. Likewise if a song were to be intoned after the manner of Anauac, the speech of the men of Anauac was imitated, and their adornment as well as their equipment" (parte subrayada); y "Likewise, if a song were to be intoned after the manner of the Haxteca, their speech was imitated…" (parte con el subrayado doble) (*Codex Florentino, p. 45).*

es fácil inferir que lo hicieron los cantores y ejecutantes del *Códice Florentino*–, así como en el plano musicológico universitario, las estructuras musicales se pueden poner en comparación, entre otras cosas, para la experimentación estética, tanto como para proponer tipologías, influencias, etcétera (véase Nava L. 2006).

A su vez, el conocimiento de la estructura de los conjuntos de piezas admite la siguiente división: el conocimiento de los géneros musicales, por un lado, y el conocimiento de las piezas y el orden en que éstas deben ejecutarse en determinadas festividades, rituales o actividades ceremoniales, por otro. Entre las grandes y numerosas bandas mixes, el conocimiento de los géneros musicales queda patente al escucharles tocar –y a sus integrantes conversar sobre– aires flamencos, boleros, canciones, cumbias, cha-cha-chás, chilenas, danzones, fandangos, fantasías, fox blues, fox trots, himnos, huapangos, jarabes, marchas, marchas fúnebres, paso dobles, peteneras, polcas, popurrís, rumbas, sones, sones istmeños, swings, tangos, valses, a lo que debemos añadir arreglos de obras sinfónicas y oberturas o fragmentos de óperas. Complementariamente, el conocimiento sobre los conjuntos de piezas en determinados contextos implica que cualquier tipo de conjunto musical –duetos de flauta y tambor, de violín y guitarra, tríos de cordófonos, pequeños conjuntos, orquestas, bandas extensas e incluso los grupos que han incorporado instrumentos electrónicos– sepa plenamente qué pieza o piezas se deben tocar en cuáles partes de la actividad; así, para constatar la existencia de ese conocimiento, basta observar el repertorio y la manera en que se dispone de él en infinidad de danzas (véase Jáuregui & Bonfiglioli 1996), de rituales del ciclo de vida, como es, por ejemplo, los *Xochipitzahuac* en las ceremonias matrimoniales (véase Jurado 2005), o de festividades comunitarias.

Las estructuras musicales son, además, un tipo de conocimiento que los músicos –trátese de compositores, como de ejecutantes– dominan a profundidad y que la población en general también conoce y sobre el cual puede emitir juicios de distinto orden. Potencialmente, cualquier persona maya puede opinar sobre una *jarana*; emitirá un comentario negativo si es que, digamos, una composición reciente no tiene más que una parte o aun tratándose de una pieza ya clásica en el repertorio peninsular se manifestará reprobatoriamente si ésta no es ejecutada en apego a las normas aplicables. De la misma manera, los integrantes de los pueblos de filiación lingüística cochimí-yumana emitirían una opinión desfavorable si al interpretarse uno de los cantos tradicionales no se hace *la levantada* o ésta se realiza con deficiencias. Y más allá de las piezas en particular, para finalizar nuestras reflexiones sobre las estructuras musicales, los integrantes de los pueblos indígenas saben que, en un muy alto porcentaje, su música no se

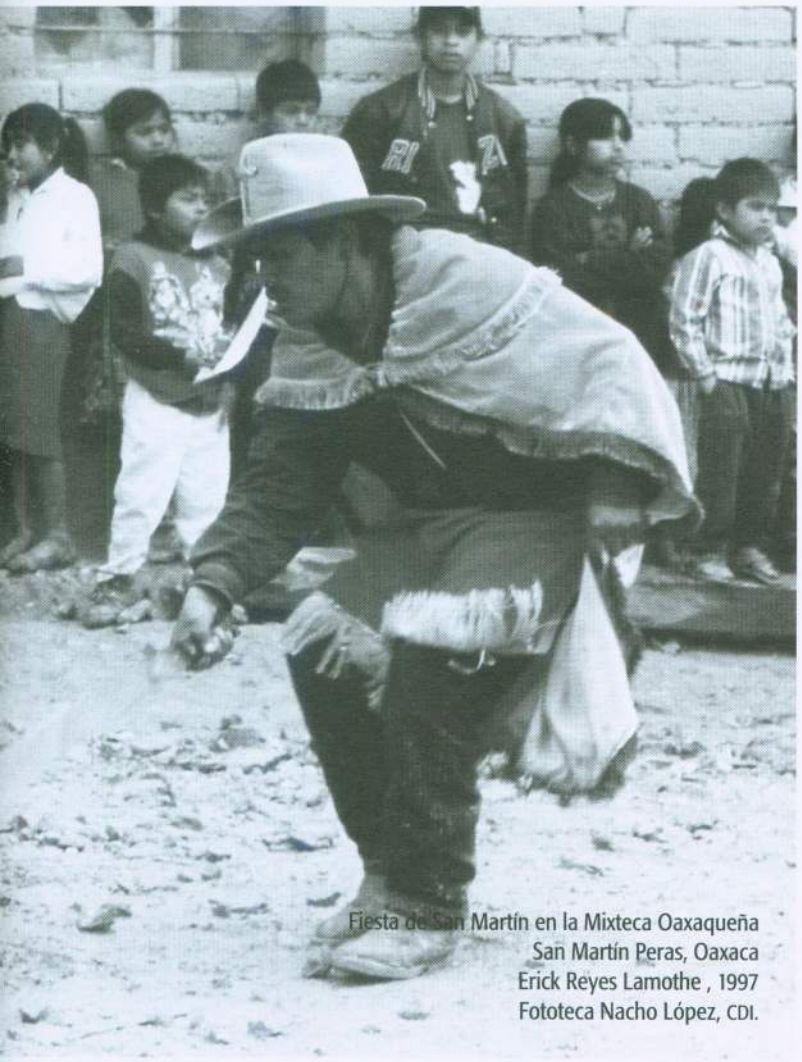


comprende mediante las composiciones aisladas, sino a partir de las series organizadas de sones u obras de un mismo género.

Instrumentos musicales

Suponemos que los músicos del *Códice Florentino*, si no eran ellos mismos quienes construían el instrumental necesario para el desarrollo de su oficio, sí conocían desde la óptica de la organología los idiófonos, aerófonos y membranófonos de las tradiciones artísticas propias y ajenas. Para estimular las reflexiones al respecto, nos permitimos hacer unas acotaciones en torno al *olmaitl* mencionado por Sahagún, proponiendo que los conocimientos aquí observados sobre los instrumentos y sobre sus técnicas de ejecución formaban parte de los saberes musicales que, además de los especialistas, tenía en general el conglomerado humano de la sociedad tenochca.

Acotaciones iniciales: al relacionar las columnas en castellano y mexicano de la cita de Sahagún, hemos dicho que "atambor"



Fiesta de San Martín en la Mixteca Oaxaqueña
San Martín Peras, Oaxaca
Erick Reyes Lamothe , 1997
Fototeca Nacho López, CDI.

corresponde a "teponaztli" y que "olmaitl" a los "inStrumentos para tañer el atambor", precisando que estos últimos son el par de manos o baquetas con borlas de hule del teponaztli. Acotaciones complementarias: "olmaitl" es una palabra que puede referirse al par de baquetas, como en este caso, o tan sólo a una de ellas y que literalmente significa "mano(s) de hule";[5] consecuentemente, ninguno de los elementos que la componen la asocian formalmente con el teponaztli. Veamos, el análisis morfológico de *olmaitl* es: *ol* "hule", *mai* "mano" y -tl sufijo que denota la no posesión del sustantivo. Reconocemos pues que con esta palabra se definen las características de la o las manos: que son de o tienen hule; no busca la palabra, como tal, hacer referencia al instrumento musical (no estamos ante una palabra que por sus morfemas pudiera traducirse como "mano o manos del teponaztli").

Como palabra, entonces, olmaitl expresa una forma: de mano, ramificación o extremidad –baqueta–, así como una propiedad: tener hule; y, de acuerdo con nuestras hipótesis de base, era por el conocimiento socializado de la cultura musical que los antiguos mexicanos sabían que el *olmaitl* funcionaba como la o las manos del teponaztli y no de otro instrumento de percusión, como el huéhuetl, igualmente nombrado por Sahagún como tamboril y que era ejecutado a mano limpia. Al analizar la formación de las palabras del náhuatl, advertimos que *olmaitl* sigue una estrategia de codificación particular, diferente a otras, como la mexicanísima "metlápil" o "metlapil" –de *metlapilli*–, que muy al propósito de nuestra reflexión traducimos como "mano de metate". Veamos el análisis morfológico de *metlapilli*: *metla* "metate", *pil* "colgante o 'hijo', figuradamente" y *-li* sufijo que denota la no posesión del sustantivo.[6] Esta vez, estamos ante una palabra que expresa el objeto (el metate) y el aditamento con el cual éste funciona ("el hijo"); se trata de una palabra con la que se define una relación: lo que cuelga o depende –o es hijo de– el metate. Paradójicamente pues, la traducción "mano de metate" que damos a dicha expresión no es en nada literal; no hay componente en "metlapil" que signifique "mano", aunque sí hay, por supuesto, referencia más que directa al objeto para el cual sirve dicha "mano": el metate. En este caso, finalmente, tanto por el conocimiento cultural generalizado como por la palabra en sí misma, sabemos que el metlapil es del metate.

Además de *olmaitl* y *metlapilli*, incluimos aquí la palabra *tecomapiloa*, que designaba un tipo de teponaztli, con la idea de hacer unas cuantas comparaciones. El análisis morfológico de *tecomapiloa* nos arroja lo siguiente: *tecoma* "tecomate", *pil* "colgante o 'hijo', figuradamente" (elemento presente también en *metlapil*) y *-oa* sufijo verbalizador; la traducción aproximada que aquí proponemos de tal palabra es "tener como colgante o hijo a un tecomate". Por la descripción que tenemos del *tecomapiloa* (véase Simeón 1977:449), sabemos que era un teponaztli que se tocaba

[5] En la ilustración de la cita de Sahagún [fo. 30], aparece el teponaztli sobre una base, así como el par de baquetas; en ese mismo libro, el octavo, en el fo. 28, así como en el fo.41, aparecen conjuntos de músicos y danzantes, entre los que figura un ejecutante del teponaztli apoyado sobre su base y usadas son las dos baquetas. En cambio, en el reverso del fo. 19, fue dibujado un músico que sostiene un pequeño teponaztli con su mano izquierda, el que percute con la baqueta que lleva en su mano derecha.

[6] Los sufijos -tl y -li tienen el mismo valor, la ocurrencia de uno u otro obedece a las reglas fonológicas del náhuatl: el primero se coloca después de formas terminadas en vocal y el segundo después de la consonante /l/. A este dominio pertenece también la forma -tli, sufijo que por igual denota la no posesión del sustantivo y que se coloca después de otras consonantes, como la fricativa representada por la <z>; considérese teponaz-tli.

colocado debajo de la axila; y, en particular, este instrumento tenía un tecomate que le servía como caja de resonancia. De manera semejante a *olmaitl*, la palabra *tecomapiloa* no hace referencia explícita al teponaztli; y así como la palabra *metlapilli, tecomapiloa* establece una relación: la de colgar, pender o, figuradamente, la de "ser hijo de". Sin embargo, esta vez la relación tiene otras particularidades: mientras que con *metlapilli* se denota a "el hijo del metate", con *tecomapiloa* se expresa que el tecomate "es hijo de algo"; por el conocimiento contextual –compartido por toda la antigua sociedad mexica, de conformidad con nuestra hipótesis–, sabemos que estamos hablando del aditamento resonante del idiófono de origen precolombino de doble lengüeta, es decir: del tecomate como el hijo del teponaztli.[7]

Colofón

Las reflexiones que intentamos estimular mediante la cita de Sahagún, las acotaciones hechas a sus partes en náhuatl –o mexicano–, así como con nuestros comentarios a las estructuras e instrumentos musicales corresponden, no obstante lo poco que hemos podido decir aquí, a una dimensión de los más profundos alcances: el carácter social de los conocimientos y saberes musicales. Ni qué decir tiene que los músicos, cantantes e instrumentistas, así como ciertos conjuntos de danzantes, poseen conocimientos especializados en las artes sonoras que no tiene el vulgo en general; pero si bien la música como materia sonora no puede ejecutarse sin esos conocimientos, igual de cierto es que la música no podría ser el fenómeno sociocultural que es de no ser todo los conocimientos y saberes compartidos y condensados en la práctica por todos los agentes sociales. Cierto es que en los rituales petitorios de los wixarica o huicholes la producción melódica está en manos de los iniciados y su reproducción se apoya en los asistentes al ceremonial, la efectividad de la música corre paralela al éxito esperado –u obtenido– mediante otros componentes del ritual, componentes cinéticos, como el baile, así como visuales o plásticos, como la pintura facial, las jícaras y las flechas; en este caso, es evidente que la música como hecho social reposa en más de un tipo de conocimiento (senda información sobre este tópico la proporciona Luna Ruiz 2004). Por otra parte, es de todos conocida la función demarcativa de la música –una de sus propiedades universales–, tanto en el plano temporal, como en el espacial. No obstante, en un pueblo como el purépecha, una suma de factores, además del musical, es lo que permite definir y hablar de la fiesta no únicamente a los cantantes, ejecutantes y bailadores, sino a toda la sociedad; de nueva cuenta, son los distintos órdenes de conocimientos compartidos lo que permite decir, por ejemplo, cómo es que la música da textura o sacraliza al ritual (este otro tema es estudiado por Villar Morgan 2009).

Otro de los nudos que de manera natural amarra, literal y figurativamente hablando, muy distintos conocimientos es la lengua, con su repertorio léxico y posibilidades expresivas. Para los músicos que, respectivamente, hablan ciertas variantes del zapoteco y del tepehuano, la palabra MÚSICA tiene en "humano" su rasgo semántico más prominente (y no posee el de "no humano"), en consecuencia, así como tales músicos, los integrantes de sus respectivas comunidades emplean la palabra MÚSICA con exactamente los mismos significados, esto es: para todos ellos, no únicamente para los especialistas, dicho arte es exclusivo de las personas (y no de los animales o, mucho menos, de las fuerzas naturales –como el viento o el agua). Análogamente, los hablantes de las lenguas –como el purépecha– que con idéntica palabra llaman tanto al canto realizado por los humanos, como a las melodías instrumentales, todos ellos, sin distingos de género, edad o especialización, utilizan, en este caso, el término *pirekwa*, con las mismas y exactas significaciones. Los mencionados en las líneas anteriores han sido, en fin, apenas unos cuantos de los conocimientos que han hecho sonar, antaño y hogaño, a la música indígena.

[7] Sobre organología indígena en general sugerimos consultar el trabajo de Ochoa Cabrera & Cortés Hernández 2002; sobre organología y cuestiones de ideología indígena puede verse Nava L. 2010; y el que recomendamos como uno de los estudios organológicos más detallados sobre un instrumento musical de origen prehispánico y en uso en la vida indígena contemporánea es el de Alegre González 2008.

El Tambor y la Luna
Saberes y expresiones musicales de los pueblos indígenas de Chiapas

Marina Alonso Bolaños *

Zoque tocando el tambor
Tecpatán, Chiapas
Lorenzo Armendáriz, 1986
Fototeca Nacho López, CDI.



A tío Luis Hernández, pitero zoque de Copainalá.

I. "Todas esas cosas que sabemos, o cualquiera que sabe su música, es una herencia"

Hace unas décadas, los zoques de la Sierra de Pantepec y Chapultenango solían construir los parches de sus tambores con el cuero del vientre de un venado hembra (o de jabalí) que recién había parido; el animal debía ser cazado durante la luna llena, y el constructor del instrumento estaba obligado a realizar ayunos, abstenerse de tener relaciones sexuales y enunciar distintos rezos. De igual forma, el membranófono sólo podía ser fabricado en determinados momentos durante el día. Rara vez se conjugaban las condiciones para que esto sucediera debido a la dificultad de encontrar a un animal en ese estado o por la veda de su caza, no obstante, era de suma importancia que los especialistas de los rituales explicaran lo que la tradición prescribía en la construcción de los instrumentos y evidentemente, se subrayaba el valor económico y cultural de la práctica de la caza.

Toda expresión musical estará mediada por ciertas visiones del mundo; así, nos remite a la forma en que los sujetos sociales la definen, la conciben y la transforman. Al respecto, no está por demás señalar la importancia para los zoques, de Poya, la Luna, el astro que rige el calendario agrícola, nanachue, la madre o la abuela vieja, la mujer del Sol. El tambor [bimembranófono] y el pito [flauta de carrizo de tres o de siete agujeros] y son asociados a la música primigenia, porque según los músicos zoques, fue el primer ensamble instrumental que adoró a Jesucristo a través de los alabados.

Según los zoques, fueron los niños quienes supuestamente inventaron los instrumentos musicales en actos lúdicos; la flauta de carrizo, el tambor, se hicieron a partir de la experimentación con materiales provistos por la naturaleza. Esta interrelación de los músicos con el entorno natural nos habla de sistemas de conocimiento, esto es, de epistemologías locales que se modifican con el tiempo. Por ejemplo, los músicos marimbistas jacaltecos dicen que afinan su instrumento al acercarlo al La que produce el zumbido del aleteo de una especie de mosco característico de su región, cuyo enjambre

*Investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

sólo es posible de percibirse hacia el atardecer en ciertos lugares y épocas del año.

Cabe mencionar que, para efectos del presente texto, conocimientos y saberes son considerados como sinónimos no obstante que en términos filosóficos sean distintos.[1] Esto obedece a que a ambos les subyace un cúmulo de experiencias sistematizadas de manera consciente o inconsciente, que son colectivas o individuales y que se transmiten de formas diversas entre los miembros de una sociedad; los conocimientos tradicionales no se pueden separar de las creencias porque no sólo se circunscriben al *savoir faire*. Lo anterior podría ser ilustrado a partir de una cita de Bartolomé acerca de cuándo un cazador ayoreo de Paraguay flecha un animal:

> participan en el evento tanto el hambre, como el origen mítico del arco y de las flechas, el también mítico origen de la especie en cuestión, los tabúes que regulan la práctica de la caza, el sistema clasificatorio que le subyace, la relación transaccional que se establece con los dueños de la naturaleza, la rígida normatividad de la repartición de la presa en la banda, el prestigio que alcanzará el cazador, su adiestramiento físico en el uso de la herramienta, su conocimiento de la naturaleza circundante, las características de los materiales utilizados en la confección del arma [...] la noción local de la muerte y un largo etcétera.[2]

Podemos hacer una analogía de la práctica de la caza entre los ayoreo con la práctica musical de los pueblos mayanses y zoques porque, precisamente, a ésta le subyace un acervo de conocimientos que rebasan al objeto *música*. En el caso de los zoques, este conjunto de saberes es denominado *mujsocuy*, concepto que no se refiere únicamente al hecho de poseer conocimiento sino a la facultad de practicarlo reflexivamente y de transmitir una parte de él en las ocasiones en que sea requerido. Así, *mujsocuy* y acción, van de la mano, es decir, los saberes de la práctica musical están puestos en el proceso que implica la producción musical en un sentido amplio, son, por así decirlo, ejes de historicidad.

