

Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)

EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)

ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)

MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)

MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)

DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)

ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)

MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)

FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)

RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)

JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

“SIN MÚSICA NO HAY FIESTA, NO HAY NADA”: APROXIMACIONES A LAS EXPRESIONES MUSICALES INDÍGENAS EN CHIAPAS

Marina Alonso Bolaños

Investigadora titular de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Etnóloga por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, con maestría en Antropología por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, maestría y doctorado en Historia por El Colegio de México. Desde 1989 investiga diversos campos antropológicos e históricos de pueblos indígenas de Chiapas y desde 1999 a la fecha, es investigadora del equipo regional Chiapas del proyecto nacional Etnografía de los Pueblos Indígenas de México (INAH).

Resumen:

Desde un enfoque antropológico del arte y la estética, en este artículo se exploran las posibilidades para abordar aspectos de la constitución de las expresiones musicales indígenas contemporáneas del estado del Chiapas, en el sureste de México. Se discuten también, las perspectivas indígenas acerca de los procesos de creación musical (interpretación y transmisión-aprendizaje), el papel de los instrumentos musicales y en la audiencia, así como la coexistencia de los distintos estilos y formas, géneros y repertorios musicales.

Palabras clave: Música indígena, antropología del arte, antropología de la música, chiapas indígena, expresiones musicales.

“Without music there’s no party, there’s nothing:” Indigenous Music in Chiapas

Abstract:

This article explores the constitution of contemporary indigenous musical expressions in the southeastern Mexican state of Chiapas from an anthropological perspective on art and aesthetics. Also discussed are indigenous views on the process of musical creation (performance and transmission-apprenticeship), on the role of musical instruments and that of the audience, and the coexistence of distinct styles, forms, types and repertoires of music in Chiapas.

Keywords: indigenous music, anthropology of art, anthropology of music, Chiapas indigenous culture, musical expression.

Alonso Bolaños, Marina. “Sin música no hay fiesta, no hay nada’: aproximaciones a las expresiones musicales indígenas en Chiapas”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 242-252, 2011, ISSN 1138-8579.

A toda práctica musical en los grupos indígenas de México le subyace un acervo de conocimientos —mismos que rebasan al objeto «música»— compuesto por aspectos mnemotécnicos, emotivos, kinésicos, visuales y artísticos (Leroi-Gourhan 1984; Stanford 1988; Alonso 2007), de manera que la música es irreductible a su expresión sonora porque no es únicamente una composición conceptual (Blacking, 1973)¹²⁹. En este sentido, la música posibilita las relaciones sociales, la construcción de contextos performativos y suscita emociones (existe una concurrencia de otros sentidos, la música pasa por la vista, por el oído y por el tacto). Junto a estos componentes, la interpretación musical supone la creación, el aprendizaje y la transmisión; todos estos distintos aspectos son inseparables entre sí y constituyen expresiones de las relaciones sociales. Lo anterior es de crucial importancia para este artículo porque el énfasis está puesto en los procesos, en la música como forma expresiva. (Alonso, 2008)

Entre los pueblos indígenas de Chiapas, zoques y mayanses, la música es, por lo general, parte inseparable de los ritos y ceremonias del ciclo de vida y del ciclo festivo (agrícola y ciclo del santoral) porque el sonido musical —y la cultura material que le es consustancial no obstante a su condición efímera— (Alonso, 2008), expresa y renueva la relación entre los hombres y la naturaleza; la música se encuentra en estrecha comunicación con las divinidades y los santos, con los ancestros, y en el caso de los zoques, con los seres extrahumanos que moran los lugares sagrados.

I. LOS MÚSICOS

El músico posee una “identidad pública estandarizada” (Geertz, 1994: 82), incluso, los zoques dicen: “*músicos mueren y nacen otros*”. En esta medida se entiende que el músico que reúne ciertas características pueda ser ocupante del cargo vitalicio que de alguna manera sustituye lo característico del individuo como persona a favor de la posición que se le ha asignado en ese espacio ceremonial. Lo anterior no significa que el músico esté en el anonimato, porque de hecho hay una memoria viva de quien fuera “mero maestro *musicero*” sino que está desempeñando un rol particular con obligaciones específicas.