Los saberes de la práctica musical son atribuidos a los ancianos, evidencia actual de una posible antigua gerontocracia. Según los zoques, el *Abu*, el abuelo, fue una persona que sabía curar, que tenía mucha fuerza:

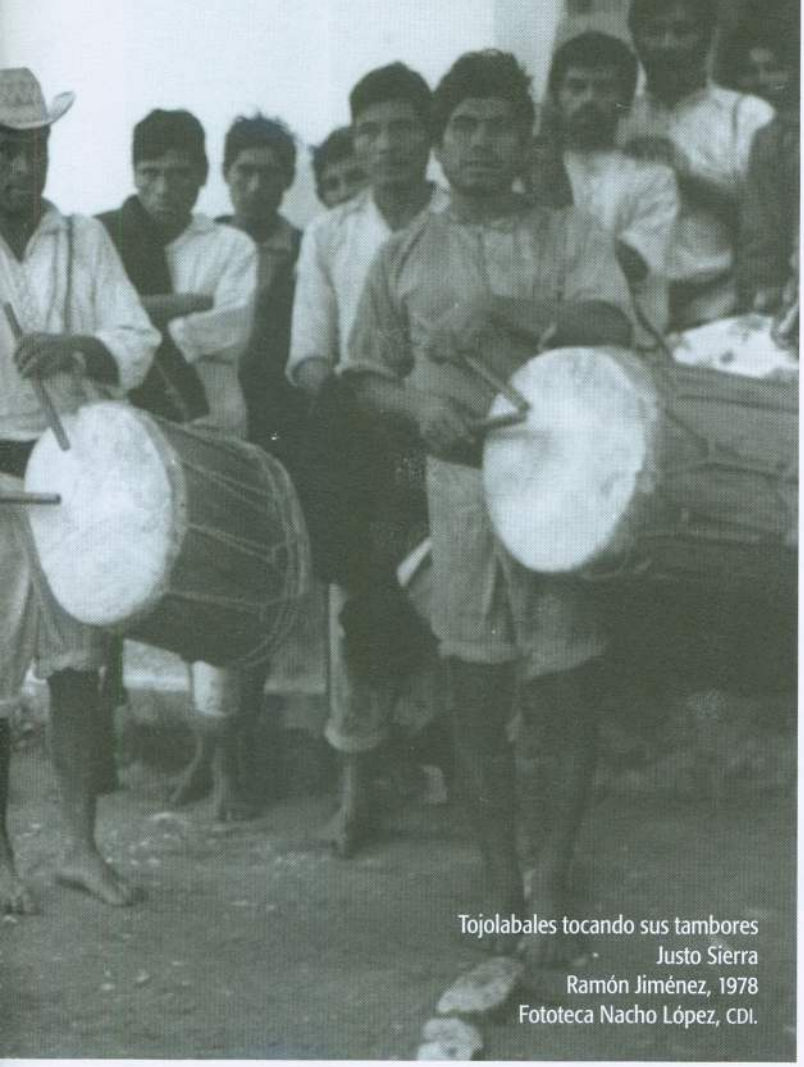


> y mucho valor en todo, sabiduría, y hacía muchas cosas. Por eso dicen que es nuestro padre. Así le dicen: *hara*, papá [o Sol] en castellano y *hara* en dialecto [lengua] zoque, entonces la gente le llama el padre del pueblo. Él es que sabía todo, hacía todo, era un hombre de mucha sabiduría, mucho poder, inteligencia, de todo pues, por eso le dicen *Abu*.

A través de los saberes se reflexiona sobre el origen de las cosas. Dos libros que abordan de manera estupenda la relación entre música y mitología indígena: "La música en la vida de los yaquis" de Leticia Varela (1986) y "El sabio de la fiesta" de Miguel Olmos (1998), coinciden en subrayar cómo la música ritual permite la escenificación del tiempo mítico, cuando se crearon el mundo, los animales y los humanos. Esto es, en ciertas circunstancias, el mito explica el mundo, por ejemplo, el origen de los instrumentos musicales y de la propia música. Según Varela, el cosmos está representado en la estructura formal de la música.

La música zoque tiene un origen divino, es decir, ha sido transmitida por las divinidades a través de diversas formas, por ejemplo, durante la experiencia onírica. También entre los tzotziles la música tiene un origen divino, según un testimonio recopilado por Calixta Guiteras en los sesenta:

[1] *Cfr.* Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer*, Siglo XXI Editores, [1982] 2009.
[2] Bartolomé, Miguel Alberto, *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, Siglo XXI Editores, México, 2006.



Tojolabales tocando sus tambores
Justo Sierra
Ramón Jiménez, 1978
Fototeca Nacho López, CDI.

> Antes platicaban del mundo, de cómo está la vida, de los peligros que vieron en Antigüedad; que hubo diluvio, que vino música en medio del Cielo. Cuando hubo creciente vino una banda de música en el Cielo y eran los dioses San Vicente, San Gaspar y San Alonso. Por eso dicen que las orquestas son de San Vicente. La música es para llamar las almas de todas las gentes.[3]

De igual forma tenemos la propia construcción de los instrumentos musicales, por ejemplo, el origen del tambor zoque. En Tapalapa se relata que alguien fue a traer agua en un cántaro y se le ocurrió golpearlo con una vara. El sonido resultado fue del agrado de quienes lo escucharon, de manera que poco a poco fue buscando otros materiales para percutir como la madera y la piel. Así, "a partir de este instrumento nacen los diversos instrumentos de percusión." Actualmente, el tambor está hecho de un tronco de cedro ahuecado con parches de chivo atravesados por un mecate de ixtle a manera de redoblante.

[3] Guiteras, Calixta, *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, México, Fondo de Cultura Económica, [1961] 1965.

Mención aparte merece el uso de los instrumentos musicales, por ejemplo, entre los jacaltecos y chujes los tambores son utilizados durante los eclipses o *Xhk'ay tz'ayik y xhk'ay x'ahaw.* Como generan temor pues se cree que se trata de una lucha entre los astros más importantes: el Sol y la Luna, el tambor y el ruido de otros objetos al percutirse permite ahuyentar al Sol.

Evidentemente, esto tiene que ver con un aspecto fundamental del pensamiento indígena con respecto a la condición de los instrumentos musicales. No obstante que la designación en lengua indígena de muchos instrumentos musicales está en desuso, en el conocimiento común no se han perdido las propiedades ontológicas de los mismos, asignadas por los propios músicos y sus audiencias. Por ejemplo, los instrumentos son vistos como seres animados y con voluntad propia; su uso está estrictamente pautado debido a su origen divino y por lo tanto deben ser tratados con sumo respeto. En Los Altos, durante un velorio cuando nadie debe cantar, pues todos están tristes, se pide que el arpa, que forma parte del conjunto musical que toca en tales ocasiones, sí cante.[4] Por su parte, Navarrete dice que la marimba en Rabinal, Guatemala, además de reconocerse por la decoración, el color y el nombre (el cual debe ser femenino), posee un valor intrínseco que los músicos reconocen como la sonoridad, de hecho, la música de la marimba es juzgada por la calidad del instrumento y no por la destreza del ejecutante. Entonces la sonoridad es debida no tanto a la amplificación del volumen o intensidad del sonido por las cajas resonadoras –o al menos no es tan importante– sino a la musicalidad del instrumento concebida como una característica propia de éste.[5]

II. "Lo que fue mi estudio es la música autóctona. Y como hoy, la sigo ejecutando". *La enseñanza-aprendizaje*

He mencionado que los saberes son indisolubles de la transmisión. En Chiapas, los músicos mayanses se convierten en tales dentro del contexto familiar. Además, la función ritual de la música determina las etapas del proceso de enseñanza-aprendizaje, por ejemplo, se practican los sones en el mismo orden en que se tocan en las fiestas, de manera que los músicos no sólo aprenden música sino toda una serie de patrones culturales. Por ejemplo,

[4] Gossen, H., Gary, *Los chamulas en el mundo del sol*, México, INI-Consejo Nacional la Cultura y las Artes, 1990.

[5] Navarrete, Sergio, *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*, Publicaciones de La Casa Chata, CIESAS, México, 2005.



Banda Tzotzil
Tenejápa, Chiapas
Lorenzo Armendáriz, 1987
Fototeca Nacho López, CDI.

La Farge documentó en la década de 1930 que en Santa Eulalia, pueblo kanjobal de Guatemala, los rituales en la milpa *chiwa' hinkostumwre yuj wa'wal,* "hago mi costumbre por mi milpa". Como había probabilidades de heladas durante el mes de marzo, se quemaban candelas e incienso en los campos cerca del pueblo, –costumbre presente en los pueblos indígenas de Chiapas– y en junio, en la fecha del *uinalde B'ak'*, cuando los vientos fuertes amenazan las milpas, los hombres realizaban un rezo pidiendo la protección en un día *iq'* y en el *uinal* de *Kuxem* en julio, cuando las mazorcas verdes maduran. En esta fecha se acostumbraba tocar una flauta de barro en las milpas:

> Como esto es justamente antes del comienzo de un periodo de vientos malos, no toda la gente hace esto, porque soplar en la flauta puede traer el viento. Se dice que tocan esta música para proteger la milpa, 'para mirar y ver si pueda haber unos animales', y que 'cuando tocan la flauta así, el Santo Maíz va creciendo felizmente'.[6]

El proceso de aprendizaje también se expresa en la afinación del instrumento del que se trate, y en general de todos los instrumentos tocados en las regiones una vez que éstos son construidos; muchos de los músicos aseguran haber recibido en sus sueños los tonos con que deberán ajustar sus instrumentos para la afinación. La narración del sueño debe circular entre los familiares, el músico maestro o *capitán musiquero*, o entre algún especialista ritual porque se establecen relaciones peligrosas, por ejemplo, el encuentro que un músico tiene con los muertos abre la posibilidad de que continúen comunicándose con ellos a través de los sueños. Por ejemplo, un tzotzil del paraje Saclamantón aprendió por un tío suyo ya fallecido. En un sueño lo fue a visitar a su casa y le dijo:

> Buenos días sobrino ¿cómo estás? Estoy bien, -le contestó. Vine a visitarte porque veo que tienes ánimo de aprender la música, entonces te regalo unas cuerdas para el arpa para que practiques, pero con una condición: que aceptes tocar la música para festejarme (en la celebración de Todos Santos el 2 de noviembre) y ahí te quiero ver.[7]

Aunque los sueños y la praxis misma de la música sean las formas comunes de transmisión de conocimiento, algunos especialistas rituales (curanderos, rezanderos, músicos y danzantes) solicitan en su lecho de muerte la presencia de un elegido a quien soplarán su vaho para transmitirle conocimientos; de ahí que algunos músicos no quieran enseñar a tocar porque consideran que pierden su sabiduría. No obstante lo anterior, el aprendizaje o la iniciación implican un compromiso ineludible por parte de los

[6] La Farge, Oliver, *La costumbre en Santa Eulalia, Huehuetenango 1932*, Ed. Yax Te', Guatemala [1974] 1994.

[7] Alonso, Marina (coord.), "XEVFS La voz de la frontera sur", Testimonio musical del trabajo radiofónico, fonograma SRCI, INI, 1995.

músicos. Por ejemplo, cuando su padre vio que Luis Hernández, un pitero de Copainalá, tenía gusto y talento, le advirtió:

> Entonces te voy a enseñar hijo, dijo, pero el día que ya sepas ejecutarlo el tambor, hijo, nunca te vayas a rogar. No te vayas a rogar. [...] entonces, yo creo que ese va a ser tu trabajo, hijo.

Así, hemos visto que las explicaciones locales de la práctica musical cobran particular relevancia porque a través de éstas, los músicos y los escuchas, nos revelan las visiones del mundo, la memoria y las múltiples formas de la transmisión oral de los saberes. En la medida en que la cosmovisión es un concepto abstracto y que no existe como tal sino que es observable a través de sus expresiones empíricas,[8] la música participa en la construcción de los fundamentos de la existencia colectiva.

III. El ajuste de los saberes. Comentario final

Finalmente, quiero señalar que si bien hay regiones más musicales que otras –lo cual no quiere decir que la música sea menos importante allí que en esos otros lados–, inevitablemente se darán ajustes de los saberes. Un buen ejemplo de ello, es el proceso que derivó del proyecto fonográfico de las radiodifusoras indigenistas. En 1996 iniciamos una serie fonográfica en el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas que tuvo un importante alcance, se trató de la colección Sonidos del México Profundo. El registro fonográfico y la investigación etnográfica estuvieron a cargo de los investigadores y productores radiofónicos bilingües, es decir, profesionales de la radio, originarios de las mismas regiones indígenas bajo cobertura radial.

A diferencia de otros proyectos públicos basados en la investigación etnomusicológica donde el contenido de las ediciones es decidido bajo el canon de "autenticidad" que debía tener la música indígena de acuerdo con algunos investigadores o funcionarios públicos, y en cambio, excluir una gran cantidad de piezas y ensambles musicales de instrumentación moderna, la producción fonográfica en las radiodifusoras permitió la participación activa de los músicos indígenas. A petición de éstos y sus escuchas, la selección musical incluyó diversos géneros musicales como cumbias, salsas, rancheras, entre otras, que mostraban las innovaciones de las expresiones musicales indígenas a través del fortalecimiento a las lenguas y la construcción de saberes sobre los nuevos instrumentos o elementos musicales integrados. Algunas veces usaban la misma música, pero modificaban las letras y las traducía a distintas lenguas; esto ilustraba cómo se transforman "las músicas". Hay que mencionar que hubo dificultades metodológicas en el registro de datos incorrectos e incompletos de los participantes en la investigación, lo que era importante para unos, no tenía relevancia para otros; también se enfrentaron problemas con respecto a la transcripción y traducción de las letras en lenguas indígenas de cantos y canciones. Pero lo cierto es que las radios eligieron un repertorio musical que hablaba de la realidad vivida en las comunidades y que había sido negada por la investigación etnomusicológica. Entonces, junto a los repertorios tradicionales, los fonogramas incluían las canciones que los niños cantaban en las escuelas o bien composiciones recientes que hablaban de la migración, entre otros temas.

Frente a un Estado nacional que tendía a reducir las manifestaciones artísticas en folclor y artesanías, la industria local de la fonografía generada por las radiodifusoras contribuyó a que los músicos tomaran en sus manos la creación musical popular. Esto no quiere decir que antes no lo hubieran hecho, sino que el peso de las disposiciones gubernamentales sobre el fomento de la música tradicional era decisivo para su desarrollo, difusión y creación. Por ejemplo, Cirilo Meza, maestro danzante, dijo que "gracias a las autoridades que nos tomaron en cuenta para participar en los encuentros y empezamos a juntar materiales y a juntar la historia por si nos preguntan [la gente que nos escucha]".

Así, los saberes tienen que ver con la memoria de una tradición. Por supuesto, me refiero a procedimientos de memoria colectiva que no sólo se expresan en la lengua sino en la música. "Las músicas" tradicionales han sido portadoras de saberes locales y de memoria, y al mismo tiempo, sus formas de creación e interpretación son innovadoras y se ajustan, de diversas maneras, a las nuevas realidades.

---

[8] Alonso, Marina, "Canto rodado" en Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras*. Ensayos sobre migración, música e identidad, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2006.

Good, Catharine y Marina Alonso, *"Cosmovisiones y mitología. Proyecto Etnografía de las regiones indígenas de México en el Nuevo Milenio. Segunda línea de investigación, documento rector"* en Artís, Gloria (ed.), *Diario de Campo. Boletín interno de los investigadores del área de Antropología, Coordinación Nacional de Antropología*, INAH, enero-febrero 2007, núm. 90, pp. 16-24.



Danzantes
Guillermo Aldana
Fototeca Nacho López, CDI



Los yeli: bibliotecas ambulantes de Mali

Un encuentro de registro musical con la cultura mande de Mali



Autor Eduardo Llerenas/Cosima Spancer, 2002
Acervo Discos Corason

Eduardo Llerenas[1]

Solemos admirar, en libros o a través de viajes, los grandes monumentos históricos, apreciándolos como pruebas concretas de las diferentes culturas del mundo. Las pirámides de Teotihuacán, las de Egipto, las cabezas monumentales olmecas, los templos de Tailandia y de Laos, la muralla china, Machu Pichu, etcétera, nos cuentan de los descubrimientos, la creatividad, las gracias y desgracias de los antepasados. Sin embargo, al llegar a Mali, en el África Occidental, descubrí que las grandes edificaciones no existen sino que el depositario de su vieja cultura reside en un grupo de músicos y poetas vivos: los *griots* o –para usar su nombre local– los yeli.

Los yeli son músicos profesionales que suelen identificarse por sus apellidos –los Kouyate, Diabate, Sissoko y Kante, sobre todo– y son los herederos de los que alguna vez aconsejaron y entretuvieron a los emperadores y a los reyes de Mali. Desde entonces, los yeli son los depositarios del saber, la historia y la cultura de los mande, gente que maneja una cantidad de información impresionante. Ahora, que no hay reyes, siguen guardando recuerdos prodigiosos de los días del imperio maliense, y los cantan, a veces usando lenguaje muy antiguo y con canciones repletas de los detalles de las batallas, linajes y logros históricos.

Mali fue el asiento por tres siglos –desde el 13 hasta el 15– del enorme imperio cuyo poder se basaba en el oro y en el control del comercio de toda esta región del África Occidental. Sunjata Keita, 'el niño león', en ca. 1235, ganó la batalla de Kirina, decisiva para establecerse como el padre del Imperio de Mali, que abarcaba siete de los países actuales del África Occidental.

Viajando por esta región hoy en día, se encuentran pequeños poblados con casas circulares de adobe, con techos de paja que parecerían nacer del mismo suelo arcilloso que las edifica. Enormes baobabs y ceibas proporcionan agradable sombra y atrás de las casas hay grandes campos de algodón, arroz o macadamia.

---

[1] Fundador y Director General de Discos Corazón



Autor Eduardo Llerenas/Cosima Spancer, 2002
Acervo Discos Corason

Yendo desde Bámako, la capital de Mali, hacia el sur, se encuentra Kangabá, sede del reino de Sunjata Keita. En el centro del caserío hay una modesta choza circular de adobe de unos 15 metros de diámetro y no más de tres metros de altura: es la tumba del emperador, el lugar más importante y sagrado de la cultura Mandé. La choza es resguardada celosamente por sus habitantes y en su interior no entran más que los descendientes del gran guerrero y los yeli del pueblo vecino de Kela, guardianes de la historia de esta gran cultura. A nosotros, nos sorprende ver el símbolo de la gloriosa historia imperial exhibido en un monumento tan modesto.

Llegamos en febrero de 2002 a Bámako para hacer contacto y grabar el canto y la música de uno de estos grandes yelis: Kasse Mady Diabate. Lo habíamos conocido a través de una gira musical que organizamos en México para una gran cantante –también maliense– Oumou Sangare. Kasse Mady vino como invitado especial de Oumou y participó en el Zócalo capitalino, en la inauguración del Festival Cervantino en Guanajuato, en Guadalajara, en Cuernavaca, en Toluca y en Veracruz. Al haber visto y sentido el gran atractivo de su actuación para el público mexicano, un público muy perceptivo y extremadamente cálido ante un artista desconocido, inició nuestro gran deseo, o tal vez pasión, por llegar hasta Kela, el pueblo natal de Kasse Mady, y allí grabarle.

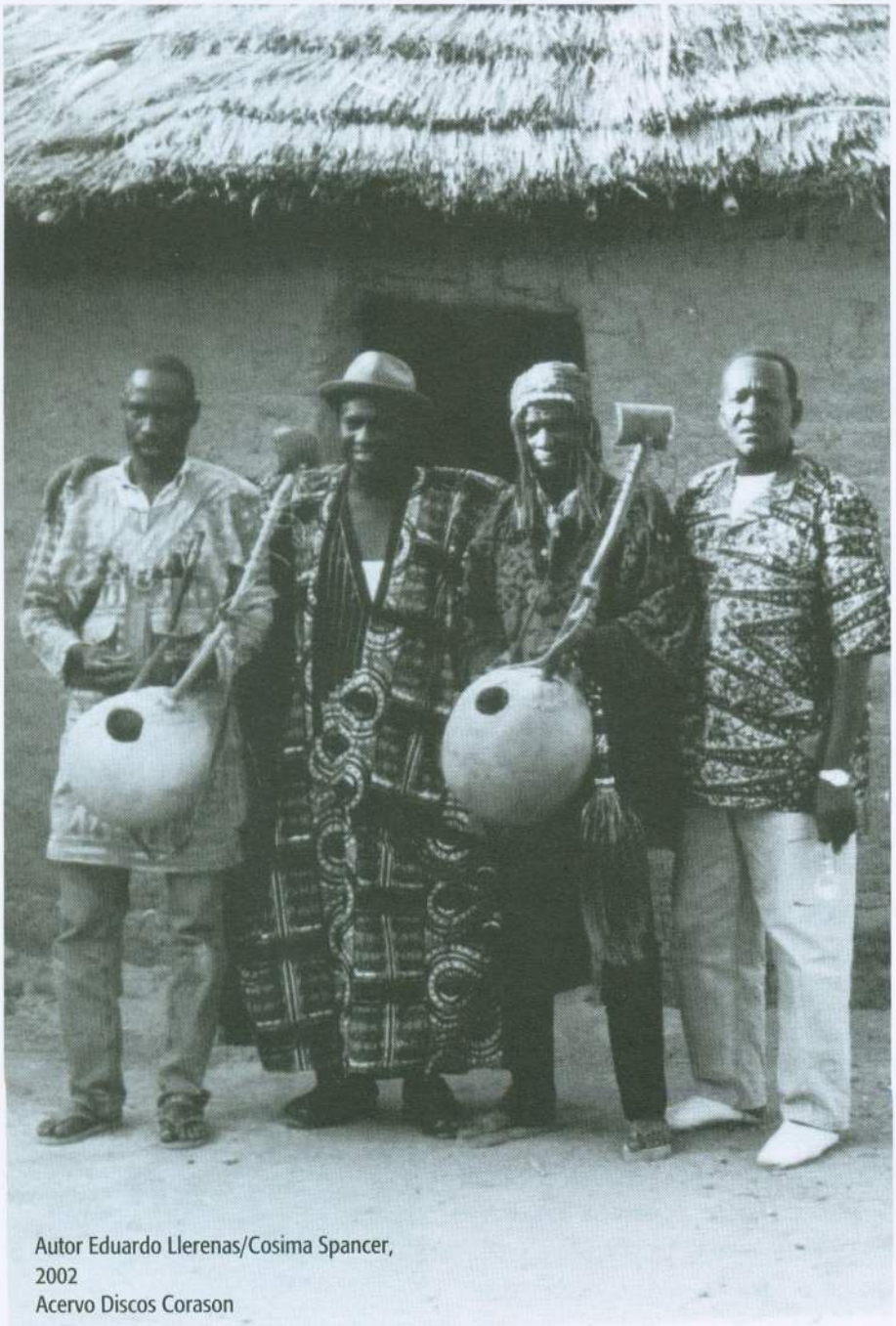
Viajamos unos 100 kilómetros al sureste de Bámako hasta llegar a Kela, hogar de unos de los músicos más talentosos de Mali y el sitio del nacimiento de algunas de las melodías más encantadoras de África Occidental. Aquí viven los Diabate, una enorme familia –casi una casta– de músicos y bailarines que son los herederos de las habilidades y sabidurías especiales de los yeli que fueron cercanos a los reyes del Mandé. Aunque Kasse Mady vive en Bamako, nació aquí y quisimos grabarle en Kela por ser la fuente de su tradición.

Allí en Kela, en una clínica abandonada en las orillas del poblado, muy cerca de los bosques sagrados, donde se dice residen los espíritus del bosque o dyinn, Discos Corasón instaló un estudio de grabación. El día anterior nos recibió el consejo de unos 13 ancianos –yelis todos– y después de exponer nuestro deseo de grabar en Kela, nos dieron su aprobación.

Los pobladores de Kela están acostumbrados a que sus hijos famosos graben en los estudios de Bámako o en París, pero nunca habían visto un estudio así en su propia aldea, por lo que se sumergieron en el espíritu del suceso con todo su corazón. La clínica se limpió y acondicionó con esteras sobre las paredes de adobe para lograr una acústica maravillosa. Una madera especial fue incendida la noche anterior a la grabación para mantener alejados a los insectos. No vimos ningún mosquito de ahí en adelante. Rezaron

plegarias, algunas del Corán, y otras que extraían el conocimiento místico de los ancestros. Las cuatro paredes de adobe se habían transformado, de inmediato el sitio fue bautizado como el estudio 'Kambejeremá' lo que significa "salud y paz para nosotros", consigna que se gritaba con alivio y placer cada vez que los músicos culminaban una selección grabada.

Para la gente contemporánea de Mali, tal vez no sea muy relevante la historia de los reyes ni de las batallas que entablaron y ganaron, pero lo que continúa siendo absolutamente relevante es la filosofía y la sabiduría de los yeli. Esta es la esencia de la música de Kasse Mady, una visión del mundo imbuida de universalidad y atemporalidad indiscutibles, cantada por una de las voces más bellas de África que abreva toda su riqueza musical de este pequeño rincón de África Occidental.



Autor Eduardo Llerenas/Cosima Spancer, 2002
Acervo Discos Corason

Las canciones de los yeli, tradicionalmente se acompañan de un n'goni –pariente del laúd–, el balafón –parecido a la marimba– y la cora, una arpa-laúd de 21 cuerdas. Desde los años 50, la guitarra acústica y después la eléctrica han tenido una gran popularidad entre los músicos malienses, incorporándose naturalmente con los instrumentos tradicionales. La música tradicional y las modernas innovaciones son campo común de la música de los yeli, aunque la manera de tocar la guitarra se debe mucho al estilo añejo y local de puntear la cora. Para acompañar la música de baile en Kela, se adicionan los tambores yembé y dunún.

El repertorio de los yeli, tanto en lo tradicional como en lo moderno, son las alabanzas a los diferentes reyes o personajes sobresalientes actuales; canciones de baile; canciones de iniciación; canciones de advertencia, canciones de la cosecha, canciones de cazadores, canciones para las novias, etcétera. Este repertorio lo interpretan los yeli en diferentes lenguas de la región y Kasse Mady, por ejemplo, canta en ocho lenguas que incluyen el mandinga o maninka, el bamaná, el peul y el fula.

Tanto en el campo como en la ciudad, los yeli son indispensables para las bodas malienses. En los viajes que hice me invitaron a diferentes bodas en Bamako: todo un espectáculo con el consabido derroche de comida, canto, música y baile, con la diferencia de que la asistencia es un noventa por ciento femenina. Ellas visten sus grandes atuendos con telas polícromas, turbantes (las casadas) y joyería impresionante. No se trataba de bodas de ricos malienses sino de gente de los barrios populares.

Allí tuvimos la suerte de escuchar a los yeli que fueron invitados para cantar



Autor Eduardo Llerenas/Cosima Spancer, 2002
Acervo Discos Corason

parabienes al novio y la novia y advertirles de su compromiso con la decisión que estaban tomando.

Durante las bodas, los yembés desarrollaban frenéticos ritmos para ser bailados con igual frenesí por los asistentes a la fiesta. En otros casos estuvieron presentes intérpretes de n'goni, guitarra sexta, balafón y los tambores. Los asistentes prenden con alfileres billetes de diferentes denominaciones en el bubu o túnica del yeli en agradecimiento de su actuación y en especial cuando hacen alabanzas a las familias presentes que las ligan con la gloriosa historia de Mali.

Algunos de los yeli más exitosos, tanto por su virtuosismo en el canto como por sus sabias recreaciones de la lírica, logran fama más allá de Malí, llegando a Senegal, la Gambia, Guinea-Bissau, Guinea Conakri y aún a la Costa de Marfil. Otros han logrado llegar a París y demás capitales europeas, donde han tenido gran éxito internacional como es el caso del mismo Kasse Mady, de Toumani Diabate, Bassekou Kouyate, Mory Kante y la Kandia Kouyate, entre otros. Aunque el cantante Youssou N'Dour no es maliense, proviene de una familia de yelis y continúa dentro de la cultura establecida de ellos, a pesar de su enorme fama comercial. Estos músicos, hombres y mujeres, han difundido la música y la cultura maliense para el mundo y nos cuentan –en voz viva– de una gran cultura que no guarda su historia detrás de las puertas de un museo.

Durante los viajes de grabación en Mali estuvieron también presentes Lucy Durán, especialista en la música popular de África Occidental y coproductora del CD resultante y Mary Farquharson, cofundadora y Directora Internacional de Discos Corasón y coordinadora de todo este proyecto. El resultado de las grabaciones es el CD "Kassi Kasse", Kasse Mady Diabate, Corason CO 158, 2002,que fue nominado a los premios Grammy 2003.



Voladores
Guillermo Aldana
Fototeca Nacho López, CDI.



Apuntes de la música de arpa en la Mazateca Baja

Camilo Raxá Camacho Jurado*



Arpero mayo
Huirachaca, Sonora
Fernando Rosales, 1997
Fototeca Nacho López, CDI.

El presente artículo tiene como objetivo esbozar algunos planteamientos sobre la música de arpa entre los mazatecos de las tierras bajas. Dadas las características de la revista, el texto no puede ser sino general, presentando sólo algunas consideraciones sobre las prácticas musicales donde este instrumento está presente.

Los mazatecos se autodenominan *Ha shuta nima*, que quiere decir "los que trabajamos el monte, humildes, gente de costumbre", también suelen llamarse los labradores. El origen de la palabra mazateca, que es como son conocidos por la población mestiza, y otros pueblos indígenas vecinos, procede del náhuatl y se puede traducir como "gente del venado".[1] Este pueblo se ubica al norte del estado de Oaxaca. A decir de McMahon[2] "El lugar originario de los indios mazatecos se encuentra aproximadamente en el área triangular entre Tuxtepec y Teotitlán y en el extremo norte del estado". Su territorio se ha dividido históricamente en tierra alta y tierra baja. Estas dos regiones son conocidas como la Cañada y el Valle del Papaloapan – Tuxtepec.

El trabajo de investigación se concentró en los municipios de San Pedro Ixcatlán (*Ningutshié*) y Jalapa de Díaz (*Acashoó, Danchó*), pertenecientes al estado de Oaxaca.[3] San Pedro Ixcatlán se halla en la orilla del río Tonto, hoy remansado en el embalse de la presa Miguel Alemán, construida a mediados del siglo XX. Al sur como a media hora en transporte público, se llega a Jalapa de Díaz. Estos dos municipios, junto con Soyaltepec y San José Independencia, se sitúan en la región de la mazateca baja ubicada en la cuenca del Río Papaloapan, al norte del estado. Se sabe que Ixcatlán, Soyaltepec y Xallapan (Jalapa de Díaz), todos en el distrito de Tuxtepec, eran comunidades mazatecas desde antes de ser conquistadas, en 1456, por los aztecas.[4]

---

[1] López, E. y Pérez, J. "Los Mazatecos", en: *Etnografía Contemporánea de los Pueblos Indígenas de México. Región Valles Centrales.* México: INI, 1995, págs. 135-173.
[2] McMahon, David F. *Antropología de una Presa. Los Mazatecos y el Proyecto del Papaloapan,* México: INI, 1973: 32.
[3] Fernández, B. San Pedro Ixcatlán "Un pueblo de costumbres", México: CDI, 2007.
[4] McMahon, David F, *op cit.,* pág. 47

El arpa mazateca

El arpa mazateca es un instrumento de forma triangular de aproximadamente 36 cuerdas tendidas en forma progresiva entre la caja de resonancia y el clavijero. La caja está constituida por cinco duelas rectas que se ensanchan en dirección a la base o banco, en la duela que se encuentra posterior a la tapa del instrumento se observan dos "bocas" en forma rectangular. La parte superior del banco mide aproximadamente 22 cm; sobre éste, se sobreponen dos patas. Generalmente el músico ejecuta el arpa parado, recargando el instrumento en su hombro derecho, con la mano derecha pulsa las cuerdas agudas, donde hace la melodía y, con la mano izquierda pulsa las cuerdas graves, donde hace los bajos. Para afinar, se emplea una llave de metal en forma de cruz. Esta descripción corresponde al instrumento del maestro Felipe Mónico Miranda, de Jalapa de Díaz, Oaxaca.

El maestro Bartolo Lazo Rosas de San Pedro Ixcatlán, tenía un arpa muy parecida a la descrita con anterioridad, la cual se encuentra en la casa de la cultura de Ixcatlán, según lo comentado por él mismo. Los instrumentos con los que él toca con sus hermanos los compraron en Tlacotalpan, Veracruz, por lo que las características morfológicas del arpa del maestro Bartolo, corresponden al arpa jarocha y no al arpa tradicional mazateca. Entre sus diferencias más notables, son que la caja del arpa jarocha está constituida por una sola hoja de triplay en forma de "U", y que en general, tiende a ser más delgada. Si bien las bocas también se encuentran en la parte posterior, estas son de forma circular. Es importante señalar que el arpa del maestro Bartolo Lazo (2008), se rompió de la caja, él mismo arreglo su instrumento, dando como resultado que ahora la caja esté constituida por tres duelas.

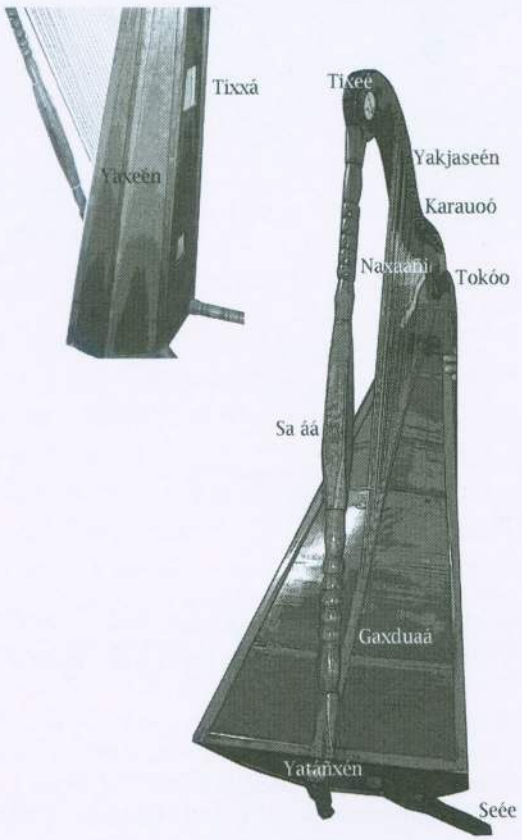


Imagen I. Diagrama arpa. Autora Leticia Olvera.
Foto Camilo R. Camacho Jurado.

Dentro de los adornos que sobresalen del instrumento, está un espejo de forma circular que se coloca en la intersección del mástil y el clavijero. Según lo comentado por el maestro Bartolo Lazo es el ojo del arpa, llamado *tixeén* en mazateco. Este adorno también lo tiene el instrumento del maestro Felipe Mónico. Es interesante hacer notar que las partes del arpa corresponden a las partes del cuerpo humano, de acuerdo al maestro Bartolo Lazo[5] el arpa está constituida por la cabeza o *tokóo*, el cuello o *yakjaseén*, cuerpo o *gaxduvá*, espalda o *yaxeén*, mano o sa *áá*, pompis o *yatáñxén*, pata o *seée*, cuerda o *naxaañii* y clavo o *karavoó*.[6]

De acuerdo a la clasificación de los instrumentos musicales propuesta por los alemanes Curt Sachs y Erich von Hornbostel, el arpa mazateca corresponde a la familia de los cordófonos, compuestos, arpa de marco, con aparato para modificar la afinación de forma manual, de ejecución digital.