Como lo documenta Good entre los nahuas de Guerrero, los intercambios festivos son la circulación del trabajo en forma de ayuda mutua o tequio, es decir, la circulación de la energía humana. (Good, 1994: 141) A través del trabajo se construyen la identidad individual y colectiva porque los principios de la reciprocidad y del trabajo son los elementos claves de la continuidad; de igual manera, los objetos involucrados en cada intercambio se consideran producto del trabajo de la persona o de la familia donante y

¹²⁹ Existe una dificultad metodológica para caracterizar al sonido musical, porque por un lado, se trata de un fenómeno intangible y por otro, porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida.

circulan bajo el principio obligatorio de dar, recibir y devolver. (Mauss, 1979: 204) Así, entre los zoques, el tocar la música y danzar, son también considerados como trabajo porque ambas prácticas (particularmente articuladas entre sí y con otras actividades rituales); la música y la danza establecen vínculos entre las personas por la circulación de trabajo, "la música acompaña un ratito", recreando así las condiciones para la reproducción social.

Entre los zoques tradicionalistas el sistema de cargos rotativos para el culto de los santos constituye el eje de la organización ceremonial. El número de cargueros varía según la importancia del santo celebrado y se ordenan jerárquicamente de acuerdo con las actividades que realizarán durante el periodo de su cargo. Fuera de esta jerarquía, pero con un alto grado de prestigio y responsabilidad social, se encuentra otro grupo de servidores de carácter vitalicio: los especialistas rituales.

Éstos constituyen la máxima autoridad ceremonial adquirida por haber desempeñado todos los cargos. No obstante, no son cargueros sino que ejercen funciones rituales específicas como la de ser consejeros por su alto nivel de conocimiento; son responsables del cuidado de las ermitas y nombran a encargados para cada una de ellas y las imágenes de culto. Para la organización de las fiestas, son quienes deciden las fechas y los horarios de las ceremonias religiosas que han de realizarse, así como muchas veces, la comida que se ofrecerá.

Los santos viejos (*atzicomi* y *komibüt*) son también rezadores y en muchos casos son o fueron músicos. Los *komibüt* son los ancianos que pueden tocar y transportar las imágenes de los santos desde la iglesia hacia las ermitas o a casa de los cargueros, son quienes adornan los altares. Otras categorías de especialistas rituales son los *pishkat* (fiscal o rezador-rezadero), quienes desempeñan un papel como autoridad de las iglesias y ermitas; participan en todos los rituales religiosos dirigiendo las oraciones y conduciendo las ceremonias que se realizan en esos recintos; el sacristán, es el custodio del recinto y el encargado de la limpieza del lugar y de la utilería religiosa; y finalmente, los músicos y danzantes.

Al igual que los rezadores y de los santos viejos, los músicos tienen una práctica vitalicia fuera de la jerarquía y están presentes en todas las ceremonias y rituales. Los músicos integran dos ensambles instrumentales básicos cuya participación está claramente diferenciada y jerarquizada: los *tamboreros* conformados por el *chirimitero*, el *pitero* y los *tamboreros* (clarín, flauta de carrizo y uno o dos bимembranófonos); y los guitarreros: dos violinistas y dos guitarreros.

Aunque en las fiestas participan también otras agrupaciones como bandas de viento, marimbas o conjuntos tropicales. La participación de cada uno de estos conjuntos musicales es claramente diferenciada y jerarquizada. Un grupo que actúa junto con los músicos y demás especialistas rituales para la organización de las fiestas, es la Junta de Festejos por barrio, cuyos miembros son nombrados por la presidencia municipal. La junta se encarga de adquirir los adornos, de contratar a la banda musical para la fiesta, de comprar castillos y demás juegos pirotécnicos. Existe también un Patronato de Danza instituido por los organismos públicos.

El don de la música

La música como forma expresiva implica rezar, tocar, danzar y en tanto es una ofrenda, regalo o don, se constituye en un objeto de reciprocidad, en un don. El don se realiza de múltiples formas y entre múltiples destinadores-destinatarios: destinatarios divinos y destinatarios humanos. (Bonfiglioli, 1995: 51) Entre los primeros se encuentra el intercambio entre los hombres y los santos o divinidades, y entre los hombres y los ancestros; en el segundo el intercambio se realiza entre los hombres. Mauss advierte que los regalos se hacen a los hombres en función de los dioses, es decir, los cambios de regalos entre los hombres incitan a los espíritus a ser generoso con ellos, por lo que se dice que el cambiar regalos produce abundancia de riquezas. (Mauss, 1979:171). El llegar a ser músico entre los zoques costumbristas se considera también como un don concedido por parte de las divinidades, por lo que la música se ofrenda en devolución. Así aunque a los músicos se les pague por su trabajo (que en realidad esta remuneración es parte del circuito de intercambios), los músicos señalan que es más importante tocar con voluntad que por pago cuando se trata de ofrendar música a los santos y divinidades, y/o a los ancestros:

Es más importante tocar para los santos por voluntad porque es como una obligación como costumbre, tiene que tocar ahí... es por devoción y no es por ganar, eso ya es un punto aparte. Porque se van a tocar voluntariamente, va uno a tocar, y sabe Dios que se premian el trabajo, no es como ganar [dinero], por ejemplo, puede ganar en un rezo, porque hay en otras partes tocar el rezo o los alabados, todo es pagado, pero es diferente. Aquí nosotros no ganamos al rezo, también a los difuntos rezamos para el día y para la noche, claro que hay veces que los gratifican un poco pero no es pagado, sino que un día una noche dan 5 ó 10 pesos, porque si se ganara se tendría que ganar tienen que pagar 40 ó 50 por persona.¹³⁰

En el caso tanto de mayanses como de zoques, los músicos se convierten en músicos si han recibido un don otorgado por las divinidades mediante la experiencia onírica. Este don también implica el conocimiento musical necesario para poder afinar un instrumento. Muchos de los ejecutantes de marimba aseguran haber recibido durante sus sueños los tonos con que deberán ajustar sus instrumentos para la afinación, al igual, muchas piezas musicales no son aprendidas en la práctica sino que, según los músicos, son soñadas.

II. TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSICAL

En estos pueblos indígenas los espacios de interacción social —donde las expresiones musicales son *cuasi omnipresentes*— constituyen los ámbitos para el proceso de transmisión, de enseñanza-aprendizaje. Es por esto que los contextos rituales han sido un campo privilegiado de expresión musical porque ésta es observable, sea en su aspecto formal con sus propias reglas o bien en tanto que representación dramática en un tiempo y

¹³⁰ Mayordomo José Ángel Morales Hernández, Ocotepec, Chiapas.

espacio determinados. Por ejemplo, los sones se practican en el mismo orden en que deben ser interpretados en las ceremonias y rituales, de tal forma que los músicos no sólo aprenden música viendo cómo tocan sus maestros sino que interiorizan una serie de patrones, ya sea al tocar en ensambles o individualmente, que se relacionan con la gestualidad y el movimiento corporal. (Monod y Breton, 2002; Alonso 2008) En este proceso, los músicos reafirman su papel como especialistas rituales y como artistas, pues principio y fin de las fiestas y de cada uno de los episodios rituales están marcados por la música; dicen los cargueros que no pueden prescindir de la música pues con los músicos comienza todo:

*Tocar en las fiestas es como los cargueros están acostumbrados y el rezo es obligado. Tiene importancia de que uno vaya a tocar, porque por los cargueros necesitan la música, necesitan los alabados de los santos y alegrías. Si no tocan, no hay alegrías, no hay nada, pues no hay fiestas, no hay nada. Si no hay música no hay fiesta, no hay nada.*¹³¹

El aviso de que una celebración zoque inicia, se hace con una *chirimía* (clarín) precedida de un ensamble musical de viento y percusión (flauta de carrizo y tambor). Así, la música “*avisa que ya vienen los mayordomos; avisa que ya llegó la compañía, cuando los piteros y tamboreros arriban, comienza la fiesta*”. Regularmente los músicos interpretan alabados, que si bien están dedicados al santo patrono de la localidad de la cual se trate, no tienen ninguna semejanza con el alabado como forma musical franciscana (prosa, canto llano o gregoriano, alabados en verso, saluciones, etcétera). Es posible que los alabados originales se hayan transformado y olvidado sus versos, tanto que sus melodías sean ahora irreconocibles y por tanto, hayan configurado otro tipo de alabados, esto es, los *gomiz* alabado, o alabados y alabanzas de los santos que son interpretados por ensambles de cuerdas (violín y guitarra sexta); con la flauta de carrizo y uno o dos tambores se tocan los sones específicos para cada santo o virgen. Sin embargo, ambos ensambles conocen el repertorio ceremonial completo y bajo determinadas circunstancias, también pueden ejecutarlo. Tanto alabados como sones para los santos se tañen en ocasiones rituales en las ermitas e iglesias, en las casas de los cargueros, en las casa de los difuntos, así como en las misas dominicales en compañía de los rezadores. En muchas ocasiones los sones y alabanzas interpretados en las fiestas de los santos patronos son las mismas piezas y los nombres se modifican de acuerdo con el santo o virgen de quien se trate.