Dotaciones

Hemos podido identificar al menos dos dotaciones tradicionales donde participa el arpa mazateca. Ambas mantienen la combinación preferida del barroco español, que es, el conjunto de cuerdas formado principalmente por el arpa y guitarras de diferentes tamaños. La primera de ellas, está compuesta por una o dos jaranas jarochas, un violín y el arpa. En algunas ocasiones se puede prescindir del violín o de alguna jarana. Esta dotación es la más usada en San Pedro Ixcatlán, ya que le permite no sólo tocar el repertorio tradicional, sino la música que está de moda y otras piezas populares. Por su parte el maestro Felipe Mónico Miranda, de Jalapa de Díaz, se acompaña de guitarra sexta o vihuela.

[5] Lazo, Bartolo. Entrevista Camilo R. Camacho. San Pedro Ixcatlán, enero de 2008.

[6] Las palabras en mazateco fueron escritas por Santa Lazo, hija del arpista Bartolo Lazo (trabajo de campo, 2008). Por lo que considero necesario que la ortografía sea corregida por algún especialista de la lengua mazateca.

La segunda dotación es la que acompaña la danza del toxohó.[7] La cual se compone de arpa, un violín, una jarana o guitarra y un tambor cilíndrico de doble parche. El uso del arpa en esta dotación se ha perdido prácticamente, no obstante, tuvimos la oportunidad de grabar algunas piezas de esta danza ejecutadas por el maestro Bartolo Lazo con su arpa y una jarana. En el documental El día que vienen los muertos mazatecos I, dirigido por Luis Mandoki (1981), se observan imágenes de esta danza acompañada de un violín, una guitarra y el tambor de doble parche.

Repertorio y contextos de ejecución

A grandes rasgos, podemos identificar dos repertorios, uno "tradicional" conformado por danzas, sones, jarabes y canciones; y otro, que no es propio de la región pero que los medios de comunicación masiva han popularizado, conformado por canciones rancheras, narco-corridos, cumbias y otros géneros como el pasito duranguense que hoy en día se encuentra de moda entre los jóvenes de todo el país. La interpretación de una u otra pieza musical de estos dos repertorios, depende del ciclo festivo anual, así como, de la "ocasión musical".[8] Es decir, que depende del motivo por el cual se toca, los contextos, tiempos, códigos y normas culturales preestablecidas para que se ejecute una danza tradicional o un narco-corrido de moda. Estos aspectos no sólo influyen en el tipo de música que se escoge para interpretar, sino también en las conductas y estados afectivos de los músicos y su público.

Dentro del repertorio tradicional mazateco tenemos cuatro canciones, que, a decir del arpista Bartolo Lazo (2008), se tocan juntas a manera de jarabe: *Flor de Naranjo, Flor de Piña, Flor de Calabaza* y de la última, no recordó su nombre. En un trabajo realizado en 1982 por el maestro Hiram Dordelly en Huautla de Jiménez, se recopilaron cuatro canciones a capella interpretadas por la profesora Gonzala Pineda Carrera de 62 años y registradas con los nombres de: *Flor de Naranjo, Flor de Tochácoa, Flor de Piña y El Anillo de Oro*. De acuerdo a la investigación realizada por Dordelly,[9] estas canciones datan, por lo menos, de la segunda mitad del siglo XIX.

Si bien sólo coinciden dos títulos, de las cuatro canciones (*Flor de Naranjo y Flor de Piña*), puedo decir que se tratan de las mismas piezas, después de hacer una comparación auditiva entre los ejemplos grabados por el ingeniero Raúl Pavón en Huautla de Jiménez en 1982 y los grabados por mí en San Pedro Ixcatlán en el año 2008. Esta hipótesis la puse aprueba con Santa Lazo, quien escucho el LP *Festival Nacional de Música y Danza Autóctonas. Volumen I*, que es donde se encuentran publicadas las cuatro canciones interpretadas por Gonzala Pineda, y comentó que, sólo entiende algunas palabras ya que "en la Mazateca Alta hablan diferente, pero si son las mismas" (entrevista en la ciudad de México, febrero 2008).[10]

Hiram Dordelly (1982) comenta que la segunda pieza *flor de Tochácoa,* se conoce por diferentes títulos en español, entre los que se encuentran *Flor de lis, Flor de orquídea o Flor de hule,* y siguiendo nuestra hipótesis, se trata de la misma pieza que don Bartolo Lazo nombra como *Flor de calabaza*. La letra en mazateco de esta canción es la siguiente:

Naxo Tochacoa
naxo tochacoa
naxo le natao
titzin tze an
naxo le natao
titzin le an

(Dordelly, 1982:8)

Su traducción literal que el maestro Dordelly, (*opt. cit.*) nos facilita es:

Flor de Tochácoa
Flor de Tochacóa
Flor de Virgen
me parece (creo que es)
Flor de la Virgen
le digo yo

A pesar de que la canción *Flor de tochácoa* no tiene exactamente el mismo contorno melódico que la pieza grabada como *flor de*

[7] Esta danza se ejecuta durante la celebración de Todos Santos y significa "fruto de ombligo" (Fernández 2007:126). Mandoki (1981) se refiere a ella como la danza del *Xo'ho*, por su parte Santa Lazo la escribe como *toxo'o*. La ortografía que uso es la propuesta por el maestro Benito Fernández.

[8] Béhague, G. "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical", en Chamorro, (editor), *Sabiduría Popular*, Morelia, Michoacán: Colegio de Michoacán, 1983.

[9] Dordelly, Hiram. "Canciones Mazatecas" en: *Festival Nacional de Música y Danza Autóctonas. Volumen I.* SEP, INBA, CENIDIM, 1982. Págs. 6-9

[10] Cabe señalar que el maestro Bartolo Lazo ejecutó estas cuatro canciones en su arpa, pero nunca las cantó. Al parecer se ha olvidado la letra en la Mazateca Baja. Según un informante del maestro Dordelly, originario de Mazatlán comenta al referirse a las canciones mazatecas: "Ahora en Mazatlán ya no cantan canciones, sólo las tocan; sólo los viejos de 80 ó 90 años se saben canción" (1982:7).



Músicos tz[illegible]s
Santa Martha, Chiapas
José Vicente Recino, 1986
Fototeca Nacho López, CDI.

calabaza, si mantiene un modelo que Santa Lazo identificó como la misma pieza. La relación que existe en estas dos canciones también la encontramos en sus nombres. De acuerdo a la investigación del maestro Dordelly, la *tochácoa* es una planta enteógena,[11] al igual que la *Flor de la Virgen o Semilla de la Virgen*, que se menciona en la letra de esta canción. Más adelante uno de sus informantes identificó a otra planta (*Salvia divinorum*) como Pastora, y comentó que: "La Pastora es como calabaza, se extiende en el suelo..." Si bien son tres plantas distintas, las tres tienen efectos alucinógenos, y seguramente el maestro Bartolo Lazo me dio el nombre de *Flor de calabaza,* para no referirse a *la Pastora*. El que esta pieza se conozca con tantos nombres distintos es probablemente para ocultar su uso ritual, tal como lo señala el maestro Dordelly.

En la Mazateca Baja, las canciones mencionadas también se pueden interpretar con marimba. Generalmente, se ejecutan en las fiestas patronales, en las bodas, en el mes de noviembre durante la celebración de Todos Santos, y hoy en día en festivales culturales, realizados en el municipio o en la capital del estado de Oaxaca.

La "danza del *toxo-hó*", como la "danza de la máscara", se ejecuta durante la celebración de Todos Santos, en las comunidades de San Pedro Ixcatlán y Jalapa de Díaz.[12] En los

[11] Dordelly (1982: 8), citando el libro *El Camino a Eleusis* de Gordon Wasson, *et. al.* (1980), menciona que el término enteógeno significa "Dios dentro de nosotros", y se utiliza para referirse a una "sustancia vegetal que al ingerirse proporciona una experiencia divina; en el pasado solían ser denominadas "alucinógenos", "psicodélicos", "psicotomiméticos", etc."

[12] El maestro Bartolo Lazo, comenta que son dos danzas distintas. Como parte de la música de la danza de la máscara interpretó el jarabe tapatío, semejante a la versión que se toca con el mariachi. En el fonograma publicado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) en 2007, *Arpas indígenas de México*, viene un ejemplo de la danza de la máscara interpretado con arpa, violín, jaranas y voz. (2007, track 15, CD 2).

dos casos las piezas se acostumbraban cantar. Los danzantes con máscaras de madera, sombreros roídos, morral viejo y un bordón, bailan y teatralizan la muerte, por vejez u otras circunstancias. Hay hombres que se visten de mujeres y andan con el rostro tapado, bailando con los viejos. La costumbre dicta que las máscaras deben ser usadas durante siete años, según Fernández, "ya que si no se cumple, vienen las almas de los difuntos a traer al danzante, quien se va enfermando poco a poco hasta que se muere".[13] Se hacen bromas y en los diálogos refieren que se vive igual en el infierno que en el purgatorio, o dependiendo de lo sucedido durante el año, le agradecen o se quejan de Juanito (San Juan) por la falta o exceso de agua, que daña el cultivo. Estas danzas se interpretan en el solar de las casas, en el panteón o en las calles del pueblo. A los danzantes se acostumbra darles algo de comida, bebida y en ocasiones dinero.

Otras de las danzas emblemáticas de la Mazateca Baja son *La puta Chi chí o India bonita y La Borrachita*. La primera de estas danzas se canta a una mujer que se la pasa tomando y bailando en las cantinas. Aquí un fragmento de la letra:

> Vas a ver lo que te va a pasar
> por andar con personas borrachas
> son gentes que no tienen nada,
> no tienen casa y se quedan donde quiera,
> para qué quieres a personas borrachas
> que día y noche se encuentran en las cantinas,
> que siempre andan con la camisa remendada
> y con sombrero roto.
> Apenas vas a ver lo que te va a pasar
> lo que te van a hacer;
> en cambio yo de día y de noche me acuerdo de ti
> me acuerdo de aquel pañuelo de seda de color rojo
> que te di en aquel baile que nos vimos por primera vez.
>
> (Fernández, 2007: 164)

De acuerdo a lo escrito por Benito Fernández, esta danza se baila después de pedir la mano de la mujer o al cierre de la palabra para fijar la fecha de la boda. El maestro Bartolo Lazo comenta que es una danza que gusta mucho en la región, por lo que la gente la pide en las fiestas, e incluso en los actos culturales que organiza el municipio. Por su parte *La Borrachita*, no se canta pero sí se baila. Se le reconoce como danza, pero el maestro Felipe Mónico Miranda de Jalapa de Díaz, se refirió a esta pieza como jarabe (entrevista enero, 2008).

Como parte del repertorio tradicional de los mazatecos de las tierras bajas, se interpretan "sones jarochos". Recordemos que la Mazateca Baja se encuentra en la región del Papaloapan, e históricamente existe un contacto comercial y cultural muy fuerte hacia los estados de Veracruz y Puebla. Dentro de los sones que podemos escuchar están *El Butaquito, La Guacamaya, La Bamba, El Colas*, entre otros. Según escribe Fernández, "en los años 70's y 80's, durante las noches de los días viernes, un día antes de las bodas se bailaba con sones jarochos sobre una tarima, esto con la finalidad de acompañar a las mujeres que echaban las tortillas para la fiesta del otro día".[14] En la actualidad, el maestro Bartolo y sus hermanos, ejecutan estos sones los sábados o domingos en las cantinas del pueblo, en fiestas particulares o festivales culturales.

Dentro del repertorio no tradicional que se interpreta con arpa, encontramos, cumbias, narco-corridos, canciones rancheras, pasito duranguense e incluso piezas del repertorio sudamericano como *moliendo café*, que ellos nombran *el cafetal*. Estas piezas se intercalan, principalmente con los sones jarochos, y se ejecutan en las cantinas o fiestas particulares.

Las canciones y los jarabes (danzas), cumplen un doble papel ya que por un lado se presentan al exterior, en los eventos culturales, como la esencia musical de lo mazateco. También los miembros del grupo identifican estas manifestaciones musicales como propias. Por otra parte, los sones jarochos vinculan a los mazatecos con la región y, sobre todo a partir del movimiento jaranero se le ha dado un nuevo impulso. Mientras las canciones rancheras, cumbias, narco-corridos y el pasito duranguense, es el repertorio musical que vincula al grupo con las novedades musicales que se van gestando a nivel nacional, es decir, con lo moderno.

Los cambios en el repertorio que se vienen dando en la música mazateca, se debe a múltiples factores, entre los que se encuentran, la expulsión de miles de familias mazatecas de sus tierras y lugares sagrados por la construcción de la presa Miguel Alemán en los años cincuenta; así como, por los medios masivos de comunicación, la migración y la tendencia a la homogenización que el neoliberalismo impone hoy en día en el mundo. Estos cambios no sólo se dan por la incorporación de nuevas piezas a su repertorio y la pérdida de un repertorio endémico, sino también, debe considerarse los cambios en el uso y la función que este repertorio tradicional pueda sufrir.

[13] Fernández, *op cit.*, pág. 128.

[14] Fernández, op cit., pág. 162.

Música ejecutada con arpa		
Repertorio	**Géneros**	**Contextos**
Tradicional	Canciones: *Flor de Naranjo, Flor de Calabaza, Flor de Piña, Anillo de Oro.*	Fiestas patronales, bodas y festivales culturales, (antes en rituales de curación).
	Danzas: del *toxo-hó* y de la máscara.	Día de muertos.
	Jarabes: La borrachita y la Puta Chi Chí*	Fiestas patronales, bodas, despedidas de solteros y festivales culturales.
	Sones Jarochos: La guacamaya, El colas, El butaquito, La bamba, El siquisirí, etc.	Cantinas, fiestas particulares, fandangos, bodas y festivales Culturales.
No tradicional	Canciones rancheras. Cumbias. Narco-corridos. Pasito duranguense.	Cantinas, bailes y fiestas particulares, bodas, despedidas de solteros.

Fuente: Trabajo de campo, enero de 2008.

*Estas dos piezas son consideradas danzas por el maestro Bartolo Lazo. Puede ser que antes formaran parte del repertorio de alguna danza. Sin embargo, en la actualidad se trata de dos piezas musicales independientes que tienden a la estructura del jarabe. Cabe mencionar que el maestro Felipe Mónico de Jalapa de Díaz se refirió a la primera como jarabe.

Usos y Función

En un primer acercamiento, el repertorio ejecutado con arpa entre los mazatecos, aparenta un uso festivo dirigido más a la recreación y al esparcimiento que a una función religiosa. A excepción, de la danza de la máscara y la del *toxo-hó*, la música de arpa suele interpretarse en festivales culturales, fiestas patronales y fiestas particulares, ya sea en fandangos, cantinas, casas particulares o en algún foro cultural. Sin embargo, permítanme plantear una hipótesis en relación a los cambios que pudo haber sufrido el repertorio tradicional. Quisiera mencionar el caso de la canción que nombran *Flor de tochácoa* o *Flor de calabaza*. Como vimos, esta pieza se relaciona con tres plantas de la región que tienen como rasgo común, sus efectos alucinógenos. *La Flor de la Virgen,* también llamada *Semilla de la Virgen*, que se menciona en la letra de la canción, es una planta con efectos alucinógenos. Tanto Fernández, McMahon y como Dordelly, comentan el uso de esta planta con fines medicinales y adivinatorios. Cuando yo pregunté a Santa Lazo si conocía dicha flor, primero me comentó que no la conocía, para después, explicarme que se puede tomar para saber quiénes son tus "enemigos". No es necesario estar enfermo para tomarla, pero también sirve para curar (plática, febrero de 2008).

Sin duda la canción *Flor de tochácoa*, o *Flor de calabaza*, u otro de los tantos nombres como se conoce, está dedicada a una planta que se utilizada en los rituales mazatecos relacionados con los procesos adivinatorios y de curación. Es posible, que al menos esta canción tuviera una función terapéutica o de ofrenda a los *Chicones* o dueños. De acuerdo al pensamiento mazateco uno puede enfermar por envidias, espanto, brujería o por transgredir algún espacio o lugar sagrado. Los dueños de los lugares o *Chicones*, son deidades que resguardan la naturaleza, y a los cuales hay que ofrendar para pedir por la salud de los enfermos.



Músicos tzotziles
Santa Martha, Chiapas
José Vicente Recino, 1986
Fototeca Nacho López, CDI.

> "Las ofrendas a los chiconindús en barrancas, cuevas, manantiales y cerros siguen siendo una práctica cotidiana en la que se entremezclan las creencias y hábitos sobre la enfermedad y la curación, así como la relación con los espíritus ancestrales de estas tierras" (López, 1995:162).

Y continúa:

> "Los mazatecos inician sus trayectos especiales de curación desde su propio domicilio a las casa de los curanderos, nihésa o shinahés, siguiendo después a los altares de los chicones y culminando en los templos católicos. Todos esos espacios son parte del proceso de curación por el que pasan los enfermos" (López, 1995:162).

Es muy probable que los contextos de ejecución del arpa, interpretando este repertorio, también fueran en estos lugares sagrados como cuevas, manantiales, cerros, etc. Tal como sucede con las arpas nahuas, teenek, totonacas de la huasteca o las arpas tsotsiles y tseltales de Chiapas. Esto quizás se perdió por todos los cambios tan bruscos que significo la construcción de la presa Miguel Alemán. No obstante, el uso de estas plantas por los curanderos o *Shinahés* de la zona de la presa, se ha fortalecido en las últimas décadas, aunque quizás se haya descontextualizado en alguna medida.

Lo que falta

El arpa, durante la colonia tuvo un papel muy importante en varias regiones de México. Una de ellas fue la región del Papaloapan, donde la población indígena como mestiza ejecutó el arpa acompañada de instrumentos de cuerda rasgueada, punteada y frotada. Los mazatecos, de las tierras bajas mantienen el uso de los grupos de cuerda, donde se incluye el arpa, para ejecutar danzas, jarabes, sones y canciones tradicionales, así como, la música que difunden los medios de comunicación.[15]

La música de arpa, forma parte del sistema musical mazateco, junto con la música fúnebre ejecutada con las bandas de viento, la música de salterio también ejecutada en entierros y la celebración de todos Santos; la dotación de violín, tambor y guitarra, los cantos a *capella*, entre otras dotaciones que se han ido integrando, como las orquestas de marimba.