Asimismo, las danzas son consideradas como alabanzas a los santos y a dios. Por ejemplo, a inicios del mes de enero, algunas mujeres zoques realizan un juramento llamado *komgomi* o servicio para el señor, en el cual se comprometen a bailar en la celebración de Corpus Christi durante el siguiente junio. Ellas son las seis mujeres priostes que lavarán la ropa de los santos durante la Semana Santa. Después, entre abril, mayo y junio, cuando se deshierba la milpa *mojkokü' ajkupyoya*, se prepara el terreno para la siembra y se espera la lluvia dan inicio las ceremonias petitorias. A la celebración de la Santa Cruz que cierra el ciclo de secas, le sigue el día de Corpus Christi, 24 días antes del festejo de San Juan. Las celebraciones SE inician con una pequeña ceremonia en la que rezan dos fiscales acompañados por los músicos de violín y guitarra. Los santos viejos limpian el cuerpo de los niños como si fuera una mazorca de maíz tierna, con un ramo de albahaca y hacen en

¹³¹ *Ibidem.*

sus cabezas la señal de la Santa Cruz. El rezo implora a San Marcos, al Señor de Tila, al Señor del Milagro, al Señor del Pozo, al Señor de Esquipulas, a San Pedro, a la Santa Cruz. Al día siguiente, los músicos anuncian el rezo que se realizará en la casa del mayordomo y se danza *Yomo etze*. Las mujeres que portaron las velas en la procesión, son las que "bailan el sacramento".

Sacramento es la única danza en la cual participan mujeres cuya condición etaria las coloca afuera del rango de la edad reproductiva: o bien niñas o ancianas. De hecho, el nombre zoque es *Yomo etze*, que significa danza de mujeres. Dicen los músicos que los antepasados zoques adoraron al padre Sol, a la madre Luna, y por ello, perduró la costumbre de adornar los altares como ofrenda. También aseguran que de este culto es que nace la reliquia, el ramillete, el arco del altar para la fiesta de junio y la danza de Sacramento, cuyos sonos interpretados por guitarra y violín, constituyen un ritual de petición al Señor de la Lluvia y por eso, "*cuando bailan las mujeres, están pidiendo agua*". Para interpretar los siete sonos con que se compone esta danza, las mujeres se visten con una nagua roja tejida en telar de mano, una blusa blanca con holán bordado y un rebozo negro.

Por otra parte, el repertorio se encuentra estrechamente relacionado con los grados de habilidad de los músicos para tocarlo. Muchos sonos y zapateados han desaparecido debido a que nadie puede tocarlos por el grado de dificultad que presentan, esto es porque el repertorio es una secuencia de piezas que conforman un acervo lógico estrechamente vinculado con las dinámicas de interpretación (creación, transmisión, aprendizaje) y los modos particulares de ejecutarlas, esto es, el estilo.

Otra parte sustancial del repertorio musical indígena, lo constituyen los *sones*. Stanford ha encontrado algunos rasgos del que ha denominado "son indígena" que lo diferencia del "son mestizo". (Stanford, 1984:73-76) El son es asimilado por los indígenas desde el siglo XVI, una de las razones, según Stanford, por la cual ahora existe una gran variedad de rasgos en los mismos. Rara vez es cantado y en contadas ocasiones se emplea el ritmo sequiáltero de seis tiempos en el compás, sino que predominan el compás binario y el ternario, aunque existen algunas variantes donde se incluyen compases de sesquiáltera, algunos más binarios que ternarios o viceversa como en el son mestizo.

Dentro de los sonos tenemos al conjunto de piezas diversas de las danzas. En este contexto, no existe un término lingüístico que designe al sonido musical como tal, porque la música y la danza, son agentes, vehículos de la realización religiosa por lo que se también se consideran un regalo a las divinidades y en este sentido, forman parte de un sistema ceremonial. Entre los zoques, el concepto *sünajcuy* constituye el complejo sonoro de la fiesta, es decir, la ocasión festiva donde hay música, danza y muy probablemente, también baile.

Si bien no se trata de caer en la contemplación única de las exégesis nativas (Tedlock, 1992), el "son" es en este contexto una categoría del pensamiento indígena porque encierra una clara distinción local entre las músicas que tienen un comportamiento tradicional como las alabanzas y alabados, las plegarias y los sonos de una danza, en los cuales predominan estructuras musicales de compases binarios o ternarios y tonalidades mayores, pero

particularmente lo que nos interesa subrayar aquí es que el “son” se distingue localmente de lo que no es un “son”: el llanto, un corrido, una pieza: cumbia, canción ranchera, danza.

III. INSTRUMENTOS MUSICALES, ESTÉTICA LOCAL E HISTORIA

Un aspecto fundamental del pensamiento indígena es el que se relaciona con la condición de los instrumentos musicales. Éstos 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.

La flauta de carrizo y el tambor integran el conjunto indígena más característico en toda Amerindia. En las localidades zoques de Chiapas, a este ensamble se le ha agregado un clarín que comúnmente los músicos denominan chirimía. Este aerófono es un instrumento que convoca a la congregación, por lo cual resulta indispensable en las ceremonias y los rituales. Se le asocia también con lo viejo, como si fuese la voz de un anciano que integrara a los miembros de la comunidad. La chirimía, señalan los músicos, es una voz que se lamenta en la procesión del *viacrucis*; su sonido emitido debe ser escuchado a grandes distancias. Por su parte, las flautas de carrizo, de tres o de siete agujeros de obturación, se emplean para hacer las voces de los personajes que dialogan en las danzas. En la danza del Caballito, que representa la batalla de Santiago contra los moros, la flauta de tres agujeros hace las veces de la voz del moro, y la otra la del apóstol. Lejos de darle importancia a las secuencias sonoras producidas, la exégesis local actual advierte que la flauta que se considera menos indígena es la que debe emplearse para la voz de Santiago.

En estas interpretaciones musicales se juegan las perspectivas tanto del músico ejecutante como de la audiencia con respecto a la habilidad de los músicos para tocar, de hecho muchos sones y zapateados zoques han desaparecido debido al grado de dificultad para ser tocados. En una ceremonia donde los sones que tañe el músico aprendiz no logran tener la misma “eficacia estética”, un escucha zoque señala que el instrumento de este músico que no tiene destreza o talento —o no conoce los sones— “no canta” o en ocasiones se considera que el instrumento puede enfadarse y no volver a dejarse tocar; también se toma en cuenta la capacidad del ejecutante para acoplarse con los otros músicos en caso de que se trate de un ensamble. Así, en la medida en que el instrumento musical es considerado un ser animado con voluntad propia¹³², no es copartícipe de la creación musical si es tañido por un mal intérprete porque los estilos musicales de interpretación pasan siempre por múltiples puntos de vista o sensibilidades, es decir, que la recepción y el gusto de los escuchas se establece en una relación dialógica y creada históricamente, por eso es que la estética no constituye un dominio separado del conocimiento musical.

¹³² Gordon Brotherson menciona que en mitos de grupos amazónicos se relata que los instrumentos musicales no requieren un ejecutante pues se tocan por sí mismos.



Cabe mencionar que existen perspectivas indígenas acerca de los procesos de creación musical: interpretación y transmisión-aprendizaje, el papel de los instrumentos musicales y la audiencia, así como la coexistencia de los distintos estilos y formas, géneros y repertorios musicales. La ambigüedad figura siempre en estos procesos de reflexividad de los músicos indígenas frente a sus expresiones musicales. Así, la dinámica de la interpretación musical tiene niveles múltiples de significación, cuando tocan una flauta dentro de la milpa no lo hacen únicamente para ahuyentar los “malos aires” sino también consideran que la música interpretada propicia que el maíz crezca sano como si se tratara de un estímulo estético. Los músicos y su audiencia —real o imaginaria— entran en un estado emocional intenso, en un *pathos*. Esto es claro cuando se realizan plegarias, cantos rituales o danzas.