Sin duda, falta mucho por conocer de la música de arpa entre los mazatecos de las tierras bajas. Esto son apenas los primeros apuntes sobre el tema que intentan despertar interés entre los investigadores de la música. Aquí se presentaron algunas hipótesis sobre su papel ritual y función terapéutica, pero sólo es una parte del fenómeno musical y social que hay alrededor de este instrumento y su música.

[15] Un trabajo por demás interesante, sería el estudio del arpa o de los conjuntos de cuerda en la región del Papaloapan, ya que como región se podrían hacer comparaciones que nos den luz sobre las similitudes y diferencias en cuanto a estilos, repertorios, afinaciones, usos y funciones, contextos y en general sobre las prácticas musicales.

El rock de los murciélagos

Francisco Barriga Puente*

En 2006 –producido por José Daniel Trejo Sirvent, con la complicidad de la Universidad Intercultural de Chiapas y el Sistema Chiapaneco de Radio y Televisión– apareció *El pulso del subsuelo*, un CD integrado con 17 temas originales, compuestos por igual número de bandas de rock avecindadas en Tuxtla Gutiérrez, Berriozábal, San Cristóbal de las Casas y Zinacantán. Esta compilación de rock chiapaneco motivó, en su momento, un puñado de preguntas, por ejemplo: ¿Hay un movimiento de rock en Chiapas? ¿Dicho movimiento es una cuestión de caxlanes o también participan los indígenas? ¿Existe una verdadera correlación entre el zapatismo y el rock chiapaneco? ¿New age?

Creo que un lustro es poco tiempo para despejar totalmente las interrogantes arriba planteadas. En cinco años sólo cabe un acercamiento al amplio abanico de respuestas. Por lo que toca a la primera pregunta, debemos conceder que la mera existencia del susodicho disco con 17 conjuntos chiapanecos de rock (más los que se quedaron fuera) es elocuente. Más aún si consideramos que el material grabado es compuesto por los mismos grupos, casi en su totalidad. En función de lo anterior se puede afirmar que el vector del rock en la entidad tiene una magnitud considerable.

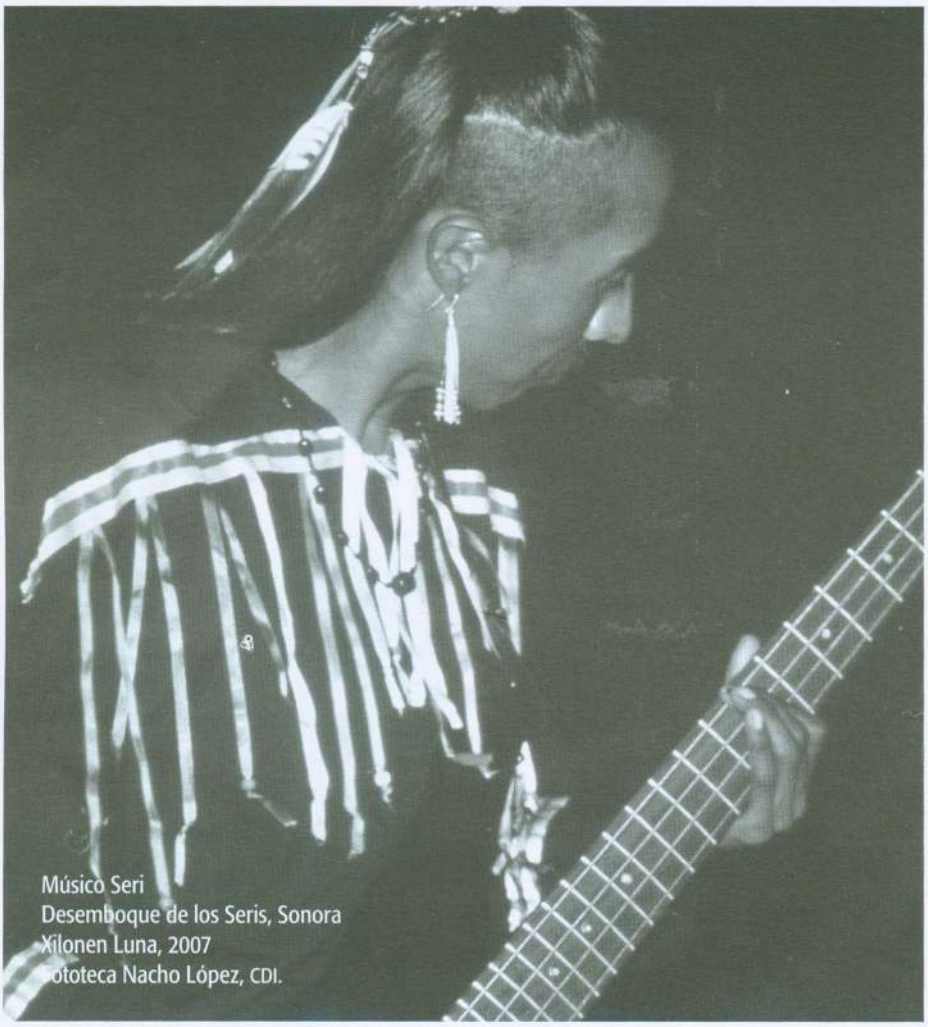
Con respecto a la segunda pregunta, basta comprobar que la pista 11 del disco en cuestión está grabada en tzotzil por Sak Tzevul, el grupo de Zinacantán, fundado y liderado por Damián Guadalupe Martínez Martínez. Es a él a quien debemos acreditar la iniciativa de fusionar el rock con la música indígena tradicional de los Altos de Chiapas.

Finalmente, para esbozar una respuesta a las últimas preguntas, conviene explorar algunos aspectos de la personalidad del referido Damián. De entrada, el guitarrista y cantante se reconoce hispanófono y se somete con convicción al designio que le trazan sus propios sueños. Nos cuenta que cuando cursaba la preparatoria en San Cristóbal empezó a calzar huaraches, vestir camisas de manta y usar el pelo largo. Al tiempo ingresó a la carrera de derecho, pero la abandonó para dedicarse de lleno a la música. En repetidas ocasiones cantó en el café *Museo Café* y se le vio con cierta frecuencia por el *Bar Madre Tierra*, ambos, puntos de reunión de los simpatizantes del EZLN. En alguna ocasión se autodefinió sucintamente como neo-etno-hippie-rocker. Un dato adicional, obligado, es



Músico tzotzil rockero
Copainalá, Chiapas
Autor no identificado, 2010
Fototeca Nacho López, CDI.

*Coordinador Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Músico Seri
Desembocque de los Seris, Sonora
Xilonen Luna, 2007
Fototeca Nacho López, CDI.

que en el verano de 2007 conoció a Rie Watanabe, violinista japonesa con quien a la postre se casó. Como era de esperarse, la esposa de Damián se integró a Sak Tzevul, aunque no sin ciertas dificultades, pues tuvo que acotar su formación clásica, controlar su protagonismo filarmónico y –dicho con sus propias palabras– "ser parte de la naturaleza, siguiendo la filosofía zen de la música tradicional zinacanteca".

En este mismo orden de cosas, conviene hacer notar que entre los demás integrantes de la banda se cuentan dos-tres hablantes competentes de tzotzil y que el grupo, a la fecha, ha logrado producir un par de álbumes cuya calidad queda fuera de toda duda, a saber: *Muk' ta sotz y Xch'ulel balamil*. Por supuesto, dentro de su repertorio figura un arreglo del Bolonchon, ese hipnótico canto tradicional tzotzil que no falta en los carnavales y que también se llega a escuchar en los festivales escolares de la región.

Después de Sak Tzevul han aparecido en la escena otros conjuntos de rock tzotzil. Sobresalen Lumaltok (también de Zinacantán) y Vayijel (de San Juan Chamula). Ambas bandas están integradas totalmente con músicos indígenas. Los de Lumaltok son estudiantes universitarios que enarbolan la bandera de la interculturalidad. Los de Vayijel, por su parte, están decididos a energizar el espíritu de la música tradicional de San Juan Chamula con una descarga generosa de rock. Conviene agregar en la lista anterior a los de Slajem K'op, un trío de raperos chamulas que –como buenos raperos que son– hacen gala de una bien desarrollada conciencia metalingüística, pues, por una parte, la necesidad de versificar los ha obligado a reflexionar sobre los aspectos formales del tzotzil. Por la otra, el afán de comunicarse con los mismísimos habitantes de su pueblo los ha llevado a considerar el problema de la vitalidad de su propia lengua y el de las actitudes lingüísticas en la región, porque cada vez es más evidente que el *bats'i k'op* ya acusa ciertos problemas de transmisión intergeneracional.

En efecto, no es ningún secreto que el tzotzil, de manera creciente, está siendo adquirida como segunda lengua. Para entender mejor lo anterior podemos visualizar una secuencia de cuatro situaciones sociolingüísticas. En la primera, tenemos una comunidad monolingüe en lengua indígena. En la segunda, tenemos a la misma comunidad, pero ya bilingüe. En dicha comunidad, la lengua indígena es la lengua materna (L1) y el español corresponde a la lengua que se adquiere en segundo lugar (L2). En un tercer momento, la situación se invierte, el español se constituye como la lengua materna y la lengua indígena pasa a ser la segunda que se adquiere. Este tercer momento corresponde a una instancia de desplazamiento lingüístico que, de consumarse, produce en el cuarto y último momento una comunidad monolingüe en español.

Para detener la inercia que conduce hacia el monolingüismo en español –amén de atender las cuestiones socioeconómicas que repercuten seriamente en la calidad de vida de los hablantes– es imperativo mejorar las actitudes de propios y extraños hacia la lengua indígena, ponderar hasta el cansancio los potenciales expresivos del tzotzil, así como su suficiencia para soportar pensamientos superiores, científicos y filosóficos. En función de todo lo anterior, resulta claro que para fortalecer a la lengua en cuestión es necesario ampliar sus

contextos de uso. No basta con promover la escritura. Se deben aplicar estrategias para difundir el uso de las lenguas mayenses en un número creciente de ámbitos públicos. Tal vez –sólo quizás– uno de los errores de cálculo, en materia de política lingüística, ha sido apostar mayormente a la reducción a escritura de las lenguas indígenas, sin ponerle un solo peso a la promoción de su oralidad, ni un centavo a la creación de contextos sociales adecuados para su desarrollo, mismos que, en última estancia podrían dar pie a un bilingüismo estable. Al respecto, una de las aspiraciones debe ser instalar firmemente a las lenguas indígenas –en este caso al tzotzil– en los medios electrónicos. Aquí es importante aprovechar el cúmulo de experiencias obtenidas tanto en la producción como en la trasmisión, por parte de los diferentes actores culturales de la región. La ocupación lingüística de los medios, por parte de los indígenas de los Altos de Chiapas, reforzará la trinchera ideológica desde la cual dichas sociedades resistirán la invasión de la cultura dominante. En este frente los rocanroleros tzotziles ya están dando la batalla.



Grupo de rock Seri
Desemboque de los Seris, Sonora
Xilonen Luna, 2007
Fototeca Nacho López, CDI.





Chiapas
Guillermo Aldana
Fototeca Nacho López, CDI.



Voladores
Guillermo Aldana
Fototeca Nacho López, CDI.

Patrimonio sonoro de los pueblos indígenas de México en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)



Músico huasteco tocando el violín
Tancanhuitz de Santos, San Luis Potosí
Autor Lorenzo Armendáriz, 1987
Fototeca Nacho López

Julio Armando Herrera López*

Cada Estado Parte intentará por todos los medios oportunos:

a) *asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante:*

I) programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público, y en especial a los jóvenes;

II) programas educativos y de formación específicos en las comunidades y grupos interesados;

III) actividades de fortalecimiento de capacidades en materia de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y especialmente de gestión y de investigación científica; y

IV) medios no formales de transmisión del saber;

b) *mantener al público informado de las amenazas que pesan sobre ese patrimonio y de las actividades realizadas en cumplimiento de la presente Convención;*

c) *promover la educación sobre la protección de espacios naturales y lugares importantes para la memoria colectiva, cuya existencia es indispensable para que el patrimonio cultural inmaterial pueda expresarse.*

Artículo 14 de la Convención para la Salvaguardia
del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, París, 2003.

La CDI, antes Instituto Nacional Indigenista (INI), inició formalmente el registro de campo de diferentes grupos indígenas con la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual en 1977 y el mismo año, en particular, con el trabajo de la Unidad de Etnografía y Etnomusicología constituida como una sección especializada de este Archivo.

Entre los pioneros del registro sonoro de la diversidad musical de los pueblos indígenas de México, se encuentra Carl Lumholtz, quien en la última década del siglo XIX grabó en cilindros de cera canciones a capella de tarahumaras, así como cantos y música ceremonial de huicholes. A su vez la etnomusicóloga estadounidense Henrietta Yurchenco, realizó de 1942 a 1974 investigaciones de los grupos purépecha, seri, tarahumara, tseltal, tsotsil, zapoteco y mestizo, copia de dichos trabajos se encuentran bajo el resguardo del acervo fonográfico de la CDI. Como un homenaje al trabajo realizado por la doctora Yurchenco, la fonoteca lleva su nombre.

* Responsable de la Fonoteca Henrietta Yurchenco.

El acervo de la fonoteca tiene diversos orígenes. Inició con los primeros registros de imagen y sonido que realizó el INI a partir de 1950. Posteriormente, con el material resultante de las producciones de cine y video del Archivo Etnográfico Audiovisual, así como con la grabación de 58 Encuentros de Música y Danza Tradicional Indígena que se realizaron de 1977 a 1982 a lo largo y ancho del país como parte del Programa Ollin Yoliztli. Existen materiales que se han obtenido a través de donaciones, como el caso de las copias de grabaciones de Henrietta Yurchenco, obsequiadas por la propia investigadora, y los registros sonoros de Carl Lumholtz, que fueron proporcionados por el Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York. Asimismo, existen registros de diferentes proyectos llevados a cabo por el INI, como el Proyecto Radiofónico del Río Balsas en Guerrero, cuyo objetivo fue contribuir al fortalecimiento y desarrollo de las culturas étnicas mediante la difusión y fomento de sus manifestaciones culturales; o bien producidos con otras instituciones como el INAH, SEDESOL, CNCA gobiernos estatales, Radio Educación y el HEARD MUSEUM de Phoenix Arizona, sólo por mencionar algunos. De igual manera, como resultado de la producción musical del INI y la CDI, se cuenta con cintas y discos grabados en trabajos de campo y en el estudio de grabación "Gabriel Saldivar" ubicado en Avenida Revolución 1279, en la ciudad de México. Otra parte no menos importante del acervo proviene del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas (SRCI).

Las temáticas que del acervo fonográfico son diversas, existen registros de manifestaciones orales en lenguas indígenas, cantos, cuentos, entrevistas, festivales, historias de vida, música, narraciones, programas, seminarios, sonidos ambientales, spots de radio y tradición oral, entre otros.

De acuerdo a la naturaleza de contenidos, los principales fondos de la Fonoteca Henrietta Yurchenco se dividen en: 1. Etnomusicología; 2. Cine y video; 3. Radiodifusoras Indigenistas, y 4. Producciones fonográficas INI CDI

Si se toma en cuenta que más del 90 por ciento de los registros sonoros son manifestaciones culturales indígenas o de temática indígena, y que a la fecha existen aproximadamente 300 mil diferentes registros sonoros, se puede considerar al acervo fonográfico de la CDI como el más importante de su especialidad en Latinoamérica, y probablemente, a nivel continental.

Enriquecen al acervo fonográfico los resultados del proyecto Categorías Musicales Indígenas, realizado en años recientes por un equipo de etnomusicólogos y cuyo origen se remonta al año de 2002, al reconsiderarse la asignación de los nombres a las músicas indígenas por parte de los investigadores, sin tomar en cuenta la denominación de las mismas comunidades, las cuales en gran medida, fueron influenciadas durante muchos años por conceptos académicos ajenos a su propia cosmovisión.



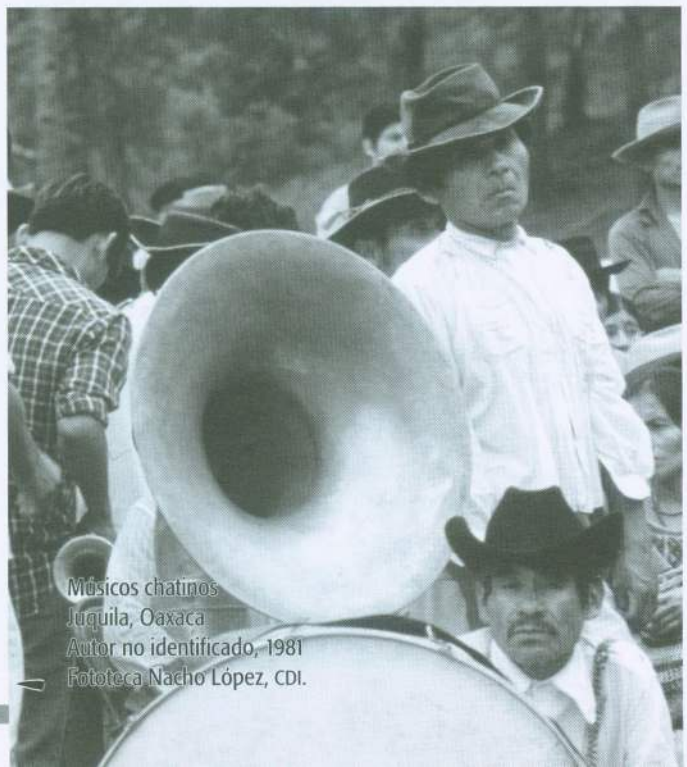
Músicos mixes
Sierra Mixe, Oaxaca
Nacho López, ca. 1980
Fototeca Nacho López, CDI.

Los primeros ejercicios dieron como resultado la edición de diversos fonogramas del SRCI, con investigaciones realizadas por los propios indígenas al interior de sus comunidades, y posteriormente, un primer ejercicio de carácter didáctico denominado "Introducción a los géneros musicales" en formato de CD-ROM, con el propósito fundamental de iniciar una diferenciación conceptual de los llamados "géneros musicales", partiendo del ámbito académico y observando aquellas músicas que sólo son practicadas de manera tradicional por las culturas indígenas.