Con respecto a la experiencia de la interpretación musical es probable que la aseveración acerca del músico que no sabe tocar sea más bien una cuestión de retórica local para motivar al músico aprendiz, porque en realidad no existe un intérprete malo en la medida en que todos los ejecutantes, en el caso zoque, han recibido el don divino, porque tienen un talento y han aprendido los repertorios, etcétera. En un inicio el aprendiz se concentra en el ritmo que tiene un carácter repetitivo, una redundancia intencional relacionada con la memoria. Por esto es que la interpretación supone siempre un orden flexible y que no se circunscribe a la ejecución de una pieza musical como unidad sino a un repertorio musical.

Un campo de preocupación estética por parte de los músicos, en términos del devenir de su propia música, se da durante el proceso de creación cuando éstos se aproximan a otras formas y estilos musicales, en gran medida por la demanda de los escuchas. Por ejemplo, en los bailes con que culminan las distintas celebraciones de los santos, es de gran importancia la presencia de la “onda grupera”, la tambora sinaloense y muchos géneros de la música norteña (polkas, mazurcas, redovas y chotis) compuestas e interpretadas por grupos musicales como Los Tigres del Norte, Los Tucanes, etcétera, las cumbias y las canciones rancheras *anorteñadas*, que en gran medida están asociadas a la migración (Alonso, 2006).

Al respecto, comúnmente se considera que el baile en las fiestas tradicionales es un agente de perturbación, sin embargo, al observar el fenómeno de manera holística, vemos que el baile forma parte de las actividades de la celebración e involucra a diferentes actores de la comunidad y de afuera, configurando una compleja organización. Los músicos incluyen dentro de sus repertorios las piezas de moda porque hay una demanda por parte de los asistentes a la fiesta.

Debemos subrayar que no existe oposición entre esta "música nueva" y la música tradicional, sino un proceso dinámico y creativo, es decir, una producción constante de sentido que pone de manifiesto las modificaciones históricas entre la comunidad y el mundo exterior. Sin embargo, lo anterior no obsta para que los ejecutantes manifiesten que la música en épocas pasadas "era mejor" porque la motivación por participar era mayor; "ahora" es confusa porque la práctica musical y dancística han cambiado; "antes" había más músicos y únicamente se danzaba en las ceremonias requeridas; "ahora" se puede tocar cualquier día en los concursos y encuentros de música y danza, aunque en realidad, estando frente al público los músicos desplieguen gustosamente sus habilidades. Lo cierto es que hay siempre una constante transformación y recomposición de los sonidos musicales y de las ocasiones donde se presentan. Tanto músicos como danzantes son conscientes de ello y distinguen sin problema alguno las distintas músicas que se deben usar según sea la ocasión, ya sea que se integren cambios o elementos admisibles dentro de la misma tradición musical o se recuperan algunos que se habían olvidado.

En pueblos de origen zoque con predominio de población mestiza se observa un fenómeno sumamente interesante. En Copainalá, por ejemplo, pequeña ciudad de la Depresión central chiapaneca, existe una compleja organización para las danzas impulsada por la Casa de la Cultura del municipio. Maestros de música y de danza han despertado el interés por el pasado zoque. La danza de Moctezuma, de la cual existen gran variedad de versiones en torno a su significado y origen, se ha convertido en un símbolo identitario de los pobladores. Año tras año, nuevos alumnos se suman al grupo de danza para participar en su interpretación, misma que se realiza tradicionalmente el 25 de diciembre. La práctica de ésta y otras danzas zoques ha motivado que jóvenes copainaltecos se interesen por su origen indígena y deseen transmitir de diversos modos la historia de esa localidad.