De acuerdo a los primeros alcances del proyecto Categorías Musicales Indígenas se logró una regionalización primaria de las siguientes expresiones:

1. *Zapateado y son* en la regiónde Chiapas y Tabasco
2. *Mayapax y Jarana* en la península de Yucatán
3. *Son del sur* de Veracruz y Oaxaca
4. *Chilena en Oaxaca*, Guerrero y Puebla
5. *Son Huasteco* en Hidalgo, Veracruz, Puebla, San Luis Potosí, Querétaro, Tamaulipas, Guanajuato.
6. *Xochipitzhuac* en Puebla, Hidalgo, San Luis Potosí, Tamaulipas, Edo. de México, Morelos y sur del Distrito, Federal
7. *Son de occidente* en Jalisco, Michoacán, Colima, Nayarit, Edo. de México, Guanajuato y Aguascalientes.
8. *Jarabe* en el Edo. de México, Michoacán y Guanajuato.
9. *Pascola y matachín* en Sinaloa, Sonora, Chihuahua y Durango.
10. *Cantos de Kuri Kuri* en Baja California.

Este acercamiento a las manifestaciones musicales indígenas, ha dejado una sólida base para la continuidad del proyecto, que consideramos no sólo necesario sino urgente, para realizar estrategias de salvaguarda del patrimonio cultural de los pueblos indígenas de México con el inicio de una colección fonográfica publicada por la CDI. Ejemplo de esto es el fonograma doble publicado en 2009 por la CDI Yaa, Ntaa, Chilena... La otra Chilena, que da cuenta de este concepto musical entre los pueblos mixteco, amuzgo, chatino, tlapaneco, nahua, triqui y afromestizo.



Músicos chatinos
Juquila, Oaxaca
Autor no identificado, 1981
Fototeca Nacho López, CDI.

Para los aspectos de organización y administración de los fondos documentales, la Dirección de Acervos ha generado líneas de acción para tal propósito, basados en la Norma Mexicana de Catalogación de Documentos Fonográficos, en los criterios y necesidades institucionales se crearon fichas catalográficas específicas que mediante el sistema ALEF se ha sistematizado la información de gran parte del acervo sonoro que cubriendo los fondos de Etnomusicología, Cine y Video en un 90% que para el presente año (2011) concluirá e iniciará la primer fase del fondo de Radios Indigenistas. Es importante señalar que las publicaciones fonográficas INI – CDI están también en línea para su consulta pública.

En las actividades de conservación se ha logrado el transfer de las cintas analógicas en el mismo porcentaje de la catalogación y de los mismos fondos, a formatos digitales dicha actividad se realiza de manera paralela (catalogación-transfer y digitalización) para darle coherencia a procesos inherentes y necesarios según las recomendaciones internacionales, estas acciones van también de la mano con la limpieza de las cintas, descontaminación, cambio de guardas y recuperación de datos originales, para una mayor confiabilidad y certeza de la información.

Cabe señalar que todas las cintas analógicas que datan desde los años setentas y hasta finales de los noventas resultado de investigaciones de campo, festivales, producciones y proyectos especiales se encuentran resguardadas en una bóveda especialmente diseñada, con control de temperatura y humedad relativa, así como con mobiliario especializado en los estándares recomendados por la IASA (Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales) cumpliendo así con el compromiso institucional de velar por la seguridad y difusión de la memoria sonora de los pueblos indígenas de México bajo resguardo de la CDI.

El trabajo correspondiente a la conformación de la fonoteca, desde los aspectos conceptuales hasta los técnicos, prácticos y organizativos, se desarrolla en diferentes etapas a partir de los 80 con el Consejo de la Música Popular Mexicana (1984) en el marco de la institución del CONACULTA y que estaba constituido por INAH, DGCP, FONADAN, INI, CENIDIM y MNCP. En 1990 la Red Nacional de Acervos Musicales, la cual centró su atención en las actividades de conservación y organización de los acervos, que dio paso al Seminario de Fonotecas que inició con el INAH, el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, la Fonoteca de la ENAH y la Fonoteca central del INI.

Actualmente, y después de diferentes etapas de cambios y ajustes institucionales se crea hacia 2003 el Subcomité de Acervos Sonoros como parte del COTENNDOC (Comité Técnico Nacional de Normalización Documental) perteneciente a la Secretaría de Economía, como resultado de los trabajos de dicho subcomité, se



Niños mixes con instrumentos de viento
Sierra Mixe, Oaxaca
Carla Torres, 1992
Fototeca Nacho López, CDI.

crea la Norma Mexicana de Catalogación de Documentos Fonográficos que ahora es referencial para el resto de América Latina.

Dentro de lo más destacado de las actividades de la CDI en materia fonotecaria, está su participación directa en las conferencias la IASA (Asociación Internacional de Acervos Sonoros y Audiovisuales) desde 2009, de la cual ha recibido asesorías directas en materia de conservación y sistematización, a su vez los trabajos de colaboración con la Fonoteca Nacional, para el rescate de una parte importante del acervo fonográfico de la radiodifusora indigenista de la CDI en Zongolica, Veracruz (XEZV) que consta de un promedio de 400 cintas dañadas por hidrólisis, para lo cual se estableció un convenio, en donde la FONAL realizará los procesos para revertir dicho daño y digitalizar los audios de contenido.

Cabe señalar también que en esta colaboración institucional CDI-FONAL se está generando una estrategia de trabajo para implementar un programa de diagnóstico y capacitación para Iberoamérica, lo cual creará un importante precedente en la historia documental de esta región. En este sentido un primer paso es la realización en octubre de 2011 de talleres de capacitación fonotecaria en materia de conservación y análisis de categorías musicales, dirigidos a las 20 radiodifusoras indigenistas de la CDI.

Finalmente y como uno de los aspectos más destacados de Dirección de Acervos de la CDI, en 2012 se implementará un sistema de última tecnología para la preservación y digitalización de archivos sonoros, que permitirá no solo estas acciones, sino que además será la base para sistematización masiva y permitirá colocar en línea los contenidos de la fonoteca y sus colecciones para la consulta y servicio público. De esta manera se consolidará la socialización del patrimonio sonoro de los pueblos indígenas de México.

Actualmente existe un programa de búsqueda, consulta y préstamo de materiales de la Fonoteca "Henrietta Yurchenco" que atiende a todos los interesados en las manifestaciones musicales y de tradición oral de más de 50 grupos indígenas de nuestro país



Músico rarahumara
Guillermo Aldana
Fototeca Nacho López, CDI.



Músico totonaca
Guillermo Aldana
Fototeca Nacho López, CDI.

Acciones de conservación realizadas entre la Fonoteca Nacional de CONACULTA y la CDI, para el rescate del acervo sonoro de la Radio XEZON La Voz de la Sierra de Zongolica.

Álvaro Hegewisch[1]

En agosto de 2010 durante el Encuentro Iberoamericano de Archivos Sonoros y Audiovisuales, organizado por la Fonoteca Nacional de CONACULTA, México se comprometió a realizar un proyecto piloto para el rescate de acervos en riesgo en español. Es así como la CDI y la Fonoteca Nacional diseñaron conjuntamente el proyecto piloto de colaboración en octubre de 2010, presentado con éxito y como ejemplo de buenas prácticas para Iberoamérica en la Conferencia Anual de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) en septiembre de 2011.

Gracias a la instrumentación de este proyecto en octubre inició un trabajo de identificación, diagnóstico y atención de acervos en riesgo, por parte de la Dirección de Acervos de la CDI, en las Radiodifusoras Culturales Indigenistas; y posteriormente, el 11 de marzo de 2011, ingresaron a la Fonoteca Nacional 410 cintas procedentes de la Radio XEZON La Voz de la Sierra de Zongolica, con objeto de someterlas a diversas acciones de rescate y conservación. Estos documentos sonoros son de gran importancia para el pueblo nahua de la Sierra de Zongolica por su contenido histórico relacionado con la música tradicional y tradición oral, entre otros.

El proceso inició con el diagnóstico realizado por los responsables de los archivos de las Radiodifusoras Culturales Indigenistas mediante la aplicación de un cuestionario y la impartición de un curso básico al personal, basado en la metodología y estándares establecidos por la IASA. Como resultado del proceso incial se lograron identificar los materiales que presentaban un deterioro biológico causado por hongos y presencia de adhesivo cristalizado en la cinta. Dentro del plan de atención urgente para su conservación se aplicaron las siguientes medidas:

[1]Director General de la Fonoteca Nacional de CONACULTA.

- Cambio de cajas y carretes dañados por hongos
- Estabilización de los soportes en la bóveda de tránsito con un control de temperatura y humedad
- Asignación de números de inventario para cajas y carretes de los soportes con el propósito de no perder la información original de los documentos
- Digitalización. En este proceso se tomaron en cuenta diferentes factores como: material y marca de la cinta, embobinado, estado del carrete, defectos de origen y defectos originados por el estado de conservación.

Este primer proyecto de colaboración para rescate de acervos sonoros en riesgo logró la preservación de las cintas que dan cuenta de la memoria oral de las comunidades indígenas de la Sierra de Zongolica, es un ejemplo para instrumentar un modelo de identificación, diagnóstico y atención de acervos en riesgo con múltiples beneficios para el patrimonio sonoro del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas.



Músicos nahuas
Zongolica, Veracruz
Autor no identificado, 1981
Fototeca Nacho López, CDI.



Músicos nahuas
Zongolica, Veracruz
Autor no identificado, 1981
Fototeca Nacho López, CDI.





Músicos nahuas
Zongolica, Veracruz
Autor no identificado, 1981
Fototeca Nacho López, CDI.



Músicos Mixes
Tlahuitoltepec, Oaxaca
Autor Ariel Castellanos, 1981
Fototeca Nacho López

La protección de las Culturas musicales de los pueblos indígenas de México, una política pública urgente



Xilonen Luna Ruiz* y Amparo Sevilla**

El amplio campo temático de los conocimientos tradicionales ha tomado relevancia en México a raíz de que la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) promueve el "Comité Intergubernamental Sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore", el cual fue creado en octubre de 2000 por la Asamblea General de la OMPI mediante un Foro para el debate entre los Estados miembros. Los grandes temas ahí tratados fueron: acceso a recursos genéticos y la distribución de beneficios; la protección de los conocimientos tradicionales que van a la par o no de esos recursos; la protección de las expresiones del folclore; la protección de los conocimientos tradicionales contra la utilización abusiva y la apropiación ilícita.[1] Lo anterior, debido a que uno de los objetivos más relevantes de la OMPI es la emisión de instrumentos jurídicos internacionales que aseguren la protección efectiva de los conocimientos señalados.

Las visiones del cómo protegerlos, cómo utilizarlos en beneficio de la comunidad y de qué manera desarrollar su salvaguarda, son notoriamente disímbolas entre los continentes que la propia OMPI denomina "desarrollados" y "en desarrollo"; éstos últimos caracterizados por contar con una enorme riqueza cultural y étnica.

Los conocimientos tradicionales musicales de los pueblos indígenas de México están en la agenda del debate, pues son de naturaleza intelectual, artística, técnica y tecnológica. Cabe destacar que México es de los países del mundo con mayor riqueza en diversidad y profundidad histórica de patrimonio musical, sin embargo, las culturas musicales de los pueblos originarios enfrentan varios problemas que a futuro pueden generar su desaparición.

Se trata de un patrimonio musical con alto rango de vulnerabilidad, debido a varios factores. En primer término la propiedad colectiva de las creaciones musicales y la consecuente carencia de protección legal en el campo de los derechos colectivos facilitan su plagio, además de que sus especialistas y portadores no gozan de los beneficios de

*Directora de Acervos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
**Directora de Fomento a la Investigación de la Coordinación Nacional de Antropología del INAH.

[1]Ponencia presentada por Begoña Venero en el Encuentro Binacional de las Culturas Indígenas México-Estados Unidos, realizado en Guadalajara, Jalisco del 16 al 18 de mayo de 2011.

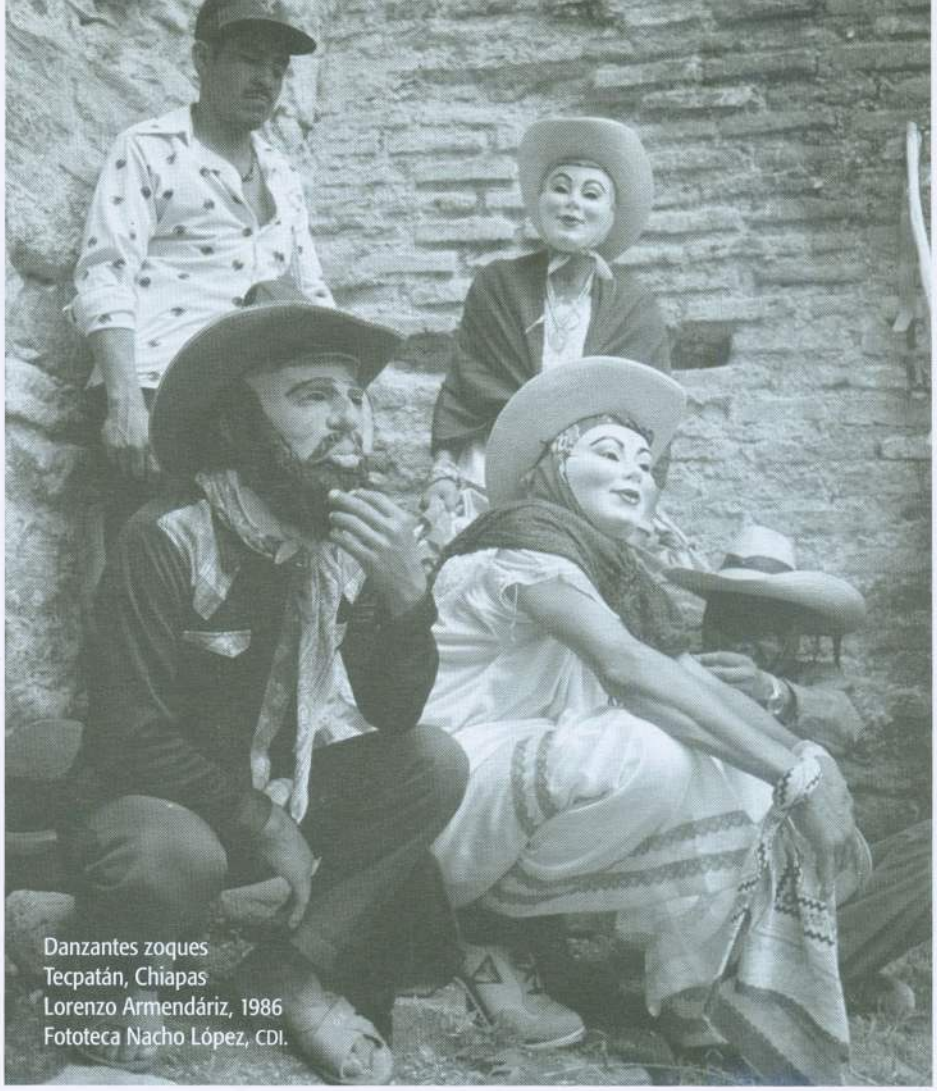
su uso cuando sale de sus comunidades y, aunado a ello, no existen programas específicos que aborden su protección y desarrollo desde el seno de las propias comunidades. Como bien señala el Dr. Gonzalo Camacho:

> ... las acciones abocadas al cuidado del patrimonio musical se han enfocado de manera esencial a la conservación de los objetos, relegando a las personas y a las comunidades, olvidando quiénes son los verdaderos sujetos sociales portadores del saber...sobre todo cuando se trata de las prácticas musicales correspondientes a las sociedades orales.[2]

Los conocimientos tradicionales musicales de los pueblos indígenas de México presentan, a muy grandes rasgos, las siguientes características:

1. Son holísticos. La música es un motivo para habitar, interactuar, sentir y pensar el mundo. En el seno de las comunidades y/o pueblos indígenas, el músico recrea a través de sus interpretaciones (ya sean colectivas o propias) el mundo en que vive e interactúa de manera cotidiana y ritual con las fuerzas naturales y sobrenaturales que le rodean. En ese marco, la música es un vínculo cultural que desarrolla una forma de intelecto que permite apropiarse de un modo específico de habitar el mundo.

2. Se trata de una comunidad epistémica formada por conocimientos, saberes y creencias que forman parte del patrimonio biocultural. La creación musical constituye un universo sonoro que integra, no sólo los sonidos del lenguaje verbal, sino también los que están presentes en todo el entorno biológico.



Danzantes zoques
Tecpatán, Chiapas
Lorenzo Armendáriz, 1986
Fototeca Nacho López, CDI.

3. Son procesos de transmisión oral. Se transmiten de generación en generación de manera oral, los músicos pertenecen a una colectividad y a un biocosmos como parafrasea Diana Luque a Carlos Lenkersdorf:

> ...La relación intersubjetiva es el modo en el que los tojolabales, no solo se relacionan socialmente (de ahí sus cualidades de equidad social), sino que esta característica se extiende en una "intersubjetividad bio-cósmica" (Lenkersdorf, 2003), como un modo de "habitar" el mundo (relación monista). Es así que para los tojolabales, los seres humanos no somos tan singulares y únicos sino nada más que una especie entre otras. El mundo no-humano es un biocosmos en donde todo está vivo, que se integra en una totalidad cuyos miembros comparten las cualidades humanas.[3]

Al cantar, interpretar o componer música con tonalidades antiguas o recientes, llorar ritualmente o silbar, se vinculan con los códigos no verbales que dan pie a la identidad colectiva y al conocimiento científico empírico.

[2] "Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal" en Fernando Híjar (Coord.) *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México,* México, CONACULTA, 2009, p. 25

[3] Luque, Agraz Diana y Antonio Robles Torres. *Naturalezas, saberes y territorios comcáac (seri): diversidad cultural y sustentabilidad ambiental.* México: INE, 2006



Músicos huastecos
Aquismón, San Luis Potosí
José Luis Martínez, 1980
Fototeca Nacho López, CDI.

4. Son prácticas colaborativas por parte de los ejecutantes y otros especialistas culturales, es decir, los músicos interactúan al interior de la misma comunidad con todos aquellos que participan del "hecho musical" (cantantes, bailadores, cocineras, mayordomos, y todos los presentes en el acto festivo o ceremonial). En esta práctica interactiva se ejercen sistemas normativos comunitarios propios.