ENSAMBLES INSTRUMENTALES DE LOS ZOQUES DE CHIAPAS			DOTACIÓN INSTRUMENTAL	REPERTORIO		
	DESIGNACIÓN NATIVA	DESIGNACIÓN ACADÉMICA	DESIGNACIÓN NATIVA Y (ACADÉMICA)	CEREMONIAL	FESTIVO-CIVIL	
TRADICIONAL	FESTIVO	VIOLINISTAS Y GUITARREROS	ENSAMBLE DE CUERDAS	- 1 VIOLÍN Y 2 GUITARRAS - 2 VIOLINES Y 2 GUITARRAS - 1 VIOLÍN Y 1 GUITARRA	SONES Y JARABES ZAPATEADOS CORRIDOS, CANCIONES RANCHERAS ZAPATEADOS	
		PITEROS Y TAMBOREROS	ENSAMBLE DE VIENTO Y PERCUSIÓN	- 1 PITO/CARRIZO (FLAUTA) Y 2 Ó N TAMBOR(ES)		SONES ZAPATEADOS
	CEREMONIAL	VIOLINISTAS Y GUITARREROS	ENSAMBLE DE CUERDAS	- 1 Ó 2 GUITARRAS Y 1 Ó 2 VIOLINES	ALABADOS, ALABANZAS, ETANÍAS, MISTERIOS, SONES DE ALEGRÍAS, RESPONSORIOS REPERTORIO DANCÍSTICO	
		PITEROS Y TAMBOREROS + CHINCHIN	ENSAMBLES DE VIENTO Y PERCUSIÓN	- PITO/CARRIZO (FLAUTA) Y TAMBORES + CHINCHIN (MARACA)		
		CHIRIMITEROS Y TAMBOREROS PITERO, CHIRIMITERO, TAMBOREROS		- CHIRIMÍA (CLARÍN) Y 2 TAMBORES - PITO/CARRIZO (FLAUTA) CHIRIMÍA (CLARÍN) Y 2 TAMBORES		
	NO TRADICIONAL	FESTIVO	BANDA	BANDA DE VIENTO	SAXOFÓN (TENOR), TROMPETA, BOMBO, TAROLA	SONES Y JARABES CUMBIAS QUEBRADITAS SONES DE DANZA ZAPATEADOS, CORRIDOS, CANCIONES RANCHERAS
MARIMBA			MARIMBA ORQUESTA	MARIMBA REQUINTO CROMÁTICA, BATERÍA, GUITARRA ELÉCTRICA, TUMBADORA		
ARMÓNICA				ARMÓNICA		
CEREMONIAL		CORO	ENSAMBLE VOCAL E INSTRUMENTAL	CORO 2 Ó (N) GUITARRAS, PANDERO, CONTRABAJO, GÜÍRO, ACORDEÓN, TOLOLOCHE (BAJO SEXTO)	HIMNOS SALMOS CANTOS ALELUYAS	

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO BOLAÑOS, 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.

ALONSO BOLAÑOS, Marina, "Cosmovisiones y mitología: la música", ponencia en el Seminario Permanente de Etnografía Mexicana, sesión del 24 de mayo de 2007, INAH.

ALONSO BOLAÑOS, Marina, "Enigmas sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística" en Neurath, Johannes y Olivia Kindl (coords.) *Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos*. Suplemento Diario de Campo 48, mayo/junio 2008, CNAN-INAH.

BLACKING, John, *How musical is man?* Faber and Faber, London, 1973.

BONFIGLIOLI, Carlo, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara, entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de Conquista*. Fiestas de los Pueblos Indígenas, Instituto Nacional Indigenista, México, 1995.

GEERTZ, Clifford, *Conocimiento local*, Barcelona, 1994.

GOOD, Catharine, "Trabajo, intercambio y construcción de la historia: una exploración etnográfica de la lógica cultural nahua" en *El tiempo y las palabras*, Cuicuilco Nueva Época, Volumen 1, número 2, septiembre/diciembre 1994.

LEROI-GOURHAN, André, *Las raíces del mundo*, Colección Plural, Ciencia abierta, [1982] 1984

MAUSS, Marcel. "Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del intercambio en las sociedades primitivas" en *Sociología y Antropología*, Ed. Technos, Colección de Ciencias Sociales, serie Sociología, España, 1979.

MONOD BECQUELIN, Aurora y BRETON, Alain. *La guerre rouge ou une politique maya du sacré. Un carnaval tzeltal au Chiapas, Mexique*, CNRS Editions, París, 2002

STANFORD, Thomas, "La música popular de México" en Estrada, Julio (ed.) *La Música de México, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958-1980)*, Instituto de Investigaciones Estéticas Cincuenta Años 1935-1985, UNAM, 1985.

TEDLOCK, Dennis, "Preguntas concernientes a la antropología dialógica" en Geertz, Clifford y James Clifford, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1992.