5. Son capacidades, prácticas e innovaciones de la colectividad y su enseñanza expresa un modo de habitar el mundo de la comunidad indígena, lo cual no significa que cuando se pierde dicha comunidad necesariamente se dejen de ejecutar, reinterpretar o componer, aunque éstos se debilitan y la cultura indígena se transforma o desaparece.

Las culturas musicales de los pueblos originarios de México presentan un basto universo de conocimientos, saberes y creencias que comprenden complejos universos sonoros, los cuales no sólo dan cuenta de una memoria musical, sino también de una interacción creativa y cotidiana con la vida contemporánea, por lo que queda un tanto reducido el término de "tradicional".

La protección de las culturas musicales de los pueblos indígenas de México requiere de medidas de diverso carácter. En primera instancia habría que poner en varias mesas de reflexión colectiva las elementales preguntas: ¿proteger qué, cómo, quiénes, de qué y de quiénes, para qué, para quiénes?

El concepto de protección suele acotarse a parámetros jurídicos y, si bien, éstos son fundamentales en un mundo globalizado bajo la lógica del neoliberalismo cuyo sello distintivo es, paradójicamente, no tanto la modernidad sino la piratería, el establecimiento de leyes no resulta suficiente para garantizar la salvaguarda de los bienes culturales. Las culturas musicales que se transmiten por vía oral, requieren medidas de protección que atiendan dicha naturaleza y, en ese sentido su protección implica su preservación y ésta consiste, retomando lo indicado por Gonzalo Camacho[4], en "la base misma de la práctica constante, de su materialización en cada ocasión musical, es ahí donde adquiere vigencia y sentido".

Se trata, una vez más, del añejo problema del control cultural: ¿quiénes tienen la palabra y la capacidad de decisión sobre qué tipo de conocimientos se deben "dar a conocer"?; ¿cómo resolver el viejo dilema de que una vez dado a conocer el conocimiento no sea expropiado por "agentes" con mayor capacidad económica y política?; ¿en qué momento los pueblos indígenas dejarán de ser "informantes" para los "investigadores"? ; ¿cómo garantizar que el resultado de las investigaciones sea revertido a las comunidades?

El diseño de las políticas públicas requiere, cada vez más, del reconocimiento palpable de la participación ciudadana. Las comunidades y pueblos indígenas exigen, cada vez más y con todo derecho, el pasar de ser "objetos" de la acción pública a ser sujetos activos de la misma y, en esa medida, se espera que las respectivas medidas de protección no surjan de los escritorios de los servidores públicos, sino de un trabajo conjunto con los portadores de dichos conocimientos.

[4] *Idem*. p.32.



Neen

Tan u yok'ol in puk'sí'ik'al
aktan ti' neen;
tumen náach anik in yakunaj,
tumen ti' junp'éel ok'in ka k'uch in k'om óolal,
le ok'in ka tu yalajten ma' u yamaení,
chen baxanají yéetel in túukul,
le betik tan u pukul in puk'sí'ik'al.
Neen,
¿Ba'axten leti' ma' u yamaení?
Tech naj a ualikten.
¿Ba'axten ma' ta nuktikten?
¿Ma ta wúuyik bix x-ma' mukil u joch'ol in páakat ta

uot'el?

Tak u ja'il u yich in puk'sí'ik'al tu páatik a t'aan.
¿Tootech ua?
Nukten.
¿Ma' ua tan u kí' léembal pan tin uich?
¿Ma' ua tin ch'ik u pik lol?
¿Ma' ua tu ki' xak'pajal ak'ab tu mokil in pol?
¿Ua tumen mina'an ti chi' u chakil u chi' áabal?
Neen:
t'aanen,
tumen u kaj xikil in puk'sí'ik'al,
ua ma' tan u uáalikten bix je' in ti'al u yakuntken leti'.

X-Margarita Ku Xool
X-Ts'íib mayat'aanilMargarita Ku Xool

Espejo

Mi corazón llora frente al espejo
porque mi amado yace en la distancia,
porque mi tristeza llegó un atardecer;
aquella tarde cuando me dijo que no me amaba,
que sólo había jugado con mi sentimientos,
por eso se destruye mi corazón.

Espejo,
¿por qué no me ama?
Tú eres el único que me lo puede decir.
¿Por qué no me contestas?
¿Es que no sientes cómo sin fuerzas decae mi mirada sobre tu piel?
Hasta las lágrimas de mi corazón esperan tu respuesta.
¿Estás mudo?
Contéstame.
¿Acaso ni brilla la bandera en mi rostro?
¿O por qué no me visto con la falda de la flor?
¿Acaso no se enmaraña la noche en el nudo de mi cabellera?
¿O por qué no tengo el rojizo labio de la ciruela?
Espejo:
habla,
porque va a estallar mi corazón,
si no me dice qué hacer para que él me corresponda.

Originaria de Calkiní, Campeche,
se desempeña como Profesora de
Educación Primaria en Cancún, Q. Roo

De como el INI producía cine en la década de los ochenta[1]

Luis Lupone Fasano*



Niña huave
San mateo del Mar Oaxaca
Autor Alberto Becerril M, ca. 1986
Fototeca Nacho López

Llegamos en helicóptero a la cancha de basquetbol de la comunidad, único espacio de concreto en toda la zona y tal vez de todo el municipio. El productor del documental *Quítate tú pa' ponerme yo* nos dejó ahí. Cada tercer día llegaba, y sin descender del helicóptero nos arrojaba agua, galletas, latas de atún y de cine. La escena me hacía recordar las imágenes de la guerra de Vietnam, donde los helicópteros descendían en caseríos de palma y los nativos observaban asombrados ese objeto como si fueran naves extraterrestres. El asombro tenía la misma mirada en Vietnam como en la Chinantla. Eran los tiempos del México de la abundancia, aquella que provenía del petróleo que administraba José López Portillo, había petróleo para helicópteros como para echar pa' arriba así como las latas de cine de 16 mm que nos llovían del cielo.

En todas las producciones nos despertábamos muy temprano. Había que filmar amaneceres y los atardeceres desde diferentes puntos. En algún momento pensé que más que producciones sobre la realidad indígena, parecía que estábamos elaborando un catálogo para un calendario o demo de cine para la compañía Kodak.

Las entrevistas eran improvisadas. Se buscaba a los ancianos, a los curanderos y curanderas, al jefe de la comunidad; si había suerte se encontraba al consejo de ancianos en sesión y se registraba todo. Sin embargo, los traductores no estaban presentes durante el registro, se utilizaban más bien en el momento de la edición, por lo que se perdían muchos acontecimientos y oportunidades de llevar la entrevista a algún tema específico con mayor profundidad, más allá de la mera descripción.

---

[1]Intervención Luis Lupone durante la presentación de la colección de videos "El cine indigenista" y "Pueblos Indígenas de México, realizada en la Cineteca Nacional el 9 de junio de 2011.

*Profesor del Centro de Capacitación Cinematográfica.



Hombre huave revisando la red
San Mateo del Mar Oaxaca
Autor Alberto Becerril M, ca. 1986
Fototeca Nacho López

De tal suerte que el guión de filmación se estructuraba así: Amanecer, plática de ancianos, baile tradicional, atardecer. Más que cineastas persiguiendo una realidad, me daba la impresión de un grupo de entomólogos catalogando especies, encerrándolas en un frasquito (latas de cine), y rotulando un título: curandero curando, volador de Papantla volando, consejo de ancianos hablando.

Había algo de soberbia, un tufo a coleccionismo folklorizante, una suerte de inventario de lenguas, lugares y ropaje sin contexto ni pretexto. Si en el anterior sexenio María Esther Zuno de Echeverría había llenado de equipales la residencia oficial de Los Pinos y coleccionaba ordenadamente las artesanías nacionales indígenas, a través de FONARTE, y cineastas importantes filmaban las andanzas de Luis Echeverría en Cuba; con José López Portillo llegaron los muebles Luis XV a Los Pinos y los helicópteros con latas de atún y de cine para efectuar el catálogo.

Quiero puntualizar que esto es lo que me tocó vivir en varias producciones del entonces INI, no pretendo hacer un juicio de la magnífica colección que hoy se presenta, donde seguramente hay otras miradas y formas de producción de las que en aquel entonces como estudiante de cine, asistente de cámara, sonidista y postproductor de audio me tocó presenciar. Y fueron estas vivencias precisamente, las que me impulsaron a pensar si no habría otras maneras de efectuar el registro de una lacerada realidad indígena nacional. Así que pensé: por qué no tender puentes como el ingeniero civil en puentes durante la Segunda Guerra Mundial y, a la postre, antropólogo Jean Rouch, realizó con el cine y las comunidades africanas desde mediados de los años cincuenta hasta 1990. Esos puentes de transmisión de prácticas y oficios fue el sueño guajiro que se convertiría después en pesadilla. Entre sueño y pesadilla transcurrieron tres años, de 1985 a 1988.

El sueño: crear grupos capacitados e itinerantes de cineastas indígenas que armados con cámaras de cine súper 8 mm registraran y editaran los documentales de sus propias realidades y las de otros grupos. Posteriormente ya editados

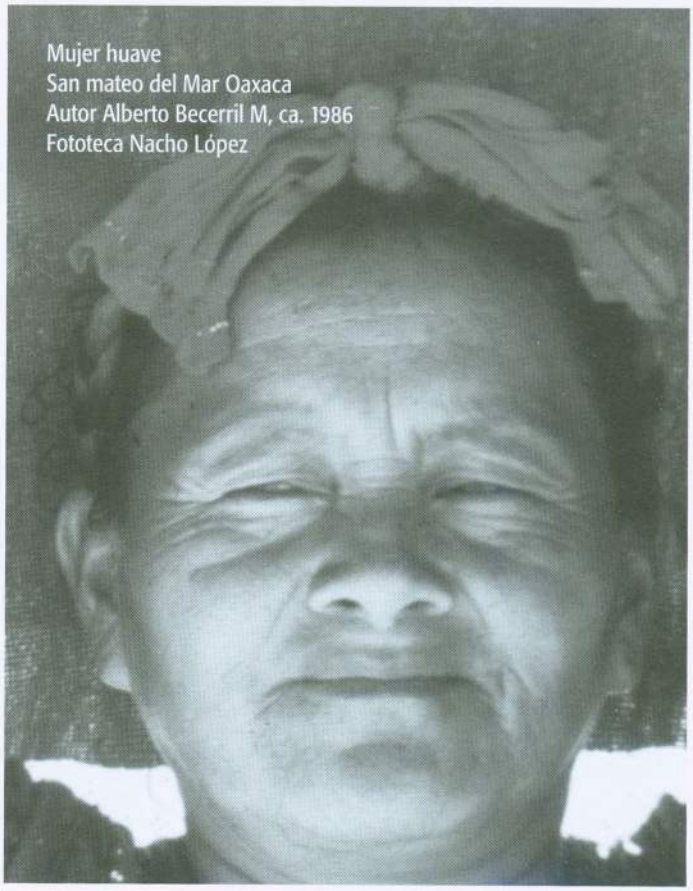
en súper 8 mm se ampliarían a 16 mm, y se distribuirían en los 25 Centros Coordinadores Indigenistas que el INI tenía por todo el país y que, situados estratégicamente, cubrían casi todas las zonas de las 52 lenguas activas de los parlantes indígenas. En cada uno de esos Centros existían nuevos y flamantes auditorios de más de 80 personas con cabinas, proyectores de 16 mm y pantallas con audio, gracias al sexenio de la abundancia.

La pesadilla 1: Contra viento y marea, aún de los propios colegas documentalistas del INI que veían amenazadas sus *chambas* documentales en 16 mm, se dio el primer taller de cine en una comunidad indígena con muchas limitaciones y escaso presupuesto. Evidentemente la apuesta de todos los opositores era que no funcionaría. Pero funcionó con tres películas que tenían una historia, se veían muy bien y se escuchaban mejor.

Pesadilla 2: La censura hace su aparición, la abundancia no conlleva la libertad de expresión. Se cancelan dos de las tres películas elaboradas por las artesanas Ikoods de la comunidad pesquera de San Mateo del Mar, Oaxaca. Argumentaban las autoridades del INI que las películas se veían terriblemente y que no se entendía nada. A pesar de los comentarios de un grupo de críticos encabezados por Tomas Pérez Turrent, quien definió el proyecto del Primer Taller de Cine Indígena como el más importante paso en el registro del documental etnográfico desde que Bonfil Batalla y Nacho López habían tomado una cámara para salir a filmar concheros.

Al documental *Tejiendo mar y viento,* que realice para dar contexto y narrar la experiencia piloto del taller con el ánimo de que sirviera en los nuevos talleres por todo el país, de acuerdo al sueño guajiro, se le eliminaron 25 minutos, a lo que se argumentó que se habían realizado puestas en escena falsas. Para el Lic. Miguel Limón Rojas y sus funcionarios, a cargo de la "supervisión", un vendedor ambulante de ventiladores en una región costeña, donde soplan vientos de 100 Km por hora, era una escena producto de mi imaginación y no una escena de la fantástica realidad nacional.

El peligro era claro para el Estado, una cosa es verlos bailar y otra que ellos se vean a sí mismos y después apunten



Mujer huave
San mateo del Mar Oaxaca
Autor Alberto Becerril M, ca. 1986
Fototeca Nacho López

sus cámaras hacia nosotros para vernos bailar con millones de lujos producto de la "abundancia nacional". Los espejos son peligrosos testigos de estados antidemocráticos.

Pesadilla 3: No regresar nunca más a la comunidad por amenazas. Las artesanas sufrieron múltiples consecuencias algunas positivas, otras negativas. El acuerdo de la comunidad con el grupo de artesanas era claro, las tres películas se tenían que ver en la plaza de San Mateo del Mar, de lo contrario todos pensarían que el INI había pagado a las artesanas para que filmaran y después se llevan la película y la comunidad nunca viera nada. Amenazaron a las artesanas con graves consecuencias si esto no sucedía. La historia se repetía. En 1931 S. M. Eisenstein llegó a San Mateo a filmar danzas, el productor estadounidense de la película refiere que se le dio un dólar y medio al jefe y las películas quedaron muy bien. Pero la comunidad nunca vio nada. Al igual que los cientos de reportajes que todas las televisoras del mundo han hecho de este maravilloso lugar del Istmo de Tehuantepec.

Para solventar la censura hubo que recurrir a amenazas por parte de la comunidad de cerrar el Centro Coordinador si el INI no aprobaba terminar las películas en 16mm como se había acordado inicialmente. El INI cedió pero sólo autorizó finalizar una de las tres películas: *La vida de una familia koods*, de Teofila Palafox y terminar el documental, ya mutilado sobre la experiencia, éste es colocado en una sola bobina, primero va el documental y después la película del taller. De igual forma, así quedó en su versión de DVD.

Pesadilla 4: Años después, en otro sexenio, se integró un programa llamado *Transferencia de medios*, con el antropólogo Alfonso Muñoz a la cabeza del "nuevo proyecto", y se anunció como la primera experiencia de cine hecha por indígenas. Teofila Palafox fue convocada para realizar una filmación con nuevo equipo de video SúperVHS. Al finalizar su documental, durante una muestra de cine realizado por indígenas, fue evidentemente presionada, situación que fue notable debido a su nerviosismo e inseguridad no común en su persona, por las autoridades del INI ha abjurar en publico que: "todo lo que había aprendido en el primer taller de cine no servía para nada, y que lo que en ese momento estaba haciendo, eso sí era una buena película". Ya era el colmo de la pesadilla: La inquisición intelectual de los oportunistas de la mano con la censura política.

No me corresponde emitir más juicios, la historia, la historiografía, los análisis de contexto y pretextos son tarea de sociólogos, antropólogos, comunicólogos y no de cineastas documentalistas. En espera de sus resultados, seguiremos haciendo nuestro trabajo y sí a los especialistas no les interesan estos sucesos de la historia de la comunicación social y alternativa, entonces también tendremos que ponernos a escribir y que el público se apiade de nuestras faltas de ortografía y sintaxis. Sólo espero que algún día esas dos películas censuradas en 1985, que duermen el sueño guajiro de los justos en las actuales bodegas del CDI, se digitalicen, subtitulen y puedan integrarse a su familia original junto a *La vida de una familia Ikoods*. Sólo después de esto, el público podrá ver la inocuidad de sus contenidos que era proporcional al terror que causaba a funcionarios totalitarios la imagen de indígenas con una cámara de cine en la mano.



Niña huave
San Mateo del Mar Oaxaca
Autor Alberto Becerril M, ca. 1986
Fototeca Nacho López

Caldo de res para fiesta

Se selecciona una res. Se pica (se mata) y se guarda la sangre para un caldo.
Las vísceras se ocupan para un caldo de menudencia.

CALDO DE RES INGREDIENTES:

Carne de res en tiras y en manojos.
Cilantro habanero.
Chiltepe. (Chile seco)
Hierbabuena.
Sal.
Cabezas de ajo.
Cebollas.

PREPARACION

Una vez destazada la res se pone a hervir la carne en un cazo grande en tiras y en manojo, colgadas las tiras de un palo atravesado en el cazo sobre un fogón con leña.
Cuando ya empieza a hervir, se le agrega el cilantro habanero y la hierbabuena para que tome sabor, hecho esto se le agrega la sal y la salsa de chile seco (chiltepe) al gusto.
También se agrega el ajo y la cebolla. A continuación se deja hervir, y la cocinera va probando la carne para comprobar su cocimiento de manera que no quede ni muy suave ni muy dura.
Una vez cocida la carne la cocinera la saca del cazo y corta las tiras en trozos, sirve primero la carne y luego el caldo calientito en platos hondos de barro rojo, acompañado de tortillas hechas a mano y se toma café natural endulzado con panela (piloncillo).
La salsa sobrante se deja en la mesa y quien le gusta la comida más picosa se la pone al gusto.
Este caldo de res se sirve en mayordomías o en bodas, y es de 6 personas por kilogramo de carne.
Se prepara el caldo en dos o tres tandas según las necesidades de la fiesta.

KANTU NKYAHA TSË'Ë NTABA SUI'I.

Chuxihi^{n} rë nku nkyaha 'ñu kaku^{n}.
Kueyá chu ane, jni rë chu ne setjó tsë'ë nku kantu.
Yëhë xi inchá ka'ntsua chu ne machjirë'ë tsë'ë kantu ka'ntsua chu.

XI XINCHÁ RË KANTU RË NKYAHA.

Chubá na'ñu, akua'a chuba xtë yoho.
Kulantru rë tentsu^{n}.
Jña kixí.
Nchurka.
Naxa.
Aju.
Tutsju.

AKUTJI^{N} MÁ KANTU.

Xi a ka'me chu nkyaha ne má lanká yoho rë chu, se'e ma 'ñu chuba xtë, ane na'ñú *rë ha^{n}* ne ma'ñu koho nku ya xi sesú^{n} xku^{n} tihi kicha, ane yoho ne xincha kinta nkayji^{n} rë kantu, kuatji^{n} chja^{n} yoho koho kantu rë ka'ntsua tihi kicha ha^{n}.
Ora xi betsi'in xu ne se'e xinchá rë kulantru tentsu^{n}, nchurka, naxa, ntaxijñá, tutsju koho aju rë. Kjuë ne xinchá nti'i rë se'e ntaha xu, ta'a chuta'a rë iska xi ntaha kachja^{n}.
Xi a kachja^{n} ne nelu ne baxë me yoho, batë lanká se me'e binchá me ka'ntsua kyuba nunkú aní, kjuë se'e binchá me kantu rë, se'e kuetsi'i^{n} sinë xuta xi kafe'e ntaba sui'i kantu nkyaha ha^{n} koho niñu të xi sa'mi yachji^{n}, akua'a xinchá kafe rë me.
Ntaxijñá xi kaxinchai^{n} rë kantu ne biyuhu xku^{n} maxë, xuta xi mehe sa rë boho ne tsë'ë nkaha^{n} bincha me kyuba rë me.
Kantu nkyaha bi ne hinë xuta ntaba sui'i rë Niná koho ntaba xuta bixa^{n}.
Kantu bi ne chja^{n} jo yja^{n} ntiya, a tu kutji^{n} ma mehe rë ntaba sui'i.



Ma lanká yoho nkyaha.
Destazando la res.



Yachji^{n}ne fayá me niñu.
Las mujeres hacen tortillas.



Chuba xtë rë yoho chja^{n}.
Cuecen la carne por tiras.



Nelu.
Cocineras.



Tihinë xuta kantu nkyaha.
Comiendo caldo de res.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS



Música Maya Peninsular de la Tierra Blanca (doble)

Este disco intenta ser un mosaico de la expresión musical de los mayas que habitan la península yucateca, la cual hoy en día abarca los estados de Yucatán, Quintana Roo y Campeche. Surge del compromiso adquirido con un grupo de músicos jaraneros, de mayapax y h-mens, que participaron con la CDI en el taller *Categorías Musicales del Pueblo Maya*, en octubre del 2009, con el propósito de tener un mejor entendimiento del fenómeno musical maya peninsular de forma incluyente a partir de la expresión de los mismos mayas sobre las formas musicales que ellos cultivan.

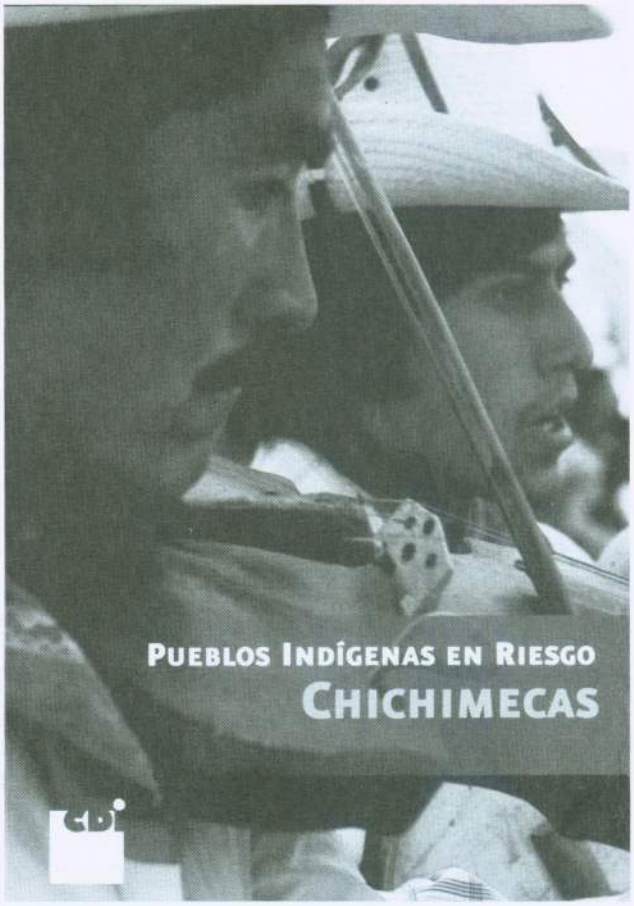
Al terminar el taller los participantes concluyeron que los usos musicales comparten una matriz cultural en la península, pero presentan diferencias en aspectos como la instrumentación y el repertorio. Por otro lado hay distanciamiento entre las culturas regionales mayas de Yucatán, Quintana Roo y Campeche; desconociendo las distintas costumbres y prácticas entre ellos. El presente fonograma tiene la finalidad de fortalecer la cultura maya peninsular desde sus costumbres musicales y el uso de su lengua, ya que actualmente se pierden día a día términos nativos para denominar el mundo y su quehacer en él, con lo que se desdibuja su cosmovisión, estructura, e identidad.

Música y cantos de niños y para niños indígenas

Si bien el INI y la CDI han editado fonogramas con ejemplos de música infantil indígena, a la fecha no se había realizado una compilación que abarcara este campo específico cubriendo varias regiones de México. Este fonograma contiene música indígena infantil actual recopilada por las radiodifusoras del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas (SRCI), así como otros ejemplos compilados en diferentes momentos y proyectos institucionales. Se entiende aquí por "música infantil" la interpretada para niños y ejecutada por ellos mismos, donde, los recursos vocales y líricos son de gran importancia. La intención es presentar una selectiva muestra de la belleza, y sobre todo, de la riqueza y la diversidad de la música infantil –incluidos cuentos y trabalenguas–, hecha por y para niñas y niños de distintas regiones y pueblos de nuestro país.

La selección se realizó considerando la presencia de elementos que resaltan los procesos más significativos de la conformación del sujeto y de los pueblos: el juego, la musicalidad, el cuento y las narraciones, además de juegos del lenguaje, que a su vez conllevan particularidades propias de distintas regiones de México. Se trata de aportar vetas de reflexión al campo de la música infantil, dimensionando su importancia en el marco de la historia y la cultura de los pueblos.





Pueblos Indígenas en Riesgo: Chichimecas

En el siglo XVI, fundaron poco a poco villas y misiones; primero, en la zona de la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro, y luego, hacia el oriente de San Luis de la Paz. Fue allí donde se estableció la Misión de Chichimecas, como un lugar para concentrar a los grupos más belicosos quienes al principio fueron eximidos de impuestos y autoridades españolas dentro de las tierras otorgadas para su estancia y pacificación.

Por las mismas condiciones nómadas o seminómadas de estos grupos, no se tiene conocimiento amplio de su desarrollo musical, que al parecer se limitaba a idiófonos y aerófonos principalmente con referencias de la práctica dancística y del canto que en algunos casos se atribuye a la influencia de los pueblos mesoamericanos.

Actualmente el Rancho Uzá –o rancho indígena, como ellos llaman al Rancho la Misión– es su asentamiento principal; allí la precariedad es todavía condición de vida ante la falta de servicios suficientes para la atención adecuada de sus principales necesidades, la economía se ha basado fundamentalmente en el trabajo de jornal y en una muy precaria artesanía tendiente a la desaparición.

De las tradiciones vigentes, podríamos decir que son el resultado de las continuas influencias que han experimentado desde el pasado prehispánico de los grupos otomís y nahuas; musicalmente, se reconocen sólo aquellas derivadas de la conquista y la evangelización, lo que hace difícil encontrar referencias anteriores a esta época.

Lienzos de viento

Aurora Oliva* y Fernando Hijar*



*Etnomusicóloga y productora.
**Promotor y productor.



Maríauxilia Ballinas
Acervo Puertarbor 2010

En pocas ocasiones se pueden conjuntar de manera plena y natural lenguajes musicales, en apariencia alejados geográfica y culturalmente. Cuando esto se logra surge una experiencia auditiva inigualable. Pudieran existir acercamientos, pero este logro, esta revelación sonora, para fortuna de todos queda plasmada en una grabación única e irrepetible, nos referimos al disco compacto Lienzos de Viento (Puertarbor, 2011).

En Lienzos de viento se reúnen tres virtuosos maestros de los aerófonos, juntos en una comunión musical franca y sin cortapizas: Luis Hernández, pitero zoque de Chiapas; Ubaldino Villatoro, chirimitero mam de Chiapas; y el flautista Horacio Franco.

También participa Cirilo Meza, Premio Chiapas en la rama de Artes (1992), ejecutante de tambor, violín y armónica de Copainalá (cuna de los zoques de Chiapas).

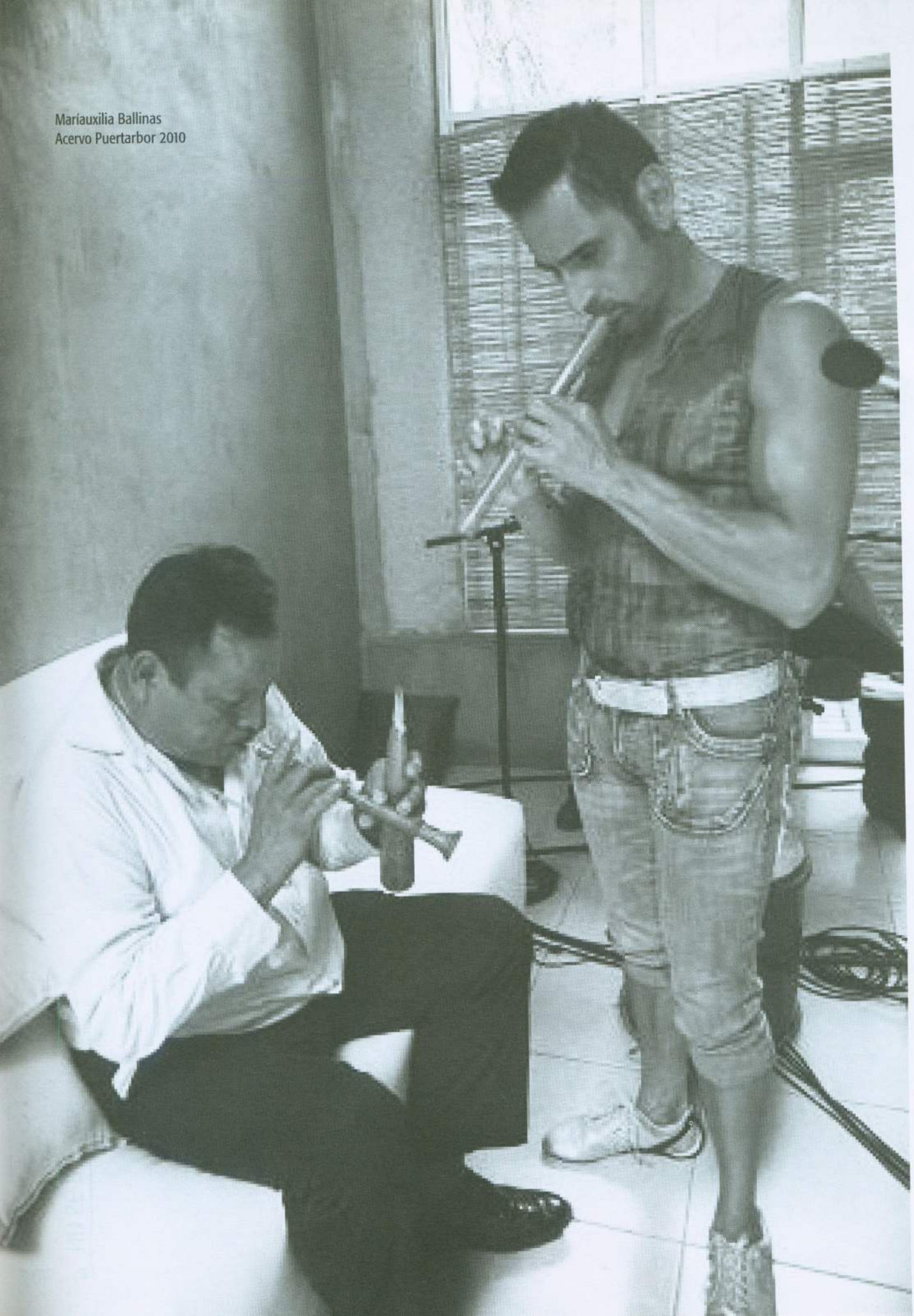
Al lado de Ubaldino Villatoro de Tuxtla Chico, participan Isaías Villatoro (tambor), Abelardo Villatoro (marimba y tambor) y Martín Alonso Méndez (tambor).

En este material fonográfico, los sones y zapateados de las culturas zoque y mam de Chiapas, junto con la música medieval, barroca, fragmentos de compositores contemporáneos de México y destellos de música africana y japonesa, se entretejen con los sonidos de las flautas y chirimías de la marimba, el violín y los tambores, logrando atmósferas de gran vitalidad y pasajes sonoros sugestivos y propositivos. Toda esta amalgama, fusión, mezcla, como queramos nombrarla, de diversas músicas hilvanan un lienzo lleno de colores, texturas y formas acústicas insospechadas.

El patrimonio musical, se crea y recrea constantemente. La presente grabación lo enriquece y revitaliza, y nos brinda un diálogo que resulta un fructífero acercamiento entre culturas, condición indispensable para la comprensión del otro.

Otra de las aportaciones de Lienzos de viento, es la traducción de sus notas al inglés por Sofía Mantecón, al zoque por Mikeas Sánchez y al mam por Noel Morales.

Coordinación general, selección musical y notas: Aurora Lucía Oliva Quiñones y Fernando Híjar Sánchez. Dirección musical: Horacio Franco. Foto de portada e interiores: Maríauxilio Ballinas. Grabación, edición y masterización: Edgar Arrellin Rosas. Grabado en los estudios de Río Guadalquivir. Producción: Puertarbor S.A. de C.V. Chiapas, México, 2011. (puertarbor@gmail.com)



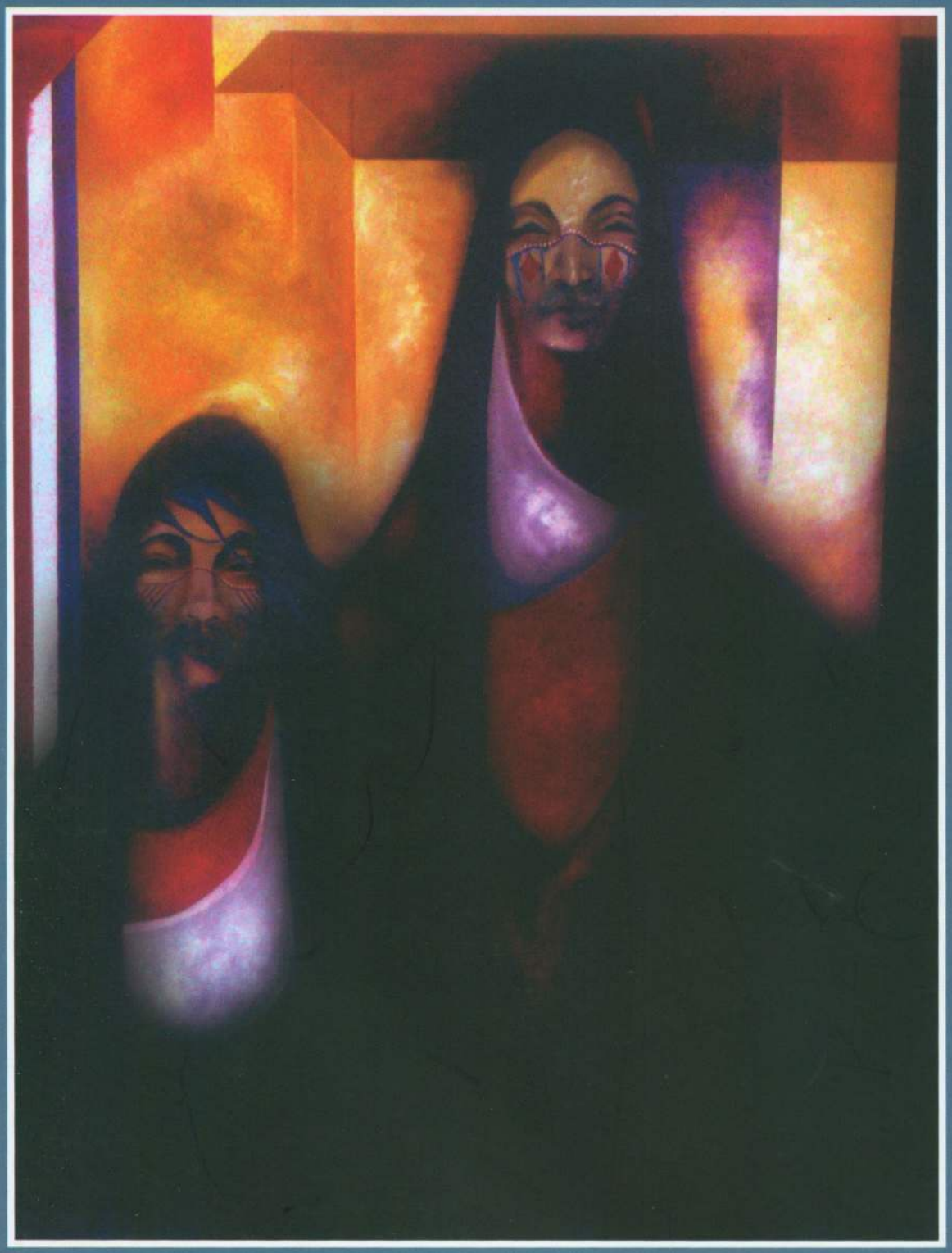
Mariauxilia Ballinas
Acervo Puertarbor 2010

Guillermo Aldana
Fototeca Nacho López, CDI.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO
HEMEROTECA



CDI
COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS



La espera de dos mujeres seris
Óleo sobre cartón corrugado
Juan Manuel Estrello T.

COMISIÓN NACIONAL
PARA EL DESARROLLO
DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS